

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA E MEMÓRIA CULTURAL**

**A NARRATIVA SOBRE O MAR: O UNIVERSO MARÍTIMO
FICCIONAL DE MOACIR COSTA LOPES**

LANAIZA DO NASCIMENTO SILVA ARAÚJO

**NATAL/RN
2017**

LANAIZA DO NASCIMENTO SILVA ARAÚJO

**A NARRATIVA SOBRE O MAR: O UNIVERSO MARÍTIMO
FICCIONAL DE MOACIR COSTA LOPES**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em
Estudos da Linguagem, da Universidade Federal do
Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção
do título de Doutora em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira

Natal/RN
2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA

Araújo, Lanaiza do Nascimento Silva.

A narrativa sobre o mar: o universo marítimo ficcional de Moacir Costa Lopes / Lanaiza do Nascimento Silva Araújo. - Natal, 2017.
312f.: il.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira.

1. Romance marítimo - Tese. 2. Moacir Lopes - Tese. 3. Crítica integrativa - Tese. 4. Maria de Cada Porto - Romance - Tese. 5. Belona, Latitude Noite - Romance - Tese. I. Oliveira, Andrey Pereira de. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.09

LANAIZA DO NASCIMENTO SILVA ARAÚJO

**A NARRATIVA SOBRE O MAR: O UNIVERSO MARÍTIMO
FICCIONAL DE MOACIR COSTA LOPES**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em
Estudos da Linguagem, como requisito para a
obtenção do título de Doutora em Estudos da
Linguagem, da Universidade Federal do Rio Grande
do Norte.

Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em 15 de dezembro de 2017

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Andrey Pereira de Oliveira – UFRN
(Orientador)

Prof. Dr. Mauro Dunder – UFRN
(Avaliador Interno)

Prof. Dr. Antonio Fernandes de Medeiros Júnior – UFRN
(Avaliador Interno)

Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues - UERN
(Avaliador Externo)

Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira - UEMS
(Avaliador Externo)

A Moacir Costa Lopes

“...é como se não houvesse mesmo despedida e continuemos da mesma forma (...) sem corte de tempo, flutuando nas asas do vento, até um encontro próximo”.

AGRADECIMENTOS

A Deus, Pai celestial, por ser a força para os meus passos e a luz para os meus caminhos.

Aos meus pais, Rildo Timoteo e Ana Paula Silva, pela dedicação imensurável, por serem minha fonte de inspiração e o meu motivo para lutar todos os dias.

A minha irmã de sangue e de alma, Liliane Nascimento, por ser uma presença muito viva em minha vida, pelo laço de amor que compartilhamos e pela cumplicidade que nos une.

Ao meu irmão, Lauro Neto, por ser a alegria dos meus dias, pelo sorriso que sempre coloca em meus lábios e pela ternura que transmite.

Ao meu esposo, Vanderli Araújo, pelo apoio incondicional, pelo companheirismo encorajador, por acreditar em mim mais do que eu mesma, pelos ensinamentos que espalha e pelo amor que me dedica.

A minha vó, Maria do Socorro Almeida, pelo exemplo de luta, determinação e fé, pela coragem que me mostrou nos difíceis momentos que enfrentamos juntas, fazendo com que eu caminhasse mais firme até aqui.

Aos meus avós, Afonso Lopes, Rita Garcia e Lauro Timóteo (todos *in memoriam*) pelo lastro de amor que espalharam em meus dias.

A toda minha família pelo incentivo constante, pelas orações e pensamentos positivos, que fizeram diferença em todos os momentos.

Ao meu orientador, Dr. Andrey Oliveira, aquele que descortinou um mundo de possibilidades para mim, ainda na graduação, por ter acreditado em minha capacidade, por ter direcionado meus passos, por ter me ensinado tanto e por ter caminhado comigo até aqui.

Aos amigos, Célia Marília, Mayara Pinheiro e Paulo Henrique, pelo apoio constante, pela ajuda com a revisão textual, pelas conversas literárias e pela amizade sincera.

Aos amigos, Vanderleia, Luiggy, Silvana, Flávio, Joyce, Rodrigo, Tércio, Luziana, Heron, Anivaina e Fabiano, pelas palavras de incentivo, por terem acompanhado de perto esse percurso decisivo, pelas boas risadas e pelo compartilhar de nossos momentos.

Às amigas, Renata Benedito, Andréia Silveira, Graça Benício e Sheila Sousa que, apesar da distância geográfica, são uma presença muito viva dentro de mim.

A Alfredo Costa Filho e Iremar Costa, pelo cuidado terno, pela presença tão importante e decisiva em minha vida e por me aproximarem mais de Deus.

A Marcos Vinícius Teixeira, Susana Frutuoso, Gian Luigi de Rosa e Michel Fody, pelas trocas literárias, pelas valiosas contribuições desde o mestrado e por compartilharem comigo o amor pela literatura de Lopes.

À Prof. Dra. Marta Aparecida Gonçalves por ter me apresentado o universo literário de Moacir Lopes.

Aos professores, Dr. Mauro Dunder e Dr. Antonio Medeiros Júnior, pela leitura valiosa e atenta do texto da qualificação e pelas caras contribuições oferecidas em um momento tão decisivo.

Ao Prof. Dr. Manoel Freire por ter aceitado gentilmente o convite para ser um dos membros da banca examinadora.

À Universidade Federal do Rio Grande do Norte por ter oportunizado o meu crescimento acadêmico, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, nas pessoas de Elizabete Dantas e João Gabriel Uchôa, pela ajuda dispensada, pela solicitude e pelo convívio fraterno.

*O rude coração do amargo Oceano
Tem virtudes enérgicas, austeras:
Dá um heroico lampejo ao corpo humano,
Um sadio florir de primaveras.
Essas almas dolentes, fatigadas,
Tristes como o cantar de um rouxinol,
Fá-las fortes, viris, iluminadas
Brilhantes como o sol,
E rijas como espadas.
Depois
A borrascosa voz dos marinheiros
E a vastidão da esplêndida paisagem,
Tudo faz rebentar em nossos peitos
O bronze inabalável da coragem.*

Guerra Junqueiro

*No dia em que Van Diemen for mais popular que
César, no dia em que a bússola tiver preferência
sobre o gládio, no dia em que o amor dos
marinheiros substituir o amor dos soldados,
então chegará a paz.*

Victor Hugo

RESUMO

Nenhum romancista brasileiro até então elegeu a temática marítima como centro de seu universo literário como fez o escritor cearense Moacir Costa Lopes. Em suas narrativas, existe a configuração de um contexto social marítimo através da apresentação da vida dos marinheiros, seus problemas e dificuldades e da vivência em alto-mar e nos navios. Além disso, as obras se caracterizam pela representação de um quadro histórico e social muito evidente, tais como: a Segunda Guerra Mundial, as cidades de Recife e Natal no período da guerra, a Revolta da Chibata e a Gripe Espanhola. Seus romances trazem um forte teor social atrelado a uma técnica narrativa densamente trabalhada que apresenta uma estruturação desconcertante, destacando a mistura entre vários tempos, a utilização de várias perspectivas narrativas, uma vasta representação de personagens com características ora tipificadas, ora mais complexas, um espaço social e psicológico influenciador da vida dos seres que nele vivem, bem como a atmosfera fantástica e a linguagem simbólica. Na presente pesquisa, nosso objetivo é realizar um estudo de duas narrativas bem representativas da produção de Lopes que versam sobre o mar, *Maria de Cada Porto*, seu primeiro romance, publicado em 1959, e *Belona, Latitude Noite*, seu quinto romance, publicado em 1968. Nosso método de análise baseia-se em uma abordagem dialética da crítica integrativa proposta por Antonio Candido (2006), que considera as dimensões formal e social do texto literário como integrantes de um mesmo processo analítico. Com esse estudo, realizamos uma investigação em torno do contexto social configurado no universo marítimo ficcional de Moacir Lopes, vendo de que modo se internaliza na estrutura das obras, fazendo parte de um todo composicional.

Palavras-chave: Romance marítimo. Moacir Lopes. Crítica integrativa. *Maria de Cada Porto*. *Belona, Latitude Noite*.

ABSTRACT

No Brazilian novelist has so far elected a nautical theme as the centre of his literary universe like writer Moacir Costa Lopes, from the state of Ceará. Through the depiction of sailors' lives at sea, and the portrayal of the hardships and challenges faced by them, Lopes offers a representation of the broader social context in which they live. Furthermore, his novels are characterised by the representation of a distinct historical context, and make reference to such events as the Second World War, the Revolt of the Lash, and the Spanish Flu, and to places like the cities of Natal and Recife during the War. Among the distinctive features of Lopes's novels are: their strong social overtones; their unusual structure; the portrayal of events in a non-chronological order; the use of several narrative points of view; the depiction of characters who manifest typified and complex traits; the representation of a social and psychological environment which influences the characters' lives; the depiction of a fantastic atmosphere; and the use of symbolic language. In this research, our aim is to investigate two narratives which are set on or near the sea, and are very representative of Lopes's oeuvre: his first novel *Maria de Cada Porto* (1959), and his fifth novel *Belona, Latitude Noite* (1968). Our method of analysis is based on the dialectically integrated criticism proposed by Antonio Candido (2006), who considers the formal and social dimensions as integrating the same analytical process. This study offers a thorough investigation of the social context represented in the nautical universe of Lopes' fiction. We will examine the ways in which the wider social context in Brazil is assimilated into the structure of the novels, becoming part of a compositional whole.

Keywords: Nautical novel. Moacir Lopes. Integrative criticism. *Maria de Cada Porto*. *Belona, Latitude Noite*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 A LITERATURA SOBRE O MAR	20
2.1 O UNIVERSO LITERÁRIO DE MOACIR LOPES.....	29
2.1.1 Obras de temática marítima da 1ª fase.....	30
2.1.2 Obras de temática marítima da 2ª fase.....	34
2.1.3 Obras de temática marítima com pontos de intersecção entre as duas fases.....	47
3 MARIA DE CADA PORTO: A FONTE DO UNIVERSO MARÍTIMO	56
3.1 OS NÚCLEOS NARRATIVOS: O NAUFRÁGIO <i>VERSUS</i> A GUERRA.....	58
3.1.1 O naufrágio: os dias torturantes em alto-mar	60
3.1.2 A guerra: os dias de marinhagem.....	68
3.2 A FRAGMENTAÇÃO TEMPORAL: A CRONOLOGIA DAS HORAS <i>VERSUS</i> AS REMEMORAÇÕES	83
3.2.1 A cronologia das horas	85
3.2.2 As memórias	90
3.3 A CADEIA HUMANA: OS NÁUFRAGOS NO MAR E NA VIDA.....	96
3.3.1 O itinerário do marinheiro.....	101
3.3.2 Os companheiros de tripulação.....	108
3.3.2.1 Máximo Divisor-Comum: "o mínimo em tudo".....	119
3.3.2.2 Arigó: "o marinheiro resistente e forte"	123
3.3.2.3 Rubens: "aquele que tem um túmulo em seu interior".....	127
3.3.3 As Marias do porto.....	131
3.3.3.1 Nina: "a filha da lavadeira que sonhava ser bailarina".....	132
3.3.3.2 Olívia: "a menina que sonhava sonhos grandes".....	137
3.3.3.3 Dolores: "uma menina e já grávida".....	141
3.3.4 Os anônimos da rua.....	147
3.4 O MAR, O NAVIO E O PORTO: OS AMBIENTES MARÍTIMOS.....	154
3.4.1 O espaço social.....	155

3.4.2 O espaço psicológico.....	161
4 BELONA, LATITUDE NOITE: A SIMBOLOGIA DO UNIVERSO MARÍTIMO...	170
4.1 DE PÃ A FÊNIX:	173
4.1.1 A construção do enredo.....	174
4.1.1.1 O roteiro mitológico.....	186
4.1.1.2 As fontes do relato e os procedimentos narrativos.....	190
4.1.2 O narrador e a soma de focalizações: os vários posicionamentos ideológicos...	194
4.1.3 A indeterminação temporal.....	210
4.2 OS SERES SEM RUMO: VÍUVOS DE SI MESMOS.....	218
4.2.1 A tripulação: os homens do mar.....	219
4.2.1.1 Lúcio: o Comandante.....	222
4.2.1.2 Leone: o Comissário.....	227
4.2.1.3 Alcino: o Imediato.....	233
4.2.2 Os passageiros: os que fogem da peste.....	237
4.2.2.1 Isaías: o miçangueiro.....	238
4.2.2.2 Piuim: o sineiro de Grapuassu.....	242
4.2.2.3 Coronel Romero: o militar.....	246
4.2.3 As personagens femininas.....	250
4.2.3.1 Graziela: "o celeiro da peste".....	254
4.2.3.2 Dalva: "buscando existir com o navio".....	257
4.2.3.3 Consuelo: a embaixatriz.....	263
4.3 OS AMBIENTES MARÍTIMOS: O PORTO E O PORÃO, O MAR E O NAVIO.....	271
4.3.1 O porto de Grapuassu e o porão dos mortos.....	273
4.3.2 O mar e o navio.....	277
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	287
REFERÊNCIAS.....	297
APÊNDICE.....	303

1 INTRODUÇÃO

Estava escrito que ali, no berço de nossos ancestrais navegantes, eu deveria aprender a trilhar os caminhos de meu ofício e crescer no amor do mar, cego como todo amor juvenil costuma ser, mas absorvente e generoso como todo verdadeiro amor deve ser.

(Joseph Conrad. *O Espelho do Mar*)

O mar tem exercido fascínio sobre escritores desde os tempos remotos, tornando-se matéria para as suas narrativas. Ele já aparece na *Odisseia* de Homero, em *Os Lusíadas* de Camões, no *Navio Negreiro* de Castro Alves, e em obras de Herman Melville e Joseph Conrad, que tanto escreveu sobre o tema. Todavia, nenhum romancista brasileiro até então concentrou seu olhar de modo intensivo nessa temática tão peculiar, como fez o cearense Moacir Costa Lopes. As narrativas deste escritor têm no mar o seu universo mais constante e representativo. Dos seus onze romances lançados, oito trazem a temática marítima imbricada em sua trama. Este traço tão recorrente na obra de Lopes fez com que ele passasse a ser conhecido como “O romancista do mar”, alcunha que lhe foi atribuída por Jorge Amado¹.

Moacir Lopes começou a escrever literatura a bordo de navios na sua condição de marinheiro de guerra, tendo produzido inicialmente uma obra que nunca conseguiu publicar. Em umas das suas estadas em Natal, no ano de 1946, encontrou-se com Câmara Cascudo, que lhe sugeriu e incentivou a escrever sobre a sua experiência como marinheiro². Assim surge a ideia do seu primeiro livro, *Maria de Cada Porto*, publicado em 1959 e já muito bem recebido pela crítica e pelo público.

Lopes passou a ser conhecido, assim, como o marinheiro que escrevia romances de mar. Nesse sentido, muitos foram os que desde cedo destacaram o aspecto autobiográfico em sua obra. Todavia, Wilson Martins em um estudo sobre *Maria de Cada Porto*, chama atenção para o perigo de adotar o caráter autobiográfico como critério de qualidade estética, pois pensar somente dessa forma é reduzir a grandeza do texto e do escritor em suas qualidades literárias. Como discute Wilson Martins:

¹ Tal referência é encontrada no texto de apresentação da primeira edição do romance *Maria de Cada Porto*, exposta nas orelhas do livro (1959). Depois dessa nomeação dada por Jorge Amado, M. Cavalcanti Proença a reforçou no seu artigo “Romancista no Porto” (1960).

² Esse relato é contado pelo próprio Moacir Lopes na entrevista realizada pela autora desta tese e publicada na Revista Imburana, 2011, Natal, RN.

Trata-se de um marinheiro que escreveu o romance dos marinheiros – ‘por dentro’, vivido na sua cotidiana realidade, sentido como uma maneira de ser. Aí estava, justamente, o perigo e eu gostaria, desde logo, de desfazer o mal-entendido que consiste em supor que a historicidade biográfica é condição indispensável ou mesmo, necessária, para a validade estética de um romance. É até, sem paradoxo, o contrário que ocorre, devendo-se acentuar, antes de mais nada, que o Sr. Moacir Costa Lopes escreveu um bom romance sobre a vida da marinha apesar de ser marinheiro. Não é a sua identidade física o que importa no caso e, sim, as suas qualidades literárias (MARTINS apud FODY, 1978, p. 21-22).

Esse comentário tão pertinente de Wilson Martins põe em destaque uma discussão importante quando se trata do estudo das obras de Moacir Lopes, que transforma o universo marítimo em fonte para a grande parte de seus romances, mas que assim o faz não somente por ter sido marinheiro e conhecer a fundo as experiências que busca transmitir, mas porque tem qualidades literárias tais que o colocam como o grande romancista do mar. José Augusto Carvalho reforça esse posicionamento também quando declara que “Moacir Lopes não é romancista porque vive o que conta em seus romances. Ele é romancista apesar de ter vivido grande parte do que conta” (CARVALHO, 2003, p.156).

Tais pensamentos elucidam a grandeza de um escritor e a qualidade estética do seu texto pelo modo como consegue dar forma a todo esse universo marítimo que lhe é tão próximo e conhecido. Essas qualidades estéticas são observadas desde o primeiro romance, quando se percebe o manejo dos recursos novelísticos, como a construção da perspectiva temporal e do ponto de vista, bem trabalhados em seus romances e que evoluem de obra a obra em um crescendo, destacando a riqueza da construção formal diegética.

Os seus romances trazem a conjuntura social da vida dos homens do mar, das intempéries enfrentadas, a aspiração pela chegada ao porto e a alegria e comemoração pelo desembarque em terra firme, distinguindo seres em sua simplicidade através de suas trajetórias sofridas. Nessas obras estão ressaltados o amor pelo mar, a identificação com o navio - apresentado como a casa ou parte do ser do marinheiro -, as fontes lendárias - ao revelar o mar e seus mistérios com histórias de navios fantasmas - e a luta do homem diante das adversidades.

Chama atenção, de fato, o modo como o escritor elege o mar como centro de sua produção literária, sem tornar suas narrativas repetições umas das outras, nem tampouco perder originalidade. O que se destaca é que em cada romance a técnica narrativa e as temáticas abordadas são densamente trabalhadas, ganhando em força expressiva. Todavia, considera-se que Lopes não ficou preso ao tema e desenvolveu os seus romances abordando

outras temáticas, mas, se tivermos que apontar o ponto mais central de toda sua produção literária, seus romances que tematizam o mar representam, sem dúvida, o traço mais característico e recorrente de sua prosa.

Vale ressaltar que o mar que Moacir Lopes explora em seu romance não é o mar como pano de fundo ou tão somente como viés simbólico, mas como um ambiente que se revela a partir de todo um contexto social. O mar aparece, assim, na sua obra não a partir de uma construção de cena ou enquadramento espacial, mas sim, como um lugar social que determina a vida dos seres que nele vivem, capaz de influenciar e marcar a vida daqueles que passam a sentir sua força. Isso está destacado nas palavras do próprio escritor, ao se referir ao mar: “esse ser quase humano que escraviza no seu dorso todo o destino dos homens do mar, ser de personalidade absorvente, cruel e poético” (LOPES, 1960, p.3).

No universo marítimo exposto em seus romances, existe também um conjunto de características recorrentes que permitem a representação de relações sociais evidentes nesse contexto: a vida difícil dos marinheiros e de seus companheiros de tripulação; os problemas simples e complexos dos marujos; a apresentação da vida no cais e no porto, expondo personagens anônimos e marginalizados que perderam o controle de suas vidas e que estão sempre em conflito com a realidade social e com o contexto do qual fazem parte; a relação com as prostitutas; a solidariedade humana criada entre as personagens que identificam suas mazelas nas do outro e a descrição dos poderosos com regalias em detrimento da população sofrida em condições desfavoráveis de vida. Além dessas representações mais gerais de um universo social amplo, as narrativas de Lopes retratam momentos históricos específicos: a Segunda Grande Guerra Mundial e suas repercussões no Brasil, as cidades de Recife e Natal no período da guerra e as mudanças sociais ali provocadas, a Revolta da Chibata ocorrida em 1910, bem como a Gripe Espanhola de 1918.

A prosa de Moacir Lopes, além de se caracterizar pela configuração desse universo marítimo, trabalha de forma peculiar com a linguagem do romance, a exemplo disso, podemos mencionar o trato inusitado do tempo como categoria, o manejo das perspectivas narrativas e as várias focalizações, a utilização de símbolos e mitos em seus romances e o uso de uma linguagem introspectiva por meio do emprego dos fluxos de consciência. Todas essas características denotam a preocupação do escritor com a linguagem em suas obras e o fazem um autor inserido no contexto moderno, trazendo para a sua ficção traços próprios da literatura contemporânea.

Uma investigação mais detida em torno da fortuna crítica sobre a obra de Moacir Lopes³ permite observar que alguns pesquisadores têm se dedicado ao estudo de suas narrativas. *A Ostra e o Vento*, sua obra mais conhecida, já foi objeto de dissertações de mestrado e teses de doutorado no Brasil e nos Estados Unidos, bem como outros romances do escritor. Em contrapartida, notamos, no tocante à abordagem da temática marítima, uma grande lacuna que não foi preenchida e merece grande atenção. Na fortuna crítica do escritor só existe um estudo até então ligado ao modo como o mar aparece em algumas de suas obras.

A referida pesquisa da autoria de Fernando Góes foi publicada recentemente (2016). Trata-se de uma tese de doutorado que traz um estudo sobre algumas narrativas marítimas de Moacir Lopes a partir de uma abordagem metafórica do espaço marítimo. Tal investigação difere do que a autora desta tese propõe, visto que a presente pesquisa não adentra no campo da abordagem metafórica, cerne do estudo de Góes, mas antes se pauta na análise da perspectiva social imbricada na estrutura de dois romances de Lopes, sempre em diálogo com as demais narrativas de temática marítima. Vale ressaltar que antes disso não existia nenhum estudo que abordasse a perspectiva marítima na obra de Lopes. Diante dessa lacuna, constata-se como tal proposta constitui um aspecto importante de pesquisa para quem adentra no mundo ficcional de Moacir Lopes e percebe em seus romances a recorrência do tema marítimo.

Partindo dessas considerações, procuramos nessa pesquisa desenvolver um estudo em torno de narrativas deste escritor que representam o universo marítimo como um lugar social que plasma um conjunto de relações culturais, históricas e sociais, observando como tais relações estão configuradas nesses romances, por meio da análise de elementos de ordem estética, como narradores, personagens, tempo, espaço, bem como por meio de uma abordagem da perspectiva social que o romance internaliza.

Elegemos como *corpus* do nosso trabalho duas narrativas de Moacir Lopes que trazem de forma central a temática marítima. A primeira obra diz respeito à *Maria de Cada Porto*, publicada em 1959, que apresenta a história do naufrágio do cruzador *Bahia*, deixando vários marinheiros espalhados em balsas, vivendo e temendo a morte iminente, enlouquecidos pela sede, fome e febre. A segunda obra escolhida para análise, diz respeito à *Belona, Latitude Noite*, quinto romance de Moacir, publicado em 1968. Sua história relata uma viagem de um navio mercante em que a tripulação é contaminada pela gripe espanhola e vivem dias de dor e tortura em alto-mar, buscando atracar em algum porto.

³ Na dissertação de mestrado da autora desta tese existe uma breve revisão da fortuna crítica do escritor.

Os romances escolhidos como *corpus* da nossa pesquisa apresentam como aspecto em comum a representação de temas e motivos que o filiam ao universo marítimo ao retratar a vida de marinheiros em alto mar, no cais, ou em navios, das situações limites que enfrentam nos naufrágios, a iminência da morte, além do painel social que explicitam ao apresentar personagens vivendo problemas sociais evidentes.

Consideramos ser *Maria de Cada Porto*, seu primeiro romance, o embrião para as temáticas que Moacir Lopes abordará em suas obras e que representa a fase inicial de seus escritos, uma fase que se caracteriza pelo uso da linguagem mais coloquial e espontânea, pela descrição do contexto de guerra e da vida dos marinheiros em alto-mar e no porto, e pela situação limite vivenciada no naufrágio, ao passo que *Belona, Latitude Noite*, sua quinta obra, é bem representativa da fase posterior, em que a técnica narrativa evolui de forma visível e o elemento fantástico e o caráter simbólico ganham evidência. Destaca-se, desse modo, a importância de eleger essas duas obras como *corpus* de análise desta pesquisa, cada qual revelando uma das fases da produção do escritor, que ajudam a definir muito bem o universo marítimo que Moacir Lopes apresenta em suas narrativas.

Vale ressaltar que na nossa pesquisa não temos como pretensão estudar a representação do mar em si na narrativa de Lopes, buscando apontar que tipo de enfoque o escritor atribui ao mar em suas obras. Pretendemos sim, partindo desses romances que tratam sobre o tema do mar e que desvelam o universo ficcional marítimo, observar as configurações sociais plasmadas nesses textos literários, destacando o universo de relações sócio-históricas que se passam em tal lugar social. Nesse sentido, o mar é visto não apenas como um cenário físico, simbólico ou metafórico, mas sim, como um ambiente sociocultural mais amplo onde as personagens interagem e onde as relações sociais são configuradas.

Nosso método de análise baseia-se numa concepção dialética que concebe a análise da obra literária unindo texto e contexto a partir de uma abordagem integradora que trata a dimensão estético-formal e social dos textos literários. Diante disso, procuramos nessa pesquisa dar primazia ao estudo da estrutura literária enquanto singularidade de composição estética que internaliza e formaliza os processos de ordem exterior, refletindo fenômenos sociais, históricos, políticos e culturais.

Nesse sentido, partimos da teoria dialética de Antonio Candido ao considerar que “toda análise formal bem conduzida termina por recuperar o conteúdo [social], e toda análise adequada desta leva necessariamente à consideração da forma” (CANDIDO, 2002, p. 60), ou seja, quando partindo da observação dos dados internos do texto (personagens, ação, narrador, linguagem) é possível enxergar a realidade social integrada nessa estruturação, ou vice-versa.

A grande força do romance dependerá da unificação entre dados internos e externos em que a referência ao social não seja exposta como um documentário isolado, mas sim como constituinte da ação.

De acordo com Candido, para uma abordagem íntegra de uma obra literária não se deve considerar de forma isolada a análise da imanência textual, em detrimento de uma análise de ordem social, ou vice-versa, pois as duas visões dissociadas comprometem o estudo do texto literário. Nesse sentido, Antonio Candido afirma que só podemos entender a integridade de uma obra:

fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos; quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Diante do pensamento de Candido, evidencia-se a relevância de estudar o texto literário unindo a sua forma e o seu conteúdo, o estético e o social, sendo este último visto não como algo exterior ao texto literário, mas como parte integrante da obra, como “agente da estrutura” (CANDIDO, 2006, p.15), passível de interferir diretamente na economia do livro. Tal abordagem proposta por Candido enxerga os fatores ou os elementos de ordem social por meio de uma concepção estética. Longe de se encontrar fora do texto, a dimensão social precisa ser considerada como “formadora da estrutura” e, portanto, como decisiva para a análise literária.

Esse modo de encarar a dimensão social corrobora na criação dos conceitos de redução estrutural ou formalização estética, propostos por Candido, como sendo “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma como algo autônomo” (CANDIDO, 1993, p.9). Nesse caso, o social se apresenta não como documentário isolado, ou como uma referência exterior ao mundo, mas como estruturado na própria composição estética do texto literário.

Além dessa posição teórico-metodológica exposta por Candido e adotada como fundamento da nossa pesquisa, uma questão essencial merece ser mencionada: o modo como Candido enaltece a singularidade do texto literário ao deixar evidente a importância do estudo da construção estética da obra literária, declarando que “o aspecto mais importante para o

estudo do romance é o que resulta na análise de sua composição” (CANDIDO, 2009, p.75). Nas considerações do teórico, um texto adquire pleno significado e verossimilhança não apenas na sua ligação com a realidade exterior ou a sua comparação com o mundo, mas quando e, sobretudo, seus mecanismos internos de construção estão imbuídos de uma certa coerência interna, organizados de forma coesa. No dizer de Antonio Candido, “a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura” (CANDIDO, 1993, p.11).

Todos esses posicionamentos teórico-metodológicos de Candido são endossados na presente tese, já que pretendemos seguir o método dialético. Sendo assim, a vinculação com os dados e elementos sociais será fase crucial da nossa investigação na medida em que buscaremos observar quais as dimensões sociais que o texto literário nos aponta, que tipo de sociedade é representada e como está “formalizada esteticamente” por meio dessa estrutura, ao mesmo tempo em que precisaremos considerar os vários aspectos da composição literária, as várias categorias da narrativa, analisadas como participantes de uma estrutura em que todos os elementos estão em íntima relação e poderão nos oferecer meios de analisar de forma mais completa e cuidadosa o universo social nos romances de Lopes. Essa perspectiva de estudo permite mostrar “de que maneira o social funciona como elemento da estrutura e de que maneira as componentes formais são via necessária que torna inteligível o social” (CANDIDO, 2002, p. 76).

Considerando, portanto, a importância que Antonio Candido atribui à estruturação romanesca, nossa pesquisa se fundamentará ainda em estudos da composição da narrativa que nos oferecerão forte subsídio para analisarmos de forma relevante o texto literário, pois se entende que para chegar ao objetivo geral do nosso estudo, é necessário analisar quais os procedimentos de composição literária que permitem a configuração das relações sociais e históricas internalizadas nesses romances.

Ao lado dessa abordagem de ordem dialética será de fundamental importância a adoção de teorias que tratam sobre a estruturação literária, cruciais para o estudo da composição da narrativa, que venham fornecer suporte para que possamos analisar de forma detida a constituição estética e formal do texto literário. Nesse sentido, autores como Gérard Genette (1995), E. M. Forster (1974), Anatol Rosenfeld (2009) Ana Cristina Lopes e Carlos Reis (1988), Roland Bouerneuf e Réal Ouellet (1976), entre outros, nos oferecem teorias que ajudam a voltar-se para a singularidade do texto literário. Todavia, evitamos uma descrição estrutural puramente expositiva e buscamos mostrar a funcionalidade da estrutura

composicional para determinar a relação entre texto e contexto, uma vez que a nossa concepção teórica centra-se no método de crítica integrativa.

A presente pesquisa se divide em cinco partes distintas. O primeiro capítulo traz as considerações introdutórias situando o objetivo da pesquisa, a justificativa da proposta, o corpus analítico e o método de abordagem investigativa. No segundo capítulo, realiza-se um breve estudo em torno da literatura sobre o mar, focalizando os autores que versam sobre o tema e o universo que representam nessas obras, para tentar observar o lugar de Moacir Costa Lopes no tratamento tão vasto dessa temática. Em um segundo momento, apresentamos uma análise em torno das obras de Moacir Lopes, fazendo um percurso sobre a sua produção literária a fim de evidenciar como esta se constitui diante da recorrência da temática marítima. Nessa etapa, ressaltamos os temas e motivos que fazem parte desse universo marítimo, considerando as fases de produção do escritor e as características de cada uma delas, enfatizando os pontos de intersecção entre as obras, bem como as inovações de um romance a outro.

No terceiro e quarto capítulos, trazemos as análises das duas obras escolhidas como *corpus* da pesquisa, *Maria de Cada Porto* e *Belona, Latitude Noite*, que representam cada qual uma das fases de produção do escritor. Nessa etapa, buscamos demonstrar através do estudo social e de composição da narrativa como tal obra se constrói e se estrutura a partir da observação dos vários aspectos narrativos, bem como do universo social que o romance internaliza. Tais obras são analisadas em sua singularidade, somente quando necessário apontamos comparações entre as duas.

Posteriormente, apresenta-se, nas considerações finais, o fechamento da análise, procurando determinar a confluência dos romances estudados, destacando as semelhanças e diferenças e como cada qual se coloca dentro do universo marítimo ficcional de Moacir Costa Lopes.

Por fim, expomos um apêndice, em forma de esquema, do estudo feito pela autora desta tese em torno das narrativas de Moacir Lopes, oferecendo uma sistematização mais objetiva em torno do percurso literário do escritor diante das fases de escrita e das características. Nosso objetivo com essa sistematização não é de reduzir a produção do escritor a fórmulas e regras, mas oferecer uma maneira de ler os seus romances, considerando as características de cada um, percebendo pontos de intersecção e de diferenças. Todavia, tal proposta não deixa de ser apenas um olhar para uma obra tão vasta e com tantas potencialidades narrativas.

2 A LITERATURA SOBRE O MAR

Descobri o quanto eu era um homem do mar, no coração, na mente e, também fisicamente- um homem exclusivamente de mar e de navios. O mar sendo o único mundo que importava, e os navios o teste de virilidade, de caráter, de coragem, de fidelidade – e de amor.

(Joseph Conrad. *A Linha de Sombra*)

Não pretendemos falar sobre todas as manifestações literárias em que o mar aparece representado, até porque essa empreitada seria impossível, visto que existe uma variedade de textos em que tal temática é abordada, seja na referência ao mar como um cenário ou paisagem descrita; seja como espaço onde se desenrola a ação; seja como símbolo ou motivo poético; ou ainda como um lugar social onde se explora diretamente o modo de vida em alto-mar. Nosso intuito, assim, é fazer uma breve apresentação de obras literárias importantes que trazem certa representação do mar, a fim de irmos delimitando um caminho para melhor situar o escritor estudado nesta pesquisa.

É possível notar como o mar se transformou ao longo da história em um dos temas ou espaços bem tematizados na literatura. Desde a antiguidade clássica, os motivos marítimos povoam o imaginário dos escritores e transformam-se em matéria para as suas produções. Basta lembrar de um dos primeiros textos da literatura ocidental, *A Odisseia*, atribuída a Homero, como a grande epopeia marítima que narra as errâncias de Ulisses, tentando voltar a sua terra natal e sofrendo as grandes intempéries marítimas. Nesse poema épico, o mar é apresentado como um lugar fantástico, repleto de lendas e mistério, de perigos e monstros, um mar com sereias, tempestades e naufrágios.

Outro texto muito importante no que se refere ao tema marítimo é o poema épico *Os Argonautas* escrito por Apolônio de Rodes em 250 a.C. Sua construção também se revela a partir do tema da viagem em alto-mar, na verdadeira saga em busca da lã de ouro do carneiro alado Crisólamo. Na nau Argo, o chefe da expedição e comandante do navio, Jasão, parte com vários heróis gregos e semideuses enfrentando as intempéries marítimas, para chegar na região do Mar Negro e encontrar o Velo de Ouro e, assim, assumir o trono de Iolco na Tessália.

Na literatura latina, encontramos outra grande referência sobre o mar que “imita” a estrutura e o tema de *A Odisseia* de Homero. Estamos falando de *A Eneida*, o poema latino

escrito por Virgílio, entre 29 e 19 a.C., que narra, em sua primeira parte, a viagem marítima de Enéias, de Troia até o Lácio, buscando a terra prometida para fundar o reino latino. Nessa obra épica, assim como em *A Odisseia*, o herói passará por toda sorte no mar, enfrentando tempestades e perigos, à mercê dos deuses.

Nessas manifestações literárias em que a viagem marítima é o centro percebe-se a luta do homem diante dos perigos e mistérios do mar, buscando sempre atingir um objetivo que é a chegada ao lugar desejado. O mar, assim, se apresenta como cheio de perigos e como um rival na luta humana, mas também como o único caminho capaz de lhe oferecer a glória desejada ou o lar amado. Nesse sentido, ao mesmo tempo que o mar é perigo e mistério, é também caminho de busca para se atingir o que se almeja.

Na literatura portuguesa, vale ressaltar que o mar manifesta uma forte relação com a identidade do país, revelado como o caminho para as descobertas e conquistas portuguesas. Por isso, ele será um tema muito explorado tanto na prosa quanto na poesia. O exemplo mais clássico trata-se de *Os Lusíadas* de Camões, a epopeia do povo português, publicado em 1572 e que narra a viagem de Vasco da Gama até às Índias, desbravando “mares nunca d’antes navegados” e desmistificando a sua imagem como um lugar de abismos, mas revelando a árdua tarefa de desbravar os caminhos e enfrentar grandes perigos. O centro da narração são os feitos de Vasco da Gama tentando conquistar as Índias e, portanto, apresentando a história gloriosa da nação portuguesa. O mar está presente desde o início, pois ele será o caminho trilhado pelo homem representando tormentas e dificuldades. Assim como Enéias e Ulisses, Vasco da Gama viverá as várias aventuras e enfrentará muitas intempéries em alto-mar.

Mais tarde, Fernando Pessoa irá comparar a água salgada do mar com as lágrimas de Portugal, enfatizando as conquistas portuguesas diante do contexto da luta e do sofrimento vividos em busca de explorar o mar e enfrentar seus mistérios e perigos: “Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal! ” (PESSOA, 1998, p.64).

Encontraremos ainda, ao longo da história da literatura, muitos escritores que trouxeram a representação do mar em suas obras. De modo particular, no que se refere a romancistas, podemos citar alguns emblemáticos. Daniel Defoe, escritor britânico, com o seu *Robinson Crusoe* (1719), tido como um dos grandes romances de aventuras da literatura mundial, expõe a história do rapaz de boa família estrangeira, que decide dedicar a vida ao mar, tornando-se “tanto comerciante quanto marinheiro” (DEFOE, 2005, p. 30). Depois de descrever as várias andanças pelos mares, enfrentando tempestades e conhecendo a vida no mar, grande parte da narrativa aborda o tema do naufrágio e a tentativa de sobreviver em uma ilha inóspita por vinte e oito anos como náufrago: “eu, pobre e desgraçado Robinson Crusoe,

depois de naufragar em alto-mar durante terrível tempestade, fui atirado a esta triste e miserável ilha, a que dei o nome de Ilha do Desespero” (DEFOE, 2005, p. 67).

Outro grande clássico da literatura universal, uma obra satírica travestida de romance de aventura, traz o enredo da viagem marítima e andanças por terras fantásticas. Jonathan Swift, escritor irlandês, apresenta em *As Viagens de Gulliver* (1726), a narração das viagens de Lemuel Gulliver, cirurgião a princípio e depois capitão de vários navios: “me fizeram ser capitão do *Adventure*, robusto navio mercante de 350 toneladas: pois, conhecedor da arte de navegação e cansado do ofício de médico de bordo, que, não obstante poderia exercer a qualquer momento” (SWIFT, 1979, p.201). A obra, na verdade, satiriza a sociedade da época, por meio da história de Gulliver em vários reinos e países imaginários, mas trazendo toda uma representação do contexto marítimo nas viagens em alto-mar.

Victor Hugo, escritor francês, mais conhecido por sua obra *Os Miseráveis*, publica em 1886 o seu romance *Os Trabalhadores do Mar*. De acordo com Barbara Rouanet (2013), é um romance de exílio que reflete os anos em que Victor Hugo viveu em Guernesey, ilha do Arquipélago da Mancha, localizada entre França e Inglaterra. Na obra, existe a descrição dos modos de vida na ilha, enfatizando, de forma particular, os trabalhadores do mar, pescadores e marinheiros. No romance, existe a apresentação do modo de vida desses trabalhadores do mar, a sua linguagem e suas características.

Não podemos deixar de mencionar Herman Melville, escritor estadunidense, que produziu algumas de suas obras, trazendo a temática marítima. A sua obra-prima *Moby Dick* é considerada como um dos grandes clássicos da literatura marítima de todos os tempos. Trata da história do capitão Ahab, em busca da baleia branca mítica que lhe fez perder a perna. Nessa narrativa, existe toda a descrição do contexto do navio baleeiro na pesca e a luta entre o homem e a baleia, frisando a hierarquia a bordo, descrevendo a tripulação e suas funções, bem como a vida da pesca em alto-mar.

Melville voltará ao tema do mar em *Billy Budd* (1924) ao apresentar a história de um jovem marinheiro, exemplo da bondade natural, mas que acaba sendo levado a um fim trágico em seu embate com o mestre de armas Claggart. A obra retrata bem o modo de vida a bordo, o contexto da disciplina da vida marítima e explora a imagem do grande marinheiro representado pelo Capitão Vere como o símbolo de retidão e honradez.

Outro escritor que também tematiza o mar em suas obras é Jack London, de origem estadunidense. Na narrativa *O Lobo do Mar*, escrita em 1904, explora de forma mais ampla o tema da luta do bem contra o mal, através da imagem do Capitão Lobo Lansern – um homem materialista, rude, maldoso e cético – em seu embate com Van Weyden – intelectual e

idealista. A obra mostra a rusticidade e selvageria da vida em alto-mar, destacando a imagem do ser moldado para a vida rude e sem expectativas a partir da descrição da atividade dos caçadores de focas. Jack London volta a tematizar o mar nas obras *Martin Eden* (1909) e *Travessia do Snark* (1911).

Não podemos deixar de citar um grande clássico do escritor norte-americano Ernest Hemingway, *O Velho e o Mar*, publicado em 1952. A história contada relata a saga do pescador velho e solitário Santiago. Depois de passar mais de 80 dias sem pescar nenhum peixe, consegue pegar um dos maiores que ele já viu. Grande parte da narrativa mostra o duelo entre o pescador e o peixe, entre o velho e o mar, produzindo reflexões pertinentes e tocantes em torno da luta do homem contra a natureza e contra a sua própria natureza. *O Velho e o Mar* transmite uma mensagem de grande força sobre a relação do homem com a vida ou com a natureza, metaforizada no mar, realçando valores como perseverança, respeito, lealdade e fé.

Nesse percurso empreendido fizemos referências a autores que pontualmente representaram o mar em suas obras, mas há quem tenha dedicado grande parte de sua produção a falar sobre o tema. O grande expoente da literatura marítima é o britânico de origem polaca, Joseph Conrad. Na obra conradiana, encontramos várias narrativas que versam sobre o mundo marítimo. Em uma de suas primeiras produções literárias, *O Negro de Narciso* (1897), existe o relato sobre a vida no mar, apresentando as responsabilidades da carreira marítima, suas dificuldades e riscos, bem como o entusiasmo que ela inspira. Em 1898, Conrad escreve a novela *Juventude*, abordando a vida do marinheiro na euforia juvenil dos dias no mar, as dificuldades do navio velho, e ainda, o enfrentamento de perigos e o sofrimento diante da perda de um navio. A história é contada em um tom saudosista por marinheiros que se reúnem para rememorar os tempos vividos no mar: “você não acha que o melhor dos tempos foi aquele em que éramos jovens no mar?” (CONRAD, 2011, p.83).

Posteriormente, o escritor britânico publica *Lord Jim* (1900) em que apresenta a história de um jovem fugindo de um passado difícil, por ter, em um momento de acidente, abandonado o seu navio *Patna*, quando era Imediato. A vida de Jim fica marcada por esse ato considerado desonroso para um marinheiro. Abandonar o navio e a tripulação, em caso de acidente, custa a possibilidade de voltar ao mar. Jim é levado a julgamento e perde os seus direitos marítimos como também sua imagem fica maculada para sempre. A obra traz todo o conflito existencial de Jim de forma surpreendente. Seus sentimentos são tratados como misteriosos e indecifráveis.

Mais adiante, na obra *A Linha de Sombra* (1917), Joseph Conrad destaca a história de um marinheiro no seu primeiro comando, mas já tendo que enfrentar uma de suas maiores dificuldades em alto-mar. O navio passa por uma grande tempestade e a tripulação é contaminada por uma doença a bordo. As dificuldades enfrentadas em alto-mar são interpretadas, pelo Imediato, como um castigo do antigo Comandante, que morreu no navio e teve seu corpo jogado em mar desconhecido. A obra é permeada por situações sombrias, com os homens doentes e o navio imerso na escuridão: “a negritude impenetrável cercava o navio tão de perto que parecia ser possível, metendo a mão para fora da amurada, tocar alguma substância do outro mundo” (CONRAD, 2011, p.127). *A Linha de Sombra* lembra muito a atmosfera sombria e pessimista do romance *Belona, Latitude Loite*, de Moacir Lopes, trazendo a imagem da tripulação contaminada, o navio e os homens perdidos na escuridão, a perda da noção temporal e a imagem do senso de fim da vida, sem esperança de salvação.

De fato, podemos dizer que muitas características das obras de Joseph Conrad estão presentes nas narrativas de Moacir Costa Lopes. Nos dois, encontraremos o enaltecimento da vida no mar, a descrição do companheirismo existente nos navios e das dificuldades vividas a bordo, o enfrentamento dos perigos e sua reflexão na interioridade dos seres, a fidelidade ao mar e ao navio, a personificação da embarcação, etc.

Voltando nosso olhar para a literatura brasileira colonial, época de grande trânsito marítimo, encontramos textos com passagens que, de alguma forma, tematizam o mar. Basta lembrar do primeiro documento das nossas letras, a *Carta do Achamento do Brasil* (1500) escrita pelo escrivão da frota náutica portuguesa, Pero Vaz de Caminha. Nesta narrativa, acentuam-se as observações em torno do caminho percorrido pelas naus portuguesas próximas das costas brasileiras e a descrição do ambiente encontrado, bem como a movimentação realizada pelas naus até conseguir aportar nas terras guaranis.

Outra referência importante no que se refere aos primeiros textos brasileiros que tematizam o mar diz respeito à *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira. Esse poema épico influenciado por *Os Lusíadas* de Camões, tem característica laudatória ao terceiro donatário da Capitania de Pernambuco, Jorge de Albuquerque Coelho. No poema, percebe-se a invocação aos deuses marinhos, a retomada do mito de Jasão e os Argonautas para comparar com a jornada de Jorge Albuquerque e seu irmão durante a infortunada travessia do oceano com destino a Portugal, fazendo referência ao naufrágio enfrentado e os dias de tormenta em alto-mar.

Posteriormente, é possível encontrar na obra *Caramuru* (1781), poema épico escrito por Santa Rita Durão, passagens em que o mar é configurado. O poema narra a história do

náufrago português, Diogo Álvares Correia. Desde o início, verifica-se a referência ao ambiente marítimo e a descrição do naufrágio de Diogo e seus companheiros. Em outros momentos da narração, destaca-se a descrição da travessia marítima de Diogo e Paraguaçu, da Bahia até a Europa e a volta da viagem com os anúncios proféticos em torno do futuro da Nação.

Mesmo diante dessas observações em torno dos textos da literatura brasileira colonial, arraigada a uma identidade marítima que forma sua história, percebe-se que na literatura brasileira pouco se tem escrito sobre o mar. De forma mais específica, no que se refere ao gênero prosa, essa ausência é ainda mais evidente.

Um dos primeiros romances a trazer certa representação do mar diz respeito ao *Bom Crioulo* (1895) do escritor cearense Adolfo Caminha. A narração se ambienta inicialmente no contexto marítimo, trazendo um quadro social de grande expressividade, através da exploração da vida na Marinha Armada. Na obra, de traço naturalista, é possível perceber a descrição da deterioração da corveta, da paisagem marítima, da subserviência dos marinheiros diante dos oficiais, do trabalho dos homens do mar e, de forma mais emblemática, dos castigos recebidos pelos marinheiros que cometiam faltas. A riqueza expressiva com que Caminha descreve os castigos da chibata são exemplares: “seguiram-se outras chibatadas implacáveis, brutais como cáusticos de fogo, caindo uma a uma, dolorosamente, no corpo franzino do marinheiro” (CAMINHA, 1983, p.14).

Todavia, se na primeira parte da narração existe a exploração do contexto marítimo e militar, a narrativa se concentrará de forma mais vasta no assunto principal da trama, o relacionamento homossexual de dois marinheiros. Considera-se que o tema do mar aparece inicialmente de forma mais concentrada, mas depois se desvanece na vivência amorosa de Amaro e Aleixo, nas ruas do Rio de Janeiro. Essa obra, por trazer de forma aberta o tema da homossexualidade, antes não tratado na literatura brasileira, foi muito criticada pelo público e impedida de ser publicada na época.

Posteriormente, podemos citar o escritor baiano Xavier Marques, que ambienta algumas de suas obras no espaço praieiro. Em *Jana e Joel* (1899) - publicada no volume *Praieiros* (1902), juntamente com uma série de novelas intituladas *Maria Rosa*, *O Arpoador* e *A Noiva do Golfinho* – o ambiente do litoral baiano é fortemente destacado para representar o costume de pessoas em seu convívio com o mar, de forma mais específica, dos pescadores. De acordo com Aramis Costa (2011), as suas obras são em maioria praieiras, somente *O Arpoador* poderia ser vista como uma obra essencialmente marítima, já que “situa-se como a mais relevante ficção baiana passada em pleno mar, uma ficção efetivamente marítima e não

praieira, construída objetivando o clímax nas águas profundas do oceano” (COSTA, 2011, p.50). De acordo com ele, nas demais obras, “o mar aparece (...) apenas fazendo parte do cenário e da vida rotineira dos personagens, já que a ação se desenvolve toda em terra. Entende-se, aí, a denominação do autor de ‘praieiro’, e não de marítimo ou marinho, a esta significativa vertente de sua ficção” (COSTA, 2011, p.50).

Convém ainda mencionarmos outro escritor baiano que apresenta o mar em algumas de suas narrativas, todavia é o mar visto do cais. Trata-se de Jorge Amado em *Mar Morto*, de 1936, e *Os Velhos Marinheiros*, de 1961. Em *Mar Morto*, observa-se a descrição dos “homens da beira do cais [que] só têm uma estrada na sua vida: a estrada do mar. Por ela entram, que seu destino é esse. O mar é dono de todos eles. Do mar vem toda a alegria e toda a tristeza”. (AMADO, 2001, p.13). A ambientação se dá no cais da Bahia, descrevendo a história de Livia e Guma, representando os homens que tem como única forma de vida, o mar, de onde tiram o sustento, mas vivendo em meio aos constantes perigos, deixando as mulheres em conflito: “as mulheres do mar, mulheres de destinos iguais: esperar numa noite de tempestade a notícia da morte de um homem” (AMADO, 2001, p.13).

Em *Mar Morto* estão relatados todos os perigos enfrentados no mar, o medo das mulheres de perderem os maridos e a notação lendária da figura de Iemanjá, que toma para si os corpos dos homens que morreram tentando salvar alguém e seus corpos nunca são encontrados, pois passam a viver nas profundezas das águas com a “dona do mar”. Chama atenção a forma com que o caráter lendário transmite o tom de mistério em que o próprio mar passa a ser representado, bem como o aspecto de transitoriedade da vida para o homem do mar:

Quem já decifrou o mistério do mar? Do mar vem a música, vem o amor e vem a morte. (...) O mar é instável. Como ele é a vida dos homens dos saveiros. Qual deles já teve um fim de vida igual aos demais homens da terra que acariciam netos e reúnem as famílias nos almoços e jantares? Nenhum deles anda com esse passo firme dos homens da terra. Cada qual tem alguma coisa no fundo do mar: um filho, um irmão (...) Mas também qual deles não sabe cantar essas canções de amor nas noites do cais? Qual deles não sabe amar com violência e doçura? Porque toda a vez que cantam e que amam, bem pode ser a última. Quando se despendem das mulheres não dão rápidos beijos, como os homens da terra que vão para os seus negócios. Dão adeuses longos, mãos que acenam, como que ainda chamando (AMADO, 2001, p.13).

Essa vida entregue ao mar como um destino e o modo como vivem de forma instável estão refletidos na postura que tomam diante do viver concentrado. A transitoriedade, a insegurança e a incerteza fazem parte da vida desses homens do cais.

Se em *Mar Morto* Jorge Amado traz a descrição da vida dos homens da beira do cais e seus conflitos, bem como o de suas mulheres, em *Os Velhos Marinheiros* notaremos a mesma ambientação da beira do cais na cidade pacata de Periperi, onde a chegada de um velho marinheiro, o Comandante Vasco Moscoso de Aragão, capitão de longo curso, muda a rotina do pequeno lugarejo e desperta o interesse de todos. O Capitão tira a cidade da monotonia e do tédio com as suas incríveis histórias, entretanto, a narrativa se modifica quando um dos habitantes do vilarejo questiona o título de Comandante e o declara com uma farsa. A narrativa prende até o fim o mistério em torno da figura do Comandante Vasco de Aragão. Existe a descrição da sua viagem, de Salvador até Belém, no navio *Ita*; das suas trapalhadas; do contexto de bordo; da linguagem em alto-mar, trazendo informações sobre navegação e explorando uma certa ambientação marítima através da história “do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, único a prever a tempestade e salvar seu navio” (AMADO, 1982, p.240).

Nas discussões até aqui desenvolvidas percebe-se que apenas alguns escritores deitaram seu olhar para o mar, sendo, na maioria, o mar como cenário ou paisagem ou o mar visto da beira do cais, com uma narrativa considerada praieira ou litorânea e não essencialmente marítima. Todavia, existe um escritor brasileiro que recebeu a designação de escritor marinheiro⁴, pelo fato de o mar ser um tema constante em suas narrativas. Trata-se de Virgílio Várzea, escritor catarinense.

Virgílio Várzea produziu grande parte de sua obra a partir das paisagens náuticas como um espaço privilegiado, retratando homens e mulheres, trabalhadores do mar, bem como destacando os usos e costumes ilhéus a partir das atividades marítimas ou pesqueiras e também dos roceiros das regiões campestres próximas das ilhas. A maioria de suas produções são novelas ou contos com grande poder descritivo, que formam quadros com tônica na paisagem marítima. Na narrativa *O Brigue Flibusteiro* (1904), descreve-se o modo de vida em alto-mar a partir da descrição das atividades em um navio pirata. Em 1908, escreve sua novela *Os Argonautas*, recriando o mito grego da busca do Velo de Ouro. Em suas obras, *Mares e Campos* (1895), *Contos de Amor* (1901) e *Nas Ondas* (1910) percebe-se o mar como constante temática em narrativas breves que retratam os costumes dos pescadores da ilha, vivências das mais diversas no ambiente costeiro ou no mar, trazendo ainda quadros de vida

⁴ O escritor recebeu esse epíteto dos críticos. Tal nomeação aparece na obra em homenagem ao seu centenário, intitulada *Centenário do Marinheiro* (1963) que reúne vários artigos de estudos sobre o escritor e suas obras.

rústica dedicados “às almas simples dos marítimos ou dos roceiros”. De forma geral, observa-se que Virgílio Várzea concentra mais suas narrativas no ambiente da ilha, revelando tipos rurais e praianos, retratando costumes e tradições, mas também aborda o modo de vida em alto-mar, trazendo a linguagem marítima.

O autor catarinense passou a ser considerado um escritor marinhista pelo modo como “pinta” cenas marítimas de forma muito recorrente. O alto poder descritivo revela a preocupação em tornar evidente o espaço marítimo. Nesse sentido, sua produção marítima é uma das mais vastas da nossa literatura, mas marcada por essa oscilação entre o mar aberto e o ambiente praieiro ou terrestre, diferente de Moacir Lopes, a quem chamamos de romancista do mar, por ser o único da nossa literatura brasileira a representar o mar de modo tão recorrente em tantos romances, revelando histórias que se passam tanto em alto-mar como a bordo dos navios de forma mais específica, e quando se passa em terra, existe um elo forte de retomada da vivência no mar, como se as personagens vivessem marcadas pela influência marítima.

Nesse sentido, destaca-se a importância desses dois autores que mais representaram o mar na literatura brasileira: Virgílio Várzea e Moacir Costa Lopes. O escritor catarinense concentra mais sua produção em narrativas breves, como o conto ou a novela, e sinalizando o movimento entre o ambiente marítimo e o ambiente praieiro e campestre, revelando costumes e tradições dos homens do mar, bem como dos homens da terra. O escritor cearense notabiliza-se pela produção de romances, de forma geral, trazendo nas narrativas a constante representação do mar aberto e da vivência nos navios, ou, quando o ambiente terrestre é retratado, os seres de ficção parecem sempre impregnados de um modo de vida que é marítimo por excelência.

Sendo assim, considera-se que o mar na literatura de Lopes é muito mais do que um cenário ou paisagem onde se desenrola a ação. O mar é a razão de ser de seus escritos. Enquanto outros escritores ambientam suas narrativas no litoral ou na costa, Moacir Lopes explora de forma recorrente o mar aberto e a vida nos navios. Mais que isso, o mar de Moacir Lopes é um universo social com características determinadas e com personagens que representam certa visão de mundo com existências diretamente ligadas ao mar. Esse escritor cearense é o único romancista brasileiro a tratar de forma tão vasta a temática marítima por essência em romances, sendo o ponto central de sua atividade como escritor. Tal peculiaridade de sua produção será examinada de forma detida nessa pesquisa.

2.1 O UNIVERSO LITERÁRIO DE MOACIR LOPES

Sou marinheiro, flutuo como as ondas nessa existência entrecortada, somos feitos de despedidas e saudades, é o mar que assim quer.

(Moacir Lopes, *Cais, Saudade em Pedra*)

Nosso intuito inicial nesse estudo é fazer um percurso pelas produções de Moacir Lopes na tentativa de mapear os temas e motivos do seu universo literário, destacando as características de cada obra e suas semelhanças e especificidades. Com isso, pretendemos desenhar um panorama que permita compreender como se estabelece a sua obra como um todo através do olhar para cada narrativa que versa sobre o ambiente marítimo.

Nesse sentido, pode-se determinar que o universo literário de Lopes pauta-se na exploração recorrente da temática marítima que podemos dividir em duas fases⁵: a fase inicial, compreendendo os seus primeiros romances como *Maria de Cada Porto* (1959) e *Cais, Saudade em Pedra* (1961) e a fase posterior, que compreende os romances *A Ostra e o Vento* (1964), *Belona, Latitude Noite* (1968), *O Passageiro da Nau Catarineta* (1982), *O Almirante Negro – a Revolta da Chibata, a Vingança* (2000) e *As Fêmeas da Ilha da Trindade* (2006).

As narrativas de temática marítima da primeira fase se caracterizam pelo traço de espontaneidade, pela linguagem coloquial, pela construção de várias personagens, com a exploração do ambiente social da guerra e da vida difícil do marinheiro em tal situação. Nas narrativas de temática marítima da segunda fase, percebe-se a instauração de um discurso mais psicológico e simbólico, bem como com a exploração acentuada dos recursos formais e a presença do elemento fantástico, traço definidor de suas obras até a fase final. É possível também encontrar obras que misturam características dessas duas fases, como é o caso de *Onde Repousam os Náufragos* (2003) e o único livro de contos *O Navio Morto e Outras Tentações do Mar* (1995).

Nessa fase posterior que inicia com o quarto romance, *A Ostra e o Vento*, podemos distinguir uma preocupação mais evidenciada com temáticas existenciais, ora com poucas personagens, ora na representação da variedade de seres, através da introspecção e do

⁵ Essa divisão em fases foi proposta por Michel Fody III (1978) em seu estudo *Criação e Técnica no Romance de Moacir C. Lopes*.

elemento fantástico que produziram personagens complexas e ilimitadas atrelados ao caráter do sobrenatural, como serão Saulo de *A Ostra e o Vento* e Leone de *Belona, Latitude Noite*.

Na diferenciação entre as duas fases é possível perceber, todavia, aspectos e características que são semelhantes desde o início até a fase final: o tema do naufrágio, a solidariedade humana, a solidão, o apego ao navio e sua apresentação como personagem, a imagem do marinheiro como homem resistente e simples que vive na adversidade, mas que não sabe viver sem o mar e sem o seu navio, os indivíduos naufragados, que estão à margem, que perderam o rumo, seres solitários, isolados, vivendo em uma eterna busca de encontrar a si próprio e o seu lugar no mundo.

Examinaremos de forma mais detida as obras pertencentes a cada fase, destacando as suas características por meio das diferenças percebidas, bem como dos pontos de intersecção entre elas. Vale mencionar que trazemos como apêndice, ao fim desse estudo, uma espécie de sistematização dessas discussões, com o intuito de oferecer uma visão mais geral da produção literária de Moacir Lopes.

2.1.1 Obras de temática marítima da 1ª fase

Maria de Cada Porto traz como cerne o naufrágio do cruzador *Bahia* durante a Segunda Guerra Mundial e explora de forma intensa o contexto da vida no mar, apresentando a trajetória dos marinheiros, sua vida em alto-mar e em terra firme e a conjuntura de guerra nas cidades de Recife e Natal. A obra alterna a narração dos dias sofridos em alto-mar com as rememorações dos dias felizes no porto e nos navios, deixando evidente o mundo dos marinheiros, a sua linguagem, os seus costumes e seus conflitos: “era a história rara de caráter náutico, tão poucas vezes registrada entre nós” (MELO, 1960, p.3).

Fato é que tal narrativa traz em sua essência tudo o que Moacir irá trabalhar em suas outras obras. Em *Maria...* já é possível notar várias temáticas e histórias que se converteriam em enredo dos seus romances subsequentes. Isso pode ser evidenciado quando nessa primeira obra aparece uma menção ao verso de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, que se transforma em título de sua segunda obra: “ah, todo cais é uma saudade de pedra! Não lembro quem disse isso, mas foi bem dito” (LOPES, 2002, p.120) e, ainda menciona, por duas vezes, o que vem a ser a intriga principal de *Cais...* que é o naufrágio do navio *Camaquã* e a história dos marinheiros que sobrevivem.

Destaca-se também uma antecipação do quarto e também do penúltimo romance de Moacir Lopes, *A Ostra e o Vento* e *As Fêmeas na Ilha da Trindade*, ambos que tematizam sobre a ilha e as problemáticas vividas nesse lugar ao mesmo tempo grandioso, mas solitário e isolado. Em *Maria...*, o narrador menciona a grandeza das ilhas e ainda descreve de forma muito detalhada a Ilha da Trindade, onde se passa toda a trama da penúltima obra.

Mais adiante, tem-se a menção feita à gripe espanhola e ao grande número de mortes que tal doença provocou: “o Tiloga quase morreu durante a ‘gripe espanhola’ esteve para ser jogado ao mar em estado de coma; diz ele que muitos foram jogados vivos ao mar” (LOPES, 2002, p.98). Essa temática é o cerne da narrativa do quinto romance de Lopes, *Belona, Latitude Noite*.

Aparece ainda a exploração feita em *Maria...* sobre a Revolta da Chibata: “João Cândido e um sargento organizaram e marcaram o dia da revolta, mas uns dias antes, numa tarde, os oficiais do Minas se reuniram na popa, fumando os seus charutos, para assistirem ao castigo de alguns marinheiros” (LOPES, 2002, p.124). Tal fato se transforma em um romance histórico publicado por Lopes em 2000.

Vale mencionar ainda que em *Maria de Cada Porto* existe também uma referência feita a navios fantasmas, que se converte em seiva narrativa para a maioria dos romances da segunda fase em que o caráter sobrenatural é evidente: “é por isso que em alto-mar vemos visagens de navio em noites escuras ou nevoeiros (...) são almas penadas de navios, conduzidas por milhões de almas de marinheiros que afundaram no mar” (LOPES, 2002, p.222).

Sendo assim, é possível observar como esse primeiro romance *Maria de Cada Porto* é a fonte de todas as narrativas de Lopes formando o seu universo literário. Em *Maria...* temos o embrião de temas e motivos utilizados para desenvolver outras narrativas, evidenciando a grande atenção dada à temática marítima como a razão de ser de suas produções literárias⁶.

⁶ Moacir Lopes escreveu obras que não versam sobre o mundo marítimo a exemplo do seu segundo romance, que aborda temática regionalista, *Chão de Mínimos Amantes* (1961). Em tal narrativa, o sertão nordestino e seus problemas enfrentados pela população como seca, enchente e fanatismo religioso são os formadores do enredo. Assim como em *Chão de Mínimos Amantes*, a temática marítima também não aparece no seu sexto romance, *Por Aqui Não Passaram Rebanhos* (1972), em que o tempo é a grande temática da obra, ao trazer a história de Emiliano e Selene repleta de simbolismo em uma região lendária. Lopes não aborda o tema também no último romance escrito, *a Ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 Apóstolos* (2007), uma narrativa histórica falando sobre a Guerra de Canudos, liderada por Antônio Conselheiro em que retrata o massacre sangrento na chacina de mais 25 mil pessoas, contando a história na perspectiva dos flagelados. Nesse sentido, dos seus onze romances lançados, apenas essas três obras citadas anteriormente não trazem a temática marítima, todos os outros oito romances e ainda o único livro de contos, *Mar Morto e Outras Tentações do Mar*, publicado em 1995, partem da seiva do mar para a construção de seus enredos.

Com a terceira obra, *Cais, Saudade em Pedra*, que traz como título um dos versos da *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, Moacir Lopes retoma a temática marítima com uma obra que narra o naufrágio do *Camaquã* e os dias que seguem nas ruas de Recife com os náufragos sofrendo e relembrando os fatos acontecidos e na busca por Délio, um dos companheiros que desapareceu. Tal obra foi apontada por alguns críticos como uma continuação do primeiro romance e criticada por Wilson Martins (cf. FODY, 1978, p.67-68) com o argumento da falta de originalidade, já que retrata muito do que se destacou em *Maria de Cada Porto*.

Isso realmente pode ser evidenciado com a reiteração de temáticas, o relato do contexto de guerra, da vida dos marinheiros, dos amores das Marias, as despedidas; e com personagens que lembram algumas das que foram representadas em *Maria...* Todavia, como Fody aponta: “*Cais* revela um tremendo avanço técnico em relação a *Maria*, um domínio consideravelmente maior do ofício de escritor” (FODY, 1978, p.69).

De fato, a técnica narrativa de *Cais, Saudade em Pedra* chama atenção pelo modo da construção temporal e do ponto de vista. Existe nessa obra uma exploração evidente de uma narração com maior teor psicológico, com discursos fragmentados e confusos, definindo o estado de conturbação do narrador personagem psicologicamente abalado pelo naufrágio. Esse traço determinante em *Cais...* será o início do que Lopes trará para a narração de suas obras subsequentes, com teor psicológico e simbólico muito notabilizado e com uma construção formal cada vez mais trabalhada.

Cais, Saudade em Pedra pode ser lido, em termos de enredo, como uma continuação da ação diegética de *Maria de Cada Porto*, pois se este romance retrata um naufrágio e os dias tortuosos em alto-mar, finalizando a obra na chegada ao porto, aquele traz como enredo o que acontece depois de um naufrágio em terra firme com os marinheiros sobreviventes marcados pelo fato acontecido tentando retomar suas vidas. A ação de *Maria de Cada Porto* se passa de forma mais extensa em alto-mar, nos navios ou nas balsas, ao passo que em *Cais...* toda a narração do presente se passa em terra firme. Todavia, dizer que a terceira obra é apenas uma continuação da primeira e acusá-la de falta de originalidade é desconsiderar a sua grandeza que retrata personagens tão marcantes e que já dá avanços significativos na construção novelística, a exemplo da narrativa psicológica, explorando os fluxos de consciência das personagens, bem como a construção temporal que mistura fatos e tempos de forma ininterrupta.

É possível perceber também o reforço das características tão evidenciadas no primeiro romance como a solidariedade criada entre as personagens. Em *Cais...*, a solidariedade está

exposta, por exemplo, na atitude de homenagear o companheiro morto no naufrágio enviando um telegrama à família para avisar o acontecido, “comunicando que num mar agitado, de ondas monstruosas, numa manhã de chuva, mar faminto de vidas humanas, que nem cuida do sofrimento dos que ficaram, levou José” (LOPES, 1973, p.54). Tal atitude ganha ainda maior relevo com a reflexão dos marinheiros que escrevem e não sabem escolher bem as palavras ou que sentem pela morte do amigo ao declarar: “‘lamentamos’ é palavra vazia para dor tão forte. Desculpe, senhora mãe de José, eu ter-me salvo. O mar não escolhe” (LOPES, 1973, p.54).

Ainda se encontra a representação da cadeia humana, grande força de sua obra. O termo é utilizado pela primeira vez por Leo Barrow (1970), no prefácio à terceira edição de *Maria de Cada Porto*. Posteriormente, é reforçado por Michel Fody (1978) no seu estudo sobre algumas obras de Moacir Lopes, como forma de designar a grande gama de personagens apresentadas que se identificam e compartilham dos mesmos dramas, características e sentimentos. Os homens são descritos como seres “perdidos”, mas que se ajudam e compartilham vidas, sendo um elo da cadeia fortalecida quando estão juntos. Essa imagem da cadeia humana pode ser percebida de forma assertiva na obra *Cais, Saudade em Pedra*, quando o narrador Gerson busca definir a relação entre ele e seu amigo Délio: “a [vida] de Délio formou cadeia com a minha por muito tempo e em muitos lugares. Importa a mim” (LOPES, 1973, p. 27). Tal concepção da cadeia humana permeia todas as narrativas de Lopes, pois revela-se como uma maneira de enxergar as personagens e estabelecer as relações entre elas. Mesmo os mais diferentes e em posições aparentemente opostas terminam por se unir diante das intempéries.

Existe também a retomada das várias personagens caracterizadas de forma mais tipificada, mas tendo algumas delas muita força expressiva, como a personagem Coroa, o náufrago louco retratado com ternura e que foge dos tiros de luz do submarino quando ficara na condição de náufrago⁷: “Coroa só guardou no subconsciente aqueles faróis iluminando os náufragos para os metralhar (...) Foi da luz que saiu a morte (...) Eram tiros de luz” (LOPES, 1973, p.32).

Nessa acepção vemos em *Cais...* a descrição mais intensa das personagens “naufragadas” tanto no mar quanto em vida. Os naufragados em vida aparecem, por exemplo, na figura das prostitutas solitárias que despertam ternura no marinheiro a ponto de colocarem

⁷ Coroa é uma das personagens mais expressivas da obra de Lopes. Talvez por isso ele será retomado em mais duas obras subsequentes: no conto “Tiros de Luz”, publicado em *Mar Morto e Outras Tentações do Mar* e também no romance *Onde Repousam os Náufragos*, sempre acompanhado de sua companheira Chalana.

como epitáfio no túmulo da prostituta Aracy os seguintes dizeres: “homenagem dos náufragos do mesmo barco teu” (LOPES, 1973, p.150).

As personagens são apresentadas, assim, em sua simplicidade e através de um sentimento de identificação muito evidente: os indivíduos solitários, perdidos, que buscam o seu lugar no mundo, a humanidade sofrida que passa a ser o foco descritivo dos seres ficcionais que Lopes apresenta em suas obras. Conforme destaca Octavio de Faria:

Moacir C. Lopes também é íntimo do sentimento humano, do humilde e terno sentimento humano que o homem miserável desperta no homem miserável, que a mulher perdida desperta na mulher perdida. Talvez sejam simples farrapos humanos os seres que nos mostra, mas são, certamente, farrapos humanos vivos, autênticos, quentes de sofrimento e de solidariedade humana. (FARIA, 1963, p.1)

Nesse sentido, observam-se personagens das mais variadas, mas todas elas integradas dentro de uma mesma cadeia humana que as aproximam, fazendo parte da gente humilde e sofrida, “a humanidade menor, a humanidade que anda pelas sarjetas procurando brinquedos para sempre perdidos” (LOPES, 1973, p. 80). São personagens que lutam e que resistem, que precisam lidar com as adversidades, mas que trazem sempre um sentimento de ternura e de solidariedade muito evidentes, fazendo com que o leitor sempre se identifique e se deixe tocar por esses seres e suas problemáticas tão bem descritas em *Cais*, *Saudade em Pedra*.

O romance termina com a narração do momento de extrema felicidade e euforia revelada na volta do marinheiro ao espaço marítimo, depois de dezoito dias no cais como náufrago sobrevivente. Neste desfecho, ganha relevo o amor pela vida marítima, a razão de ser marinheiro, visto na postura do homem do mar que já sente euforia e ansiedade pela volta ao navio: “sinto a emoção de ser outra vez marinheiro” (LOPES, 1973, p.195).

2.1.2 Obras de temática marítima da 2ª fase

Depois de *Cais*... temos a publicação do quarto romance de Lopes, considerado sua obra-prima: *A Ostra e o Vento*. Muito bem desenvolvida em termos de técnica narrativa e de temática, tal obra abre a nova gama de escritos mais maduros de Lopes nos quais a construção formal torna-se cada vez mais elaborada e o traço do fantástico e o caráter simbólico cada vez mais presente.

Em *A Ostra e o Vento* não se encontra a temática marítima tal como foi abordada em *Maria...* e em *Cais...*, como um ambiente em que são acentuadas características daquele lugar social e dos marinheiros que vivem no seu bojo. Com *A Ostra e o Vento*, Moacir Lopes inaugura uma fase com narrativas mais introspectivas, simbólicas, com poucas personagens, revelando dramas existenciais. O mar aparece de forma simbólica, mas o contexto ainda é marítimo, pois a ação passa-se numa ilha e o mar é uma força muito viva que determina e reflete o estado de espírito das personagens.

Desde *Maria...* é possível notar o interesse pelo espaço da ilha quando o narrador afirma: “toda ilha tem uma história triste para contar, e um dos atrativos que acho no mar são suas ilhas” (LOPES, 2002, p.106). Em *Cais, Saudade em Pedra*, Lopes reitera a imagem da ilha com uma história triste trazendo já o cerne do que ele destacaria em *A Ostra...*, pois temos a menção na narrativa de uma história rememorada pela lembrança conturbada do narrador Gerson, que não consegue distinguir se vivenciou de fato ou se foi uma história contada. Assim, apresenta uma fábula sobre a filha do faroleiro, um prenúncio do que seria a história de Marcela:

Ali, ilha virgem, vivia a mulher virgem, filha de 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 de sua solidão, armazenava amor dentro de si para entregar ao primeiro náufrago de algum navio extraviado (LOPES, 1973, p.7).

A gênese de *A Ostra e o Vento*⁸ aparece assim em *Cais...* ao retratar a imagem da filha do faroleiro. A narrativa conta a história de uma menina transformando-se em mulher em uma ilha, vivendo rodeada apenas por homens, como seu pai e o ajudante do farol. Aprisionada na sua solidão e no desejo de se relacionar com mais alguém, a menina projeta no vento um rapaz que chama de Saulo e que toma conta de todos os seus pensamentos. O relacionamento desmedido com Saulo e o isolamento no espaço da ilha causam grande conturbação mental, levando Marcela a se autodestruir.

Como já evidenciamos, a perspectiva marítima será trabalhada nessa obra diferentemente do que fora nos romances iniciais, em que o foco era a vida dos marinheiros e suas problemáticas. Em *A Ostra...*, o mar aparece de forma mais simbólica, muito atrelado ao

⁸ A autora desta tese desenvolveu um estudo na sua dissertação de mestrado sobre *A Ostra e o Vento* de Moacir Lopes, investigando a complexidade da personagem protagonista e sua relação com a estrutura complexa da narrativa.

contexto de vida e solidão da personagem. O mar se associa ao estado de espírito de Marcela com sua complexidade, criando uma homologia simbólica muito rica quando se destaca a paisagem e fatos do mundo marítimo correlacionando-se com o estado íntimo da personagem. Isso é evidente quando, por exemplo, Daniel afirma: “estende as vistas para o mar em volta, as ondas vibram agitadas e em pouco o mar está dentro de seu corpo” (LOPES, 2000a, p.31) ou quando Saulo declara: “nós nos movemos por meio das pulsações do mar” (LOPES, 2000a, p.35).

Mais que isso, em *A Ostra e o Vento*, o universo marítimo representado traz também a figura do faroleiro; do marinheiro do continente que vem em alguns momentos à ilha; referências a lendas de navios fantasmas nas histórias contadas a Marcela; e, de forma mais expressiva, o ambiente marítimo está no todo da paisagem e do cenário: o mar, o vento, os catraios, os mumbebos, as ondas, as gaivotas, formando a caracterização da ilha.

O mar aparece, também, no próprio nome da personagem Marcela, criando uma dualidade rica em termos de estado de espírito. Em alguns momentos, o mar é associado aos sentimentos de grandeza, mistério, beleza e infinitude, mas, em outros momentos, é evocado a partir do modo como aprisiona no espaço da ilha, impulsionando o desejo da personagem protagonista de “riscar um traço no mar e caminhar por ele” (LOPES, 2000a, p. 66).

Fato determinante é a forma como a técnica narrativa é construída, a perspectiva temporal ricamente trabalhada desde as primeiras obras adquire grande expressividade pela mistura entre passado, presente e futuro de forma abrupta e fragmentada. Além disso, o tempo é tematizado dentro da obra, sendo referenciado pelas personagens: “a cada passo o tempo volateia e nele somos jogados” (LOPES, 2000a, p.29), e ainda quando existe a exploração da confluência de tempos em que duas noites se misturam e a narração traz a junção de dois tempos diferentes tratados como sendo um só. Vale ressaltar ainda a técnica do ponto de vista, unindo várias instâncias narrativas, bem como a descrição mais complexa das personagens, como deixa evidente Michael Fody:

A Ostra e o Vento marcou um momento decisivo na obra de Moacir C. Lopes. Neste livro ele mostra um brilhante domínio de todos os aspectos novelísticos, entretecendo-os em fina urdidura de harmonia poética e estética. Lopes demonstra progresso considerável no ponto de vista, passando de um único narrador, basicamente a uma narração múltipla conduzida com muita arte. Ele dá início a um período em que os personagens, em menor número, são traçados com maior profundidade (FODY, 1978, p.138).

Com *A Ostra e o Vento*, Lopes traz para a sua obra o caráter fantástico visto na caracterização da personagem Saulo, o ser ficcional dos mais estranhos e complexos da nossa literatura, pois ao mesmo tempo em que pode ser lido como a criação da imagem conturbada de Marcela, ganhando representação no vento, ele permanece mesmo depois do desaparecimento dela e ainda assume o ponto de vista narrativo, sendo conhecedor de todos os fatos passados no contexto isolado da ilha.

Do caráter sobrenatural que caracteriza a segunda fase da produção de Lopes encontramos, ainda, em *A Ostra...*, a referência feita às lendas contadas a Marcela sobre navios fantasmas perdidos no mar: “como era mesmo a estória daquele navio que incendiou com uma mulher muito bonita a bordo, e até hoje avistam o navio em alto-mar e sempre está a mulher na proa, em chamas, gritando para que a socorram” (LOPES, 2000a, p.36-37). Tais histórias transformam-se em fonte narrativa dos romances subsequentes de Lopes como o tema do navio perdido que aparece de forma rápida em *Cais...*, histórias de navios que passam “noites gemendo, perdido na escuridão” (LOPES, 1973, p.20). O quinto romance de Moacir Lopes, *Belona, Latitude Noite*, traz como cerne a história de um navio assim, vagando sem rumo e imerso na escuridão.

A história narrada nesse quinto romance já aparece em um conto de 1965, três anos antes da publicação de *Belona...*, chamado “Navio Morto” e escrito para compor uma coletânea de contos produzidos por dez autores, trazendo o tema dos dez mandamentos bíblicos. O conto “Navio Morto” foi feito com referência ao mandamento “Não furtar” e expõe a história do roubo de um navio por pessoas que fogem da gripe espanhola. Depois de atingir alto-mar, os tripulantes descobrem que o navio é fantasma e que vagará perdido.

Em *Belona, Latitude Noite* aparece tal história como centro, a única diferença é que não há roubo de navio. Os marinheiros mercantes partem do porto de Belém e quando atingem alto-mar vão recebendo notícias da gripe espanhola, que impossibilita o desembarque nos portos. Quando chegam às margens de um vilarejo, o navio mercante é ocupado por pessoas que fogem da peste e que acabam por contaminar grande parte da tripulação. O navio navega sem rumo e sem conseguir alcançar nenhum porto.

A obra afasta-se em termos de temática do que caracteriza a primeira fase das narrativas que versam sobre o mar, pois trata de forma mais simbólica e universalista o tema da desintegração, da luta e da resistência. É uma obra em que a problemática da gripe espanhola, destacada em um veio muito pessimista e dramático, representa, de forma simbólica, toda a luta do homem diante da vida. Todavia, encontramos a reiteração de motivos que o filiam aos romances de mar, como o apego ao navio, descrito através do

Comandante Lúcio, que se renega a abandoná-lo e que não se entrega à doença: “e acompanharei o *Belona II* enquanto existir partícula, serei parte integrante da substância dele” (LOPES, 1975, p.38-39). Maior que o sentimento de unidade e integração com o barco existe a iteração deste tema, um dos mais representados nas narrativas marítimas, o fato do Comandante se recusar a abandonar o navio: “ali, por baixo daquela boia há um navio afundado e em seus corredores mora o Comandante que preferiu ser enterrado com ele no fundo do mar” (LOPES, 1975, p.56-57).

O tema da integração entre homem e mar e homem e navio encontra-se definido na experiência de duas personagens, o Capitão Lúcio e Leone, sendo este uma das personagens mais enigmáticas e estranhas dessa obra. Eles se designam como aqueles que “entregaram ao mar toda a sua substância”. Leone é o juiz das almas que leva os doentes ao porão dos mortos e que não se contamina de modo algum com a doença, aquele que tem “os olhos negros e fundos (...) tornando maior a escuridão” (LOPES, 1975, p.39).

Chama atenção como a narrativa reforça a imagem do marinheiro apegado ao navio e ao mar. Para Lúcio e Leone, o mar é o “elemento de existir”, “o mar é a fonte” e quando vivem os dias turbulentos pela peste e tempestade que assolam a embarcação, chegam a se exprimir assim: “o mar pode não querer nos destruir, fomos amigos dele, a ele entregamos nossas vidas, sempre o vencemos” (LOPES, 1975, p.36).

Essa entrega da vida ao mar como o sentido de suas existências aparece acentuada de forma efetiva na informação de que o marinheiro a tudo abandona para viver no bojo dos navios, as suas verdadeiras casas, deixando suas famílias e permanecendo ausentes. Em *Belona...*, uma das passagens mais reiteradas é a informação de que Comandante Lúcio sempre escreve carta para a filha, desejando saber notícias e pedindo perdão pela distância. Além dessa entrega ao mar, a imagem do marinheiro é a de que não consegue criar vínculos duradouros, sua vida é marcada pela transitoriedade. Isso provoca um sentimento de nostalgia no íntimo do homem do mar.

Em *Belona...* é possível perceber ainda uma das características mais destacadas nos romances marítimos de Lopes: a personificação do navio. Todavia, nesta obra, vemos isso atingir ares bem mais dramáticos e relevantes, pois a peste que assola a grande parte da tripulação ganha homologia com a deterioração do navio comido pela ferrugem, um navio em fim de carreira, totalmente deteriorado e em más condições que não pôde passar por um reparo geral. Vemos assim, a homologia criada entre as condições do navio, sua personificação, com o tom dramático e pessimista da obra:

Velho cargueiro se arrasta na noite em marcha lenta, rasgando o mar em leves caturros, na sua solidão, no seu silêncio, envelhecido mais no tempo dessa viagem, na sua estrutura enferrujada de tantos mares e temporais, suportando o destino dos homens no seu bojo (LOPES, 1975, p. 134).

Outro aspecto importante a ser observado é o caráter sobrenatural e mais simbólico da obra, que ganha destaque com a divisão dos capítulos dentro de toda uma simbologia do contexto da mitologia grega em um tom fortemente dramático. Temos a associação do quadro de deterioração do navio e da contaminação pela gripe espanhola com o motivo da travessia para o inferno na mitologia grega com as figuras de Caronte, Perséfone, as Harpias, etc.

Vale mencionar que, embora se sobressaia o caráter dramático e pessimista que assume um viés fantástico do navio fantasma perdido - com a tripulação morrendo pela peste e o navio contaminado pela ferrugem - a obra termina em uma visão muito positiva. O desfecho enfatiza as pessoas que renascem em analogia com a Fênix, em um dia de sol calmo e manso, com todos curados da doença e propagando a mensagem de amor em código morse pelos dedos de Dalva através do telégrafo.

Nesse sentido, a narração encerra-se com as mensagens positivas - que são tão expressivas e recorrentes nos romances de Lopes - destacando a iteração da solidariedade no mar através da imagem da cadeia humana, em que as personagens comungam e partilham da mesma experiência e se fortalecem juntas. Mais que isso, existe em *Belona...* a valorização do amor em detrimento da guerra, já visto nas suas obras anteriores, mas neste romance ganhando uma expressividade peculiar. A mensagem de amor através da frase “Eu te amo” é transmitida pelo telégrafo, em código morse, uma mensagem capaz de atingir “campos de batalha, onde soldados recolherão suas armas e gritarão: disseminaram amor na guerra. Por que estamos lutando? A mensagem está vindo do lado inimigo, ajudemos a espalhá-la, que é o fim do ódio” (LOPES, 1975, p.170).

Nesse quinto romance, tido pelo próprio autor como uma de suas obras mais épicas e bem construídas, temos a solidificação efetiva dos valores ressaltados em suas narrativas em termos de temática e também de uma técnica narrativa cada vez mais elaborada em que Lopes “atinge uma síntese criativa de extraordinário poder dramático, tanto na caracterização dos personagens como no desenvolvimento da trama” (PY, 1975, p.15).

Depois de *Belona*, *Latitude Noite*, Lopes publica *Por Aqui Não Passaram Rebanhos*, que não aborda a temática marítima. Ele retoma esta temática em 1982 com a publicação do seu sétimo romance, *O Passageiro da Nau Catarineta*. Tal obra conta a história de Luciano Papallemos e Teresa de volta à Praia da Fortuna, onde Luciano nasceu, e de onde foi

sequestrado e retirado da família ainda criança. Seu lugar e família foram destruídos pela ganância de Joaquim Lafonde, visando à exploração das terras ricas em cobre. A história é narrada em tom de mistério, retomando mitos íberos-medievais como a história da Nau Catarineta⁹.

É pertinente observar que a narrativa mistura muito bem fatos e lendas em um tom de mistério efetivo que caracteriza as produções de Lopes. O romance inicia com a informação de que um barco encalha em uma praia do Ceará e ninguém é encontrado a bordo, apenas diários de viagens são resgatados. Tais diários são entregues ao jornalista Dario que busca investigar o que de fato aconteceu. Sendo assim, a narrativa será contada por meio de várias fontes. Existe o presente da narração com o jornalista buscando conhecer os relatos e entender os fatos que envolvem a história de Luciano Papallemos. Esse capítulo recebe o nome de “Reconstrução”. Existe a apresentação da história de Luciano, através do diário encontrado, contando os fatos de sua família, infância, o seu nascimento dentro do navio *Esperanza* e o seu sequestro, capítulo intitulado de “Construção”; e por terceiro nível, a história de Luciano buscando resgatar o seu navio *Esperanza* para fazer a sua viagem de volta à Praia da Fortuna (O porto perdido) e ali permanecer, capítulo intitulado de “Decomposição”.

Além dessas diversas fontes narrativas, o próprio ato de narrar é tomado por uma inexatidão notável. O jornalista Dario, que se encarrega de desvendar o mistério, diz que o seu relato pode não ser autêntico “por ser o relato de um relato de um relato” (LOPES, 1982, p.23), ou seja, em fonte terciária, pois já é fruto de informações que chegam de duas fontes anteriores. Mais que isso, quando a narrativa se utiliza dos próprios trechos dos diários de viagens encontrados, o próprio Luciano, que descreve sua história, não consegue fixar a realidade dos fatos, deixando em suspensão alguns eventos que ele não tem certeza se aconteceram realmente: “outro fato ocorreu, que procurarei esclarecer mais tarde, porque restam dúvidas se em verdade ocorreu” (LOPES, 1982, p.60). Tais características trazem para a narração um tom fantástico e insólito ao destacar a mistura das fontes jornalísticas,

⁹ A história da Nau Catarineta, já tão presente no folclore brasileiro, representada nos festejos e nas marujadas, tem como fonte o relato do naufrágio por que passa Jorge de Albuquerque Coelho indo do Brasil para Portugal, no ano de 1565. Tal relato aparece nos volumes de narrativas de viagem que caíram no gosto popular em Portugal e que compõem a *História Trágico-Marítima*, organizada por Bernardo Gomes de Brito. Almeida Garret publicou no seu *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, em 1843, o poema narrativo popular “A Nau Catarineta” que se aproxima de tal relato do naufrágio. De acordo com Sílvio Romero, a Nau Catarineta narra “as peripécias de uma longa travessia marítima, as calmarias que esgotaram os mantimentos, a sorte para sacrificar um dos tripulantes, a presença da tentação diabólica e a intervenção divina, levando a nau a um bom porto” (ROMERO, 1954, p.104). Existem inúmeras variantes e reproduções desta história em Portugal e no Brasil.

lendárias, mitológicas com a realidade de um ser colocado como enigma desde o primeiro capítulo.

Chama atenção também o modo como a construção temporal é feita, pois ao lado do presente da narração com a tentativa do jornalista de reconstruir os fatos, os diários de viagem apontam para um passado remoto, tomando a história dos descendentes de Luciano, das lendas anteriores, bem como a volta de Luciano trinta e três anos depois de ser sequestrado e enviado para longe de seu lugar de origem. As diversas fontes assumidas na narração provocam a mistura dos vários tempos em uma fragmentação evidente, traço muito comum nas narrativas de Lopes.

Em termos de temática, temos a retomada das histórias lendárias de navios fantasmas apresentadas de forma tão central em *Belona...* Em *O Passageiro da Nau Catarineta* existe a mesma referência, pois o navio *Esperanza* ganha caracterização de navio fantasma pelo próprio Luciano Papallemos: “talvez um navio fantasma como este barco” (LOPES, 1982, p.157). Mais que isso, na reconstrução da história do navio aparecem referências à morte de virgens em seu bojo e de homens que insaciáveis por sexo foram mortos pelas virgens que tiveram seus corpos violados. Assim, o *Esperanza* passa a ser caracterizado como aquele navio que traz passageiros fantasmas que morreram e permanecem a vagar dentro dele.

Na narrativa há também a retomada da imagem do marinheiro que ama a sua embarcação e considera que sua vida não tem sentido longe dela. Tal fato é realçado na descrição de Luciano que nasceu dentro do próprio *Esperanza*, quando sua mãe fugia da perseguição de Joaquim Lafonde, e se escondeu dentro do navio para dar à luz ao filho. Será por isso que Luciano enxerga este lugar como o segundo ventre materno: “é meu este barco, meu ventre” (LOPES, 1982, p.5). Sua ligação com o *Esperanza* é tão forte que ele passa grande parte de sua vida em busca do navio que perdeu, pois acredita que a sua existência pertence a ele e que a sua vida não terá sentido se não estiver dentro de seu barco: “minha vida presa no seu bojo” (LOPES, 1982, p.63).

Além disso, destaca-se muito bem em *O Passageiro da Nau Catarineta* algumas imagens caracterizadoras do marinheiro tão bem expostas na representação de Luciano Papallemos, visto como “marinheiro, marinheiro sempre” (LOPES, 1982, p.63). Ele determina a imagem do marinheiro viajante que não pode se fixar a nada perene: “o eterno viajante que sou, sem poder fixar-me em nada permanente ou duradouro, lugar ou pessoa” (LOPES, 1982, p.63), bem como a do marinheiro errante que nada construiu: “para mim não existe retorno, homem. Desertei de navios, perambulei aqui pelas desembocaduras dos rios, nos charcos, nos pântanos, perdi o caminho da ida e da volta” (LOPES, 1982, p.41).

Nesse sentido, acentua-se um sentimento pessimista quando aparece a revelação do marinheiro que se enxerga de forma degenerada, pois é a figura do homem errante que nada construiu, que nada tem de sólido e concreto e que se coloca entre os que estão à margem da vida e fora do rumo, como nota-se em seu próprio discurso: “melhor me sinto em meio à humanidade dos deserdados, dos marginais e renegados, porque fui feito dessa matéria-prima pelos mares do mundo” (LOPES, 1982, p.100-101).

Essa afirmação descortina o sentido das personagens na obra de Lopes. Nos seus romances não há espaço para os homens superiores, os oficiais, “os grandes”, pois o marinheiro faz parte da humanidade menor, a sofrida, a errante, a que está perdida pelo caminho, “buscando encontrar o elo perdido”. Embora em *O Passageiro da Nau Catarineta* a imagem do marinheiro seja revestida de um tom pessimista, não é isso que aparece em outras obras. O marinheiro se iguala aos anônimos da rua, às prostitutas, aos naufragos, pois são feitos “da mesma matéria” dos que estão a buscar seu caminho, mas cientes de que pertencem à cadeia humana que os fortalece pela união e pelo compartilhar da vida e que são “grandes” porque possuem ternura e sabem espalhar amor em cada lugar.

Em termos de estruturação do enredo, *O Passageiro da Nau Catarineta* associa-se muito com *Belona*, *Latitude Noite*, pois nas duas obras está presente o tema da viagem como condutor e desencadeador dos fatos. Em *Belona...*, a viagem no navio contaminado pela peste sem nunca chegar ao seu destino, em *O Passageiro...*, a viagem de volta de Luciano ao seu lugar de origem, o porto perdido. Nas duas obras, o tema da viagem pode ser lido na sua conotação simbólica representando a vida, essa alegoria já tão vista na literatura como um lugar-comum. Nas palavras de Luciano aparece essa referência: “a vida é permanente viagem” (LOPES, 1982, p.65).

Essa viagem ganha analogia com a trajetória diante da vida, das lutas, dificuldades, sortes e infortúnios. Na história de Luciano, a viagem de volta à Praia da Fortuna é uma tentativa de retomar o sentido de sua existência, passando por todo tipo de infortúnio e dificuldade, em uma associação expressiva criada com o relato da Nau Catarineta. O próprio Luciano passará por uma luta com o gajeiro, que assume no mito português a imagem diabólica. A expressividade dessa obra de Lopes está exatamente no modo como recria e atualiza uma história folclórica e popular¹⁰ ao associá-la ao longo da obra à trajetória de Luciano, uma personagem enigmática do início ao fim do romance.

¹⁰ É visível que Moacir toma como ponto de partida as histórias de viagem retratadas no volume *História Trágico-Marítima*, de Ricardo Gomes de Brito, pois o jornalista Dario, uma das personagens da obra, faz uma referência literal a tal livro quando busca formas para tentar elucidar a história de Luciano Papallemos.

Posteriormente, Moacir publica o seu oitavo romance, *O Almirante Negro – a Revolta da Chibata, a Vingança*, trazendo uma inovação na sua produção ao escrever um romance histórico que retrata um dos episódios mais negros da vida dos marinheiros. A obra narra a história da revolta, colocando como centro o seu líder João Cândido, tido como O Almirante Negro, um marinheiro negro e pobre que colocou a cidade do Rio de Janeiro e seus representantes temerosos e que chamou atenção para os maus tratos sofridos nos navios, como o castigo da chibata e as más condições de comida. Tal episódio histórico representa a luta dos marinheiros por dignidade e traz João Cândido como símbolo de resistência e luta pela liberdade.

A obra retrata os antecedentes da revolta, o clima de preparação para a insurreição, traz as manchetes de jornais da época, as mensagens enviadas pelos marinheiros para o Presidente da República, o documento concedendo anistia aos revoltos, os castigos, torturas, o fuzilamento no *SS Satélite*, os marinheiros desaparecidos enterrados como indigentes, etc. A narrativa desenha, de fato, o contexto histórico da época, bem como anuncia de forma crua a injustiça e crueldade imposta contra os marinheiros, que tiveram a carta de anistia rasgada e que foram fuzilados e torturados a bordo do *SS Satélite* ou nas masmorras das Ilhas das Cobras. Na narração, a voz tirana e superior dos que representavam o governo destaca a desmoralização e o rebaixamento da classe dos marinheiros revoltosos:

Esses marinheiros conhecerão a vingança pelas mortes de seus superiores a bordo dos navios revoltados, e aprenderão a não mais acreditar em balela de anistia. O que é direito reservado apenas a oficiais revoltosos e não a uns negros que pensaram ser gente (LOPES, 2000b, p.15).

A obra recria a injustiça cometida contra os marinheiros, evidenciando o modo preconceituoso com que eram vistos diante da posição superior dos oficiais e governantes. Mais que isso, deixa patente o contexto cruel do extermínio não só de marinheiros que participaram da insurreição, mas de uma grande quantidade de pessoas, ditas meretrizes e ladrões que embarcaram no *SS Satélite* e foram mortos sem piedade. A obra utiliza, em muitos momentos, o discurso proferido pela alta camada da sociedade e dos governantes que em plena festa natalina praticam uma das maiores crueldades que o país já viu em nome de uma sociedade “mais limpa”:

A população que será aliviada da presença dessa corja de bandidos, nem pode saber dessa missão secreta, muito menos jornalistas à cata de notícias, a maioria deles defensores desses negros expulsos da Marinha, dessas meretrizes que enlameiam a moral pública, dos cafténs, assassinos e ladrões. Era preciso mesmo limpar a cidade (LOPES, 2000b, p.12).

Os termos utilizados como “corja de bandidos”, “desses negros”, “dessas meretrizes”, “assassinos e ladrões” determinam o modo como tais pessoas eram vistas, aquelas que “sujavam” a cidade e precisavam ser extintas. A narrativa destaca esse olhar de discriminação como forma de denunciar o seu lado opressor e injusto, ressaltando as atrocidades cometidas no navio. Existe a descrição da tortura, morte e covardia de forma “crua” quando se compara o *SS Satélite* a um navio fantasma e seu Comandante a figura de Caronte que leva os homens para o mundo dos mortos: “aqui não há poesia nem sonho. Apenas ferrugem, ódio, covardia” (LOPES, 2000b, p.54).

Além da descrição dos extermínios a bordo do *SS Satélite*, a narração realça a injustiça sofrida pelos marinheiros que foram levados às masmorras da Ilha das Cobras e lá foram torturados e mortos, em ambientes sem luz, ar, água e ainda sendo jogados, a cada instante, baldes de cal misturado com água, causando dificuldade de respiração e adiantando a morte de muitos. Tudo isso acontecia na noite de Natal, enquanto tantos partilhavam da ceia e comemoravam o nascimento do filho de Deus, homens eram mortos de forma cruel:

Meia-noite por uma sineta do pátio e barulho de troca de sentinelas, lá fora já é Natal. Os dezoitos prisioneiros, sem qualquer alimento desde a manhã, poucos goles de água lhes haviam sido servidos numa caneca, passam a beber a própria urina com as mãos em concha (LOPES, 2000b, p.22).

Em termos de técnica, a narração é feita a partir de um narrador chamado Garoto com a ajuda do citado jornalista Sérgio Gama. Somente no fim da narrativa a identidade do Garoto é revelada, tratando-se do neto de José Ramiro Rodrigues, um dos marinheiros que participou da Revolta. A construção temporal faz-se na oscilação constante entre presente, passado e futuro, contando os fatos aos poucos e tornando a imagem da tortura, maldade e injustiça ainda mais reforçada, pela técnica da informação parcelada. A narração é feita em um tom de denúncia dos atos de tortura e de extermínio dos marinheiros:

Faz poucos anos, fui procurado por um oficial da Marinha, sugerindo que eu escrevesse a Revolta da Chibata, dando uma versão da conveniência da sua oficialidade, denegrindo a imagem de seu chefe João Cândido, um negro sem importância, inseguro, analfabeto, boçal. Recusei-me. Senhor almirante,

eu disse, a História é contada pelos escribas dos vencedores, geralmente descritos como heróis. Mas, ao passar do tempo, esses vencedores passam a ser julgados como facínoras ou bufões, e são os vencidos que atravessam a História como os autênticos heróis, e se transformam em mitos de um povo, de uma raça (LOPES, 2000, p.223).

Fica evidente o modo como a obra busca ser uma revisitação da história a fim de destacar a violência cometida contra os marinheiros. A narração exprime o intuito de reescrever e retomar uma história que foi sufocada e escondida por muito tempo, sendo reprimidos os que dela tentassem falar. Dessa forma, a narrativa cumpre o papel de apresentar de forma justa e valorativa a verdadeira imagem do herói, a imagem do timoneiro simples, negro e corajoso que chamou a atenção de uma cidade inteira para a sua causa, lutando pela liberdade e pelo fim dos castigos e injustiças.

Depois disso, Lopes publica, ainda, *As Fêmeas da Ilha da Trindade*, seu último romance de linha marítima, em que se volta para a temática feminina e o problema da sexualidade já exposto em muitos de seus romances. Essa narrativa retoma de certa forma o que Moacir Lopes apresentou em *A Ostra e o Vento*, a vida solitária de uma única mulher a viver entre homens, passando-se também numa ilha.

Nesse romance, Lopes retrata a história de Maristela que teve de acompanhar o seu marido em uma missão na Ilha da Trindade, lugar de difícil acesso e habitado apenas por homens. A mulher desperta os olhares, instintos e o interesse masculino. O marido tenta isolá-la de todas as formas, mas ela acaba desaparecendo, montada no lombo das cabras da ilha, revelando o desejo da libertação e de integração ao espaço ou em uma insinuação de que fora transformada em cabra pelo processo de zoomorfização: “correm à frente e aos lados os cabritos, saltitantes como se Seu Libório e Maristela fossem seus semelhantes que viessem integrar-se ao grupo” (LOPES, 2006, p.189).

Nessa obra de Lopes, a sexualidade ganha ares de instinto animalesco, sendo muito comum na narrativa a imagem dos animais se proliferando, os homens tendo relações sexuais com cabras, o sexo exposto de forma rude e grotesca. A narrativa é entretecida pela imagem do misterioso, sem que seja esclarecido de fato o que aconteceu às personagens da trama.

A obra retrata as lendas, a geografia, o modo de vida na Ilha da Trindade onde a Marinha mantinha uma guarnição permanente por volta de 1942 e 1943. Explora a lenda do tesouro escondido pelos piratas e que nunca foi encontrado, além de expor a história de Maristela insinuando que foi transformada em uma cabra capaz de permanecer para sempre

presente na ilha, integrada àquele espaço: “como se fosse aos poucos absorvendo a natureza da ilha e desses marinheiros (LOPES, 2006, p.74).

O caráter sexual na obra de Moacir Lopes vai adquirindo destaque nesses romances da fase mais madura. Desde *A Ostra e o Vento* aparece essa temática, mas ainda de forma muito poetizada e simbólica. Nos romances subsequentes, como em *Belona...*, *O Passageiro da Nau Catarineta* e os romances vindouros, o sexo assume um viés de necessidade, apresentado em um tom mais grotesco e liberto, que passa a ter ainda mais força nesse romance. O tratamento do sexo que aparece apenas sugerido nas primeiras obras, como referência à necessidade dos marinheiros que vivem longos dias de mar privados do contato feminino, recebe nas obras da segunda fase um tom cada vez mais aberto e instintivo: o sexo é necessidade, tratado como algo fisiológico, que o corpo pede. Em outros momentos, o sexo se associa aos instantes que antecedem a morte quando da efusão e euforia provocados na vivência dos prazeres.

Fato pertinente, em termos de estrutura, é que a obra relembra a construção de romances como *O Passageiro da Nau Catarineta* e *Onde Repousam os Náufragos* com o caráter jornalístico misturando-se à narração dos fatos.

Outro aspecto importante a observar é que, pela primeira vez, aparece na narração o nome do autor Moacir Lopes como participante da história, quando a mãe de Maristela, sabendo da sua viagem, pede que o marinheiro investigue o paradeiro da filha e a traga de volta ao continente: “Sr. Moacir Lopes, encontre minha filha. Se viva estiver, faça com que embarque de volta no seu navio” (LOPES, 2006, p. 7). Essa informação apresentada no início do romance parece revelar a motivação do relato. Acontece algo parecido no conto “Tiros de Luz”, do qual falaremos adiante. Nestas duas narrativas o próprio escritor é uma voz presente na história que conta, comandando parte do relato e, assim, deixando entrever o traço autobiográfico¹¹ presente em suas obras, bem como o tom metalinguístico evidenciado pela presença da informação em torno do próprio ato de criação da narrativa.

Por fim, considera-se que tal romance apresenta um caráter histórico determinando os acontecimentos na Ilha da Trindade em torno de 1942, resgata histórias em um traço de documentário, mas brinca com as esferas entre a realidade, o imaginário e o lendário, assumindo o teor de mistério e fazendo com que não se possa distinguir o que pertence ao contexto do real ou da criação romanesca. A própria história de Maristela é retratada em alguns momentos como sendo uma lenda da ilha.

¹¹ Não chegamos a tratar sobre essa perspectiva na presente tese por não fazer parte do nosso objetivo de estudo. A pesquisa de Michel Fody (1978) intitulada *Criação e técnica no romance de Moacir C. Lopes* apresenta considerações pertinentes sobre o traço autobiográfico na obra de Moacir Lopes.

No final do romance existe a descrição de que mesmo sem que se possa explicar, depois de a Marinha ter abatido todos os ovinos e caprinos da ilha, que ameaçavam a extinção da vegetação, aparecem os bodes Fedegoso, Seu Libório, Caracol e “com eles, a bela Maristela, cujos cabelos soprados pelo vento se confundem com a vegetação” (LOPES, 2006, p.192).

2.1.3 Obras de temática marítima com pontos de intersecção entre as duas fases

Lopes lança em 1995 o seu único livro de contos: *O Navio Morto e Outras Tentações do Mar*. Essa obra traz nove contos sendo sete deles de temática marítima. Os contos “Mar Morto” e “Tiros de Luz” foram publicados anteriormente¹² e coletados para o livro de contos. Um traço que aproxima as narrativas é o caráter do mistério e do fantástico, revelando as histórias de navios fantasmas, de naufrágios e lendas.

No conto intitulado “O mar devolverá o corpo de Clarissa”, o tom de mistério, poesia e fantasia é decisivo ao representar a imagem da mulher que se refugia em uma vila de pescadores para tentar dar um novo rumo à vida, mas se encontra com a estranha presença da figura do Marinheiro, “uma misteriosa entidade encarnando o mar” (LOPES, 1995, p.11) e que passa a ser responsável pela abundância de peixes no vilarejo. Depois de sumir misteriosamente, Clarissa sente o chamado para ir ao seu encontro e acaba transformando-se também em uma verdadeira entidade marinha, absorvendo o vento e o mar e trazendo novamente prosperidade e fartura para os pescadores: “o mar voltara a ovular peixes em profusão” (LOPES, 1995, p.18).

Nos contos “O suicídio do encouraçado São Paulo” e “A alma e a aura da corveta Jaceguai”, os navios são personificados e revelam características de navios fantasmas. No primeiro conto¹³ existe a descrição da história do encouraçado *São Paulo*, navio encomendado pelo governo brasileiro a um estaleiro inglês, “o maior vaso de guerra do mundo” (LOPES, 1995, p.24). Depois de cumprida sua missão foi ignorado e, estando prestes a ter o aço de sua estrutura transformado em “lâminas de barbear”, misteriosamente mergulha nas profundezas do oceano depois de conseguir arrebentar reforçados cabos de aço que o prendiam aos

¹² Essa informação sobre as publicações anteriores dos contos pode ser encontrada no estudo final presente no livro *O Navio Morto e Outras Tentações do Mar* (1995).

¹³ O conto traz um compilado de histórias de navios fantasmas, um acumulado de lendas e histórias do mundo marítimo.

rebocadores, recusando ser dilacerado e transformado em ferro: “o *São Paulo* morrerá íntegro” (LOPES, 1995, p.29).

Chama atenção no conto o modo como o navio é retratado de forma personificada e a retomada da imagem do destino do navio atrelado ao destino do marinheiro. O navio sofre pela sua degradação e por ser substituído por navios melhores, recusando-se a se deixar sucumbir: “ele sozinho arrebentaria as amarras que o prendiam, suas caldeiras moveriam os motores, seu leme se manobriria sem mãos de timoneiro e ele se libertaria para navegar orgulhoso por grandes mares” (LOPES, 1995, p.28).

Em “A alma e aura da corveta *Jaceguai*” encontra-se a referência à história de Rosana que ganhara o navio como herança do pai, apaixonando-se por um poeta que é assassinado dentro do barco. A moça se suicida e passa a ser a alma do navio: “a corveta *Jaceguai* era Rosana. Rosana era *Jaceguai*” (LOPES, 1995, p.141). Depois de certo tempo, a corveta passa a ser utilizada nas operações de guerra e um marinheiro chamado Bernardo percebe Rosana vagando pelo navio. Após o fim da guerra, as corvetas foram substituídas pelos novos navios e a *Jaceguai* destinada ao cemitério. Bernardo nunca abandonou a corveta. Antes de ser afundada para sempre no fundo do mar, os marinheiros decidem vistoriar o navio e encontram um corpo de homem nu que morrerá há poucas horas com marcas de amor recente na cama, como a denunciar que acabara de viver a sua última posse com Rosana.

Os dois contos trabalham com características do insólito e fantástico, destacando a caracterização do navio de forma enaltecida e personificada. Os navios incorporam os seus destinos aos de sua tripulação e ganham características humanas, passando a serem vistos como aqueles que não podem perder sua integridade e razão de ser ao deixar de navegar. Nesse sentido, é preferível o “suicídio” através do lançar-se nas profundezas do mar, transformando-se em navio fantasma: “um corpo vivo como tantos outros navios fantasmas, habitando para sempre os oceanos, porque seu destino é navegar” (LOPES, 1995, p.29).

No conto “O farol dos condenados” aparece a história da explosão do barco *Ventania* que levava suprimentos para Pedro Faroleiro e sua família no Atol das Rocas. Com o acidente, a família de Mestre Oliveira é dizimada e a de Pedro Faroleiro sofre a agonia de dias sem suprimentos, ocasionando a morte de um por um. Leonardo, único filho de Mestre Oliveira a sobreviver, consegue chegar ao Atol das Rocas ainda a tempo de encontrar Rosana, sua amada, a única sobrevivente da família de Pedro Faroleiro. Os dias torturantes e o desfecho trágico com a morte das famílias são amenizados com o encontro dos dois amados sobreviventes.

Em “O suicida” sobressai-se a história de companheirismo e amizade entre Gerson e Holanda, companheiros de profissão como marinheiros, servindo no mesmo navio durante a guerra e pedindo baixa ao mesmo tempo. Holanda “medindo sua vida” pela de Gerson é capaz de buscar o suicídio junto com o amigo sem demovê-lo da tentativa, mas apenas ligando o destino de um ao do outro. Tomam o veneno juntos, mas descobrem que a porção era um engano e acordam vivos. A segunda chance dada aos dois faz com que Gerson retome a vontade de viver e recomeçar, mas Holanda se nega a isso, pois não teria espaço para ele na vida de Gerson.

O conto “Mar Morto”, como já anunciamos anteriormente, foi escrito em 1975 como preparação ao romance *Belona, Latitude Noite*, destacando a história do navio vagando sem rumo, perdido sem encontrar o porto.

Em “Tiros de luz”, escrito em 1977, existe a retomada da história de uma personagem retratada em *Cais, Saudade em Pedra*, o náufrago louco Coroa. Fato interessante é o modo como a narração é estruturada a partir de uma perspectiva metalinguística. Existe a voz de um narrador que parece se autonegociar como Moacir Lopes, o autor do romance, falando sobre a personagem Coroa que criou e externando o desejo de dissertar mais sobre ele a fim de conhecê-lo melhor. Este conto traz as histórias de guerras em alto-mar, faz menção aos naufrágios dos navios de guerra e busca retratar a imagem de Coroa, narrando a sua morte com tiros de luz. Todavia, ao mesmo tempo, desconstrói a imagem do marinheiro ao determinar que nos documentos da Marinha não havia o registro de nenhum sobrevivente de naufrágio com o nome de Coroa e nem tampouco de várias outras personagens citadas em *Cais*.... Desfaz, assim, a imagem das personagens, brincando com a narração e misturando as esferas entre realidade e ficção de forma muito efetiva.

Podemos notar que, em termos de temática, esse livro de contos traz de forma muito expressiva, ainda não trabalhada desse modo na literatura de Lopes, a imagem da personificação do navio quando assume a sua condição de navegar:

Na sua estrutura, navio é, em princípio, um ser inanimado, arcabouço de madeira ou de aço, com sua quilha e falsaquilha, carlingas e alefrizes, seu casco, leme e timão (...) E quando faz soar o apito de sua primeira partida anunciando que irá rasgar caminhos no mar, começa a comportar-se como organismo vivo, a adquirir personalidade, introjetar-se de uma alma própria, individual, íntima, à qual irá incorporar-se a aura de cada um dos marinheiros e tripulantes que nele irão conviver (LOPES, 1995, p.20).

O navio é caracterizado *a priori* como um “ser inanimado”, apenas “madeira e aço” com todas as características e aparatos próprios de uma embarcação. Todavia, quando começa a navegar, transforma-se em “organismo vivo”, descrito como tendo personalidade e características humanas com “alma própria”, mas ganhando ainda maior sentido por ter sua vida ligada a dos seus tripulantes.

Essa personificação tão bem acentuada no conto “O suicídio do Encouraçado São Paulo” ganha relevo no modo como são descritos o seu suplício e morte, sofrendo e gemendo de agonia, lutando como um guerreiro contra o seu trágico destino e se jogando nas profundezas do oceano: “em defesa do seu amor-próprio e orgulho de um guerreiro decrepito mas ainda vivo e em contorções de agonia” (LOPES, 1995, p.29).

Esse livro de contos pode ser visto como uma mistura de características das duas fases da produção literária de Lopes, já que retoma temas e motivos da fase inicial, destacando a conjuntura de guerra, os navios naufragados e até personagens descritas na segunda obra, *Cais, Saudade em Pedra*. Ao mesmo tempo, traz para a narrativa as histórias lendárias, dos navios fantasmas, com o caráter do insólito que compõe a segunda fase de sua ficção. Nessa mistura que, em proporção maior revela os traços da segunda fase, temos a reiteração da imagem do marinheiro como integrado ao mar e ao seu navio, a personificação do barco, o contexto dos naufrágios e da solidão no mar, a referência ao sexo como algo necessário e instintivo, em uma técnica narrativa que mistura tempos, pontos de vista e trabalha de forma relevante com o traço do mistério, brincando com as esferas “ficção e realidade”.

Consideramos ainda, o seu décimo romance, *Onde Repousam os Náufragos*, como uma obra que traz muitas das características da sua fase inicial e reforça as características da fase mais madura. Nessa obra existe a exploração de temáticas como a descrição da conjuntura de guerra, dos naufrágios em alto-mar, a visão do marinheiro apegado ao navio e do sofrimento quando tem que o abandonar, ao lado do caráter fantástico tão decisivo na obra madura de Lopes. A história narra o reboque do navio *Jaraguá*, encalhado no rio Beberibe em Recife, e a volta de muitos marinheiros e tripulantes que já fizeram parte do navio, com o intuito de reviver lembranças e retomar fatos passados: “o faremos reviver como se novo fosse” (LOPES, 2003, p.53).

Nessa narrativa vemos duas das mais basilares características presentes na obra de Lopes: a mistura entre o real e o imaginário e a instauração do mistério, pois a narração brinca com as irrealidades. Os vários tripulantes do *Jaraguá* voltam ao navio antes do afundamento com o intuito de realizar um jantar de despedida, mas aos poucos não se sabe mais quem realmente está vivo ou morto, pois essas duas esferas misturam-se. Essa referência aparece

descrita na voz de uma das personagens que problematiza a condição dos tripulantes: “se vivos ainda estamos” (LOPES, 2003, p.226), ou ainda, quando fica patente a afirmação de que o navio está entregue ao seu destino: “Ninguém mais embarcará. Nem desembarcará” (LOPES, 2003, p. 87).

A própria construção temporal ricamente trabalhada na obra reforça essa tensão, temos o tempo cronometrado do relógio, separado por capítulos que vão da hora zero a hora zero, computando vinte e quatro horas em uma estrutura que imita o traço do documentário jornalístico, mas dentro dessas vinte e quatro horas, o tempo se expande pela instauração do tempo subjetivo e psicológico determinado pelo voltar nas reminiscências das personagens da história.

Além disso, encontra-se a referência às várias personagens caracterizadas de forma grandiosa em seus anseios, sonhos e frustrações, os indivíduos solitários buscando retomar fatos passados. Os marinheiros se ligam às várias personagens sempre referendadas dentro do contexto das pessoas simples e solitárias que necessitam de amor, os anônimos da rua que têm seus destinos associados com os marinheiros e que revelam o olhar de identificação para com esses seres: “coitadinhas das Marias, tão desengraçadas e solícitas, cada uma com seu sorriso acanhado de quem não sabe o que está se passando, tão solitárias” (LOPES, 2003, p.54).

Na obra, existe novamente a representação de duas personagens que aparecem nas primeiras narrativas de Moacir: o náufrago Coroa e a prostituta Chalana. Eles fazem parte das pessoas que voltam ao navio prestes a ser afundado no mar, para retomarem suas vidas: “Coroa era a alma errante das ruas daqueles bairros” (LOPES, 2003, p. 126). A obra narra novamente a morte de Coroa como foi retratada no conto “Tiros de luz”, mas agora ela acresce-se do caráter fantástico, deixando dúvidas sobre se de fato aconteceu.

Em *Onde Repousam os Náufragos* é importante mencionar que Moacir Lopes parece querer retratar o navio como o grande palco em que os fatos acontecem na vida daqueles marinheiros e da tripulação em geral. O navio é viagem e a viagem é a vida. As personagens retornam ao navio, a sua verdadeira casa e o lugar onde suas vidas ganharam significado, para em uma atitude simbólica de extrema entrega permanecerem como eternos habitantes daquele lugar, mesmo depois do afundamento.

Aparece também na obra, com rica expressividade, a retomada da imagem do Comandante que tem sua vida presa ao navio através da representação da personagem Dario. Ele impossibilitado de voltar a navegar, pois seu barco fora encalhado às margens do Beberibe, desaparece pelas ruas de Recife “carregando apenas trapos de sua vida dentro de um saco de marinheiro” (LOPES, 2003, p.37). Todavia, se recusa a abandonar sua

embarcação e passa a voltar toda noite durante a madrugada para viver alguns minutos na sua verdadeira casa, o seu *Jaraguá*. Nessa referência, a obra trabalha de forma rica com a imagem do apego ao navio e o modo como o marinheiro tem sua vida integrada a dele:

Aquele navio que também é parte de nós, foi a alma dele, seus compartimentos, seus nervos, sua mente, onde embarcou como simples marinheiro de convés (...) Mais de quarenta anos embarcado nele, a seu bordo viveu amores e desamores, luzes e trevas de momentos sublimes ou obscuros. Sei que ele continua a ser parte daquela carcaça enferrujada, de uma ferrugem que o contaminou (LOPES, 2003, p. 38).

O Comandante Dario é descrito como tendo a alma do navio, onde serviu durante quarenta anos, passando em seu interior uma vida inteira de momentos felizes ou tristes. Chama atenção como a narração evidencia a forma com que o Comandante iguala sua vida ao do *Jaraguá*, evidenciada na homologia criada entre a ferrugem do barco deteriorado pela passagem do tempo e a do marinheiro contaminado pela mesma ferrugem. Tal deterioração pode ser observada no fato de o marinheiro perder o sentido da existência quando se enxerga impossibilitado de navegar.

Na volta ao *Jaraguá*, antes do seu afundamento, os marinheiros e tripulação têm suas histórias recontadas, apresentando o resumo da existência de cada um, em seus dramas, sonhos e aspirações. Cada personagem tem sua vida ligada ao navio, reforçando a imagem do apego ao barco e da recusa de abandoná-lo mesmo diante da aproximação do fim:

São vinte e duas horas e doze minutos da noite de 30 de março de 1997. O *Jaraguá* agoniza nos extertores de sua morte temporária. Eu, seu Comandante, meus marinheiros e convidados sequer pensamos em abandoná-lo, preferindo continuar residindo nele, nas profundezas do mar (LOPES, 2003, p.305).

Ressalta-se, assim, que esse romance representa o reforço das características difundidas pela produção de Moacir Lopes. Nele encontramos a temática marítima, o mar sempre presente e a identificação dos marinheiros com o navio, conhecemos as várias personagens deslocadas, naufragadas, o povo marginalizado e simples, tentando retomar coisas perdidas, reviver fatos passados, entender sua própria existência humana, deparamo-nos com o homem necessitando de amor, os indivíduos isolados, solitários que procuram resgatar as relações humanas. Mais que isso, observa-se o manejo dos recursos novelísticos que engrandecem o escritor Moacir Lopes, a linguagem poética, lírica, a exploração dos

pontos de vista, da introspecção psicológica das personagens, dos fluxos de consciência, do trabalho diferenciado dado ao tempo em seus romances, do gosto pelas imagens oníricas, da instauração do mistério e da peculiar exploração da narrativa fantástica, onde o real e o imaginário se mesclam de forma tão intrínseca que o leitor não consegue definir seus limites precisos.

Depois dessa tentativa de mapear os temas e motivos do universo literário de Moacir Lopes torna-se evidente a eleição da temática marítima como a razão de ser de sua obra. Um escritor que, marcado pelo mar e pelos anos de navegança, traz para a sua produção ficcional a autenticidade das histórias marítimas construídas por meio de uma estruturação ricamente trabalhada de obra a obra

Vemos essa manipulação dos recursos narrativos através do trabalho elaborado da construção formal, de forma mais evidente, no tratamento da técnica do ponto de vista, conjugando os vários ângulos de visão, somando as perspectivas, utilizando a onisciência para encaminhar as mentes das personagens, em um discurso introspectivo de viés psicológico. Dentro desse contexto, chama atenção, ainda, o modo como estrutura o tempo no romance em uma oscilação evidente, somando passado, presente e futuro, de forma fragmentada.

Outra característica relevante e peculiar dos escritos de Lopes é o modo como vai oferecendo as informações de forma parcelada, interrompendo o relato em alguns momentos e passando a narrar outros fatos para retardar o desfecho dos acontecimentos. Em narrativas que se definem pelo caráter do mistério e do fantástico, esse recurso ajuda a reforçar o mistério trazendo expectativa para o desfecho.

As produções de Lopes se caracterizam também pelo caráter de final aberto, o desfecho nem sempre será capaz de saciar a curiosidade do leitor, pois as leituras nunca são dadas “de pronto”. A narrativa trabalha com insinuações e possibilidades de leitura, não existe uma preocupação com a delimitação precisa dos fatos.

Nesse sentido, pode-se considerar que toda a obra de Lopes apresenta características da narrativa moderna, onde o enredo quebra com a linearidade, o tempo se fragmenta, a focalização assume a consciência das personagens, tornando-se mais introspectiva e de teor psicológico.

No seu universo marítimo é pertinente observar também o modo como configura personagens grandiosas destacadas em sua ternura, pureza e simplicidade, os seres prenhes de amor. A partir dessas personagens temos a imagem do marinheiro que guarda amor pelo navio e que é incapaz de abandoná-lo sem estar marcado para sempre por ele, mas também do marinheiro náufrago ou do marinheiro errante que busca encontrar o seu espaço marcado

pelas frustrações e desencontros que a vida no mar provocou, encontrando os seus semelhantes em cada anônimo da rua que compartilha da mesma existência. Assim, na sua obra, não existe apenas a caracterização da imagem do marinheiro, mas uma variedade de personagens que passam ao longo das linhas, distinguindo os seres que vivem nas ruas, que buscam a quem oferecer amor e que anseiam com quem compartilhar sua existência.

Isso pode ser evidenciado na imagem de duas personagens retomadas em vários romances: o náufrago Coroa e a prostituta Chalana. Coroa representa o homem perdido, sem rumo, mas que tem sempre amor para doar e é capaz de entender e viver a solidariedade de náufragos. Representa o amor puro de alguém marcado pela morte, com sua companheira Chalana, a prostituta velha que busca a quem dar amor e não tem quem queira receber.

Em uma das passagens mais ternas das obras de Moacir Lopes e rica em significado, encontramos a solidariedade e o amor, como uma mensagem sempre defendida, na tocante narração do casamento entre Chalana e Coroa em *Cais, Saudade em Pedra*:

— Marinheiro Coroa, que um dia amaste o mar e a luz e hoje foge de ambos, recebe esta mulher, a Chalana, que estando acabada para os homens, recolhe-se no quarto escuro de um casarão velho da Rua da Guia, e dorme sozinha porque não encontra mais um homem que a acompanhe para desgastar os restos de luxúria em seu corpo cansado. Tu, irmão Coroa, procura sombras, e sombras há no quarto solitário de Chalana (...)

— E tu, Chalana, que anseias por um homem, homem ainda há no corpo deste velho náufrago. Estejam, pois, casados. E que Coroa se mude para o sobrado de Chalana para habitar sua solidão, e para nunca mais ser perturbado pelos tiros de luz (LOPES, 1973, p.184).

Dois seres solitários e marcados pelo tempo, capazes de se enxergar nas suas deficiências e nas suas necessidades, em uma completude que considera o que falta em um e sobra no outro. Chalana deseja por um corpo masculino que a veja como mulher nos seus “restos de luxúria” e Coroa que foge dos tiros de luz e encontrará no sobrado solitário e escuro de Chalana um lugar para se esconder da luz.

Através dessas personagens tão relevantes existe o enaltecimento dos valores humanos, como o amor e a solidariedade. O amor é uma temática com grande força e aparece engrandecido em todas as obras em suas diversas instâncias e sentidos. Em *O Passageiro da Nau Catarineta* evidencia-se o jogo de palavras com os termos amortecedores e amor revelando uma mensagem significativa: “Amortecedores. Amortece-dores. Amor-tece-dores. Amor, mora, oram, ramo, amor, passando a primeira letra para o fim, amantes moram entre os

limites do encantamento e oram com ramos de algas preces de amor” (LOPES, 1982, p. 61-62).

Observa-se assim que os amortecedores gastos de um velho barco despertam reflexões na personagem, destacando a possibilidade do amor tanto provocar dores como também de amenizá-las, bem como o jogo com a palavra amor invertida em diversas ordens das letras, transformando-se em preces proferidas por amantes.

O amor como uma das reiteradas temáticas dos romances de mar de Lopes ganha referência no ato dos companheiros náufragos dividindo balsas lotadas; nas prostitutas e nos anônimos da rua necessitados de um olhar; na menina mulher aprisionada em uma ilha que reconhece o amor pelo pai depois de grande distanciamento; no apego ao navio que faz com que nem Leone nem Comandante Lúcio consigam abandoná-lo; e na busca desmedida de Luciano Papallemos pelo barco perdido e por voltar ao seu lugar de origem. Enfim, está em cada linha dos escritos de Moacir Lopes. Esse é o seu universo literário. O mar é a razão de ser de toda sua produção. É o mar que aparece dentro da palavra amor. É o mar que aparece dentro do nome Moacir.

3 MARIA DE CADA PORTO: A FONTE DO UNIVERSO MARÍTIMO

As leis do mundo deviam ser feitas por náufragos. Uma lata de leite para estender a vida de doze criaturas por mais um dia. Seriam leis cheias de amor.

(Moacir Lopes. *Maria de Cada Porto*)

Maria de Cada Porto, o primeiro romance de Moacir Costa Lopes, publicado em 1959, abre uma gama de escritos de Lopes no que se refere ao tema do mar. Michel Fody declara que tal obra “pode ser encarad[a] como o primeiro romance do mar no Brasil, abrindo uma área de experiência inteiramente nova nas letras brasileiras” (FODY, 1978, p.21).

A referida narrativa conta a história de um grupo de marinheiros surpreendidos por um naufrágio e que passam quatro dias em alto-mar espalhados em balsas, enlouquecidos pela fome, sede e febre até o resgate quase improvável, quando muitos já haviam morrido. A narrativa é contada na perspectiva da personagem Delmiro que vivencia o naufrágio e expõe o seu relato em primeira pessoa em uma narrativa fragmentada em que passado e presente se confundem.

Fato relevante é que Moacir Lopes parte de um acontecimento verídico para construir sua narrativa: o naufrágio do cruzador *Bahia*, acontecido em 1945, precisamente em uma das poucas datas mencionada expressamente no romance, o 4 de julho de 1945. No livro *A Marinha do Brasil na Segunda Guerra Mundial*, Oscar Saldanha da Gama faz referência a este naufrágio que ficou marcado na história da Marinha Brasileira: “foi em serviço na Estação 13¹⁴ que se perdeu em 4 de julho de 1945 o nosso 'Bahia', veterano de duas guerras” (GAMA, 1982, p.221).

Em *Maria de Cada Porto*, o naufrágio do *Bahia* é representado com muita fidelidade, com menção a mesma data, descrição das dificuldades enfrentadas pelos náufragos, as mortes, as feridas provocadas pelas caravelas, a loucura que vitimou muitos marinheiros, o salvamento pelo navio inglês *Balfe* no quinto dia depois do naufrágio e o número exato dos trinta e três resgatados.

Todavia, a riqueza expressa nesse romance está na forma com que o escritor parte do fato verídico do naufrágio como espinha dorsal de sua obra e o estrutura a modo de criar uma

¹⁴ O naufrágio aconteceu aproximadamente a 500 km de Fernando de Noronha, nas proximidades do arquipélago de São Pedro e São Paulo, situado na parte central do Oceano Atlântico (cf. CAMPBELL, 1993, p.62).

narrativa em que a situação limite vivenciada irá ser fonte para a estruturação peculiar que trará para o enredo, tempo, espaço e para a própria caracterização das personagens ao longo das páginas.

A história está dividida em seis capítulos nomeados como “O Naufrágio”, “Primeiro dia”, “Segundo dia”, “Terceiro dia”, “Quarto dia” e “Porto Seguro”. Neste sentido, temos uma ideia de cronologia; todavia, observa-se que em um mesmo capítulo existe uma mistura de tempos em que o narrador, ao sabor de suas lembranças, passa a narrar os fatos conforme eles surgem em sua memória, quebrando a linearidade da narrativa e fragmentando o discurso.

A narração não se restringe a apresentar os fatos do naufrágio, mas é a partir dessa situação limite vivenciada pelo narrador protagonista que surgem todas as evocações a um tempo anterior, permitindo que o leitor conheça o mundo dos homens do mar, os seus feitos em terra, os amores por suas Marias, os seus costumes e rotinas, a gama de pessoas com quem travam conhecimento, a camaradagem criada entre os companheiros e o ambiente social vivenciado naquele espaço.

Além dessas representações, nota-se que a narrativa parte de um substrato histórico e social muito expressivo. Mais que a descrição do naufrágio do cruzador *Bahia* em 1945, essa narrativa de Lopes retrata momentos históricos específicos: a Segunda Grande Guerra Mundial e suas repercussões, as mudanças sociais provocadas nas cidades de Recife e Natal no período da guerra, bem como a Revolta da Chibata.

Nesse sentido, nosso estudo se desenvolverá a partir da investigação desse contexto social amplo revelado na estruturação da obra, a fim de discutirmos como os fatores de ordem externa estão configurados esteticamente no discurso literário através do estudo da composição da narrativa em termos de enredo, tempo, narrador, personagens e espaço.

Considera-se, como afirmam Roland Bourneuf e Réal Ouellet, que “todo o romance tem uma composição específica” (1976, p.70). Nosso olhar para *Maria de Cada Porto* será a partir da observação em torno da sua natureza narrativa e de como está estruturada para transformar o universo social marítimo em categorização estética. Para isso, examinaremos inicialmente a construção dos dois núcleos narrativos, o naufrágio e a guerra, como o centro diegético a redor do qual o enredo será configurado. Tais núcleos narrativos serão apresentados de forma diferente a partir do olhar do narrador protagonista, dependendo do lugar em que se coloca e do material que narra. Posteriormente, analisamos a configuração temporal da obra, estruturada a partir de uma fragmentação temporal evidente na mistura de tempos, determinando um ritmo peculiar a esta obra em uma oscilação constante entre o presente sofrido do naufrágio e o passado rememorativo dos dias de marinhagem. Mais

adiante, o olhar analítico se voltará para o estudo das personagens que demarcam e dão forma ao universo social marítimo que Moacir Lopes apresenta, dando destaque para a figura do marinheiro, das Marias que vivem no porto e dos anônimos da rua. Essa grande soma de personagens desenha o quadro social explicitado na medida em que oferece uma conjugação de seres que assumem determinadas características e definem o povo simples, com seus problemas e seus medos, com seus desejos e suas aspirações.

Por fim, a análise concentra-se no estudo do espaço marítimo estruturado na obra, que delimita o lugar social, influenciando as personagens que nele vivem, determinando suas posturas e enfatizando suas características. O espaço marítimo ganha notoriedade a partir da ambientação social e psicológica tão evidenciada no romance através dos lugares descritos, como o mar, o navio e o porto.

3.1 OS NÚCLEOS NARRATIVOS: O NAUFRÁGIO VERSUS A GUERRA

Voltava naquele dia a paz ao mundo? Haverá por acaso paz na vida? Existirá o porto seguro que buscamos?

(Moacir Lopes. *Maria de Cada Porto*)

A história de *Maria de Cada Porto* é narrada sob a perspectiva de um narrador protagonista, no dizer de Gérard Genette, um narrador autodiegético que está “presente como personagem na história que conta” (GENETTE, 1995, p.244) e passa a “relata[r] as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS & LOPES, 1988, p.118). Por isso, em alguns momentos da obra, o ato de narrar e o desenrolar da história vão coincidir temporalmente. Todavia, em muitos momentos, o narrador irá recorrer a rememorações, narrando fatos já vividos outrora. Sendo assim, acontece uma pausa na narração do presente para promover uma volta ao passado. Contudo, esses episódios de rememoração não podem ser vistos como um simples *flashback*, com o intuito de esclarecer um fato passado ao leitor, mas pela força com que as situações são apresentadas em forma de cena, adquirem presentificação, visando expor com maiores detalhes o contexto vivenciado pelas personagens do romance.

Ao longo de toda a narrativa, a voz presente desse narrador nos oferecerá muitas caracterizações de sua imagem. O tom de sua narração irá variando de acordo com as

circunstâncias, assim, em alguns momentos, o seu discurso será mais coloquial e descritivo quando relata a rotina no navio, as várias andanças, os encontros com as mulheres, a camaradagem com os seus companheiros de tripulação, bem como será em outros momentos, um discurso mais introspectivo e saudosista, quando relatará os episódios de sofrimento de naufrago, os dias tortuosos em alto-mar esperando o salvamento improvável. Em matéria de técnica, essa oscilação no tom da narração será pertinente para caracterizarmos os dois núcleos narrativos destacados nessa obra: de um lado, o naufrágio do *Bahia*, do outro lado, o contexto da Segunda Guerra Mundial em Recife e Natal.

De fato, o naufrágio do cruzador *Bahia* que acontece em 1945 é a espinha dorsal de toda essa narrativa de Lopes. O escritor parte do naufrágio e da luta dos marinheiros pela sobrevivência para construir e estruturar o romance. Na história da Marinha do Brasil, esse naufrágio é visto como a maior tragédia já acontecida nos mares brasileiros, dada a proporção e o número de marinheiros que foram mortos (cf. GAMA, 1982, p.270).

Nesse sentido, salienta-se que a construção do enredo parte de um substrato histórico muito evidente que tem o naufrágio do *Bahia* como centro, mas que irá explorar também eventos anteriores ao naufrágio, como a Segunda Guerra Mundial e os seus efeitos na vida dos marinheiros. Assim, nosso intuito é observar como esses dados externos são configurados esteticamente a ponto de se transformarem na singularidade do texto literário, pois como afirma Candido (1993, p.9) “a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida por suas próprias leis”.

Podemos dizer que o modo como o escritor estrutura sua obra e o seu material narrado fará toda a diferença para o universo do romance. Ele poderia escolher apresentar o naufrágio em uma perspectiva linear, respeitando a causalidade e mostrando os fatos sucessivos para narrar com fidelidade os dias tortuosos e difíceis dos náufragos em alto-mar. Todavia, percebe-se que não é isso o que acontece, o escritor quebra com a lei de causalidade, no plano da trama, e traz para a composição da obra um movimento de vai e vem constante em que temos a narração de dois estratos que se misturam: o presente narrativo com o naufrágio do *Bahia* e o sofrimento dos náufragos esperando o salvamento *versus* o passado rememorativo em que apresenta a vida dos marinheiros no mar em meio ao contexto da Segunda Guerra Mundial.

Para abordarmos essa particular configuração narrativa em *Maria de Cada Porto* é importante determinar duas vertentes presentes no romance: a fábula em si, ou seja, do enredo na sua sucessão cronológica de fatos e eventos, respeitando uma relação de causa e efeito; e a

trama, isto é, o modo como os fatos são apresentados por uma instância narradora. Essas tipologias de fábula e trama¹⁵ são provenientes da teoria do Formalismo Russo, propostas por Boris Tomachevski. De acordo com o crítico russo:

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. (...) A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam (TOMACHEVSKI, 1978, p.173).

Com efeito, observa-se que o conjunto de acontecimentos que a obra representa vem quebrar com o princípio de causalidade e se constitui sempre na oposição entre fábula e trama, entre o que de fato se passou e como a narrativa nos deixará ter o conhecimento disso. O enredo não será contado em uma perspectiva cronológica, respeitando a ordem natural dos fatos, mas em um jogo evidente de pausas e recuos, descrições e rememorações.

Tal enredo se constrói, nesse sentido, a partir da conjugação de dois núcleos narrativos, os fatos relacionados ao naufrágio e os fatos relacionados ao contexto da guerra. Desse modo, teremos uma mistura de eventos relatados sem a preocupação com o estabelecimento da causalidade. Um núcleo narrativo vai se ligando ao outro, pois enquanto os fatos relacionados ao naufrágio são retratados existe uma variedade de pausas, para que o outro núcleo se faça presente. Essa oscilação produz um adiamento no desfecho dos fatos e provoca um interesse pela resolução final.

Cabe assim, examinarmos esses dois núcleos narrativos a fim de determinar a sua construção a partir da observação do material narrado, bem como do estilo que o discurso assume em cada ocasião.

3.1.1 O naufrágio: os dias torturantes em alto-mar

O momento do naufrágio, ponto culminante da narrativa, é apresentado desde o primeiro capítulo, em que o cruzador *Bahia* é vitimado por uma explosão, causando grande estrago na sua popa e vindo a naufragar em poucos minutos. Os marinheiros que

¹⁵ Essas categorias são retomadas por Gérard Genette (1995), sob a acepção de história e narrativa, como também por Todorov (1971) utilizando a nomenclatura de história e discurso.

sobreviveram à explosão espalham-se em balsas e iniciam quatro dias tortuosos de luta pela vida em meio a gente ferida, sem água potável e com uma quantidade mísera de comida que mal dava para alimentar todos no primeiro dia.

A morte dos primeiros companheiros chega e cada um morre um pouco na morte do outro. Chegam também os dias compridos debaixo do sol escaldante, as feridas no corpo provocadas pelas caravelas, a sede de água doce em meio a um mundo de água salgada. Todo esse cenário irá demarcando a situação trágica relatada e determinando o estilo de narração assumido.

O episódio do naufrágio ganha destaque por já ser apresentado nas primeiras páginas da obra. Nesse sentido, podemos dizer que a narrativa começa em seu clímax, desfazendo a ordem natural das partes do enredo. O narrador está descrevendo detalhadamente a rotina no navio, quando a explosão acontece de forma repentina e causando enorme destruição. O fato está datado em um dos poucos momentos ao longo de todo o romance em que uma data é explicitamente retratada, estabelecendo o presente da narração:

Amanheceu uma quarta-feira a mais, **quarto dia de mais um julho**. Tomei um banho-de-sargento, isto é, lavei a cara, os braços, e fui ao café pequeno. Brinquei com alguns na coberta de rancho, sentindo que em breve tomaria jeito com aquela rapaziada, e que o amor pelo *Bahia* viria aos poucos. Navio de fé, corpo esguio e negro, proa de bisturi rasgando as carnes do mar, o “Fantasma do Atlântico” (LOPES, 2002, p.13, grifo nosso).

Por meio das palavras do narrador, nota-se a construção da cena para destacar a forma repentina com que acontece o naufrágio. A descrição das atividades feitas pela personagem, como a repetir os atos rotineiros em uma “quarta-feira a mais”, demarca um clima de normalidade, naturalidade e mesmice de todos os dias. Os vários verbos indicando a ação cotidiana da vida do marinheiro vêm para deixar em contraponto que aquela não seria apenas mais uma quarta-feira de julho:

Ia subindo a coberta quando vem lá de fora o estrondo abafado de uma explosão, tirou os degraus de meus pés e caí rolando junto de Gonzaga, que também caíra agarrado ao saco. Outros sacos e malas e outros homens rolaram sobre nós. Vi então o retângulo do compartimento disforme, os ferros vergados, e corri para o pé da escada, arrastando Gonzaga. (...)
 — O *Bahia* vai a pique! Abandonem o barco!
 — Olha as balsas! Corta cabos!
 — Arrasta aquele que morre com o navio!
 — Desgraça, gente! Desgraça!
 — Vão se jogando! (...)

— Depressa, que o “Fantasma” afunda! (LOPES, 2002, p.15-16)

Através da narração, percebe-se como o leitor é colocado de chofre na cena do naufrágio pelo modo como retrata, de forma viva, o momento da explosão causada no navio. As vozes das outras personagens evidenciam o momento de conturbação e desejo por se salvar, além de frisar que a destruição deveria vitimar o navio em poucos minutos¹⁶, tamanha foi a tragédia, anunciada na expressão “desgraça”, reiterada na voz da tripulação:

Sentei-me à borda da balsa e respirei com força enquanto girávamos devagar, recolhendo náufragos. Numa redoma de cinquenta metros de mar eu via homens se batendo com os pés e mãos contra as águas, alguns afundavam de vez e para sempre, outros gritavam sem sair do lugar. E o *Bahia*, já distante, levantando a proa (...)
Olha o *Bahia*! Olha o *Bahia*! Viva o *Bahia*!
Ave, *Bahia*! Nesse instante a sombra negra do barco esguio cresceu no ar, levantou a proa e mergulhou de pé. “Ave, *Bahia*!”, repeti comigo” (LOPES, 2002, p.17-18).

Verifica-se que em apenas duas páginas da narrativa existe a descrição do acontecimento trágico vivenciado por aquela tripulação. O narrador parece identificar, em termos de técnica narrativa, a forma rápida com que o acidente aconteceu e o modo como o navio afunda em pouco tempo. A expressão saudosista, espantosa e de lamento está reiterada nas palavras dos marinheiros sobreviventes, como também do narrador, utilizando a repetição do nome “*Bahia*” por cinco vezes ao longo do trecho. Chama atenção ainda o modo como o navio é descrito, “o barco esguio”, como forma de evidenciar suas características e ainda o termo “mergulhou de pé”, trazendo através do recurso de personificação, traços humanos ao barco. Tal procedimento será muito recorrente na narrativa de Lopes. Nesse trecho, os termos utilizados para caracterizar a ocasião do afundamento do *Bahia* determinam uma espécie de enaltecimento da embarcação, vista pelos marinheiros de forma imponente no seu instante final. Isso revela o sentimento do marinheiro para com seu navio no momento da perda e da separação.

Depois da narração do acontecido, os marinheiros sobreviventes começam a luta pela vida em balsas super lotadas, fazendo com que os marinheiros fiquem com os corpos ainda mergulhados. A situação torna-se complexa e ainda mais difícil quando descobrem que a água armazenada em cantis para ser utilizada em caso de acidentes havia sido danificada e as

¹⁶ De acordo com os *Subsídios para a História Marítima do Brasil* (1948, p.3), o cruzador *Bahia* afundou em apenas quatro minutos depois da explosão.

bolachas estragadas. Sem comida, sem bebida e sem tempo de pedir socorro, a situação daqueles naufragos era totalmente ignorada em terra.

As primeiras discussões nas balsas são travadas em torno do que teria provocado a explosão e o afundamento do *Bahia*. Vários marinheiros apontam as possibilidades: um comenta que alguma coisa explodiu, “talvez as caldeiras”; outro acha “que foi um tiro que atingiu o paiol de munição”; outro diz ter se tratado de um torpedo ou mina flutuante que atingiu o navio. Mais adiante, um dos marinheiros levanta a possibilidade de ter sido um submarino que atacou o *Bahia*, outro, por fim, fecha a discussão dizendo que o que realmente aconteceu foi uma explosão no paiol de munição, nas caldeiras ou nas bombas de profundidade.

Fato pertinente nessas discussões é que o romance trata de modo ambíguo sobre o que teria provocado o naufrágio do *Bahia*. Levanta várias possibilidades, mas não se reduz a uma explicação unívoca. Essa indefinição condiz com a realidade dos fatos históricos, pois até hoje ainda restam discussões sobre o que teria provocado tal tragédia. De acordo com Oscar Saldanha Gama (1982, p.196), a Marinha realizou investigações e teria vindo a provar que a causa do acidente foi um erro na guarnição das armas que culminou numa explosão. Todavia, há quem defenda a ideia de que o *Bahia* foi vítima de um submarino alemão. Tal defesa foi retomada recentemente com a publicação de um estudo feito por Juan Salinas e Carlos de Nápoli, em *Ultramar Sul: a última operação secreta do terceiro Reich*, que acreditam que o *Bahia* foi torpedeado por um submarino. Também Paulo Paiva retoma a mesma discussão em seu livro *O Porto Perdido*, publicado em 2013.

O fato de o romance apresentar diferentes versões sobre a causa do naufrágio é um dado relevante e positivo que ajuda a manter ainda como mistério o soçobro do *Bahia*. No que diz respeito à técnica narrativa, vemos que as possibilidades são aventadas por vários marinheiros da tripulação que, ainda surpresos pela situação, tentam buscar explicação para o acontecido. O romance nos faz conhecer as várias vozes que emitem a sua opinião sobre o fato, sem uma preocupação em declarar como verdadeira uma versão específica, reforçando nessa pluralidade de vozes o tom de mistério que a obra apresenta em muitos momentos ao longo da trama¹⁷, bem como determinando como existe uma intersecção entre o contexto externo e a estrutura do romance.

¹⁷ Esse traço do mistério é recorrente nas obras de Moacir Lopes aparecendo já na fase inicial de seus escritos. Em *Maria de Cada Porto* além desse traço de mistério sobre o soçobro do *Bahia*, teremos o episódio da morte de Boca da Barra, o antagonista na narrativa. Até o fim do romance não existe esclarecimento sobre o seu assassinato. O leitor espera até o final essa elucidação dos fatos, mas nada é resolvido. O próprio narrador é tomado pelo sentimento de incerteza, pois nem ele mesmo sabe se foi o responsável pela morte ou não.

Logo depois dessas várias discussões sobre a causa do naufrágio, a narração concentra-se no adensamento da situação trágica vivida pelos náufragos espalhados em balsas lotadas. As balsas são invadidas por um cardume de caravelas, as águas-vivas, provocando inúmeras queimaduras que se transformam em graves feridas nos corpos dos marinheiros. Para complicar ainda mais a situação, as primeiras mortes começam a surgir e o narrador deixará patente os conflitos que terão de vivenciar:

Nesse momento vou mudar de posição e bato fortemente com o joelho no rosto do Tenente Ernesto, coberto com o dólma; pedi desculpas, mas tive a curiosidade de o descobrir, porque ele nem se movera com a pancada. Tinha a boca e os olhos abertos – estava morto (...) Devia gritar a todos que já havia um morto na balsa? Iria roubar-lhes o ânimo; não seria bom. Sim; porém, dando o alarma, jogariam seu corpo ao mar, a balsa subiria uns dois centímetros, ficaríamos menos mergulhados. Curiosa condição! Um morto por dois centímetros de nível! (LOPES, 2002, p.26-27)

O discurso reflexivo do narrador nos faz compreender a circunstância conflituosa e a condição antitética vivida pelos náufragos. A morte, a situação mais difícil a enfrentar, seria a causadora da perda de ânimo dos que tentam conservar esperanças dentro de si, ao mesmo tempo, um homem morto representaria um corpo a menos no espaço já tão ocupado e seriam dois centímetros de nível a mais, para aliviar um pouco o sofrimento. Essas ponderações complicadas do narrador definem o estado daqueles náufragos e estão esteticamente configuradas na técnica narrativa da obra, por meio do estilo narrativo assumido.

Em matéria de estilo, a narração do naufrágio se reveste de um tom saudosista e introspectivo, revelando toda a conjuntura dramática vivida pelos náufragos. Esses momentos da narrativa serão de interiorização extremada por parte do narrador personagem que traz várias reflexões sobre sua própria vida:

As horas foram passando arrastadas, compridas, marcadas por nossa sombra flutuando n'água. Enquanto trabalhava fui rememorando as coisas. Rememorando...rememorando. Vi-me no itinerário de minha vida, como se a gastara toda sentado num tablado enorme, as pernas cruzadas como fazem os hindus, um quebra-cabeça à frente, tentando unir as tabuazinhas cortadas irregularmente a fim de compreender o desenho completo que elas oferecem unidas, um desenho da vida (LOPES, 2000, p. 29).

Essa imagem do quebra-cabeças é reveladora quando associamos com a forma utilizada para narrar os fatos. Os episódios são apresentados por meio da mente conturbada do narrador náufrago, produzindo o descompasso entre fábula e trama que anunciamos

anteriormente. Sendo assim, a ideia do quebra-cabeças sugere essa desmontagem ou “embaralhamento” dos eventos relatados, quebrando a causalidade e se constituindo na montagem e desmontagem de peças soltas. Isso se torna evidente na configuração temporal da obra, da qual falaremos mais adiante, mas vale como uma forma de compreender a constituição estética da narrativa como um todo.

Percebe-se, ainda, como as palavras de Delmiro no fragmento veiculam o tom de melancolia e de pessimismo que será central nessa fase em que o sofrimento causado pelo naufrágio evoca o sentimento de reflexão sobre a vida. Sendo assim, nota-se a personagem ser impelida a realizar um balanço de sua trajetória, enxergando-se como alguém inerte, que apenas assistiu sua vida passar. Ele se define como alguém incompleto e vazio, não sendo capaz de se reconhecer de forma clara e feliz, já que é alguém que vislumbra sua vida como um quebra-cabeças cheio de peças soltas, impossíveis de se reconstituir.

Tal sentimento pessimista é provocado pela sua condição de náufrago que nos faz ir observando no tom da narração intimista, os seus medo e dramas. Patenteia-se a impossibilidade de vida nos dias que passam sem o salvamento chegar, marcados pelo movimento ritmado das ondas que parecem anunciar o fim: “nunca vira a morte tão de perto e tão ameaçadora, tão familiar, porque intimamente a esperávamos. Se pudéssemos correr nos afastando dela. Eu parecia ver na escuridão uma figura descarnada, sentada à borda da balsa, nos apontando” (LOPES, 2002, p.55).

A morte que se aproxima constrói um ritmo de narração cada vez mais lento e desesperançoso. No fim do quarto dia em alto-mar, a voz do narrador só indica desalento e tragédia. Esse será o início do maior adensamento do drama vivido pelos náufragos ainda sobreviventes: as forças estavam diminuindo e a febre e o delírio começavam a se anunciar:

A noite se arrastava sem dar conta de nós, todos em silêncio, se olhando, como se esperando a vez de cada um. Eu baixara os olhos porque via os pensamentos dos outros; eram iguais aos meus (...)

A ideia de morrer nessa noite se apoderava de mim, pois começava a sentir outro acesso de tremedeira. Pensava ainda que ninguém se salvaria, ninguém para contar nossa história. Vaidade minha. (...)

Ouço gritos em outras balsas, muitos gritos. O pensamento de morrer ali aumenta a tremedeira. Faz pouco tempo que Rubens cuspiu sangue dentro do mar; só eu vi, eu e ele, mas não fecha os olhos. Se ele dissesse o que pensa eu teria mais calma. Como se podem concentrar pensamentos de quatro dias? É forte. Eu é que sou fraco, muito fraco (LOPES, 2002, p.245-246).

Aos olhos do narrador que conta os fatos, vê-se toda a descrição do sofrimento experimentado nas balsas, sendo a morte a presença “mais viva” que eles enxergam, todos

assumindo o mesmo sentimento de medo e de desesperança. O drama do narrador é compartilhado por todos os companheiros e sua situação torna-se ainda mais difícil porque vislumbra o fim no olhar e no semblante dos seus amigos do mar. A constatação da fraqueza descrita de forma reiterada destaca o tom pessimista e angustiante.

Nesse momento da narrativa, a situação parece ainda mais trágica, pois nessa última noite, antes do salvamento, o narrador é tomado pelos acessos de tremedeira e febre, provocando o delírio e as alucinações. No que diz respeito à técnica narrativa, esse fato descrito é muito rico para definir o momento mais conturbado que a personagem vivencia tomada pela loucura. Se ela é responsável pela exposição dos fatos estaremos diante de uma narração confusa, caótica e com o ritmo vertiginosamente acelerado:

Sanguessugas estão subindo pelo meu corpo. Tenho que enxotá-las. As caravelas também. Não podem me comer vivo, ainda não tenho forças. Estão me pinicando, me comendo. Me larguem! Tenho que pensar (...) Agora estou perdido no mato. Preciso encontrar Nina; ela vai me mostrar o caminho da cidade. Há muito espinho por aqui, estão me furando (...) Quem são esses soldados? Estou rodeando uma fogueira. Me viram. Todos eles me viram, mas não se mexem. Que pensam eles? (...) Nem me deram ouvidos. Estou amarrado, vou morrer aqui. Virão os jacarés, as saúvas, vão começar a me comer pelos pés. Covardes. Não me deem com a coronha do fuzil! Tenham piedade!
— Covardes! Cov... (LOPES, 2002, p.29)

Nesse monólogo interior da personagem temos a exata reprodução do seu conteúdo psíquico distante da lucidez. O emaranhado de informações descrita de forma rápida mistura os fatos reais com a imaginação conturbada de Delmiro que, ao invés de enxergar os companheiros tentando proteger e cuidar dele, monta na sua imaginação uma cena totalmente diferente que revela um contexto de perseguição, impulsionada pelo momento de loucura que toma a personagem. O discurso para na repetição incompleta do termo “covardes” que ficou por pronunciar e que sugere o exato momento em que a personagem parece ter ficado desacordado ao receber um golpe.

Vale destacar o modo como o discurso narrativo será presentificado e o leitor terá conhecimento sobre o que acontece. Os pensamentos emaranhados e conflituosos do narrador distante de sua lucidez produzem, em termos de narração, a estruturação desconcertante pela conturbação psicológica do ser que narra, inclusive, na forma como abruptamente existe a interrupção da narração que somente volta no capítulo seguinte com a personagem acordando em sua lucidez e ouvindo a versão dos companheiros sobre o que aconteceu.

Esse é o outro clímax da narração em que as mortes já são muitas, a loucura e o delírio tomam os que ainda estão vivos e os poucos que guardam alguma força tentam ajudar os mais sofridos. O sentimento de dor, o sofrimento evidente e uma espécie de falta de consciência são sintomas do auge da tragédia. A técnica narrativa incorpora o sentido dos fatos relatados. Se o narrador protagonista se perde em sua loucura e se distancia da consciência, acontece o mesmo com o leitor que, diante do emaranhado de informações confusas e ilógicas, é tomado pela mesma confusão perante essa estruturação desconcertante.

Em contraponto, depois da narração caótica da quarta noite como náufragos, o início do quinto dia já traz um narrador tomado por uma lucidez evidente. Existe um sentimento de apaziguamento muito forte e a narração caracteriza-se pelo tom de poeticidade e de ponderação diante da vida. O narrador faz um balanço do que aprendeu nos dias tortuosos de sofrimento e a sua reflexão é de um enaltecimento comovedor da importância de estar vivo:

Algum dia esta balsa, um corpo de cortiça encharcado de água, será encontrada e homens estudiosos tentarão descobrir muitas histórias acontecidas nela; dirão que náufragos, atingidos pela fome, em seu estado primitivo de barbárie, se devoraram.

Existe uma casa localizada em algum lugar do mundo que eu poderia habitar, mas essa casa continuará a existir e eu nunca a ocuparei; existirá um jardim onde uma borboleta alegre em suas cores suga o pólen das flores, embelezando-as mais; as borboletas embelezam a vida. Não chegarei a conhecer esse jardim. A esta hora, milhões de crianças estarão brincando com os dedos dos pés e sorrindo sem saber o porquê. Nunca mais verei um riso de criança. É maravilhoso estar vivo.

Tive uma infância. Em muitas manhãs iguais a esta sentei-me ao pé da cerca de um roçado, contemplando enternecido os brotos de milho e de feijão saindo da terra. O começo da vida. Tive uma infância feia, mas foi infância, tive uma namorada, escrevi-lhe um poema, poema torto mas poema(...) Aprendi mais tarde e julguei já haver aprendido muita coisa da vida. Tolice. Eu nunca fora náufrago. (...)

Se me salvassem, se vivesse, ensinaria ao mundo o que sobre a vida aprendi aqui, riria na cara dos homens que futilmente se dizem infelizes, falaria aos cegos e aleijados, aos namorados, aos pobres de espírito, semearia alegria pelos quatro cantos da terra (LOPES, 2002, p.252-253).

No fragmento, destaca-se o sentimento do náufrago em um momento de lucidez ante a morte já esperada. Ele chama a atenção para a valorização das coisas simples em uma linguagem cheia de poeticidade. Nesse monólogo interior de Delmiro está retratado o olhar de quem passa a enxergar a vida de outra forma depois de passar pela situação trágica do naufrágio. Existe um desejo forte de ter a vida de volta atestando a sua grandeza. O seu relato defende, acima de tudo, a grande mensagem de amor ao próximo ao engrandecer o

companheirismo e solidariedade, fazendo apelo efetivo ao contexto de vida simples e enfatizando o desejo de sobreviver.

O tom da narração é poético e reflexivo e torna-se esperançoso pela forma como valoriza a dádiva de estar vivo. Essa reflexão é um prenúncio do final reconfortante do romance, pois mesmo depois de tantas mortes e da perda dos companheiros nas balsas, o narrador Delmiro consegue ser resgatado e estampa a alegria no rosto e na narração ao vislumbrar a cidade de Recife aproximando-se cada vez mais. Essa alegria nem mesmo é amenizada quando não encontra sua Nina no porto, a mulher tão desejada nos devaneios e dias tortuosos de naufrágio. Nada destruiria a alegria daquele encontro com o porto onde Delmiro finalmente sentia-se feliz: “a padiola foi descendo devagarinho, cuidadosamente, [s]eus pés se aproximando cada vez mais da terra firme”... (LOPES, 2002, p.272).

Constata-se, assim, que os dias de naufrágio são sempre anunciados a partir de um tom muito saudosista e reflexivo, em alguns episódios, ou poetizados em outros. Existe um estilo de narrar que ganha homologia com a posição de quem narra e do próprio material relatado. A situação trágica do naufrágio delimita uma narração angustiada, conturbada e sofrida, perpassando o sentimento do narrador protagonista na sua visão e na sua experiência como náufrago.

Por outro lado, não é sempre isso o que acontece. Os eventos descritos não se restringem a apresentar somente os dias de naufrágio, mas a partir deles surgem evocações a tempos anteriores, ressaltando o contexto da guerra e a rotina dos homens em alto-mar. A narração, assim, se modifica quando o núcleo narrativo deixa de ser o naufrágio e passa a ser os dias de marinhagem, conforme veremos a seguir.

3.1.2 A guerra: os dias de marinhagem

Dentro da economia narrativa, percebe-se a construção de um jogo irônico: o naufrágio acontece quando a guerra já havia acabado, o que adensa ainda mais a condição dos marinheiros que vivenciam a situação. O fim da guerra representaria o descanso tão esperado e tão merecido, a volta para casa, o término das horas difíceis vivenciadas em alto-mar. Todavia, ocorre o naufrágio e o que representaria esperança acaba por se revelar o oposto: fim único e definitivo de tudo.

Cabe, assim, examinar o segundo núcleo narrativo de *Maria de Cada Porto*: a representação do contexto de guerra vivido pelos marinheiros. Ao longo da narração, veremos a descrição desse período. As primeiras informações apresentadas já delimitam e destacam a conjuntura partilhada pelos marinheiros. O narrador declara estar com alguns tripulantes do cruzador *Bahia*, o Fantasma do Atlântico, navio da Marinha de Guerra Brasileira cumprindo missão na Estação 13. Mais adiante, aparecem informações mais concretas sobre as Estações e a situação de guerra na perspectiva dos marinheiros que precisavam lançar-se ao mar para proteger o país e garantir a segurança:

Tempo de arribação, tempo de guerra. Os navios de nossa esquadra que podiam viajar empenhavam-se em patrulhamentos, em comboios, tirando o São Paulo e o Minas Gerais, servindo de navios-base em Recife e Salvador. Foram criadas as “Estações” para grupos de navios operarem, secundados por navios americanos; tais “Estações” ficavam longe da costa, entre América do Sul e África, onde melhor defendiam navios mercantes e aviões que traziam e levavam matérias-primas para a guerra, homens e víveres (LOPES, 2002, p.47).

Oscar Saldanha da Gama (1982) menciona a importância dos comboios e patrulhamentos que definiam algumas das atividades da Marinha Mercante do Brasil na Segunda Guerra. Os comboios eram verdadeiras formações com vários navios que permitiam a livre comunicação marítima brasileira e que salvaguardavam os navios mercantes. Além dos comboios e patrulhamentos, temos a informação sobre as estações, que foram criadas para permitir a defesa dos navios mercantes e dos aviões que se deslocavam no Atlântico Sul entre Brasil e África. As estações tinham distâncias iguais entre uma e outra e compreendiam o espaço entre Natal e Dakar, ponto de ligação mais próximo entre a América do Sul e a África.

A narração destaca de forma evidente todo um substrato histórico transformando-o em seiva narrativa. Assim, o discurso do narrador ao expor a sua trajetória deixa patente o contexto de guerra, de forma mais específica, retratando as cidades de Recife e de Natal nesse período. Desse modo, o leitor toma conhecimento sobre o quadro social das duas cidades e as mudanças provocadas:

— Descobriram serem Recife e Natal duas cidades estratégicas para os Aliados. Fortalecendo-as, a América está defendida (...)
A Quarta Esquadra norte-americana se estabeleceu em Recife a fim de patrulhar, junto à nossa, as costas brasileiras e africanas.
— Significa mais homens. E ganham bem. Soergamos a cidade para os receber! (LOPES, 2002, p.29-30)

Essa passagem da narrativa demarca a situação de guerra nessas cidades litorâneas, pontos estratégicos para a defesa. As costas brasileiras foram vistas desde cedo pelos americanos como de fundamental importância para a vitória na guerra, já que eram pontos táticos para conseguir manter o fluxo de apoio, humano e material, para os aliados na África e Europa. Na informação do fragmento, Recife recebeu a Quarta Esquadra, ocasionando a chegada de muitos americanos e mudando um pouco o modo de vida naquela cidade.

O sentimento do lucro torna-se o traço mais evidente e coloca em destaque a modificação da cidade em sua condição contraditória: o ideal do progresso e desenvolvimento despertado com os dólares em detrimento das meninas mulheres caindo na prostituição; de um lado o progresso, do outro, a prostituição, que passa a ser um dos grandes apelos da época:

Não só Recife está crescendo, mas todo o Estado. Abrem-se mais indústrias, e hoje existem mais médicos, advogados e engenheiros que ano passado. Mais livrarias. Ergamos a voz mais alto! (...) Todos se movimentam, todos gritam e sorriem, a Recife gigante estala num borbulhar de moedas. Prédios históricos? Aqui se deu a batalha de tal... Olinda é histórica. Monumentos históricos? Vamos mas é construir edifícios menos históricos e mais lucrativos! É a guerra! É o carrossel do progresso que chega atrasado. (...) Cem mil homens morrem em proveito de cem. A garota que completou catorze anos não deu a oportunidade ao padre de a casar com um lavrador honesto da cidadezinha do interior? (...) E o dinheiro por ela é investido no comércio, do comércio é investido em grandes empreendimentos do Estado, da Nação. Um povo rico é um povo civilizado. Um povo civilizado faz nação gigante. O Brasil é uma potência em estado latente! (LOPES, 2002, p.33-34)

Conforme se torna patente no fragmento anterior, o discurso do narrador retrata a guerra como possibilidade de progresso e desenvolvimento para a Nação. Temos a informação da cidade em crescimento, no “borbulhar de moedas”, na movimentação, concentrando-se apenas na perspectiva do lucro. Traço pertinente é que a voz do narrador parece assumir a voz de outros, através da conjugação do verbo na primeira pessoa do plural que incorpora o “nós”, evidenciando uma conjugação de vozes em tom de chamamento a participar e voltar o olhar para o lucro que a guerra pode oferecer. A presença das frases exclamativas e interrogativas torna esse discurso incorporador da voz do outro como bem presente. A narração assume um ritmo veloz, trazendo muitas informações como forma de ressaltar o contexto do crescimento, efetivamente posto no discurso metaforizado e definidor da guerra: “o carrossel do progresso que chega atrasado”.

É notório, ainda, o contraponto estabelecido de forma irônica pela narração: o lucro de um lado e a morte na guerra e a prostituição do outro. Existem homens que morrem no campo

de batalha em nome do progresso e as meninas que se prostituem em nome desse mesmo progresso. O narrador problematiza esses dois lados, denunciando o apelo efetivo ao comércio e ao capital, além de deixar evidente um dos problemas provocados pelo ambiente de guerra: a prostituição contada no tolher da vida da menina do interior que não terá mais direito ao casamento com o lavador honesto.

Nesse sentido, o quadro social da Recife da época veiculado pelo olhar do marinheiro narrador revela o contexto do lucro, do progresso e do crescimento. O dinheiro da prostituição movimenta o comércio e pode viabilizar a construção de grandes empreendimentos e, assim, tornar possível o desenvolvimento da Nação, dentro do irônico discurso da civilidade. A narração utiliza o recurso da instauração da voz do outro, seja através do diálogo exposto, seja sem a demarcação do diálogo de forma expressiva. O narrador trará uma justaposição de diversos fatos para caracterizar a Recife da época:

Mercenários, marinheiros, soldados e aviadores, desocupados procurando maior desocupação, tudo enchia ruas em outros idiomas, baralhando a calma do povo da terra.

(...)

— Significa mais homens. E ganham bem. Soergamos a cidade para os receber!

E aproveitemos. Eles gastam, a guerra lhes dá muito dinheiro. Também precisamos dispensar-lhes consideração. Demos-lhes divertimento, alegremos seus dias de descanso nesta cidade. Venham mulheres, venham bebidas! (...) Abram cabarés, dancings! Mas vejam lá, ponham na porta uma tabuleta em inglês ou francês, que chame atenção, e aumentem os preços. Eles precisam gastar, são pródigos. Também, morrem amanhã no campo de luta, no mar, e o dinheiro vai com eles.

(...)

Vieram três mulheres do interior? Quantas de Alagoas? Cinco? Idade? vinte anos? Velhas, idosas, demais! Catorze, dezesseis anos! Juventude, coisas frescas! Aposentem essas mulheres velhas. (...)

Subiram edifícios, artigos muitos vinham do interior para serem vendidos em pontes de calçadas, muitos homens falando inglês sem nunca terem aprendido a língua da terra. Ora, o estrangeiro acha mais bonito o seu idioma falado em terras estranhas. Cobrem mais por isso!

(...)

— Por quanto está vendendo esta laranja?

— Pode escolher. Como ia dizendo, compadre, a guerra é o maior negócio (...)

— Quanto é esta laranja? – insisti.

— Um cruzeiro.

— É roubo!

— Após deixe ela aí. Viu, compadre, o Zacarias não tinha merda quando começou a guerra (...) Depois cismou de vender laranja como eu. Quando espantou, tinha dinheiro. E já abriu uma porta, aumentou, botou artigos diferentes e está feito (...)

— Estou querendo chupar a laranja, amigo.

— Um cruzeiro, já disse.

— Isso é roubo feio

(...)

— Querem enriquecer com a guerra, urubus na carniça. Não esqueça que estou metido nela.

— Ora, meu filho, 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 pelas mulheres (...). Olhe para a rua, veja quanta gente. Antes não era assim, há vinte anos atrás só tinha mocambos. Toda essa gente tem pressa de viver. Leve a laranja, não precisa pagar nada. Afinal, está lutando e pode morrer amanhã (LOPES, 2002, p.29-32).

O leitor nesse momento da narrativa terá uma variedade de informações sobre o contexto de Recife em uma perspectiva muito peculiar em termos de técnica romanesca. O narrador intenta deixar um retrato da configuração social plasmada naquele cenário. Sendo assim, instaura-se uma narração que mistura vozes, sem que possam ser atribuídas a nenhum personagem em particular, parecendo representar uma voz coletiva. Temos diálogos sobrepostos que trazem o discurso do outro sem denominar, como se o narrador quisesse capturar o que seria a movimentação de Recife e os efeitos que a chegada dos americanos com a guerra produziram e propiciaram ali.

Nas primeiras informações que o fragmento destaca está a imagem das várias pessoas que se misturam na cidade, a conjuntura de guerra que já está instaurada, trazendo uma mescla de idiomas e a modificação do ambiente urbano. Um traço preponderante que chama atenção é como a cidade perdera o seu silêncio e a calmaria de outrora, tornando-se a imagem do comércio, movimentação e lucro, “baralhando a calma do povo da terra”. Nesse sentido, a Recife ainda provinciana, pacata e silenciosa terá sua vida modificada pelas mudanças que a guerra provoca com a presença dos americanos. De acordo com Rostand Paraíso (2003, p.235), “o Recife todo se americanizava, ou, como o povão dizia, se americanalhava”.

Vemos como a narração deixa patente na voz do outro, a necessidade de preparar o ambiente urbano para atrair os americanos e os seus dólares. As frases imperativas vão demarcando o interesse pela oportunidade do lucro atraindo os americanos para a diversão na cidade. Sendo assim, o olhar recairá exatamente nas atividades que ofereceriam o prazer e a alegria da vida que a guerra diminuía ou roubava. A vida noturna e o apelo às bebedeiras e à prostituição serão o atrativo do comércio em vista dos americanos. Afinal, eles podem pagar, têm dinheiro, “e morrem amanhã no campo de batalha”.

Mais adiante, ressalta-se o reforço da informação sobre o problema da prostituição. O discurso deixa patente a busca pelas meninas novas em detrimento das velhas. A juventude é

enaltecida como possibilidade de trazer a satisfação dos americanos. O quadro social será ditado pela busca do lucro sem qualquer pudor ou bom senso, pois o discurso do capital é que está em voga.

Além dessas configurações sociais, temos a informação sobre o crescimento urbano, os prédios construídos, o desenvolvimento do comércio, os itens que vêm do interior, até chegar na mistura do idioma. Destaca-se, assim, uma ironia: os homens da terra que nem têm conhecimento sobre o seu próprio idioma, mas já buscam falar o inglês para estar em sintonia com o lucrar e “tirar proveito” da situação. Tal conjuntura está evidenciada na voz que aparece dando ordens e conselhos: “cobrem mais por isso”!

No desfecho do fragmento, existe o diálogo entre um marinheiro e um comerciante de laranjas. Em tal conversa, observa-se a retomada da ideia da busca pelo lucro, na representação efetiva do aumento dos preços. O marinheiro que deseja comprar laranja fica contrariado pelo preço tão alto, ao passo que o comerciante explica que tem a sua clientela: “os gringos pagam”. O discurso do marinheiro expõe o desejo tão evidente dos comerciantes que “querem enriquecer com a guerra”, sendo vistos no dizer coloquial como “urubus na carniça”, aqueles que querem se beneficiar da situação de qualquer forma.

Percebemos, assim, em meio a toda a narração, uma nova ambientação provocada pela guerra. O marinheiro lutando pela Pátria e desejando adquirir itens de alimentação é sufocado pelo discurso do comerciante que só pensa em lucro e enriquecimento. A busca pelo dinheiro passa a ditar o olhar e a postura do povo em tal circunstância.

É importante ainda considerar como a narração se apropria do discurso coloquial e despretensioso das ruas. As expressões, o modo de falar, os ditados e a representação do diálogo serão construídos como forma de trazer veracidade ao narrar e destacar de maneira ainda mais rica o falar do povo da rua que vive diretamente com os efeitos provocados pela guerra em sua nova conjuntura social.

Além dessa tentativa de flagrar as mudanças provocadas na cidade, existe a caracterização mais efetiva também da própria conjuntura do marinheiro em alto-mar e as informações a respeito das atividades e da vida em guerra. Nesse sentido, torna-se pertinente apontar que o narrador traz para a obra essa variedade de informações, desenhando todo o quadro social marítimo:

Se algum galardão fosse merecido pelos que se empenhavam nesta guerra, o melhor deveria ser dispensado aos homens da marinha mercante. Eles cruzavam as águas no escuro, às cegas, sem qualquer instrumento de defesa. E tinham que fazer; populações do mundo inteiro necessitavam de seu

concurso, eram os maiores heróis do mar, porque enfrentavam sem armas monstros submersos (LOPES, 2002, p.47).

Observa-se o enaltecimento da Marinha Mercante através da descrição dos seus homens que enfrentavam grandes perigos no mar, apresentados como heróis, pois precisavam garantir a circulação de mercadorias e unir os portos, tanto dentro do Brasil, como fazendo a ligação entre Brasil e América do Norte. Tais deslocamentos eram realizados em um mar repleto de submarinos, em um ambiente totalmente ofensivo, sem que tivessem qualquer instrumento para se defender, dada as condições precárias dos navios da Marinha Mercante. Muitos foram os navios torpedeados por submarinos alemães¹⁸:

Não era raro o contato com o inimigo em viagem. Frequentemente os aparelhos de defesa estavam acusando “Penetra”¹⁹, “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” e os “Rapazes”, que nos sobrepujavam em armamentos (...)

Trabalhávamos nos motores, no aparelho antissubmarino, no radar, no leme. Trabalhar numa só especialidade, ficava para marinheiros de navios grandes (LOPES, 2002, p.51).

Nessa passagem da narrativa, nota-se a descrição da atividade do marinheiro de guerra em navio pequeno. O homem do mar precisa ter muitas habilidades, pois necessita executar qualquer tarefa solicitada. Além disso, está sempre se encontrando com o perigo, como os ataques de submarinos, muito comum no contexto de guerra. Fato relevante é que o discurso do narrador exprime a linguagem utilizada pelos marinheiros, os códigos de comunicação usados nos comboios de navios.

A narrativa é, assim, expressiva no modo como trabalha com a linguagem dos marinheiros, tanto através dos códigos nas ocorrências de guerra, como nos jargões e expressões utilizadas ao longo do romance, como: “rancho”, para designar a alimentação em si ou o lugar em que se alimentam; “safa-onça”, para designar uma solução em uma emergência, “soldo”, como referência ao vencimento ou salário. Enfim, a obra recria o linguajar dos marinheiros de forma concreta.

¹⁸ De acordo com Hebert Campbell (1993, p.92), “a Marinha Mercante do Brasil sofreu muitas perdas em material e vidas”, o número de mortes supera o da FEB, que lutou diretamente no campo de batalha.

¹⁹ A própria obra traz uma nota de rodapé para explicar a linguagem utilizada pelos marinheiros como código nas ocorrências marítimas. “*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” (LOPES, 2002, p.51).

No discurso desse narrador marinheiro existe a configuração do clima de guerra em alto-mar. A linguagem explicitará em seus termos técnicos e cifrados o perigo dos submarinos alemães e, em alguns momentos, deixará patente a recriação desses instantes de risco que, na visão irônica do narrador, comprova o esforço empregado pelos marinheiros em cada missão em que vivenciavam uma “viagem perigosa, mas divertida, de um divertimento de guerra, onde geralmente sentimos o cheiro da morte (LOPES, 2002, p.53).

O narrador nos deixa conhecer o ambiente de guerra através do seu discurso coloquial e eivado de expressões do mundo marítimo, revelando o cenário social da cidade do Recife e dos perigos enfrentados pelo marinheiro no mar coalhado de submarinos inimigos, mas retrata também o quadro social da cidade do Natal. O olhar do narrador faz enxergar a cidade que precisou se adequar ao momento de guerra, descrevendo a sua situação social e a construção da Base Naval e da base aérea de Parnamirim, o Trampolim da Vitória:

Ari Parreiras tinha tutano, velho lobo-do-mar alimentado em marés altas, não fazia tumbança em tacho raso. Pegou a Base Naval quando ela só tinha galpões e pantanal. Arrecadou os braços fortes da cidade e começou fazendo jardins, depois subiram prédios, fez campos e praças de esportes, botou limpeza e fez cultura. Montou usina para iluminar a Base e parte da cidade de Natal. Os americanos construíram o campo de aviação e lá se alojaram. Mas a Base Naval era obra de Ari Parreiras (...) Encarava seus subalternos como homens. Regulamentos foram feitos para os tempos de paz, não fazem soldados para a guerra (LOPES, 2002, p.88).

No discurso do narrador, verifica-se o tom espontâneo ao tratar da figura de Ari Parreiras de forma muito respeitosa e positiva. Existe a descrição da construção da Base Naval de Natal e da forma como ele se empenhou na execução das obras, além de deixar evidente o modo com que tratava os trabalhadores, não como subalternos, mas como homens. Além disso, o fragmento ainda menciona a construção da Base Aérea de Natal pelos americanos, mostrando a modificação na cidade para os esforços da guerra:

As oficinas da Base não paravam, os marinheiros especializados eram como exércitos de formigas, retificando motores de navios, consertando hélices, eixos, soldando partes feridas dos costados (...) Navios paravam para reparos ou limpeza e no dia seguinte tinham que seguir viagens, porque comboios necessitavam de patrulhas. Navios norte-americanos, ingleses ou de qualquer outro país aliado recebiam ali o apoio material e moral para continuarem a guerra. E Natal era o trampolim da guerra, assim dissera Franklin Roosevelt, ali mesmo na Base de Natal, ao lado de Getúlio Vargas (LOPES, 2002, p.88-89).

Toda a atividade dos marinheiros na Base Naval é descrita de forma concreta, tornando visível o trabalho efetivo por parte dos marinheiros que são comparados a um exército de formigas no executar árduo e determinado de suas tarefas, evidenciando a importância deles para oferecer o apoio moral e material necessários naquelas circunstâncias. Nesse sentido, temos a menção feita ao cenário de Natal, o “trampolim da guerra”, ressaltando a importância da cidade para os efeitos positivos da vitória. O fragmento destaca o encontro entre Roosevelt e Vargas em 1943, decisivo para firmar o apoio aos aliados e para Brasil entrar definitivamente na guerra.

Natal passa a ser considerada como “o Trampolim da Vitória” pela sua localização permitir ser um ponto estratégico, no extremo mais oriental das Américas, possuindo a menor distância até os caminhos da África pelo Atlântico e possibilitando a ligação entre África e a chegada até os aliados na Europa. De acordo com Ferraz (2005, p.33), “a cidade foi considerada um dos quatro pontos de maior importância estratégica no mundo”, recebendo um grande número de americanos que modificaram o jeito de ser da capital e a tornaram uma das “cidades mais movimentadas e cosmopolitas do Brasil”.

O cenário social da época na cidade do Natal deixará patente um traço peculiar: o Carnaval dentro do contexto da guerra. Sabe-se que durante o período que os americanos estiveram na cidade era comum a promoção de festas e a busca pela diversão, sendo utilizada a expressão “Natal era só festa”. Nesse caso, não será diferente na celebração do Carnaval dos marinheiros, que, mesmo em trabalho, darão um jeito de viver a tradição e sair com o bloco na rua:

Durante o Carnaval desse mesmo ano, foi até o cais de atracação o Almirante Ari Parreiras para observar a faina dos navios; frente a um caça-submarino, viu homens acelerados na limpeza cantando música de carnaval. Mas estavam fantasiados, Não quis acreditar. Num navio de guerra? Chegou-se mais. Sim, os homens estavam fantasiados. O Comandante permitira. O navio chegara no dia anterior de longa viagem e os rapazes deviam ter desforra daqueles dias. Ora, o bloco carnavalesco do pessoal da Base abafava na cidade, e a gente do caça tinha que sair no bloco depois do almoço. Tendo de preparar o navio, vestiram a indumentária antes, saíotes, sapato alto, outros debaixo de máscaras de índios, rostos lambuzados de tintas, muitos pintados com rugas e batons e... vamos à limpeza! (LOPES, 2002, p.89)

A cena flagra o episódio burlesco dos marinheiros em plena atividade, cumprindo suas tarefas, mas fantasiados para o Carnaval²⁰. O quadro social está fortemente evidenciado: uma das grandes marcas da festa da época não chega a ser sufocada pelo ambiente de guerra, ao contrário, o bloco, já tradição no Carnaval da cidade, ganha uma conotação de lazer e descanso muito mais notórios e eficazes em tal situação, pois são momentos capazes de oferecer aos homens da guerra uma diversão merecida.

O narrador relata também o cenário social da época realçando o bairro do Alecrim onde estava localizada a Base Naval. Nesse sentido, existe a caracterização da organização do bairro com suas peculiaridades e sua formatação:

Calango, Carrasco e Alecrim constituem um só bairro; os dois primeiros são as raízes do Alecrim, aqui a humanidade vive o que é e sonha menos. Eis o Mercado Público; aos domingos a feira é grossa, homens, cantadores, dinheiro, frutas e cereais, cantadores, mendigos, homens. As mulheres daquela casa azul não prestam, têm doença. (...) Ali em frente estão os botecos, as vendas, as sorveterias, os salões de bilhar. O movimento hoje é grande. Dia de pagamento no comércio. Nós, os militares, já estamos sem. Aqui, aos domingos, virgens sonham sonhos despendiosos (LOPES, 2002, p.94).

A referência feita ao Calango e Carrasco²¹ como pertencentes ao Alecrim diz respeito às regiões que estão nos limites do bairro. O olhar do narrador destaca de forma expressiva a constituição do lugar com sua feira aos domingos e na enunciação de como tal feira era construída e caracterizada. O comércio do bairro ganha destaque demonstrando o seu desenvolvimento e seu crescimento no período citado. Os comerciantes que em dia de pagamento faturam muito e os militares que já estavam sem dinheiro, talvez, por terem gasto com “as virgens” que sonham sonhos caros. Nas palavras de Delmiro, notamos também a informação sobre a “humanidade que vive o que é e sonha menos”. Essa expressão concentra uma descrição sobre o ambiente social do bairro: o povo de vida simples e de poucos recursos. Esse dado será retomado em outros momentos:

São uns mentirosos esses que andam espalhando por aí mal do Calango. É bairro pobre, mas pobreza não é vício tão ruim assim. E pobre mesmo não é.

²⁰ Existe uma referência ao episódio do Carnaval em Natal durante a guerra através de uma foto emblemática do popular Zé Areias, personagem muito conhecido em Natal na época, fantasiado de mulher e rodeado de americanos que ajudam a compor a cena curiosa para o contexto de guerra (cf. PEDREIRA, 2012).

²¹ Não encontramos nenhuma referência sobre a região do “Calango” no Alecrim. Acreditamos que tal lugar seja nas margens do Rio Potengi, na região leste do bairro, pois existe a informação, na obra, que o Calango era o bairro das lavadeiras de Natal. Por outro lado, a referência ao Carrasco trata-se hoje no que se conhece como o bairro Dix-Sept Rosado, antigo Carrasco, que fica na região oeste ao lado do bairro Alecrim (cf. NATAL, 2009).

Simples. Pobre sou eu e passo por ele com autoridade no ombro e uma divisa vermelha no braço esquerdo, mais um embrulho grande de roupa suja no outro braço (...) Como ia dizendo, o Calango é bairro simples, bairro das lavadeiras de Natal e as lavadeiras têm recursos. Uma legião delas se organizara para dar vazão aos montes de uniformes ensanguentados descidos diariamente dos aviões, vindos dos campos de batalha. Trampolim da guerra! Feridos e mortos nos campos da África descem em Natal. As roupas precisam de ser lavadas aqui. Organizai as lavadeiras e ficarão ricas em retirar manchas de sangue de uniformes de guerra! E ficam mesmo (LOPES, 2002, p.29-30).

O tom da narração deixa evidente o discurso coloquial e despretenso do narrador, que parece se identificar com o espaço e sua população. O modo como descreve o bairro do Calango - não como o de gente pobre, mas o de gente simples - denota um sentimento de defesa por parte de Delmiro e de aproximação do marinho à gente como ele. É importante observar que o narrador desenha o contexto do “Calango”, já descrito anteriormente como localidade do bairro Alecrim, em suas características, fazendo alusão ao povo de vida simples e enfatizando a conjuntura social do bairro.

Tal fato é revelador já que o Alecrim, como afirma Bezerra (2005), era um dos bairros onde se concentrava a população mais pobre da cidade, recebendo muitos retirantes que fugiam da seca no sertão. Câmara Cascudo também comenta essa constituição do bairro ao afirmar que o “Alecrim, com o acesso para o Sertão por Macaíba, ficou sendo o bairro sertanejo, tendo sítios que pareciam fazendas, vacarias, feiras, simplicidade de vida, roupa e atividades” (CASCUDO, 1999, p.357). Nota-se, dessa forma, como a obra representa as características do Calango como modo de enaltecimento da vida simples em um tom de afirmação do lugar.

Outra informação dada em relação ao bairro diz respeito a sua constituição como sendo o lugar das lavadeiras de Natal, estas retratadas como as mulheres de recursos que lavam os uniformes ensanguentados da guerra. Nesse sentido, existe a retomada da ideia da guerra no seu aspecto contraditório, ao destacar as roupas sujas e manchadas de sangue, que serão a fonte de renda para as lavadeiras de Natal. Aqui, como já notamos no ambiente da guerra descrito na cidade do Recife, existe a exploração da imagem da guerra atrelada ao lucro: “organizai as lavadeiras e ficarão ricas em tirar manchas de sangue de uniformes de guerra”:

E o Baependi continuava a deslizar sem rumo, guardando o pedaço de mar a fim de garantir a segurança dos aviões em regresso da guerra para Natal; dentro deles, cadáveres e homens ensanguentados que dariam o pão às lavadeiras do Alecrim, a esta hora envolto em luzes, o trem passando.

Terminara a guerra? Que esperança! Um país se rendera” (LOPES, 2002, p.199).

É evidente essa repetição da imagem dos corpos ensanguentados que seria a fonte de renda para as lavadeiras. O cenário desolador é anunciado por meio da informação de que o dinheiro para sobrevivência daquelas mulheres e de suas famílias viria da dor e do sofrimento dos homens feridos nos campos de batalha. Essa ambivalência do contexto de guerra vai demarcando as problemáticas que tal situação traz e destacando essa contradição: a sobrevivência de uns passa pelo sofrimento de outros.

Será iterado ainda o momento em que a notícia do fim da guerra se espalha entre o povo, que irmanados em grande alegria correm para celebrar o fato tão esperado. Todavia, o próprio narrador coloca em destaque uma dúvida patente, conforme se observa abaixo:

Dias depois estávamos almoçando, quando um barulho de vozes, gritos, apitos e buzinas alarmou toda a ilha. Arrojamo-nos escada acima.

— Afinal...?

—A guerra terminou!

Corremos o navio gritando, abraçados, e saímos ao cais, unindo-nos a outros blocos de homens pulando e cantando, levantando bandeiras, todos irmanados a uma alegria universal.

Voltava a paz ao mundo? (LOPES, 2002, p.188)

Esse discurso final de interrogação do narrador ganha imenso destaque porque ele vai contrapor o fim da guerra tão desejado ao momento do naufrágio em que muitos estão morrendo, a ponto de tornar-se pertinente o seguinte questionamento: “voltava naquele dia a paz ao mundo? Haverá por acaso paz na vida? Existirá o porto seguro que buscamos”? (LOPES, 2002, p.189)

As palavras de Delmiro vão reforçar esse sentimento de pessimismo e de busca constante. A guerra havia acabado, mas o mundo ainda permanecia sem paz, os companheiros vítimas do naufrágio não poderiam vivenciar a paz tão sonhada, pois depois de tanto tempo dedicado a proteger o país da guerra, o descanso merecido transforma-se em uma impossibilidade de vislumbrar novamente o porto seguro.

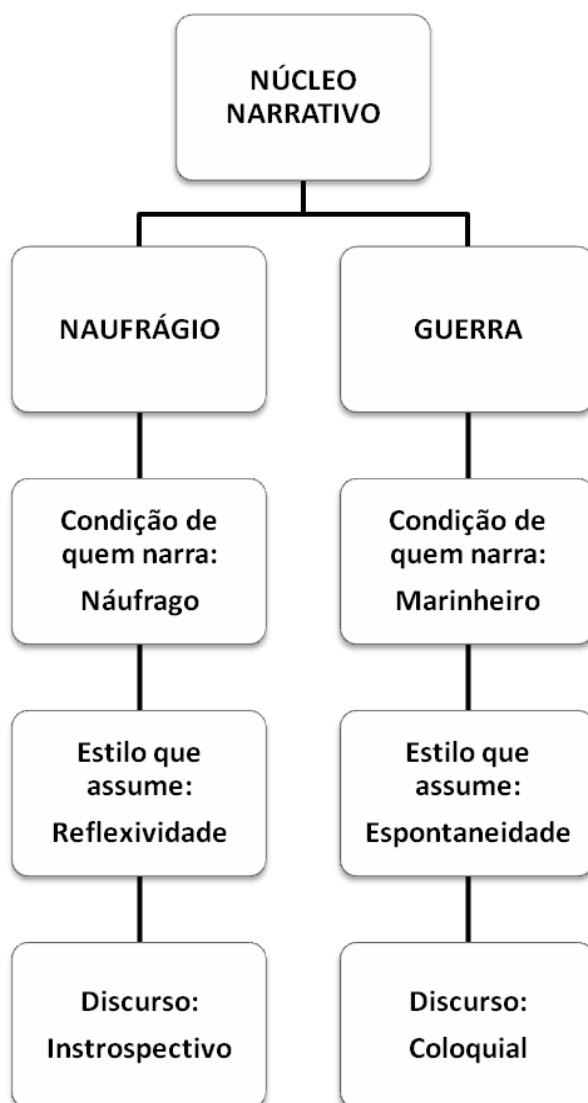
Vale ressaltar como essa passagem está construída em termos de estruturação da obra. O décimo quinto subcapítulo termina com a descrição da notícia da guerra que chegara ao fim e todos unidos para celebrar tal fato, mas já no início do subcapítulo seguinte temos a colocação das várias reflexões feitas pelo narrador, que já não está no navio com os

companheiros “irmanados” com a notícia, mas encontra-se na condição de náufrago dentro de uma balsa lotada esperando a morte chegar.

O contraponto que a narração cria entre o fim da guerra para os marinheiros em festa, comemorando o fato anunciado, e o acontecimento do naufrágio do *Bahia* é um dos pontos altos dessa narrativa e define em termos de técnica o modo como a obra foi construída. Os dois núcleos narrativos, o contexto de guerra e o naufrágio, determinam o modo de narrar e deixam evidente o tom assumido pelo narrador: de um lado a narração simples, coloquial e espontânea dos fatos vividos na situação de guerra e nos navios; do outro, o contraponto provocado pelo naufrágio, descrito através de uma narração introspectiva, reflexiva e sofrida.

Nessa estruturação está uma das grandes forças do romance. O estrato narrativo se constitui, no plano da técnica, diante desses dois momentos: quando narra os fatos da vida no mar, a conjuntura da guerra, dos portos, os problemas vividos no navio, ou seja, tudo o que faz referência aos eventos anteriores ao presente da narração, a linguagem do narrador assume um viés coloquial, espontâneo, alegre, que tenta flagrar e descrever tudo o que vivera até ali. Por outro lado, quando narra os fatos do naufrágio, os dias de sofrimento e a espera pelo salvamento temendo a morte, o discurso se fará introspectivo, saudosista, angustiante e reflexivo. Essa configuração narrativa da obra cria uma riqueza expressional evidente, destacando que o modo de narrar ganha similaridade com o conteúdo retratado.

Esquemmatizando essa configuração, temos:



No gráfico acima, está a condensação do que a obra *Maria de Cada Porto* nos apresenta em matéria de procedimento narrativo. Observa-se que o enredo se constrói por meio dos dois núcleos narrativos e que eles se diferenciam no modo como são constituídos. Quando o material narrado é a apresentação do naufrágio e os dias de sofrimento enfrentados, a voz narrativa é dirigida a partir da perspectiva do náufrago que vivencia toda a situação e vai apresentando os fatos através de um estilo de narração pautado em um teor de reflexividade, que se caracteriza pela sua capacidade de interiorização, imersão em si mesmo, produzindo assim um discurso introspectivo e mais intimista e revelando a psicologia de quem narra.

Por outro lado, quando o material narrativo é o período da guerra englobando os dias de marinhagem, os dias vividos em alto-mar e nos navios, a narração se caracteriza pela retomada do passado vivido, sendo os fatos apresentados a partir da perspectiva do marinheiro

que rememora tudo aquilo que representa a sua vida antes do naufrágio. Sendo assim, o estilo narrativo assume um teor de espontaneidade, buscando flagrar a linguagem dos marinheiros, os dias de camaradagem contados a partir de um discurso coloquial ao retratar as ocorrências do cotidiano vividas naquele espaço marítimo.

Neste ponto é importante ressaltar que esses dois eixos narrativos dão forma ao romance marítimo revelado por Lopes, na medida em que oferecem a exploração tanto do naufrágio quanto da conjuntura de guerra vivida em alto-mar e seus efeitos em terra firme. Essa exploração do tema do naufrágio está presente em alguns dos romances marítimos de Moacir Lopes, da fase inicial até a fase final. Tal tema se caracteriza por ser a grande intempérie vivida pelo marinheiro em alto-mar, provocando os dramas vividos e expondo o modo como o homem do mar lida com essa situação.

Por outro lado, o tema da guerra aparece principalmente nos romances iniciais de Lopes, determinando que o universo marítimo além de ser manifestado nas atividades náuticas de guerra, também se estende para os efeitos na vida em terra, patenteando um quadro social mais amplo que define a vida do homem do mar.

Sendo assim, nesse estudo que contempla o universo marítimo na obra de Lopes não poderíamos deixar de refletir sobre como esses dois eixos narrativos, esteticamente construídos e estruturados na narrativa, revelam o romance marítimo em suas duas faces, tanto no contexto do naufrágio e o drama que ele evoca no interior do marinheiro, bem como o contexto de guerra, através das atividades em alto-mar e também das modificações suscitadas em terra.

Os romances marítimos de Lopes caracterizam-se também por não se restringir a apresentar exclusivamente a vida em alto-mar em suas rotinas, dificuldades, tarefas, mas, principalmente, em atrelar essa apresentação à exploração da vida marítima em terra, capaz de unir as problemáticas do mundo marítimo com os do mundo em terra firme, pois o marinheiro não o é apenas quando está dentro do seu navio, mas também quando toca o solo e troca relações sociais no porto.

Ressalta-se, dessa forma, que o naufrágio e a guerra deixam de ser mera situacionalidade histórica para transformar-se em estrato narrativo de um narrador marinheiro e náufrago que precisa expor seu relato com a mesma vivacidade com que foram vivenciados. O resultado é uma narrativa com força expressiva que parte de um contexto histórico e social tão evidentes, mas que sabe configurá-lo esteticamente e de forma rica para criar a singularidade do texto literário.

Tal configuração só é possível pela condição do narrador que nos apresenta a história: um personagem náufrago que exporá os fatos e contará tudo influenciado por seu presente. Tudo o que sabemos na narrativa será contado a partir de sua perspectiva vivencial e conturbada. Ao lado dessa narração que se caracteriza na oscilação entre o discurso coloquial e um discurso mais reflexivo e intimista, teremos também uma perspectiva temporal que oscila entre passado e presente, produzindo uma fragmentação evidente, conforme veremos a seguir.

3.2 A FRAGMENTAÇÃO TEMPORAL: a cronologia das horas *versus* as memórias

É possível determinar que um dos recursos mais significativos que Moacir Costa Lopes utilizará nesta obra diz respeito à construção do tempo no romance. Conforme destacam Roland Bouneff e Réal Ouellet (1976, p. 169), “o romance é, antes de tudo, considerado como uma arte temporal”, pois a história narrada só se constitui dentro de uma configuração temporal, determinando se será narrada de forma linear ou não, se os episódios obedecerão a uma mesma velocidade narrativa ou se os fatos apresentados serão narrados em um intervalo longo ou curto de tempo. Toda história a ser contada depende de uma perspectiva temporal que a constitua.

Sendo assim, vemos que a história trágica do naufrágio que será narrada em *Maria de Cada Porto* assume ao longo das páginas um viés cada vez mais trágico e angustiante: os dias que passam e o salvamento que não chega, a loucura, a fome, a sede e as mortes dos companheiros. Tudo isso marcado por um traço muito peculiar de solidariedade, camaradagem e amizade entre cada um, além da luta, resistência e força daqueles homens do mar. Todavia, como já observamos, a narrativa não se concentra apenas na descrição do naufrágio, mas estará permeada de memórias e voltas ao passado para retratar os eventos anteriores e contar a história de cada companheiro. Essa estruturação permite divisar como os elementos de ordem externa, no caso, a apresentação do naufrágio de 1945 e do contexto de guerra, serão trabalhados esteticamente na obra a fim de configurar os elementos internos de sua estrutura.

Tal configuração temporal é muito significativa dentro da estrutura da obra, pois os momentos vividos no presente através do naufrágio provocarão nesse narrador o desejo de

relembrar o que acontecera até ali, assim serão descritas as viagens, o encontro com os companheiros, a história de cada um, os amores no porto, a vida no cais, os momentos vividos em outros navios, a situação de guerra e suas repercussões. As longas horas sofridas que não passam serão vividas nas evocações dos tempos anteriores capazes de trazer alegria para o coração do naufrago como forma de retardar um pouco a morte. Além disso, o fato de viver temendo a morte iminente produzirá uma espécie de reflexão e balanço em torno da vida.

Com isso, teremos a demarcação do jogo pendular que define a estruturação de “Maria”, nesse caso, o jogo entre o passado e o presente, a vida e a morte, as lembranças e a tragédia. Tudo isso para contrastar e, sendo assim, reforçar e adensar ainda mais a situação sofrida vivida pelos naufragos. Esse jogo temporal está patente na mistura entre passado e presente da narração provocando uma fragmentação temporal evidente. Somente no primeiro capítulo da obra aparece uma concentração mais notória no presente da narração. Todos os demais capítulos serão construídos nessa mistura temporal sem demarcações, provocando a fragmentação.

Isso pode ser destacado no modo como o presente da narração se constitui, são cinco dias entre o acontecimento do naufrágio e o salvamento, mas a distensão temporal se dá de tal forma que dentro desses cinco dias cabe a vida inteira das personagens. Tudo isso virá em forma de rememorações e teremos acesso a um número bem maior de acontecimentos, que não somente do presente narrativo.

No que se refere à época histórica, vemos a narrativa concentrar-se no naufrágio de 1945 que coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial, mas veremos que alguns fatos narrados serão anteriores ao naufrágio, quando do início da Segunda Guerra. É importante mencionar também que o narrador ainda fará evocações a um tempo anterior, um passado mais remoto, quando da sua infância e da sua entrada na escola de aprendizes marinheiros, mas não existe nenhuma menção efetiva com relação a datas que delimite precisamente esse período.

Vale examinar, assim, como a configuração temporal aparece estruturada na obra, retomando as terminologias de Boris Tomachevski sobre fábula e trama. Observamos um descompasso entre o tempo da fábula e o tempo da trama, evidenciado nas anacronias narrativas que aparecem em grande parte da obra. Conforme aponta Gérard Genette, tais anacronias narrativas se constituem quando existem “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e da narrativa” (GENETTE, 1995, p.34) reveladas a partir de dois procedimentos básicos: a analepse, “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (GENETTE, 1995, p.38) e a prolepse “a manobra narrativa

consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, 1995, p.38).

Observa-se, na narrativa em análise, que as analepses serão fartamente utilizadas ao longo do desenrolar dos fatos, exatamente quando a narração do naufrágio fica em suspensão e o narrador retoma fatos anteriores através das rememorações. As prolepses também são empregadas em alguns momentos, mas de forma menos recorrente. Em contrapartida, destaca-se que ao lado das anacronias narrativas aparece também uma tentativa de exposição da sincronia narrativa, quando existe uma coincidência entre a ordem em que os eventos aparecem na fábula com a ordem em que os eventos aparecem na trama. Esses momentos de sincronia narrativa aparecem quando se instaura a narração do presente diante da construção do tempo cronológico em que existe uma tentativa de delimitar e relatar os fatos tal como aconteceram.

Sendo assim, no que diz respeito à ordem dos eventos relatados, ressalta-se que a narrativa se constrói na oscilação entre o tempo cronológico, apresentando a ordem natural dos fatos, e o tempo psicológico²², em que veremos a ordem dos fatos ser ditada pelas reflexões conturbadas provocadas pelo naufrágio, impulsionando a volta ao passado, trazendo reminiscências e evocações a um tempo anterior dirigida pela consciência de um narrador personagem. Nessa etapa da análise iremos realizar o estudo em torno dessas duas configurações temporais: a cronologia das horas e as rememorações.

3.2.1 A cronologia das horas

A obra se pauta em alguns momentos por uma certa cronologia. Inicialmente, notamos esta configuração no modo como os capítulos são nomeados, começando com o naufrágio e se estendendo na demarcação sucessiva dos dias que passam até fechar no porto seguro, o salvamento. Isso pode ser ainda mais evidenciado quando existe o relato por parte do narrador

²² Tomamos como tempo psicológico essa configuração que foge do tempo linear do relógio e se concentra no íntimo de quem narra. A disposição dos fatos virá a partir da psicologia do ser que conduz os fatos. No entanto, destacamos que o tempo psicológico em *Maria de Cada Porto* é diferente do tempo psicológico por excelência, que poderemos encontrar em uma obra de Clarice Lispector, como *A Paixão Segundo GH*, por exemplo, que dá um grande espaço ao estado íntimo e a narração se perde nas reflexões subjetivas. Aqui, o tempo psicológico existe na medida em que observamos o narrador se concentrar em alguns momentos na conturbação provocada pelo naufrágio e ser impulsionado a fugir do tempo cronológico para empreender as recorrentes voltas ao passado. É o seu estado íntimo que determina a ordem da narração dos fatos, produzindo as várias oscilações entre o presente e o passado.

da marcação das horas que passam para os naufragos, menção ao dia da semana e do mês e o período em que estão naquela condição hostil e difícil:

O dia ia-se esvaindo vermelho por trás do mar, o segundo dia, uma quinta-feira de julho. Fiz meus cálculos em silêncio, somei, dividi e concluí ser aquele o último sol visto por mim.
Das quinze balsas morreram quatro pessoas nessa tarde, digo, treze balsas, porque duas debandaram na correnteza (LOPES, 2002, p.117).

Através do fragmento, observa-se a exatidão na marcação dos dias em que os marinheiros estão na condição de naufragados, o número de balsas que estão em alto-mar e, ainda, o número preciso das mortes naquele segundo dia. Cria-se a sensação de que o narrador parece ir anunciando pouco a pouco as proporções da tragédia: “mais uma balsa largou-se de nós; restam agora dez ou doze, não sei; oitenta ou cem das duzentas e oitenta criaturas, se muito. Entre dois instantes alguém anuncia: fulano morreu, sicrano afundou, beltrano enlouqueceu (LOPES, 2002, p.133).

Essa exploração da cronologia dos dias e das horas destaca a proporção da tragédia e vai delineando o sofrimento e as dificuldades enfrentadas pelos marinheiros. No discurso do próprio narrador, ressalta-se a tentativa de recriar a cena do naufrágio, mencionando a quantidade exata das balsas e das pessoas que foram morrendo, ou, em algumas circunstâncias, a inexatidão na informação, pois a todo o momento as balsas vão se perdendo umas das outras, ficando difícil precisar corretamente as informações.

O recurso da demarcação das horas e dos números de mortos ou naufragos será muito pertinente para criar a atmosfera precisa da situação vivenciada, anunciando pouco a pouco, em termos quantitativos, a passagem dos dias, o desgarrar das balsas que se perdem na correnteza e a chegada da morte já antevista por muitos:

Sei que restam dez ou doze balsas espalhadas, talvez cinquenta ou sessenta criaturas vivas, fora os peixes, que não vemos. As outras, as balsas vazias, debandaram para longe; vazias, não - com um cadáver, no fundo do estrado, a que ninguém pôde dar a sepultura dos nautas. Que injustiça, Meu Deus! (LOPES, 2002, p.238)

Em cada descrição realizada pelo narrador, verifica-se o adensamento da tragédia: o número de balsas vai diminuindo, o número de pessoas vivas também e a imagem que será construída é a de balsas vazias, carregando um cadáver em seu interior que não receberá nem ao menos a sepultura dos marinheiros. Tal situação é narrada em tom inconformado e triste

como a demarcar a injustiça sofrida naquele contexto desesperador e se tornará ainda mais densa e difícil na medida em que as horas passam e os dias avançam:

Estamos no fim do terceiro dia, a febre vai subindo em meu corpo, meus olhos estão se apagando, tudo escurece. Por mais de uma vez vi sombras de navios no horizonte; pergunto a Arigó e ele julga que estou à beira da loucura. A febre e os pensamentos me enlouqueceram realmente. Na madrugada de hoje delirei, o corpo todo tremeu, tive falta de respiração, a língua parece um trapo seco espremendo um pedaço de cortiça; nem tenho mais saliva (LOPES, 2002, p.189).

A narração, cada vez mais, evidencia a tragédia e o sofrimento quando aponta o fim do terceiro dia. Os sintomas de febre e loucura já tomam o narrador, que nem sequer consegue mais narrar o número de balsas nem de marinheiros que permanecem vivos. O seu estado de saúde impede a informação precisa como vínhamos conhecendo há pouco. Em termos de técnica narrativa, tal construção torna-se reveladora e rica como forma de ressaltar como a situação sofrida ganha similaridade em relação à estruturação dos fatos narrados.

Assim, fica patente que a exploração da cronologia e a narração do presente tornam marcante a situação trágica e desesperadora do naufrágio, realçando a passagem ritmada e lenta das horas para quem vivencia o naufrágio, bem como evidenciando o tardar na possibilidade de salvamento. O clima da narração torna-se angustiante, os dias que passam e a morte que se aproxima, a deterioração de tudo ao redor, balizando um jogo antitético: as horas se delimitam e passam para frente e o número de vivos vai decaindo e diminuindo cada vez mais, deixando clara a descrença no salvamento e já dando como certa a morte que se aproxima.

Em contrapartida, o que se sobressai por outro lado é que, em alguns momentos da narrativa, o tempo cronológico se esfacela e será dado espaço ao narrar dos momentos sofridos na condição de náufragos. Sendo assim, teremos acesso aos pensamentos do narrador que vive a angústia e o sofrimento nas balsas. Nesses momentos confessionais temos um narrador perdido em suas próprias reflexões, assim, o tempo cronológico fica em suspensão e aparece a perspectiva psicológica do ser que narra:

Ouçó o riso de Dolores, vejo Nina fazendo o rol da roupa e dizendo que quer me dar um amor bem grande, e vem alguma coragem, mas essa própria coragem morre da sede, e fica o mar, caminho tolo que Deus abriu no meio da terra só para largar nele uns peixinhos que, afinal de contas, nem raciocinam porque estão aqui. Brincadeira de Deus, quando era criança travessa e, só por ser Deus, quis ter um aquário maior que todos os aquários dos homens, emendados (LOPES, 2002, p.113-114).

As reflexões do narrador revelam a concentração nos seus sentimentos mais subjetivos, evocando as lembranças de Dolores e de Nina que o encoraja, mas, logo em seguida, a coragem é sufocada pelo sofrimento diante da sede que o leva a questionar a criação do mar por Deus. Nesse momento vemos o ser que se perde nas divagações diante da condição difícil enfrentada.

Em outros momentos da obra, encontramos o reforço na descrição das dificuldades nas balsas ao mostrar o sofrimento, o medo da morte, o desejo por alcançar o porto, mas uma desesperança em relação a voltar a pisar algum dia nele. Teremos acesso a conturbação interior da personagem, ao modo como ela enxerga o naufrágio, o sofrimento pela morte dos companheiros e os acessos de loucura provocados por tantos dias tortuosos de fome e sede. Nos últimos instantes das personagens como náufragos, a loucura e o delírio passam a ser uma marca constante desse tempo que nega a cronologia das horas e se volta para a interiorização.

Tal configuração ganha ainda mais destaque quando o próprio relógio, símbolo do tempo cronológico através do contar das horas, passa a ser descrito através de uma visão psicológica dramática de quem enxerga o fim como próximo:

Olhava para o relógio nas mãos de Tiozão e parecia ouvir-lhe as batidas dos segundos, batidas gordas, enormes. Seriam as batidas de meu sangue, nas têmporas, do sangue dos outros, nas têmporas dos outros? Ninguém me diria estar aquele relógio parado. Não estava! Era o coração do dono que morrera; está trabalhando à toa, não sabe que seu dono morreu. Ou é meu coração? Ele também marca os segundos da vida que terei. Esta noite, a pior de todas, vai se arrastar muito comprida, muito feia (LOPES, 2002, p.246).

O relógio do companheiro Eduardo que acabara de morrer passa a ser espaço de reflexão para enfatizar a morte do dono, bem como para fazer referência à batida dos segundos que ainda restavam na vida daqueles náufragos. O relógio só ganha sentido quando funciona para marcar os segundos de vida, mas no contexto do naufrágio ele é sintomático para frisar os segundos que apontam para a morte, ou os míseros segundos de vida que ainda restam. Nesse sentido, vemos o tempo funcionar dentro da perspectiva psicológica do ser que o enxerga e produz suas reflexões pessimistas, fazendo alusão clara à chegada da morte, antevista na noite “comprida” e “feia” que a própria personagem anuncia. Não existe esperança, mas a constatação do término definitivo de tudo.

Essa cena reflexiva diante do relógio do companheiro morto pode ser vista como o auge do drama vivido pelas personagens, destacando o esfacelamento do tempo cronológico, como sendo o último instante de lucidez provado por eles. O relógio corporificaria a ligação com o mundo dos vivos, mas ele também perde o seu significado ao ser percebido sem funcionamento:

Observo Tiozão brincando com o relógio aberto, analisando seu mecanismo enferrujado, num meio sorriso. Deu corda. Inútil. Tentou dar movimento à máquina com o dedo. Inútil. Retirou o vidro do mostrador e dispôs-se a rodar para trás o ponteiro grande. Por que para trás? Foi contando as horas em voz alta, retrospectivas; compreendi sua brincadeira e lhe dei razão: Tiozão teve uma infância também (LOPES, 2002, p. 253).

Na cena descrita, o relógio parado corporifica a imagem da morte que se aproxima, dos minutos que não existem mais, do tempo que foi vivido e não voltará mais. Por isso que a imagem de Tiozão tentando consertar o objeto e brincando com os ponteiros de forma a tentar voltar no tempo manifesta o grande desejo de retomar a vida já passada, sair da condição sofrida, enxergar uma possibilidade de vida que não existe mais no contexto assolador do naufrágio. O relógio sem funcionamento potencializa o drama partilhado pelas personagens.

Na manhã seguinte a esta longa noite, quando todas as esperanças pareciam estar extintas e quando o fim já havia sido anunciado pelo narrador, os marinheiros parecem avistar a sombra de um navio, pensam ser uma ilusão, mas enxergam depois que de fato o socorro chegara. O balanço da situação só será descrita depois do salvamento, quando a personagem já conseguiu recuperar-se de sua fraqueza e volta a narrar os fatos do presente, em uma retomada do tempo cronológico:

Trinta e três pessoas apenas foram recolhidas pelo *Balfe*, tendo morrido a maior parte de nossa guarnição. Algumas balsas, as que se desgarraram do grupo, ainda estavam ao léu: o *Balfe* não pudera localizá-las; os tripulantes dessas balsas estariam morrendo e sem esperança, pois entrávamos no sexto dia. Dos oficiais do Bahia, um apenas fora recolhido - não o conhecia (LOPES, 2002, p.260).

Vemos a exatidão dos números e uma espécie de resumo da atual situação depois do salvamento pelo navio inglês *SS Balfe*. A narração da obra mostra-se fiel ao relato histórico do naufrágio. Sabe-se que foram trinta e três resgatados dos quais apenas um oficial

sobreviveu. No quinto dia, o salvamento havia chegado, mas a grande parte da tripulação estava morta²³.

Diante dessas considerações sobre a configuração temporal, percebe-se a oscilação entre a cronologia das horas e as reflexões subjetivas da personagem que se perde em sua conturbação interior, esfacelando a passagem das horas e dos dias. Isso se torna ainda mais concreto quando enxergamos que ao lado de toda a cronologia existe também uma justaposição de fatos que apontam para eventos anteriores ao presente narrado, produzindo as rememorações através dos constantes recuos temporais.

3.2.2 As rememorações

As rememorações e evocações a tempos anteriores, tão constantes ao longo da obra, funcionam como forma de trazer um pouco de vida e manter a chama acesa para que os naufragos não morram mais depressa. Essa volta ao passado através dos recuos temporais, as analepses, trarão para a narração os momentos vividos antes do naufrágio. Tudo será contado pouco a pouco: a história de vida do narrador e das personagens, a entrada para a Marinha, os dias em alto-mar, a alegria e a vivência nos portos, o contexto da guerra em Recife e Natal, o encontro com as mulheres e com os anônimos da rua.

Desde o primeiro capítulo já se constata essa configuração. A primeira rememoração empreendida pelo narrador diz respeito a sua Nina, filha da lavadeira. Ao relemburar de Nina, lembrará do seu Recife, anunciará a cidade em plena conjuntura de guerra, as mudanças provocadas, o progresso que a guerra trouxe e as problemáticas ali vivenciadas. Sua narração destaca ainda como conheceu Nina e alguns companheiros, aborda as más condições do navio, os dias em alto-mar e a situação do marinheiro na guerra. Enfim, a terceira seção do primeiro capítulo será uma justaposição de tempos e fatos para esquecer a condição de naufrago:

Recife de antes e depois da guerra é estabelecido, tem seu nome feito pelos cantos da terra, a eternidade gravada em suas pontes, nos presídios de centos de anos, nos símbolos de cada época; mas o Recife que lembro agora não é eterno. O que preciso de lembrar, para esquecer esta balsa em que estou

²³ De acordo com os *Subsídios para a História Marítima do Brasil* (1948, p.7) “verifica-se que apenas 9,6% da guarnição do *Bahia* escapou com vida ao maior drama até agora vivido em águas brasileiras. Trezentos e trinta e três companheiros tombaram heroicamente no cumprimento do dever”.

mergulhado, nádegas rijas a 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, a filha da lavadeira, que não tem pressa, porque o amor está em toda parte para ela (LOPES, 2002, p.29).

Observamos de forma patente o desejo de relembrar o passado para esquecer da situação vivenciada, focalizando o Recife e seu progresso, a efervescência da vida, a movimentação vertiginosa que se opõe à condição de naufrago dentro do estrado duro, parado no tempo, imóvel. Em seguida, a rememoração voltará para Nina, a sua Maria do porto, descrita como possuidora de tempo, que não tem pressa de viver e que poderia trazer um pouco de vida para esse ser tão solitário.

Fato pertinente a notar neste ponto é o modo como a narração será construída de forma episódica, como se o narrador estivesse a flagrar em pequenos *flashes* um conjunto de rememorações. Nesse sentido, teremos um painel sendo formado para demarcar toda a configuração social destacada por Delmiro em suas evocações. A construção se dá numa mistura de tempos e numa justaposição de episódios, narrados sem demarcação, de forma rápida e abrupta, separados apenas por asteriscos:

A coisa era assim:

- Estamos em guerra – gritavam.
- Ora, aproveitemo-la.
- Não ouviu direito
- Guerra, homem! O mundo está em guerra! (...)

- Já sabes dançar o swing, Carmem?
- Por que não? É só pular.
- E não tens uma semana aqui, hein?
- A gente aprende depressa.
- Que tal os gringos?
- Pagam bem. Cem, duzentos cruzeiros. E adormecem logo, não são como os brasileiros (...)

Você sabe por que tanta gente adoeceu nos navios?

- Não. Sei é que havia gente dependurada no pau da surriola ontem.
- Foi a carne que comemos. Não se lembra, você reclamou?
- Lembro.
- Era de cachorro, aquela carne.
- Não diz! (...)

- Delmiro...
- Diga, Olívia...(...)

Olívia pertencia a um grupo de garotas da Casa Amarela, bairro pobre; trazia consigo uma intenção e a expressava:
 — Não quero ser pobre. A pobreza é grosseria! (...)

Mas porque tanta gente apressada? Pudera, isso é o instantâneo de um povo em evidência!
 Nina era diferente.
 — Nina, tenho necessidade de pecar com você. Arrie essa trouxa de roupa e me ame. Pelo amor de Deus, Nina! (...) (LOPES, 2002, p. 29-39)

Como se percebe nos fragmentos dispostos acima, existe nesta seção da obra uma justaposição de fatos. A narração concentra-se na demarcação do contexto social preciso, destacando o período da Segunda Guerra. Veremos, ainda, a caracterização desse cenário de guerra, as suas repercussões na cidade de Recife, o progresso que chega com a guerra, o dinheiro dos americanos que impulsionam o lucro, a vida noturna e musical com o destaque para o “swing”, ritmo que os americanos difundiram no período.

Mais adiante, a narração concentra-se na descrição das más condições de vida no navio, frisando os problemas em relação à comida, que, de acordo com os tripulantes, era carne de cachorro. De forma repentina, o trecho seguinte irá apresentar a personagem Olívia, prostituta que sonha com riquezas e que namora com o narrador personagem por dois anos. Por fim, os fatos seguintes apontam uma movimentação que podemos pensar ser o das ruas e das cidades e a descrição novamente da personagem feminina, Nina, a filha da lavadeira, a menina que despertava amor em Delmiro.

Observa-se assim que há uma mistura de tempos e de fatos narrados de forma abrupta, sem preocupação com o estabelecimento da linearidade ou causalidade, trazendo uma fragmentação evidente para o discurso, já que revela a impossibilidade de sustentação de um discurso ordenado, pois os fatos narrados são produto da subjetividade do narrador, que ao rememorar desfaz a ordenação lógica do relato.

O fato é que existe uma representação da conjuntura social vivenciada por aquelas personagens sem a demarcação precisa do tempo em que os fatos ocorrem. Vemos a situacionalidade histórica em torno do contexto da guerra e sua repercussão na cidade de Recife, mas os fatos serão apresentados de maneira episódica sem uma correlação entre o que estava sendo narrado anteriormente e o que virá a ser retratado a seguir.

Essa configuração define muito bem como existe na obra uma discrepância entre o tempo da trama e o tempo da fábula. Os fatos não são apresentados como de fato

aconteceram, buscando respeitar a causalidade, mas sim, a partir de uma ordenação caótica, manifestando um verdadeiro descompasso entre tempos.

A narração do naufrágio fica em suspensão enquanto os fatos narrados voltarão para o passado que será descrito também de forma não linear numa mistura de episódios com o intuito de ir demarcando o que o romance virá a mostrar. O leitor terá uma introdução diante do contexto da obra, mas somente algumas informações, pois o narrador nos fará ir conhecendo tudo aos poucos, mantendo o fio da narração nesse constante voltar temporal.

Esse traço é muito recorrente ao longo de toda a narrativa de *Maria de Cada Porto*, pois percebe-se que os fatos serão ditados pela corrente psíquica da personagem, que, abalada pela sua condição de naufrago, deixará vir até sua memória tudo o que viveu outrora. Sendo assim, essas lembranças não poderão vir de forma concatenada nem linear, mas serão apresentadas tal como acontecem, numa mistura e justaposição de fatos e tempos.

Todavia, vale ressaltar que essas rememorações chegam de forma presentificada, narradas como sendo fatos do presente e não do passado, pois são relatadas com todos os detalhes e minúcias. Assim, na maioria desses momentos teremos a construção de cenas, buscando retratar com fidelidade os eventos anteriores ao naufrágio. Nesse sentido, pela força das descrições, veremos o alongamento dos eventos relatados e uma demora na volta ao presente narrativo²⁴. Essa configuração cria em muitos momentos da obra uma sensação de monotonia, quando existe a vasta exposição sobre a rotina no navio e sobre a vida das personagens. O recurso é pertinente para caracterizar as longas horas que não passam para os naufragos e criar uma expectativa diante do desfecho da obra.

Tal construção temporal, tão significativa em *Maria de Cada Porto*, oscila, assim, entre os dias de naufrágio, destacando o tempo cronológico, e os dias de marinhagem anteriores ao naufrágio, mostrando o passado vivido de forma fragmentada. Essa configuração temporal é que estrutura a obra. Todavia, percebemos que nem sempre essa oscilação entre tempos se dá de forma muito separada na narrativa. O que torna a construção temporal ainda mais expressiva é que esses tempos narrados mudam de forma repentina e rápida, conforme observamos no fragmento abaixo:

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.

²⁴ No quarto capítulo do romance a narração do presente aparece apenas nas três primeiras páginas. Todas as outras dezoito páginas do capítulo são uma retomada dos eventos que antecedem o naufrágio.

Eu começava vida nova no dia em que recebemos o *Baependi*. Houve solenidade com discursos. Falou o Almirante Ari Parreiras, falou o almirante americano Ingram (...)

Hoje, as pequenas lembranças, os pequeninos atos têm grande importância para mim. Lembro-me até daquele cão fedorento, cheio de moscas que entrou na praça-d'armas à hora da refeição e prostrou-se ante os oficiais (LOPES, 2002, p.114-115).

Através do fragmento, percebe-se essa modificação temporal de forma repentina. No primeiro momento os fatos relatados se situam no presente da história, descrevendo a situação no contexto do naufrágio, quando repentinamente a narração passa a relatar os fatos de um tempo passado relativo ao contexto de guerra. Por fim, adiante a narração retoma os eventos do presente narrativo, mostrando o narrador protagonista valorizando as suas lembranças de outrora.

Chama atenção o modo como em apenas poucas linhas temos essa movimentação temporal que mescla os tempos, produzindo um verdadeiro descompasso entre o tempo da fábula e o tempo da trama. Essa peculiar configuração temporal além de oscilar de forma abrupta, sem demarcações, ainda aparece, em alguns momentos, como uma espécie de confluência entre os tempos, eles se misturam e se confundem, ficando difícil demarcar seus limites precisos.

Isso pode ser destacado em um dos momentos de delírio e de sonho, impulsionado pelo desejo da personagem de esquecer a sua condição e se libertar do sofrimento vivenciado. Vislumbra-se, assim, um momento extremo de mistura de tempos, o tempo interior e o tempo presente que se confundem e se sobrepõem:

Calaram-se e capacitei-me de que era mesmo Nina que piscava os olhos lá de cima para mim. Esqueci as nádegas, o corpo inteiro de molho, abandonei-o e fui subindo até encostar os lábios na estrela Nina. Cheguei morto pela fome e sol e mar e sede, vindo de um naufrágio. Nina não reparou que eu estava morto e conversamos muitos dias seguidos; pedi-lhe para ir até meu quarto buscar a roupa dessa viagem; mentira, eu não tinha roupa, pois tudo afundara. Senti um frio enorme e ela acendeu o fogo, tomamos café com biscoitos. Peguei seu corpo e senti que realmente revivia e o possuí. Então ela disse que precisava brilhar. No caminho assustou-se, apontando para baixo:

Estou vendo umas coisas boiando, Delmiro.

— Não olhe para baixo, Nina. Aquilo foi um naufrágio e os homens estão morrendo porque ninguém os socorre.

— Mas você está ali também! Está nu, pálido, parece que tem febre. — E cobriu o rosto com as mãos e chorou.

Olhei então, vi as balsas afastando-se pela correnteza, e numa delas estava realmente eu, em meio a outros homens calados e muitos tristes, e peguei

frio. Escorreguei das mãos de Nina e fui cair dentro da balsa, quando ouvi os gritos de Mundico (LOPES, 2002, p.59).

Neste episódio, vemos a concentração inicial no tempo psicológico em que o narrador parece criar na imaginação um encontro no céu com sua estrela Nina e lá de cima observar o que acontece nas balsas embaixo. Estão marcadas nesse discurso sonhador e delirante uma tentativa de fuga e uma possibilidade de não encarar o naufrágio, quando o narrador vislumbra um encontro com Nina e aponta uma expectativa de futuro. Todavia, abruptamente, a cena é desfeita quando Nina olha pra baixo e descobre os náufragos dispostos em balsas. De repente, o próprio narrador passa a enxergar sua condição de náufrago. Essa percepção é um chamamento à realidade. Existe a descrição da queda da personagem do céu para dentro da balsa. Tal queda sugere também uma queda temporal, do tempo subjetivo para o tempo presente. A narração deixa de ser ditada pelo tempo psicológico e delirante da mente e cai dentro da realidade do naufrágio.

Essa passagem acentua na exata proporção a fluidez e mistura temporal da obra: os tempos se coadunam e se unem. A mente ditará a ordem dos acontecimentos e como o tempo é interior o discurso torna-se fragmentado, embaralhado, modificando-se de forma contínua e rápida. A estruturação temporal prefigura a temática narrada, o discurso delirante do narrador que vai sobrepondo e misturando os tempos. Pode-se dizer que o tempo “vivencia” a mesma queda de Delmiro: do céu festivo com sua Nina, para a realidade torturante da narrativa do presente. Esse jogo temporal construirá de forma exata o contexto difícil e assolador do naufrágio. Tal procedimento temporal é muito utilizado nas obras de Moacir Costa Lopes, transformando-se em uma das características mais definidoras de sua técnica narrativa.

Conclui-se, assim, que a representação do naufrágio e da guerra como cerne da narrativa parte de um substrato histórico real, mas vemos como tais fatos se transformam em seiva narrativa pelo modo como a construção da obra se efetiva. O naufrágio é narrado por meio desse jogo temporal que demarca na cronologia dos capítulos e no destaque dos dias que passam, das balsas que somem na correnteza e dos companheiros que morrem, o tom desesperador e angustiante da situação sofrida. Ao lado da cronologia das horas, destaca-se a concentração no tempo subjetivo do narrador que expõe de forma ainda mais contundente nos seus delírios e sentimentos de sua mente conturbada todos os efeitos dos dias de fome, sede e febre, mas nos permite voltar a tempos anteriores para conhecer o contexto daqueles náufragos e trazer um pouco de vida para um cenário de morte e dor.

Nesses termos é curioso observar que, se demarcar a cronologia dos fatos, horas e números recria e caracteriza o ambiente hostil e trágico do naufrágio, suspender esse presente para empreender uma volta ao passado será um recurso largamente utilizado ao longo da obra como forma de recriar a demora no salvamento e os longos dias que não passam, bem como para retardar o desfecho da tragédia e assim aguçar a curiosidade do leitor, mas ainda sim, para trazer um pouco de vida e felicidade para náufragos que nada mais vislumbram além da morte ou como forma de adensar a tragédia na medida em que as lembranças felizes entram em contraste com o naufrágio que parece extinguir qualquer possibilidade de vida futura. Essa configuração temporal internaliza os dados externos trazendo significado para a estruturação que ganha homologia com os fatos apresentados e traz grande expressividade para essa obra de Moacir Lopes.

Nota-se que tal força expressiva será observada também no modo como as personagens são apresentadas, já que para narrar sobre os fatos o narrador não se fecha em si mesmo, mas conjuga a imagem de um grupo de seres prenhes e necessitados de amor e, com isso, celebra a vida ao apresentar a história de cada um de forma solidária e sentida.

O caminho percorrido pelo narrador para construir o seu relato está de acordo com sua própria ontologia como personagem marinho e náufrago: não pode relatar sua história esquecendo o sentimento de companheirismo e solidariedade que a vivência no mar lhe transmitiu; não pode relatar uma história e esquecer o amor de suas Marias; não pode, por fim, narrar uma história esquecendo-se dos seus iguais da rua, seres que ele encontra em cada porto, basta caminhar pelas calçadas na sua condição universal de marinho andante.

3.3 A CADEIA HUMANA: OS NÁUFRAGOS NO MAR E NA VIDA

Por que não escrever sobre os colegas desses anos? Conhecia tanta gente de passo errado, pessoas sem trato, espontâneas, em cujos erros e virtudes se misturam por serem sinceras, companheiros que me fizeram rir nos momentos amargos, coisas de bordo mesmo.

(Moacir Lopes. *Maria de Cada Porto*)

O peculiar dessa narrativa de Moacir Lopes não é a instauração de um narrador autodiegético que busque exclusivamente narrar a sua história ao leitor, como nas narrativas autodiegéticas tradicionais em que temos como centro a exploração da interioridade de quem narra. Em *Maria de Cada Porto*, a história de Delmiro está intimamente relacionada com a história de seus companheiros, de suas Marias e com a dos seres que ele encontra pelas ruas e que lhe roubam minutos de compaixão e de humanidade. Dessa forma, o seu relato deixa de ser unívoco, centrado na construção de sua imagem ante o leitor, para tornar-se plural ao relatar a vida de várias personagens, já que contar a história de cada um é uma forma de contar também um pouco da sua própria vida. Nas palavras do narrador este sentimento está retratado: “quando achei bom sair com eles, senti completarem o que me faltava” (LOPES, 2002, p.43). Sendo assim, o romance mostra o encontro das muitas personagens, o sentimento de companheirismo que todas assumem entre si, a solidariedade e a cumplicidade vivenciada nos dias de mar e na situação limite do naufrágio.

São, portanto, as personagens e suas trajetórias, com os dramas, medos, alegrias e memórias que trazem grande força expressiva para essa narrativa de Lopes e determinam a sua importância. De fato, como Anatol Rosenfeld (2009, p.21) declara, é a “personagem que com mais nitidez torna patente a ficção”, pois ela vive as aventuras e ideias do enredo, atribuindo verdade aos acontecimentos relatados. Mais que isso, é por meio da personagem que o leitor se identifica e desperta o interesse pelos eventos ao buscar acompanhar a trajetória desses seres de ficção.

Em *Maria de Cada Porto* estaremos diante de uma gama de personagens que formam o universo diegético, retratadas pelas mais variadas características a partir de um trabalho de seleção de traços que como Antonio Candido (2009) afirma consiste no trabalho de “convencionalização”²⁵ do romancista. Este seleciona os traços que caracterizam a personagem e que encontram sentido somente em relação com os outros elementos que fazem parte do universo diegético, garantindo a unidade interna da obra.

Sendo assim, para analisarmos as personagens de *Maria de Cada Porto*, convém retomar os estudos de E. M. Forster (1974) sobre personagens planas e esféricas. Para o teórico, as personagens romanescas podem ser divididas em dois grupos: as personagens “planas”, “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade” (FORSTER, 1974, p. 54),

²⁵ Tal termo é utilizado por Antonio Candido em relação ao processo de construção da personagem como forma de indicar “o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência” (CANDIDO, 2009, p.75). Considera-se tal conceito semelhante ao de redução estrutural, designado como “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma como algo autônomo” (CANDIDO, 1993, p.9).

facilmente identificadas em torno de uma mesma característica, sem profundidade psicológica dentro da obra, chamadas também de “tipos, às vezes, caricaturas” (FORSTER, 1974, p. 54). De acordo com Forster, as personagens planas têm a vantagem de serem reconhecidas com facilidade pelo olhar do leitor.

Do outro lado, destacam-se as personagens redondas ou esféricas que “não pode[m] ser resumida[s] numa única frase, e nos lembramos dela[s] em conexão com as grandes cenas pelas quais passou (FORSTER, 1974, p. 55), são capaz[es] de surpreender de modo convincente (...). Possu[em] a incalculabilidade da vida - a vida dentro das páginas de um livro” (FORSTER, 1974, p. 61). O teórico não descreve de forma detalhada a personagem esférica, pois deixa sugerido ser ela o oposto do que apontou sobre a personagem plana. As personagens esféricas são aquelas que não podem ser definidas apenas por uma característica, mas que se apresentam de modo mais complexo, passando por modificações ao longo do desenrolar dos fatos.

Antonio Candido em seu estudo sobre personagem retoma a distinção de Forster, declarando que no século XVIII Johnson já trabalhava com essas duas visões da personagem na tipologia de personagens de costumes e de personagens de natureza. As personagens de costumes, relacionadas às personagens planas, caracterizam-se por meio de traços distintivos e são “dominadas com exclusividade por uma característica invariável, desde logo revelada” (CANDIDO, 2009, p.62). Por outro lado, as personagens de natureza “são apresentadas além dos traços superficiais, pelo seu modo íntimo de ser” (CANDIDO, 2009, p.62), sofrem modificações ao longo da obra e destacam-se a partir de uma variedade de características.

Candido reforça tais tipos de personagens definidas por Forster, como forma de enfatizar os dois tipos principais de técnica de caracterização dos seres de ficção. De um lado “os seres íntegros e facilmente delimitáveis” (CANDIDO, 2009, p.60), as personagens planas, bem como os “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos” (CANDIDO, 2009, p.60), as personagens redondas ou esféricas. Dentro dessa tipologia proposta por Forster e reforçada por Antonio Candido, analisaremos as personagens de *Maria de Cada Porto*.

Em tal narrativa de Lopes, veremos o desfilar de várias personagens em sua maioria “planas” que não assumem muita complexidade dentro da obra e são caracterizadas por traços muito típicos e invariáveis, as chamadas personagens “tipo”, facilmente definidas porque apresentam concentração e reiteração de uma “característica distintiva” (MOISÉS, 2006, p.230).

Em contrapartida, ressalta-se que a descrição de personagens, em alguns momentos, apresenta seres que, *a priori*, poderiam ser definidos como “planas”, com a concentração em torno de uma mesma característica, mas que, em determinado episódio, revelam uma nova característica que se opõe à primeira, perdendo a sua denominação de personagem “plana”, iniciando uma “curva em direção às redondas” (FORSTER, 1974, p.54). Isso acontece quando uma personagem que de início era definida em torno de uma única característica invariável, apresenta um novo fator, antes inexistente. Mais que isso, além dessas personagens que podem sugerir o início de uma curva em direção às personagens esféricas, existe também a descrição de personagens esféricas em si, porém em menor quantidade, manifestando uma psicologia mais evidenciada e traços mais complexos.

Essa é uma das reiteradas características de algumas narrativas de Moacir Lopes que trazem sempre uma grande soma de personagens, mais de cem são mencionadas ao longo da obra, mostrando uma variedade de seres descritos em seus traços particulares, mas também de forma conjunta, partilhando as mesmas características e fazendo parte do mesmo grupo social.

Nesse sentido, como já anunciamos, a nossa análise diante da caracterização das personagens destaca a recorrência dos “tipos”. Isso pode ser constatado pela variedade de seres representados e que, em sua maioria, são os marinheiros, retratados dentro da tipificação com características gerais que lhes permitem fazer parte do mesmo grupo. Todavia, mesmo quando não são vistos dentro desse contexto maior, esses seres de ficção podem ser observados a partir de traços individuais que os diferenciam dos demais, mas ainda sim, não deixam de ser caracterizados como “tipos”, pois aquilo que os individualiza dos demais, também é um traço que aponta para a tipicidade. Quando não são descritos como marinheiros, são apresentados com características que os particularizam do grupo dos homens do mar, mas que os tipificam dentro de outro grupo, patenteando a imagem do traído, do bíblico, do hipócrita, do teimoso, do narcisista, etc. Nesse sentido, “o mesmo personagem pode, naturalmente, ser analisado em termos de suas características individuais ou como parte de algum esquema maior” (SCHOLLES; KELLOGG, 1977, p.143), nos dois casos, esses seres de ficção não deixam de ser caracterizados como personagens tipificados.

Para ir mais além, não podemos deixar de ressaltar o modo como essas personagens aparecem na obra em termos de hierarquia. No romance, existe uma exploração do contexto marítimo e militar, que poderia manifestar uma espécie de subordinação entre uma personagem e outra. Todavia, o que existe na obra é uma tentativa de colocar todos em um mesmo patamar. As personagens que Moacir Lopes coloca em cena, de forma mais vasta, é a “raia miúda” dos homens do mar e dos seres da rua. Poucas vezes temos menção aos oficiais

da Marinha e quando existe o destaque para a informação de um quadro de hierarquia os suboficiais é que são retratados, raras vezes aparece a descrição de algum oficial.

Isso é muito revelador do conteúdo social que Moacir Lopes deseja expor no seu romance. As personagens representadas são os marinheiros que batalham na luta árdua da rotina do navio, os que realizam serviços como: a limpeza, as atividades de controle das máquinas, jogar carvão nas caldeiras, ou seja, atividades desempenhadas por marinheiros chamados de praças ou de graduados, revelando as posições mais subalternas, em termos de hierarquia. Existe uma recorrência na apresentação desses seres de ficção que se estende também para as personagens femininas, as prostitutas, bem como os seres da rua, que sofrem, sobrevivem e que vivem em condições desfavoráveis.

As personagens de *Maria de Cada Porto* fazem parte desse contexto de vida dura e árdua. Nessa obra de Lopes não existe espaço para os homens de terno e gravata, nem os poderosos. Suas personagens são os homens de vida simples, que não têm muita instrução, nem posição, mas que labutam dia a dia e demonstram ternura e o sentimento de companheirismo e cumplicidade, porque compartilham da mesma condição difícil de vida.

Sendo assim, nessa etapa do estudo, iremos analisar algumas dessas personagens do romance. Em um primeiro momento, concentraremos o olhar para o protagonista, também narrador, Delmiro, buscando sublinhar a sua caracterização através da observação do seu itinerário como marinheiro, acompanhando os lugares por onde passou e as modificações ao longo da trajetória, definindo a situação social reveladora de sua condição como homem do mar.

Em um segundo momento, o estudo se volta para os companheiros de tripulação, vastamente apresentados na obra. Inicialmente, observa-se a classe de marinheiros como um todo, demonstrando suas características tipificadas e representativas da figura do marinheiro como característica social. Em seguida, a análise concentra-se no exame mais detalhado de três personagens em específico, muito importantes dentro da obra, a fim de considerar a sua construção e o modo como são caracterizadas dentro da variedade das personagens mencionadas.

Por fim, trazemos um estudo sobre as personagens femininas e sobre os anônimos da rua. Na análise das personagens femininas, sobressaem-se três mulheres, que têm grande relevo dentro da obra e aparecem sempre ao lado da figura do marinheiro em suas relações sociais, mencionadas desde o título do romance. Na análise dos anônimos da rua, percebe-se a grande recorrência na descrição desses seres sem nome que têm suas vidas muito identificadas

com as dos marinheiros, fazendo parte da cadeia humana destacada na obra de Moacir Lopes como um todo.

3.3.1 O itinerário do marinheiro

Conforme já afirmamos, a obra é narrada por um narrador protagonista que conta todos os fatos e apresenta a sua própria história. Tudo o que sabemos a seu respeito é dito por meio de seu próprio olhar. Tal personagem e narrador protagonista já começa o seu relato destacando sua caracterização na condição de marinheiro no universo do romance. A personagem inicia sua história situando os eventos em uma dada circunstância. O espaço é marítimo e o mar é a segunda palavra que é mencionada. O narrador declara estar com alguns tripulantes do cruzador *Bahia*, “O Fantasma do Atlântico”, navio da Marinha de Guerra Brasileira cumprindo missão na Estação 13, com o intuito de vigiar o espaço a fim de “garantir a passagem de navios e aviões vindo ou indo para a guerra, guerra que se acabara” (LOPES, 2002, p.8).

Essas são as primeiras informações que conhecemos a respeito de tal personagem ainda não nomeada, narrando sob a forma de um eu ainda desconhecido pelo menos nas primeiras trinta e quatro páginas do romance. Será somente na trigésima quinta página que teremos conhecimento sobre o ser que narra essa história, conforme veremos no fragmento abaixo:

Delmiro sou eu. Magro, sempre fardado, embarcado no *encouraçado São Paulo*. Externamente apresento-me coberto de defeitos e virtudes. Internamente poderia ser enforcado em praça pública pelo que às vezes penso; mas, como todo homem é assim mesmo, não sou nenhuma originalidade e consigo passar pelas ruas despercebido, vulgarmente. Mas eu sou Eu e essa é a minha originalidade (LOPES, 2002, p.35).

O relato do protagonista por ele mesmo de forma sugestiva nos oferecerá o conhecimento sobre quem narra. O tom de sua narração é uma verdadeira apresentação feita ao leitor, como se ele estivesse se dirigindo diretamente a ele. Assim, passamos a conhecer o seu nome e saber que se trata de um marinheiro embarcado em um navio. Delmiro não menciona apenas o seu nome e sua profissão, ele chega a declarar, inclusive, um pouco de

suas características mais pessoais e subjetivas, definindo-se como alguém que tem qualidades e defeitos e que se assemelha aos outros.

No decorrer da narrativa, veremos a descrição de um verdadeiro itinerário da personagem protagonista, que passa por muitos portos, serve em vários navios, caracteriza-se por ser esse marinheiro andante que vivencia experiências e que expõe cada uma delas com uma vivacidade e riqueza notáveis. No romance, esse itinerário, como já afirmamos, está exposto de forma não linear, já que temos uma mistura de tempos. Todavia, tentaremos nessa análise seguir as informações que o narrador veicula para buscar desenhar um panorama linear de sua trajetória com o intuito de evidenciar as características desse narrador marinheiro.

Essa tentativa de acompanhar o itinerário de Delmiro parte do esforço analítico de colocar em uma ordem linear aquilo que na obra aparece de forma desordenada. Por isso que, ao buscar descrever a história desse marinheiro, não estaremos fazendo uma mera paráfrase do que a narração traz, mas sim, colocando em uma perspectiva cronológica a trajetória de Delmiro para apresentar as suas modificações ao longo da obra. Tal acompanhamento partiu de um trabalho analítico para determinar a linearidade dos fatos.

As primeiras informações que aparecem em relação ao seu percurso como marinheiro dizem respeito a uma breve menção feita sobre sua estada na escola de aprendizes marinheiros. Todavia não temos nenhuma observação quanto ao período ou qualquer outra informação mais detalhada sobre os acontecimentos nesse local. Delmiro apenas menciona esse fato para explicar como conheceu um de seus companheiros de tripulação, o Máximo Divisor-Comum.

Posteriormente, ele refere-se ao que consideramos ser a sua primeira experiência em um navio, já como marinheiro, pelos indícios que a narração traz. Delmiro faz alusão aos marinheiros novos que vieram com a guerra, incluindo-se entre eles, e descreve essa experiência ao embarcar no *São Paulo*, conforme deixa patente o fragmento:

Logo embarquei no *São Paulo*, andei escondido em mim mesmo. Navio mal-assombrado, de corredores e compartimentos só conhecidos pelos gorgotas caducos de barba comprida e trança no cabelo, só vendo o convés um dia por ano, na época de desratização; por isso nós, marinheiros novos, vindos com a guerra, tínhamos aqueles homens mexilhões como ratos de bordo; em desratização saíam de buracos desconhecidos, os ratos e eles (LOPES, 2002, p.40).

No fragmento, observa-se a caracterização do marinheiro que acaba de embarcar no navio e já descreve sua primeira reação. Muito comum na obra é a identificação e a descrição de como os homens do mar enxergam o navio. Na ocasião, por tratar-se da primeira experiência em um navio grande, dada a sua extensão, o marinheiro externa um sentimento de inadequação para com aquele novo espaço.

Nota-se também que, nessa primeira experiência retratada pelo marinheiro iniciante, ele coloca em oposição os marinheiros novos e os velhos. Os “gorgotas”, os mais experientes, são tratados como homens-mexilhões e ratos de bordo, aqueles que conhecem o navio com perícia, mas que, em sua maioria, desempenham serviços sempre nos compartimentos inferiores, na carvoaria, no paiol de munição e que são passíveis de sofrerem acidente de trabalho e só serem encontrados muito tempo depois, já que ninguém dava por falta deles. Essas informações demarcam as condições difíceis que o marinheiro gorgota do convés precisava enfrentar. Já os marinheiros novos, ao contrário, são incapazes ainda de conhecer todos os compartimentos e demonstram certa surpresa e medo pela extensão do navio e pelas lendas contadas de que os fantasmas dos “gorgotas” estariam a perambular pelos compartimentos mais esquecidos.

Posteriormente, a personagem narra sua saída do navio *São Paulo* e a chegada para servir em outro, um caça de madeira, o *Jaguarão*, que trará uma nova experiência para a sua vida. Segue o relato de sua estada no *Jaguarão*:

Caminhei sozinho ao longo do cais até o caça de madeira *Jaguarão*, meu novo navio. Parei em frente, medindo sua infantilidade em relação ao *São Paulo*. Esguio, quase rente à água, proa fina, popa coberta de bombas, canhão na proa, metralhadoras nos bordos, não sobrando lugar para os homens tostados de sol, vestindo calções. Entrei a bordo já me sentindo enjoado (...) Será que se dorme neste navio? (LOPES, 2002, p.49)

Através da descrição do novo navio, nota-se a sua inferioridade em relação ao anterior, por ser um barco com estrutura pequena, com todos os aparatos e instrumentos para serviço na guerra, mas com espaço restrito para acomodação dos tripulantes. A interrogação feita por parte do narrador deixa patente essa condição de vida adversa que tinha de enfrentar o marinheiro, tendo que se adequar ao modo de vida que os navios ofereciam. Mais adiante o narrador reforçará esse posicionamento comparando a vida na embarcação à vida de náufragos quando afirma que “vivíamos como náufragos, porque servir num navio pequeno e de madeira era como boiar num pedaço de tábua” (LOPES, 2002, p.47).

Observam-se nesses primeiros relatos da trajetória da personagem os problemas evidenciados em torno das condições de vida do marinheiro no que se refere ao modo de acomodação que eles dispunham. Todas essas questões serão evidenciadas ao longo da narrativa de forma crescente, quando o protagonista passará a descrever todas as dificuldades enfrentadas no navio e em alto-mar.

No período em que esteve no *Jaguarão*, Delmiro irá relatar sua passagem pela Ilha da Trindade, onde permaneceu por poucos dias, quando aconteceu o seu reencontro com um grande amigo de tripulação, o Divisor-Comum. Depois da saída de Trindade, desembarca em Natal e passa alguns dias no hospital por ter machucado o braço. Nesse momento da narrativa, ele passará a descrever suas andanças pelas ruas de Natal, no bairro do Alecrim, mencionando o Mercado Público e a feira, as canjicas de Seu Pedro, o Café de Léia, e a Pensão Ideal, bem como a descrição de outros espaços e de tudo o que percebe:

Vasculhei muitos bairros, parques infantis, mulheres, jardins, vendo em tudo o semblante jovial, descansei no Grande Ponto, tomei um sorvete, dos melhores que fazem no mundo, pedi outro, mais outro e fiquei no penúltimo porque tive vergonha de pedir o último. Não se janta sorvete! Na calçada passavam mulheres a braço com mulheres, rapazes amolando a língua (LOPES, 2002, p. 96).

Com isso, nota-se a característica desse marinheiro andante que não narra apenas a sua experiência nos navios em serviço, mas que traz para o seu discurso a descrição viva e presentificada, dada a minuciosidade da sua narração, das suas andanças nos portos, a gama de pessoas com que passa a ter contato, trazendo uma riqueza de representações para o seu relato.

Isso tem todo o sentido dentro da economia narrativa, visto que, sua própria condição de ser o marinheiro andante, faz com que ele seja capaz de narrar tantos fatos, nesse movimento do que acontece em terra firme e o que acontece em alto-mar, como também ser capaz de evidenciar através do recurso de sumarização, os vários lugares por onde passa e que encontrou como forma de revelar a particularidade de cada geografia. Isso pode ser observado no seu discurso: “janto sorvete em Natal, amanhã é peixada no Maxime, em Recife, o sarapatel em dendê, em Salvador, almoço sururu em Maceió, sagu em vinho em Porto Alegre, camarão em São Luís, e fico repimpado de cajuína em Fortaleza” (LOPES, 2002, p.96-97).

Depois dessas considerações sobre as andanças de porto em porto, não temos informações claras a respeito do tempo em que serviu no *Jaguarão* e em que navio esteve logo em seguida, pois o narrador faz apenas referência a dias turbulentos que passou em outro

navio, o *Cacinha*, onde enfrentou tempestades nas costas da África. Todavia, ele não traz maiores dados sobre o período, pois tal episódio está apresentado no romance como uma lembrança evocada de forma rápida, por meio da qual sabemos ter sido antes da sua experiência no outro navio que serviu, o *Baependi*.

Será nesse navio que o narrador irá se demorar mais na descrição e no qual ele permaneceu por seis meses, lugar onde conheceu e aprofundou a amizade, enfrentou muitos sofrimentos e aprendeu muito. Nesse momento da narração, já se nota uma maior maturidade do marinheiro que, com mais experiência, passa a enxergar o seu serviço de outra forma: “eu começava vida nova no dia em que recebemos o *Baependi*. (...) Após as primeiras impressões, surgiram os comentários, os grupos foram-se formando, as “famílias” de bordo. Ótimos companheiros, como eu veria mais tarde” (LOPES, 2002, p.114).

A experiência mais detalhada e narrada com entusiasmo trata-se dos dias em que passou no *Baependi*. A bordo dele, Delmiro fez a sua primeira viagem ao exterior, quando foi para Port of Spain, cruzou pela primeira vez a linha do Equador e vivenciou o costume do batismo em uma cerimônia em honra ao Rei Netuno, desenvolveu afeição com os companheiros, viveu dias de perigo em alto-mar e embarcou e desembarcou em muitos portos, descritos com mais detalhes, as cidades de Recife e Natal.

Nas palavras do narrador nota-se sua extrema identificação com o navio. Esse é um traço muito comum nas narrativas de Lopes²⁶, o navio é personificado, sendo retratado com características humanas: “o *Baependi* era nosso navio, nós o amestramos para as águas brasileiras; andava ligeiro que parecia carregar alegria no casco, cortando as águas de brincadeira” (LOPES, 2002, p.120).

Nesse momento da narrativa, podemos comparar o modo como o marinheiro Delmiro passa a considerar o *Baependi* com a forma como descrevia o primeiro navio em que serviu, o *São Paulo*. Com o *São Paulo*, não existe identificação e nem apego, o marinheiro iniciante não desenvolve nenhuma afeição, já que tratava de sua primeira experiência. Já com o *Baependi*, notamos a afeição desenvolvida, pois o navio é retratado através da sinestesia, como aquele que anda ligeiro porque carrega alegria no seu casco. Nesse aspecto, o sentimento do navio se mistura ao sentimento do marinheiro e a identificação acontece. É a felicidade do marinheiro que enxerga a alegria no casco do *Baependi*, que corta as águas de

²⁶ Esse apego ao navio estará presente em todos os romances de mar de Moacir Costa Lopes. Em *Cais, Saudade em Pedra* (1973) os marinheiros sofrem com o naufrágio do *Camaquã*. Mais adiante, em *Belona, Latitude Noite* (1975) o Comandante Lúcio se recusa a abandonar o navio. De forma mais presente, em *Onde Repousam os Naufragos* (2003) os marinheiros são descritos como eternos tripulantes do *Jaraguá*, permanecendo nele até mesmo depois da morte.

forma rápida e feliz. Aqui existe uma completa homologia entre o marinheiro e a sua embarcação.

Essa felicidade do marinheiro em serviço no *Baependi* será exposta em muitos momentos da narrativa através da descrição de sua trajetória, tornando-se patente o modo como o navio passa a ser encarado: como a verdadeira casa do marinheiro. Todavia, Delmiro retrata com muito pesar que, depois de passado meio ano embarcado no *Baependi* em patrulha na Estação 12, ele e seus companheiros precisaram desembarcar depois de uma briga. Como penalidade, eles foram expulsos do *Baependi* e tiveram que servir em outra embarcação. O protagonista retrata essa experiência com extrema dor, demonstrando com maior vivacidade, o apego ao navio que havia se tornado o seu lar, conforme se percebe no seu discurso: “o *Baependi* era o meu lar. Expulsavam-me de casa” (LOPES, 2002, p.224).

O navio passa a ser encarado como a verdadeira casa não apenas pelo tempo de serviço, pelas longas horas que foram passadas no seu interior, mas principalmente porque o marinheiro havia desenvolvido a afeição com a tripulação, os companheiros eram como membros da família. Por isso, a mudança para outro navio causará desconforto e tristeza e um sentimento de inadequação, como o narrador expõe: “tínhamos razão em não querer deixar o *Baependi*; era nosso lar, conhecíamos seus segredos e eram bons nossos companheiros” (LOPES, 2002, p.218).

Com a expulsão do *Baependi*, Delmiro e alguns de seus companheiros embarcaram no *Bahia*, passando a servir na Estação 13. Desde o início da descrição de tal experiência fica patente o fato da inadequação por parte do marinheiro, que, já tão acostumado ao navio anterior, deixa evidente a impossibilidade de identificação “num navio que não despertou afeição ainda, meia gente desconhecida” (LOPES, 2002, p.8). Além dessa falta de identificação, o discurso de Delmiro recai na descrição das condições desfavoráveis encontradas na embarcação, conforme veremos no fragmento abaixo:

Até agora, nesses cinco dias, só consegui dormir enrolado em mim mesmo debaixo do canhão ou encostado numa tábua, escorada à antepara em sentido perpendicular, assim por assim eu considerava os marinheiros do *Bahia* gente de valentia, os primeiros a entrarem na guerra. Achei desastroso dormir, estirado numa tábua, quase de pé, meio deitado e a chuva escorrendo em mim, mas tudo isso vai encorajando o corpo da gente e desmentindo os ensinamentos que nos deram. (LOPES, 2002, p. 11)

Nas palavras de Delmiro, nota-se a condição precária do navio, que oferecia a impossibilidade de ao menos o marinheiro ter um lugar para estender o seu corpo e dormir.

Mais uma vez, as situações desfavoráveis que o marinheiro enfrentava em um navio de guerra serão evidenciadas pelo narrador, fazendo com que ele passasse a considerar a tripulação do *Bahia* como gente valente, corajosa, porque mesmo sendo os primeiros a entrarem na guerra, eram os que de fato, desde o início, foram obrigados a viver em condições desumanas para servir ao seu país e proteger o espaço marítimo que lhes cabiam.

Essa dificuldade a ser enfrentada pelo marinheiro, nas palavras do próprio narrador, tornava aqueles homens valentes, fortes, com corpo encorajado e resistente, fazendo com que diante da realidade árdua recebessem ensinamentos duros, que desdiziam aquilo que já sabiam e eram capazes de nessa adversidade, trazer um ensinamento diferente, torná-los resistentes e valentes para a luta dura e diária da vida.

Diante dessas discussões, destaca-se que o itinerário do narrador personagem, que tentamos delinear cronologicamente até este momento, se fixa exatamente no presente da narração, quando ele já inicia a sua história narrando os fatos no cruzador *Bahia*, momento em que enfrentará a explosão do navio e passará efetivamente à condição de náufrago, tendo que conviver com todo o sofrimento que tal situação provoca para ele mesmo e para os seus companheiros.

Essas são as experiências descritas pelo narrador que tentamos marcar linearmente através dos indícios que ele foi deixando ao longo do romance. Todavia, notamos que a extensão dos lugares que andou e dos navios em que serviu é ainda mais vasta, já que em alguns momentos da narrativa faz menção a outros lugares e navios em que esteve, como fica evidente nas suas próprias palavras:

— Mas estive na guerra! Embarquei no *São Paulo*, no *Maranhão*, no *Jaceguai* e *Jaguarão*, *Cabedelo*, *Itajaí*, ilhas diversas, naveguei pelas Caraíbas, Amazonas, Mississípi, Mar del Plata, a América toda eu conheço e alguma coisa da África, vi tanta coisa, experiência aqui já me sobra” (LOPES, 2002, p.232).

Dessa trajetória fica evidente os passos percorridos pelo marinheiro desde a sua iniciação na profissão através da estada na escola de aprendizes, passando pelas experiências iniciais em navios até o amadurecimento, tornando-o o marinheiro experiente que andou por muitos lugares, desembarcou em vários portos e que termina na sua condição mais sofrida de náufrago.

Através desse itinerário, nota-se a mudança por qual passou o marinheiro, que de inexperiente passa a ser o homem valente, de corpo encorajado e forte; de desapegado ao navio passa a ser o marinheiro que desenvolve amor pelo barco e que adquire uma nova

família e um novo lar; de marinheiro amedrontado com receio de navio mal-assombrado torna-se o homem resistente que precisou enfrentar as condições desfavoráveis de vida em um navio. Por fim, de marinheiro viajante, de porto em porto, torna-se o náufrago preso a uma balsa temendo a morte iminente, sonhando com um porto seguro.

Essas modificações de Delmiro permitem destacar a sua caracterização como uma personagem esférica, que não se prende a uma característica determinante, mas que se constitui por uma variedade de traços. Sua trajetória ao longo do enredo se constrói diante de várias perspectivas, impossibilitando uma visão única dessa personagem que nos conta a sua história, mas que também conta a história de uma variedade de seres com os quais ele compartilha a vida e a sua existência: os seus companheiros de tripulação.

3.3.2 Os companheiros de tripulação

A grande gama de personagens que se vê presente nas páginas de *Maria de Cada Porto* diz respeito aos marinheiros. O narrador protagonista nos faz conhecer os seus companheiros de tripulação, pessoas com quem ele passa a conviver quando chega para servir a bordo do navio *Baependi*. Seres que serão obrigados a junto com ele, desertar do navio, como penalidade por uma confusão, o que os levará à situação do naufrágio no *Bahia* e ao sofrimento vivenciado em quatro dias em alto-mar dividindo a mesma balsa.

O olhar do narrador recai na apresentação da história de cada um dos seus companheiros de tripulação. O leitor é colocado de chofre em contato com seres como Arigó, Divisor-Comum, Dílson, Rubens, Já-Morreu, sempre com um sentimento de amor e de amizade muito característico, capaz de revelar o companheirismo patente na narrativa, possibilitando uma espécie de adesão para com essas figuras. Impossível não se contagiar com a alegria de Arigó, se enternecer com a pureza de Divisor-Comum, se intrigar com o silêncio de Rubens, estranhar o comportamento de Gonzaga e rir com as características de Já-Morreu.

Tais personagens serão representadas com atributos muito tipificadores: Divisor-Comum, o “simplório, sempre chupando suas balinhas”, Arigó, o marinheiro experiente, “navegante de muitos mares, sem rumo como navio sem leme” (LOPES, 2002, p.49), contador de histórias e anedotas; Gonzaga, o mulherengo, com a estranha mania de colecionar calcinhas femininas que ele guardava como “um álbum de recordações” (LOPES, 2002, p.39);

Já-Morreu, sujeito boa praça, gostava de apelidar os outros e mostrava com orgulho sua dentadura nova que conseguiu depois de uma campanha feita dentro do navio, cuja publicidade dizia: “contribua com um dente para a boca de Já-Morreu” (LOPES, 2002, p.130).

Através da caracterização de cada um desses companheiros de tripulação, existe a representação dessa camada dos homens do mar, pessoas que assumem características individuais e peculiares, mas que acabam por comungarem de características em comum, por serem socialmente o mesmo grupo, por virem de camadas populares baixa e por dividirem o mesmo contexto de vida.

Assim se apresenta a imagem do marinheiro com suas características bem definidoras comum a todos: aqueles que têm o “andar bambolente” pelo jogo do navio, que se transformam em homens resistentes e fortes, que enfrentam todas as precariedades da vida no mar, mas que desenvolvem amor e afeição pela vida marítima e pelo navio, vistos como suas casas. Homens que se alegram com a chegada ao porto para as farras com as mulheres, que se despedem com louvor e festa de cada porto e que vivem dias rotineiros em alto-mar, amenizados um pouco pelas conversas, brincadeiras e mentiras contadas a bordo.

Enfim, o romance destaca a vida do homem no mar e representa através de suas personagens a imagem do marinheiro. Nesse sentido, podemos dizer que as várias personagens assumem características de “tipos”, tanto por cada um ser descrito através de traços particulares bem distintivos, sem complexidade alguma, bem como por pertencerem ao mesmo grupo e dentro desse cenário se unirem com as mesmas características que definem a classe social que representam: a dos marinheiros.

A narrativa torna-se assim multifacetada na representação dos homens do mar com suas características individuais, por outro lado, desenvolve-se uma espécie de homogeneidade e de interdependência que os aproxima dos demais; por serem marinheiros que ao exercerem funções tão parecidas e compartilharem o mesmo modo de vida se igualavam entre si, somente em terra firme pareciam se diferenciar:

E nesses interregnos houve muitas viagens boas, muita novidade, muitas farras, forrós e marinhas, socos-no-sereno, algumas sujeiras, paixões em porto, de Belém a Salvador, houve um fecho-tempo em Camocim, prejuízo pouco, fugas precipitadas. (...) Lá no Jacarenga, lá depois no Farol, em outras terras, lá mais tarde em Amaralina, mais depois pelo Anil, em São Luís, se deram muitas farras, algumas desmastreadas, em noite sem sombras, saíram duas desonras em crias alheias, um noivado, que progrediu até virar casamento. Dílson comandava essas marinhas organizadas, o pessoal se esticando em quintais de chão batido. Noutros cantos, forrós nas praias,

peixadas, despedidas. Outra vez no mar aberto, muita conversa de guerra, postos de combate, submarinos, bombas explodindo, torpedos, temporais, toninhas brincando, muitas ordens e regulamentos, muitos galões e poucas divisas. Maruja boa, homogênea a bordo, heterogênea em terra (LOPES, 2002, p.136).

Na passagem transcrita, através do recurso da sumarização, resumindo ao nível da trama eventos que seriam bem maiores ao nível da fábula, o narrador nos apresenta em uma linguagem coloquial e espontânea, peculiar ao universo dos marinheiros, um resumo da vivência dos homens do mar, as várias andanças, os vários portos por onde passavam, as festas, os relacionamentos com mulheres e as despedidas.

Nota-se que a vida em terra firme representava o momento de comemorar e celebrar, de aproveitar os poucos instantes de contato com a gente da terra e de desfrutar o prazer de suas Marias. Em contrapartida, a vida no mar englobava a tarefa de viver em meio a perigos constantes, no contexto de guerra, rodeado por submarinos, bombas, explosões, além da disciplina a bordo com suas regras e as condições difíceis de vida no navio. De um lado, o ambiente da liberdade, de outro, da hierarquia.

No relato do narrador teremos muitas vezes a apresentação dos companheiros de tripulação, amigos que se reuniam no barco para contar histórias, vivenciavam a alegria de pisar na terra firme e a euforia de embarcar e passar longos dias no mar, companheiros que faziam festa na casa de desconhecidos para comemorar o último dia na cidade antes de embarcar, que passavam juntos pelo batismo do Rei Netuno ao cruzar a linha do Equador. Momentos descritos em uma linguagem popular, utilizando o “linguajar do marinheiro”, misturadas a um toque de humor e brincadeira, retratando os costumes e as particularidades da vida dos marinheiros.

Dessa exploração fica evidente o sentimento de camaradagem dos marujos, fator que chama muita atenção nos romances de Lopes. As personagens se unem e se identificam pelas suas trajetórias, pelos seus costumes e pela vivência no mar. O sentimento de intimidade criado entre eles, que representam um verdadeiro grupo, aparece evidente no modo como se tratam. A questão dos apelidos criados para identificar cada um é traço recorrente na obra. A grande maioria não é chamada pelo seu nome de batismo, mas sim identificada através dos apelidos que revelam sempre alguma característica exagerada de cada um.

— Ó Palha-de-Aço, me passa o pão.
O rapaz, com crateras no rosto deixadas por espinhas, ficou sendo Palha-de-Aço.

— Deixa-que-eu-Atiro, faz pão menos igual a granada de mão!
 E o padeiro de bordo viu seu nome esquecido. Já-Morreu explicava:
 — Parece estar sempre mirando uma arma, pronto para atirar.
 O padeiro perdera o olho direito numa confusão no *São Paulo* (LOPES, 2002, p.123).

Através do fragmento, observamos os apelidos e os nomes que os marinheiros se davam entre si, indicando o traço de intimidade, camaradagem e de amizade entre eles. O marinheiro Já-Morreu era o encarregado de colocar o apelido em muitos já no primeiro momento em que os conhecia. Essa era uma forma de manter o contato inicial e o primeiro passo para a criação de vínculos e amizades entre eles que compartilhavam o mesmo espaço e o mesmo contexto durante muitos dias em alto-mar. O próprio narrador deixa evidente esse costume de atribuições de apelidos entre uns e outros de acordo com as circunstâncias: “fui batizado pelo nome de Jurubeba ao descer num submarino, de Retirante, ao mergulhar dentro do escafandro” (LOPES, 2002, p.210).

Sendo assim, os nomes que os marinheiros se davam era sintomático para evidenciar a pertença ao grupo. Esse vínculo criado aparece de forma enfática nos momentos de diversão e de partilha, em muitos dias vivendo no mesmo espaço e encarando a rotina dura das tarefas e da repetida paisagem, perpassando o sentimento de grupo e de compartilhamento entre cada um.

Da apresentação dessas várias personagens constrói-se a configuração social das trajetórias dos homens do mar, revelando as suas problemáticas, as suas dificuldades e os conflitos que precisavam enfrentar. A narrativa deixa patente a imagem do marinheiro em suas características e por meio de um olhar definidor sabe-se todas as informações sobre as suas vidas:

Também, o marinheiro não pode estudar em terra, não pode casar; marinheiro não senta, descansa; não se deita, fundeia; não faz anos, conta tempo para reforma; não morre, desembarca; marinheiro não pensa, não vai para o Céu, não é cidadão. Briga de marinheiro a bordo, em viagem grande, é namoro. Gorgota com boi-de-bico não se juntam. Diabo!
 Por que marinheiro tem o andar bamboleante? Por que o mar tem comichão e não para de se mexer? Mas desperta sem querer amor tão grande, que é uma parede de maresia no coração da gente; maresia é para o marinheiro, um cheiro bom de mar, um beijo de respingos de água que o vento levanta das ondas e espalha no corpo da gente (LOPES, 2002, p. 143).

A descrição coloquial do falar dos marinheiros utilizando seus jargões exprime o contexto social vivido. A primeira informação diz respeito às proibições do estudo em terra e

do casamento²⁷. Os homens da Marinha deveriam estar integralmente dedicados ao serviço marítimo de porto em porto, assim, não podiam estudar em terra e, ainda, para contrair matrimônio deveriam preencher alguns requisitos que impedia a grande maioria de se casar.

Percebe-se ainda que os atributos destacados do marinheiro expõem uma imagem mecânica, automática, das suas tarefas e do modo como enxergam a vida, tudo dentro da situação que lhes é própria. O verbo sentar é trocado por descansar, deitar é trocado por fundear - sinônimo de ancorar - e morrer por desembarcar. Essas trocas demarcam o contexto de vida marítimo evidenciando as suas particularidades, principalmente quando ressaltam que a passagem dos anos era contada não pelo “fazer anos”, comemorar o aniversário, mas pelo tempo que faltava para a “reforma”. O mundo é visto a partir dos olhos de suas condições de militares, sempre dedicados a cumprir tarefas e estar a serviço. A informação sobre “não pensar”, “não ir para o céu” e “não ser cidadão” marca um tom de denúncia. Parece não existir um reconhecimento e eles fazem tudo de forma automática, vistos não como indivíduos, mas como a grande massa dos homens do mar.

No fragmento, estão informações que reforçam a classe dos marinheiros como sendo o estar a serviço da Nação cumprindo suas missões, mas também definem o grande amor pelo mar que cada marinheiro assume de modo muito forte dentro de si. Eles se tornam amantes do mar, desenvolvem afeição por aquela vida e passam a se identificar com toda a situação vivenciada. Assevera-se que ao mesmo tempo em que precisavam enfrentar muitas dificuldades, o amor pelo mar era um efeito do qual ninguém poderia fugir, determinando o amor pela profissão como algo mais forte e contagiante.

Os problemas vividos pelos marinheiros serão descritos em muitos momentos da obra. Observa-se o sacrifício feito por eles para ajudar a família e enviar algum dinheiro, ao mesmo tempo, o destaque para a dificuldade de promoção, permanecendo na condição ainda inicial em termos de hierarquia, como sendo grumetes:

Nas cobertas tem marinheiro escrevendo cartas e envelopando cinquenta cruzeiros para o irmãozinho menor poder estudar, perguntando se seu bezerro já é touro, se Maria Anica pensa muito nele. E acrescenta embaixo:
P.S. — Mamãe, explique ao pessoal do brejo que não sou almirante ainda nem comando navio algum. Ainda sou grumete, mamãe, mas sei histórias que você nunca imaginou (LOPES, 2002, p.182).

²⁷ De acordo com o Estatuto dos Militares, pelo decreto Lei Nº 3.864, de 24 de novembro de 1941, os militares da Armada em serviço só poderiam contrair o matrimônio se preenchessem alguns requisitos. No caso da maioria dos marinheiros descritos no romance designados como “praças” precisavam ter: “a graduação mínima de cabo, com 3 anos completos de posto e mais de 10 anos de serviço”. Esses requisitos não eram preenchidos por quase nenhum dos marinheiros.

No tom despretensioso da narração, destaca-se o modo de vida simples do rapaz que se tornou marinheiro, saindo do “brejo” e que passa longo tempo sem visitar a família, mostrando a necessidade de saber o que anda acontecendo na sua ausência. A referência feita ao dinheiro enviado para o irmão pequeno estudar demarca o sacrifício que os marinheiros faziam para enviar ajuda à família, indicando que os membros precisavam deles para sobreviver.

Fato de destaque é ainda a informação colocada em forma de observação no final da carta evidenciando a condição do marinheiro em sua função no navio: “não era almirante, mas sim grumete”. No que diz respeito à hierarquia da Marinha, enquanto almirante é o grau mais alto, grumete é a posição mais inferiorizada em grau, ele é uma espécie de aprendiz marinheiro e que desempenha muitas funções de auxílio aos marinheiros experientes. É considerada a classe menos favorecida de qualquer embarcação, trabalhando muito e sem pausa. Os grumetes eram em sua maioria, jovens enviados à Marinha por suas famílias que viviam na miséria e sem possibilidade de oferecer algo digno aos filhos. Nota-se, porém, que o menino deixa tal informação não de forma pessimista ou triste, mas em tom de entusiasmo por evidenciar que está acumulando muita experiência “na vida no mar”.

Em outros momentos, existe a descrição da vida incerta dos marinheiros dado o risco que sempre corriam em alto-mar, ainda mais, agravados pelo contexto de guerra, demonstrando as condições hostis a que estavam submetidos em prol do trabalho e da sobrevivência. Em alguns episódios, veremos a menção feita ao trabalho duro e às exigências das leis e dos regulamentos, transformando o marinheiro em um executor de tarefas:

O militar é isso, Rubens! Um objeto inanimado, uma coisa; nosso corpo é propriedade da nação, os toques de corneta regulam o funcionamento de nosso organismo, os movimentos dos músculos, os pensamentos. Há mais valor num banco de praça pública onde descansamos o corpo sem toque de corneta, que num par de botas que nos dão para marchar (LOPES, 2002, p.218).

Nas palavras de Delmiro, em sua conversa com Rubens, fica evidente a imagem do militar como servo da Nação: torna-se um ser coisificado, como uma propriedade e são exigidos deles gestos automáticos e sempre boa execução das tarefas com vistas a cumprir o regulamento marcado pelo toque da corneta. Essa discussão se associa muito com o que Michel Foucault reflete em “Corpos dóceis”, na obra *Vigiar e Punir* (2013). A disciplina impõe ao militar, entre outras coisas, “o automatismo dos hábitos”.

Mais que isso, essa conjuntura dita ao sujeito que ele se torne um escravo da norma. Existe um mundo de regras e disciplina que ele precisa seguir, fazendo com que todos os seus atos e posturas pautem-se pelo automatismo. Não se pode pensar com a emoção e nem se pode transgredir a norma, aliás o próprio sujeito transveste-se de uma norma cega, tornando-se um repetidor de ações já predeterminadas pela coerção. No entanto, veremos que os marinheiros sempre estarão transitando entre o mundo da norma e da sua transgressão, principalmente, dentro do contexto do casamento.

Nesse sentido, parece existir na narrativa um tom de denúncia em relação ao fato de o militar ser transformado em “coisa”, por não se reconhecer seus pensamentos nem sentimentos. Diante disso, há a descrição de muitas condições adversas a que estão submetidos os marinheiros dentro desse contexto. Tais condições adversas serão evidenciadas em termos de perspectivas salariais com o fim da guerra:

— Com a guerra terminada vou perder o terço-de-campanha²⁸, os vinte por cento sobre o soldo; é menos farra que farei. Com a guerra terminada o rancho vai piorar, os regulamentos aumentam, vamos passar o resto da vida entre bater ferrugem no costado e exercícios na Ilha Grande, não comeremos galinha nunca mais beberemos leite (LOPES, 2002, p.216).

Através do fragmento, percebe-se o quadro social do marinheiro que com o fim da guerra perderia gratificações ou alguns direitos. Essa recorrência na apresentação das dificuldades delimita o sentimento do marinheiro por uma espécie de impossibilidade de enxergar um futuro promissor, com melhorias de serviço ou até promoções. Essa constatação está evidente em relação ao mencionar o fim da guerra e a ausência de direitos. Na apresentação do contexto compartilhado, existe a recorrência dessa imagem, da impossibilidade de que o marinheiro veja um futuro de promoções ou algo superior. Isso se torna ainda mais forte quando a impossibilidade não se circunscreve apenas ao contexto de vida dentro da Marinha, mas revela a problemática que precisa enfrentar quando completa o seu tempo de serviço e precisa partir em busca de uma nova forma de vida, necessitando adquirir emprego:

E o primeiro emprego!
— Que sabe fazer?

²⁸ Durante a guerra os marinheiros recebiam um terço sobre o seu salário, o que era chamado de terço de campanha.

- Que pergunta! Sei dar nós, sou mestre no apito, principalmente no trinado, sei fazer continência, dar rancho, e tenho muita prática em bater ferrugem de navio.
- Tem prática de escritório?
- De que maneira, seu paisano? Tanto tempo a aprender o que lhe falei, como ia ainda aprender escritório?
- Então vai nos desculpar...
- Mas estive na guerra! (...)
- Sabe escrever à máquina?
- Escrever não sei, mas conheço máquina de cabestrante, máquinas alternativas, vaporizador, sei acender uma caldeira, conheço ainda...
- Obrigada, não nos serve (LOPES, 2002, p.232).

O discurso deixa clara a dificuldade do marinheiro na inserção social diante do mercado de trabalho, já que depois de tantos anos voltados para uma atividade tão peculiar e determinante para o ambiente marítimo, não encontra correspondências diante do que o mercado lhe solicita. Suas habilidades perdem valor quando o contexto muda, pois elas de nada valem para encontrar o trabalho que precisa em terra firme. Os vários conhecimentos sobre diversas tarefas entram em choque com as demandas que são solicitadas nas tarefas de escritório. Sendo assim, a narrativa recria as dificuldades enfrentadas pelos marítimos quando deixam o seu trabalho e o seu posto. Sem experiência naquilo para que é solicitado, deixam de se enquadrar dentro dos requisitos do emprego.

Essas dificuldades enfrentadas serão reiteradas em muitos momentos da narrativa e se transformam em uma cantiga tantas vezes proferida por Arigó como sendo o resumo da vida no mar, na linguagem bem característica do universo dos marinheiros:

Vai meu tempo
 Vão os portos
 E eu não passo de grumete
 Mas, Comando
 Olha a mosca no meu rancho
 Olha o queijo transparente
 Que me dão por sobremesa
 Tira o cabo, faxineiro
 De cima de mim, “Comando”
 Sou marujo, sou grumete
 Mas me deixa ver o mar
 Pra beber a maresia
 A cabocla tá no porto
 Me esperando. Sou grumete
 Comandante, bato ferrugem no barco
 Mas no porto, olha a morena
 Me esperando
 Apanhei mil chibatadas
 Amarrado na mezena, o sargento

Chibatando meu costado em desabrigo
 Sou grumete, comandante, mas eu brigo
 A morena só me espera
 Porque sei muito de mar
 Sou grumete, mas não importa
 Ela não quer mesmo casar
 Só quer ouvir de mansinho
 Essas histórias de mar. (LOPES, 2002, p.232)

A cantiga demarca o contexto social dos homens do mar, a impossibilidade de enxergar algo para o futuro, sem nunca conseguir abandonar a condição de grumete, condenados a serem subalternos e auxiliares, sem possibilidade de ascensão na hierarquia. O discurso deixa evidente ainda as condições precárias de comida e também os maus tratos sofridos como uma referência evidente à época da chibata como penalidade para faltas cometidas. É rico o contraponto estabelecido entre a canção alegre dentro de um discurso triste.

Por outro lado, existe o enaltecimento da alegria ao vislumbrar as moças que estão esperando no porto para ouvir as histórias marítimas e também a paixão pela maresia e pelo mar: podem ser grumetes e nunca passar de tal posto, mas sabem muito de mar e vivenciaram muitas histórias. Tais cantigas, fonte de material popular e tradição para os marinheiros, são uma forma de propagar e contar a história da vida no mar, tanto os aspectos positivos como os negativos. Tudo isso através da voz de um personagem que representa toda a sua classe.

Observa-se que essa descrição das histórias definidoras dos homens do mar aparece em alguns momentos na voz de marinheiros em particular que contam os fatos ou que utilizam sua voz para ironizar as condições precárias vividas no navio. Isso acontece em um episódio cômico da narrativa, aparentemente irrelevante, mas que se anuncia cheio de significado ao patentear uma denúncia cifrada:

— Vocês sabem que nesta boa casa a gente não pode reclamar comida, senão é preso. Peguei a banana podre que me deram no rancho e levei ao oficial; ‘Seu tenente, vim reclamar ao senhor que o rancheiro me deu banana assada e aos outros deu banana normal. Não gosto de banana assada. ’ – O tenente pegou a banana e disse: ‘Que assada, rapaz! Então não conhece uma banana podre?’ – Aí respondi; ‘Queria que o senhor dissesse, seu tenente, porque eu dizendo podia ser preso (LOPES, 2002, p.130-131).

Tal relato coloca em destaque, na ironia do termo “boa casa”, a repressão vivida pela tripulação. O jogo entre a banana assada e podre, por meio da esperteza e sagacidade de Arigó, deixa explícita a crítica ao contexto vivido pelos marinheiros. Em muitos momentos da

narrativa, iremos encontrar essa apresentação das dificuldades enfrentadas em alto-mar, seja na perspectiva da alimentação, seja nas acomodações de que dispunham os marinheiros. O relato de Arigó torna evidente tal crítica, bem como realça o modo como a narrativa retrata um quadro social vivo em que os marinheiros estão inseridos, acentuando suas particularidades, bem como seus problemas.

Mais adiante, se encontra também - na voz de uma das personagens - uma história que faz parte da identidade do marinheiro: o relato da luta e das torturas que os marujos já enfrentaram na época da chibata. O leitor toma conhecimento sobre a Revolta da Chibata a partir do olhar de uma personagem que vive no navio sempre a lembrar tal fato por ter vivenciado tudo:

Deixa-Que-Eu-Atiro toma raiva e repete pela vigésima vez a história da Revolução, entra em pormenores, o olho bom e iluminado de emoção. Ele ajudou João Candido. Já era taifeiro naquele santo dia de novembro de 1910. Como está velho e enrugado o Deixa-Que- Eu-Atiro! Chegou a almirante dos taifeiros, três divisas em cada braço; daí não passa (...) Mas sabe contar a história da Revolução da chibata. Ele viu. Ele ajudou. (...)

E vai desfiando.

— Outubro ou novembro? Sim, fins de novembro. Estava marcado o dia. A gente não podia viver daquele jeito, que nem escravo, apanhado de chibata, amarrado no mastro. Eu era garoto, tinha entrado na Marinha por via que meus pais queriam me ajeitar. Pois só numa semana levei três surras de vinte chibatadas cada uma. Ainda tenho marca no costado (...)

— E o castigo da ‘agonia’ era pior. Amarravam a gente pelo pescoço que nem enforcado e a gente ficava suspenso do chão, se equilibrando em cima de uma bola ou de duas bolas. E isso com o navio jogando (LOPES, 2002, p.123-124).

A narração do episódio da Revolta da Chibata,²⁹ um dos massacres mais negros da História da Marinha do Brasil, chega na voz de um marinheiro antigo que viveu e sofreu com os castigos, chega em seu discurso coloquial e simples, na boca de alguém que rememora e reconta a história da Revolução, por muitas vezes, como um episódio a ser lembrado e reforçado como marca daquele povo, pois passou a ser sinônimo de luta e de liberdade.

A fala de Deixa-Que-Eu-Atiro ao relatar os fatos da revolta coloca claramente o motivo da insurreição, destaca os maus tratos e torturas sofridos no navio, com o castigo das chibatadas e da “agonia” e descreve com exatidão todo o cenário. Os anseios dos marinheiros são expostos claramente, como também o desfecho da revolta com a traição cometida pelo governo. A revolta dos marinheiros termina em 26 de novembro de 1910, mas inicia as

²⁹ Moacir Lopes publica em 2000 o romance histórico *O Almirante Negro – a Revolta da Chibata, a Vingança*, retomando essa temática que foi tão ricamente evocada nessa obra.

verdadeiras barbáries e os crimes contra os anistiados. Além das barbáries cometidas contra alguns revoltosos, acontece o massacre no *SS Satélite* que partiu da Baía de Guanabara na noite de Natal de 1910 com destino a Belém. Muitos passageiros foram fuzilados em alto-mar, totalizando um massacre de mais de 3.000 pessoas.

Encontramos, assim, o viés denunciador e de crítica na voz desse marinheiro que conta a história e se revolta quando lembra do acontecido, apontando no discurso irônico que a obra humanitária de devolver os marinheiros ao lar revelou-se no ato covarde e desumano do massacre de muitos marinheiros que participaram da revolução.

Assim, na descrição e apresentação das personagens existe a representação de todo um estrato social que a obra *Maria de Cada Porto* evidencia ao longo das suas linhas: a vida dos marinheiros, as suas problemáticas, a sua história de luta e resistência na figura do Almirante Negro, João Candido, e o grito contra todos os maus tratos sofridos e contra os massacres.

Essas personagens “tipos” que representam uma classe e são identificadas por posturas e características que comungam uns com os outros desvelam a figura do marinheiro. Todavia, veremos que, ao mesmo tempo, em que a obra destaca personagens com características em comum e representativas, também distingue cada um a partir de sua peculiaridade, reforçando um gosto, uma mania, uma postura sempre muito reiterada e distintiva, fazendo com que a imagem do marinheiro se amplie em muitas representações.

Nota-se isso na descrição de personagens curiosos e tipificados como Alvarenga, que casou em quatro estados, com quatro mulheres diferentes, porque “achava bonita a cerimônia” (LOPES, 2002, p. 156); Peixe-Frito que “fora traído pela esposa depois de vinte anos de vida em comum” (LOPES, 2002, p. 187), porque esqueceu de telegrafar avisando sua chegada; Já-Morreu que pagou “cinquenta cruzeiros a uma mulher para chorar no cais” (LOPES, 2002, p. 122), na sua partida e ela não apareceu; e Jonas, o bíblico, sempre contando histórias religiosas de forma enfática e condenatória, mas visto em “Recife num cabaré, com a Bíblia nas mãos e uma mulher no colo” (LOPES, 2002, p. 208). Enfim, a obra nos oferece uma conjugação de personagens com as mais variadas características e que representam os tantos homens do mar, os companheiros de tripulação em todas as suas características.

Todavia, algumas personagens que, *a priori*, são definidas por atributos bem caracterizadores, demonstrarão características além das tipificadoras, ganhando destaque ao longo do romance e sendo capazes de enternecer e surpreender o leitor. Em relação ao modo como essas personagens aparecem e são caracterizadas, vale observar de forma mais detida três delas que chamam muita atenção e tem relevância no contexto geral da obra. São elas: Divisor-Comum, um dos primeiros companheiros a ser retratado, pois esteve com o narrador

por um período mais longo; Arigó, o marinheiro mais resistente, que cuida de Delmiro e de todos os outros durante o naufrágio; e Rubens, um dos amigos por quem Delmiro demonstra mais cumplicidade.

O narrador retrata ao longo da obra um pouco da vida de cada um e o modo como eles se enxerga. Sendo assim, conheceremos cada personagem através da perspectiva deste narrador que, na situação limite do naufrágio, dentro da balsa minúscula com catorze pessoas, revela todo o sofrimento que enfrentam. As longas horas na condição de náufragos serão um convite à reflexão e rememoração da vida do narrador e dos seus companheiros, fazendo com que algumas personagens alcancem maior relevância na obra e possam ser definidas como personagens que saem da categoria de “tipo” ou de personagem “plana”, adquirindo maior complexidade na representação. Isso traz para a narrativa uma visão mais pormenorizada dos conflitos vividos por tais personagens, e assim, determina uma visão de humanidade mais ampla e concreta, sem tornar mecânica nem superficial.

3.3.2.1 Máximo Divisor-Comum: “o mínimo em tudo”

Dentro dessa conjuntura podemos citar a personagem Máximo Divisor-Comum, aquele que provoca maior adesão sentimental por parte do leitor. Ele é o ser puro e alienado, que vive à margem e não tem consciência disso. O ser simples que não tem conhecimento sobre o estar no mundo e que vive a vida de forma automática, assim como será automático o seu ato de chupar caramelos: sua única preocupação em vida. Nas palavras do narrador, Divisor-Comum “é simplório, sempre chupando suas balinhas; nunca vem nem vai, como diz ao ser encontrado na rua. — Qual é teu caso, Divisor-Comum? — Não vou nem fico, estou no meio, chupando umas balinhas” (LOPES, 2002, p.10).

Essa frase atesta a característica mais acertada dessa personagem: a sua incapacidade de se considerar como sujeito e como pessoa, não se reconhece porque não tem conhecimento sobre nada, corporificando a imagem da alienação, total despersonalização de si mesmo. O modo como o narrador o descreve define a sua existência:

Conheci Divisor-Comum na escola de aprendizes marinheiro. Magro e lento, descaso no corpo, ombros caídos, tímido, como se reconhecesse haver nascido por empréstimos e sua existência fosse uma ilegalidade.

Nossos sonhos engatinhavam naquele tempo; nem sonhos, digo, porque Divisor Comum não os tinha (LOPES, 2002, p.62-63).

Na voz de Delmiro apresenta-se um pouco das características desta personagem que no próprio jeito de se postar já entrega muito de si. A caracterização de Divisor- Comum revela tanto fisicamente quanto psicologicamente, nos ombros caídos e o descaso no corpo, a sua inteira impossibilidade de se enxergar como alguém dono de si. Não reconhece sentido para a existência e nem tem consciência porque nasceu: “mas ali Divisor-Comum chupa suas balinhas e não sabe ainda como e por que nasceu” (LOPES, 2002, p.182). É a figura do sujeito inferiorizado que se coloca como menor diante da vida. Tudo isso referendado pela sua incapacidade de sonhar. Divisor-Comum era o sujeito que não tinha sonhos e nem aspirações, o ser de pouco entendimento e de jeito simples:

Enquanto nos afastávamos em direção a fonte, ia observando meu colega, mais abatido que ao nos conhecermos, na escola de aprendizes marinheiros. Seu nome era Manuel de Castro, mas assinou-se Manuel De Castro, na escola; o De maiúsculo valeu-lhe a alcunha de Máximo Divisor Comum. Era, entretanto, o mínimo em tudo, fraco em artilharia, em máquinas, em marinaria, ruim em telegrafia, em torpedos, em sinais, em esportes. Meia nulidade. Tanto, que só possuía um vício: o de chupar caramelos (LOPES, 2002, p.73).

No discurso do narrador temos mais informações sobre a personagem, de nome Manuel de Castro, mas que passou a ser conhecido pelo apelido tomado da matemática em uma referência clara ao MDC. O modo de escrita do nome formando as iniciais maiúsculas MDC se transforma em mote para a construção do apelido, que chega permeado de contradição. A personagem não possuía muitos conhecimentos nem capacidade para executar tarefas de forma concreta. Viviam a dizer que pressentia submarinos ao redor, quase sempre confundidos por um riscado de baleia no costado do navio.

Tais particularidades da personagem trazem para a sua figura uma associação com o caráter do riso. Existe um traço de anedota e de burlesco que aproxima Divisor-Comum do leitor em alguns momentos da obra em que se percebe a ingenuidade e sua pouca perícia, quando acaba esquecendo o próprio nome:

Esperou providências das autoridades, como uniforme novo, dinheiro e outro navio para embarcar; sem, foi ao Ministério. Um funcionário paisano correu a lista dos naufragos e falou indiferente para ele:
— Olhe aqui, Manuel de Castro morreu no naufrágio.
Divisor-Comum apenas murmurou:

— Coitado! e saiu lamentando sua própria morte (LOPES, 2002, p.75).

Tal fato acontece quando vivenciou um naufrágio e esperou apoio do Ministério da Marinha, mas fora informado que Manuel de Castro havia morrido no naufrágio. O episódio retratado no seu viés cômico e irônico é de grande significado para exaltar a imagem da personagem como alheio e alienado de tudo. Um ser sem identidade. Vemos isso representado no fato de esquecer o seu nome e assim sair lamentando a própria morte. O esquecimento do nome apaga toda e qualquer possibilidade de uma identificação e a personagem assume uma anonimidade para si e para os outros. Tal fato é reiterado ainda em outro momento:

Logo ao embarcarmos no Baependi, Divisor-Comum entrou de serviço no portaló e recebeu ordens de chamar o pessoal e entrar no rancho, ele inclusive. Chamou, vieram todos, menos ele, de quem deu parte ao oficial.

— Manuel de Castro não apareceu, seu tenente.

— Chame outra vez.

Chamou outra vez e esperou. Manuel de Castro? Aquele nome era familiar, já ouvira esse nome.

— Não vem, seu tenente.

O oficial olhou-o demoradamente. Divisor-Comum roeu as unhas?

— É, seu tenente... parece que Manuel de Castro sou eu mesmo (LOPES, 2002, p.130).

Na passagem transcrita percebemos a perda de identidade da personagem que não reconhece mais o próprio nome. Isso pode ser explicado pelo fato de acostumar-se com o apelido, mas vai além para destacar a sua característica de ser o sujeito alienado, sem ambições e sonhos e viver sem identidade. Tal característica central ganha força na reprodução da sua frase mais repetida: “não vou nem fico. Estou no meio... por aqui vagando, navegando sem rumo” (LOPES, 2002, p.107).

Sendo assim, Divisor-Comum é uma personagem que chama atenção, antes de tudo, pela simplicidade dos atos, depois pelo lado cômico que ele nos deixa enxergar, mas acima de tudo por ser visto como o homem simples e puro, causando uma adesão evidente por parte do leitor, pois ele é capaz de provocar ternura. Percebe-se isso no modo como Delmiro o distingue na condição de náufrago pela segunda vez:

Por que não ficou na Ilha da Trindade, Divisor- Comum? Você que passou a vida chupando suas balinhas sem conhecer o riso nem o choro? Lá havia peixe em abundância, você caçava porcos selvagens, acarinhava o pelo sujo de seu Libório. Não merecia essa, homem triste sem destino. No entanto, você foi náufrago duas vezes. Na primeira pressentiu o submarino rondando

o navio e sentiu o torpedo explodir a seus pés. Por que não pressentiu que este agora ia explodir? (LOPES, 2002, p.62).

Na passagem transcrita vemos a adesão do narrador ao seu companheiro em uma espécie de diálogo entre eles nos momentos sofridos e angustiantes do naufrágio. O narrador faz um balanço da vida da personagem, refletindo sobre a sua condição de ser náufrago por duas vezes e destacando a ideia de que deveria ter continuado a viver na Ilha da Trindade, lugar onde Delmiro reencontra Divisor-Comum. Assim, ele não teria conhecido o choro e nem estaria enfrentando o momento extremo da morte. O tom da narração se dá de forma interrogativa e lamentosa como uma maneira de buscar entender o porquê do momento difícil que terão de enfrentar, tanto Delmiro que sofre junto com o amigo, quanto o próprio Divisor-Comum em seus instantes finais com a chegada da morte:

E às onze horas de uma lua triste caindo em cima de nós, risquei ainda: Máximo Divisor-Comum. Não recordei de momento seu verdadeiro nome. Seus parentes, se existirem e não souberem o que significa, lerão Manuel de Castro, se um dia encontrarem esta balsa; para isto vou sublinhar o M e o C. (...) Embaixo encontrarão ainda: “Desta vez ele foi”. Talvez nem saibam que esta legenda foi criada por ele mesmo. Foi um estrangeiro na vida; não ia... não vinha... Por duas vezes somente ele teve um destino. A primeira foi quando encontrou Chalana, uma mulher que resolveu amá-lo. Nesses três anos em que tivemos contato, jamais soube se ele pensava; talvez Chalana saiba. A segunda foi agora, meia hora antes de eu desenhar os riscos na borda da balsa. Ele disse: “Desta vez eu vou...” E morreu. Divisor-Comum, alguns restos de pureza que ainda há nos homens morrem contigo (LOPES, 2002, p.118).

O tom melancólico e lírico da narração nos deixa conhecer um dos pontos altos e mais poéticos de *Maria de Cada Porto*. A morte do primeiro companheiro de verdade chega contada de forma sentida e rica. É a primeira referência que Delmiro faz a riscar as iniciais dos nomes dos companheiros para que eles não fossem esquecidos. As iniciais de Máximo Divisor-Comum são escritas na balsa como forma de prestar homenagem ao sujeito simples, “que foi um estrangeiro em vida”. Aquele que construiu para si próprio uma legenda definidora de sua posição diante do mundo. Divisor-Comum era aquele que estava sempre no meio do caminho, sem prosseguir nem sonhar, mas que no momento final da morte precisou passar para um dos lados e deixar a sua posição do meio. Encontrou-se com o seu destino e anunciou através da fala: “desta vez eu vou”. Nas palavras do narrador nota-se o modo como Divisor-Comum passa a ser descrito: o ser capaz de despertar ternura e pureza.

O que define Divisor-Comum é a sua frase tão repetida com a informação de que “não vai nem fica e que está sempre no meio”, mas observa-se que no seu momento final de vida, quando já enxerga a proximidade da morte, pronuncia uma frase que vem a ser muito representativa. A personagem mais alienada e inconsciente, que nunca fora demonstrada na sua capacidade de refletir ou pensar, consegue nos últimos momentos ter clareza para “desmontar” a posição tantas vezes anunciada. O momento da morte torna-se revelador para nos apresentar Divisor-Comum de outra maneira: no fim de tudo assume ao menos consciência da morte que chega. Esse simples gesto final é sugestivo para demonstrar uma “pequena” saída da categoria de personagem plana para o início de uma curva para uma personagem esférica, pois ele passa a ser visto a partir de um novo fator que desconstrói a imagem que vinha se repetindo ao longo de sua caracterização.

Diante de tantas personagens que são focalizadas apenas de forma rápida, para compor cena ou para explicar algum fato, Divisor-Comum faz parte das personagens que começam a ganhar mais pormenores na representação e, portanto, torna-se importante para destacarmos o processo de caracterização das personagens da obra, umas que são retratadas de forma breve e outras que começam a iniciar um percurso de maior destaque dentro da narrativa.

3.3.2.2 Arigó: o marinheiro resistente e forte

Vale ressaltar ainda a importância de outra personagem significativa dentro do romance e que se constitui nessa mesma conjuntura: inicialmente descrita por meio de características mais distintivas, mas que revela atributos que a colocam para além de uma personagem plana. Tal personagem trata-se de Arigó, a figura do marinheiro por excelência, o mais resistente, espontâneo, alegre e que ajudava todos a conservar as esperanças:

Arigó, marinheiro primeira-classe, bastante vivido em navegações por esses portos vadios, rosto cabeludo, peito cabeludo, braços cabeludos. Nem o conhecia naquele dia, quando gritou para mim:

— Uacha, meu irmão! Você por aqui!

— Será que nos conhecemos?

— Estamos conhecido. Eu sou Arigó (LOPES, 2002, p.42).

Uma das características mais definidoras dessa personagem diz respeito a ser apontado como o marinheiro experiente, já com muitos anos de navegação com seu jeito espontâneo e leve de ser: “é outro companheiro bom, homem grande e bonito por dentro, marinheiro de alma e sonho, amigo necessário” (LOPES, 2002, p.10). Arigó é o marinheiro já feito que traz muitas histórias para contar e parece fazer enxergar a maturidade marítima que possui:

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 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 conheci, no seu verdadeiro espírito (LOPES, 2002, p.42-43).

O narrador descreve Arigó com uma simpatia e admiração muito evidentes, deixando observações em torno de sua imagem como o homem de “linguagem aberta”, grande conhecedor das histórias antigas de bordo. Arigó representa, assim, a imagem do marinheiro já feito pelos mares, que traz sua linguagem própria, simples, que cantava suas cantigas sobre a vida e as histórias do mar, na simplicidade de sua fala e de seus gestos: “era homem puro e amigo” (LOPES, 2002, p.43). De Arigó conheceremos ainda a alegria que lhe era tão peculiar, nas palavras do narrador, ele era aquele que tinha “reservas de alegria”, que o fez em um primeiro momento julgá-lo como um tolo, mas que depois fez Delmiro reconhecer que “Arigó ajudava os outros a sorrir” (LOPES, 2002, p.129).

Todavia, a figura do marinheiro experiente e de alegria peculiar será tomada pelo sentimento de tristeza nos momentos difíceis do naufrágio. Essa ocorrência ajudará a delinear o aspecto trágico da ocasião e mostrará a proporção dos dias tortuosos. A personagem que tinha reservas de alegria também é contaminada, em algum momento, pelo sentimento da desesperança:

Cândido e Arigó tem resistência para uns três ou cinco dias e este começa a ficar triste.
Cedinho levantou-se e ainda cantarolou numa voz arrastada, sentado à borda, olhando o horizonte.
Espera morena, espera
Os meus beijos são salgados
Foram as ondas que ensinaram
Eu beijar salgado assim.
Depois chorou, eu imitei o choro dele (LOPES, 2002, p.116).

O homem responsável por conservar as esperanças dos companheiros acesas e por ter grande resistência, não está imune a receber o impacto que o naufrágio vem provocar. O cantarolar dos versos já tão mencionado em muitos momentos na vida daquele marinheiro chega agora com um desfecho diferente, sintoma do momento conturbado que enfrenta, o choro solitário, que se transforma em choro partilhado quando Delmiro diz também imitar a postura: “Arigó, por que você está chorando, homem? Você é forte! Cante, cante, Arigó! Faremos uma serenata nesta balsa (...) Não me abrace, Arigó! Está dando a impressão de que vamos nos separar” (LOPES, 2002, p.247).

O contexto é desolador e desesperançoso quando se observa que o marinheiro mais resistente também se deixa sucumbir pelos sofrimentos do naufrágio. Fica evidente como a situação tem repercussões no interior de cada um e como o sofrimento passa a ser vivido e compartilhado. Todavia, percebe-se que a resistência de Arigó definirá o personagem até o fim. Ele se mantém firme e corajoso dando apoio aos que estavam mais debilitados: “não fosse Arigó sempre ao meu lado, sempre ao lado de qualquer um” (LOPES, 2002, p.190).

Nas palavras do narrador, notamos a forma com que Arigó passa a cuidar de cada um, inclusive de Delmiro, que em seus momentos de delírio e de loucura tem o amigo ao lado para lhe socorrer. Essa é uma das imagens mais positivas da obra, o modo como os companheiros se ajudam mutuamente e tentam amainar as dores do outro. Existe uma identificação e um reconhecimento por parte de Delmiro diante da ajuda dispensada pelo grande marinheiro Arigó:

Arigó não quis dizer o que exatamente se passou comigo esta madrugada, porém imagino. Está ao meu lado para não me deixar pensar. Ele sabe, eu sei que se aquela tremedeira voltar ficarei louco de vez. Queria assim e tenho pena de Arigó, não quero abandoná-lo, fez muito por nós, talvez nunca mais venha a cantar aqueles versos (LOPES, 2002, p.254).

Através da voz do narrador fica patente a importância do companheiro capaz de cuidar e olhar por cada um. O tom saudosista do discurso revela a perspectiva pessimista que o contexto do naufrágio impulsiona, já fazendo com que seja vislumbrado o fim de tudo ao apontar que Arigó poderá nunca mais voltar a fazer uma das coisas que mais lhe define: cantar seus versos vendo um cais se aproximar.

No entanto, enxergaremos o desfecho ser encaminhado para a desconstrução do fim pessimista, instaurando a mensagem positiva quando do salvamento dos náufragos. Arigó é o único amigo mais próximo que permaneceu vivo e que não terá a sua morte narrada pelo olhar

de Delmiro como ele foi fazendo com cada um que sucumbia. Arigó representa no fim de tudo a resistência e a vitória:

Arigó tinha os braços envoltos em gaze (...) dois espectros em magreza. E Arigó que era tão gordo (...)
 — Uacha, meu irmão! Dá cá um abraço daqueles!
 Apertei com minhas duas mãos a mão de Arigó e disse com muita convicção.
 — Fernando, é tão bom a gente estar vivo!
 — Fernando o quê, sua besta, meu nome é Arigó.
 Sorri um riso novo e comovido.
 — Obrigado, Arigó! (LOPES, 2002, p.260)

A simplicidade e ternura do diálogo entre os companheiros, depois do salvamento, com o término da condição de náufragos, patenteiam toda a importância que o momento representa. O sofrimento e as marcas dos dias em alto-mar se manifestam na mudança física da personagem, antes gordo e agora no auge da magreza. Todavia, o momento é de reconhecer a felicidade de serem salvos e estarem juntos quando os dois se encontram depois do salvamento. Delmiro se exime de apresentar o companheiro pelo apelido e numa atitude de sinceridade e de extrema gratidão chama o colega pelo nome de batismo, externando a sua mensagem de agradecimento. Arigó, no entanto, em seu tom de brincadeira e humor, tão característico, renega o nome e reafirma a cumplicidade e amizade dos dois ao desejar ser chamado pelo apelido.

Com a observação da trajetória de Arigó ao longo da narrativa, nota-se um trabalho maior na sua caracterização, oferecendo a oportunidade de ter informações mais precisas e pormenorizadas sobre ele. Nesse sentido, podemos dizer que existe na obra a caracterização de personagens esféricas que não temos como delimitar em torno de uma mesma característica por expressar maior profundidade. Isso pode ser atestado pelo fato de Arigó ser tão retratado pela imagem do marinheiro resistente e alegre, mas que em alguns momentos quebra com tal imagem se apresentando como o sujeito triste, magro e sofrendo os efeitos do naufrágio.

3.3.2.3 Rubens: “aquele que tinha um túmulo em seu interior”

Essa configuração também aparece na descrição de outra personagem de extrema importância dentro da obra: Rubens. Ele se apresenta como um ser enigmático e introvertido, que nunca se abre e nem se deixa conhecer por inteiro, nos revelando traços de uma personagem esférica. Ele é o marinheiro calado, introspectivo, que gostava de músicas clássicas e que também, assim como Delmiro, demonstrava afeição pela escrita e vivia nas horas vagas rabiscando seus papéis dentro do navio. Nas palavras de Delmiro está essa constatação: “Rubens era por natureza um caladão. Já no *São Paulo*, já no *Baependi*, já na Base de Natal, das vezes em que nos encontramos acostumara-me a vê-lo pelos cantos rabiscando papéis, e isso no meio de companheiros de vidas tão largas, gastadores de palavras” (LOPES, 2002, p.26).

Tal personagem é apresentado por Delmiro como o ser que guardava segredos dentro de si, escondendo uma tristeza no seu íntimo por ser apaixonado pela mulher do irmão, sem nunca poder viver esse amor e ter sido obrigado a se casar com Dolores, depois de lhe ter desonrado. Dele conhecemos o ser amargurado, que se sente sozinho, que não se reconhece feliz e guarda um enorme vazio em seu interior. No dizer do narrador está evidenciada essa característica:

— Que tens feito, Rubens?
 — Existido como as Pirâmides do Egito.
 — Tanto mais velhas quanto mais formosas...
 — ... mas sempre guardando um túmulo em seu interior – emendou (LOPES, 2002, p.86).

Ele me disse certa vez que parece com um morto em dias de visita em cemitério: ouve o movimento que vem de fora, mas continua morto (LOPES, 2002, p.112).

Através do diálogo entre Rubens e Delmiro, destaca-se no discurso da própria personagem o modo como ela se enxerga, aquela que parece morto em vida, “que guarda um túmulo em seu interior”. Essa imagem será reiterada para caracterizar Rubens, tanto em suas palavras como nas palavras de Delmiro em relação a ele. Sua intimidade é caracterizada sempre através dessas expressões ligadas ao contexto de morte: túmulo, cemitério, morto. A personagem se autodenomina como o ser que não possui vida interior, mas que já se parece como alguém morto em vida ou, mais que isso, como alguém que leva a morte na alma. Isso

fica patente a partir do seu próprio discurso: “não sinto nada por ela nem...nem por ninguém. Um cemitério, Delmiro, sou um cemitério!” (LOPES, 2002, p.182).

A expressão “sou um cemitério” define muito bem o modo como a própria personagem se enxerga. Isso pode ser explicado pelo fato do amor impossível pela cunhada, fazendo com que ele buscasse matar todos os sentimentos dentro de si. Além disso, a culpa por enganar o irmão e ter cometido o pecado de se relacionar com Detinha faz com que ele acabe buscando uma autopunição e, assim, morrendo interiormente, como o mesmo anuncia. Isso fará dele um ser triste e pessimista, alguém que se enxerga como incapaz de viver no mundo, que se sente diminuído:

Vi nos olhos de Rubens o fio de tristeza que eu já conhecia.

— É o que venho experimentando. Escute, Delmiro, já senti alguma vez que vai morrer? (...)

— Aliás, não é bem isso que sinto. Andando pelas ruas não senti nunca certo acanhamento e medo, achando não ter o direito de pisar naquele solo? E, se alguém nos olha, temos a impressão de estar roubando um pedaço de solo de outros que o merecem mais (LOPES, 2002, p.204).

Na sua expressão está retratado esse sentimento de inadequação, a ideia de morte constante, como já um prenúncio do que acontecerá no naufrágio. Além disso, essa confusão interna, esse “acanhamento e medo” refletem a inferioridade que ele próprio enxerga em si, como um ser que não merece pisar no mesmo solo que outras pessoas, que não se vê digno da vida e que se sente rejeitado. Esse sentimento de tristeza que o narrador anuncia no início do fragmento acima será reiterado em outros momentos quando afirma: “magro e triste, sempre triste e magro, o meu amigo Rubens” (LOPES, 2002, p.206).

Depois de se casar com Dolores e de ter sido expulso do *Baependi* para embarcar no *Bahia*, a personagem já revela o desejo de não mais voltar, de desaparecer no mundo, mas ao mesmo tempo sente ou já prenuncia o que viverá, tornar-se efetivamente o que ele sempre foi, um náufrago em vida: “seguiremos para Recife; o que sinto; porém, é que não vou para lugar nenhum. Procuro persuadir-me de que voltarei um dia a Natal e reaverei Dolores, ou darei baixa da Marinha e seguirei para meu torrão” (LOPES, 2002, p.222-223).

O sentimento de Rubens anuncia que ele embarcará para a morte definitiva que ainda não sabe que vivenciará, mas que já sente. O desejo de voltar para a sua terra ou de reencontrar Dolores é apenas evocado, mas sabe que isso não se realizará. A personagem vive assim total entrega ao sentimento de vazio, tanto que ao sofrer nos dias de naufrágio, já parece resignado diante da morte.

Dessa personagem fica a representação do ser que vive a conturbação interior, sentimentos contraditórios e que o levam ao vazio existencial, não sendo capaz de enxergar felicidade na vida sufocado pelos seus medos, rejeição, inferioridade e culpa. Impressionam o seu senso de reflexão e sua autoconsciência sobre si próprio.

O sentimento de companheirismo que une Rubens e Delmiro é tocante e adensa o contexto do naufrágio. O amigo teme a morte do seu companheiro e busca a todo o momento reavivar as esperanças. Todavia, vai notando pouco a pouco como Rubens está debilitado: “coça as partes feridas, sai-lhe sangue, uma e outra lágrima escorrega pela barba e ele pensa, recorda, sonha e morre aos poucos” (LOPES, 2002 p.191).

O traço de amizade e de solidariedade entre os amigos e companheiros de tripulação é grande força na representação e construção das personagens na obra. A identificação e compartilhamento de medos, desejos, anseios, torna cada um ainda mais próximo do outro: “tenho que proteger Rubens (...) Se Rubens falasse, se pudéssemos conversar, era um alívio, eu poderia dormir (...) mas temo fechar os olhos (...). E se, ao abri-los, vir Rubens morto! Ele não pode morrer” (LOPES, 2002, p.246).

A morte parece estar próxima, mas todos buscam fugir dela. Delmiro demonstra sua preocupação e medo pela partida do amigo, declarando que “ele não pode morrer”. Todavia, veremos a morte chegar e levar muitos dos companheiros, inclusive Rubens. Tal fato acontece na penúltima noite do naufrágio, quando Delmiro precisou ser golpeado, ficando desacordado, pois já vivia um estado de loucura. Seu companheiro Rubens também tomado pelo mesmo acesso de delírio, lança-se ao mar dizendo avistar Detinha e nada até os seus braços, buscando alcançá-la, “nadou uns dez metros e afundou” (LOPES, 2002, p.250).

Percebe-se, assim, através da observação em torno desses três personagens a imagem dos homens do mar, cada um com sua peculiaridade, mas tão unidos pela simplicidade, dramas e companheirismo que os identifica. Em Rubens, concentra-se a figura do homem inteligente, consciente, mas que não consegue encontrar sentido para a sua existência, vivendo diante do enfrentamento da dor. Em Divisor-Comum, temos o oposto: não tem consciência sobre sua vivência, perde sua identidade, não tem sonhos e não se reconhece como pessoa, torna-se a imagem do ser puro, alienado e ingênuo, demonstrando total indiferença para com a vida. Em Arigó, destaca-se a imagem do marinheiro experiente, contador de histórias e cantigas, sujeito resistente e animado, que vive para o mar e que revela uma espécie de fuga pelo humor diante das dificuldades. Todas essas personagens mais pormenorizadas em suas características indicam o movimento que a obra traz entre uma gama de personagens descritas

de forma rápida e tipificada para as personagens que vão adquirindo maior relevo na apresentação.

Por outro lado, quando se considera a particularidade de cada uma das personagens acima estudadas, vemos a tentativa de colocar em cena a gama de companheiros do mar, um traço muito representativo principalmente nos primeiros romances de Lopes. Existe o desfilar de muitas personagens com características variadas, mas ao mesmo tempo unidas pelas mesmas problemáticas, marcadas pelas histórias difíceis e por seus conflitos, cada qual com sua humanidade tão viva, uma gente de vida simples unida pelo sentimento de camaradagem e de solidariedade: “olhei meus companheiros um a um, e como os lamentei, como os amei naquele instante! ” (LOPES, 2002, p.60).

A narrativa nos faz enxergar homens comuns, vivendo problemas humanos evidentes, ricos na forma como provocam a adesão do leitor que sai da obra com um sentimento de emoção, de pureza e de amor por esses seres simples, puros e cheios de defeitos. Uma das grandes forças dessa narrativa de Lopes está no modo como consegue dar vida às personagens e colocar em cena os indivíduos simples, personagens sem muitas aspirações que sobrevivem na vida e que vivem seus conflitos, seus medos e suas angústias.

O sentimento de companheirismo é uma das grandes mensagens da obra quando passa a retratar os momentos difíceis do naufrágio e a morte dos companheiros. A amizade e camaradagem criadas entre eles ganha no momento do naufrágio uma conotação bem mais forte. Existe o desejo de cuidar do outro, de salvarem-se todos juntos e de pisar no porto. O discurso do narrador é questionador e acentua a injustiça do naufrágio: “o pessoal desta balsa não merecia, sofreu demais. Quantas noites o Mundico, Procópio, João, Cândido, dormiram sobre uma tábua escorada nas anteparas do *Bahia*, sempre de olhos acesos” (LOPES, 2002, p.189). O narrador nos deixa conhecer como cada um ajuda o outro e como todos compartilham o mesmo sofrimento:

Já-Morreu intercedia e olhava as feridas crescendo no corpo de Rubens, no coró de Juvêncio, e a tristeza nos olhos de todos. Rubens tinha os lábios rachados e os olhos bem abertos, arrastei-me entre pernas e o agasalhei mais com a blusa que pertencera a Mundico. Já- Morreu passou a mão nos olhos e voltou a insistir com os companheiros, Arigó segurava a borda de sua balsa e sofria os trancos que o mar provocava. Juvêncio estudava a fivela de seu cinto para transformar em anzol. Ia cobrir Divisor-Comum, quando ouvi um grito de meus companheiros. Já-Morreu jogara uma lata de leite. Íamos ter banquete durante o resto do dia. Comovi-me e chorei ao ver tanta bondade em Já-Morreu, e fiz uma prece ao meu Bom Deus do Mar Aberto (LOPES, 2002, p.82-83).

O cuidado e a preocupação com o bem-estar do outro são muito tocantes. Notamos que, na situação extrema e conflitante do naufrágio, cada um busca ajudar e agasalhar o outro. O alimento, uma simples lata de leite doada, se transformaria em um banquete para quem não tinha nem água nem comida para sobreviver. A atitude do amigo provoca no narrador uma comoção sentida, destacando o sentimento de compaixão e companheirismo até o fim.

Na situação extrema do naufrágio, depois da morte já ter levado muitos, o narrador apresenta o último gesto significativo para simbolizar o companheirismo dos amigos que morreram em uma mesma balsa:

Arranquei um prego do estrado e passei o resto da noite me divertindo em riscar a borda da balsa. Risquei os nomes de Procópio e Mundico, e pensei se riscaria o nome de Izé; ele só esteve conosco pouco tempo. Bem, se morreu noutra balsa, pouco importa, esteve aqui, quem escreveria meu nome? Vou riscar pelo menos o D. Precisam saber que morri aqui (LOPES, 2002, p.117).

O gesto de escrever na borda da balsa os nomes dos companheiros é um ritual de despedida, mas uma mensagem significativa para enfatizar a importância de cada um que se foi. Realça-se, nesse sentido, o desejo que os amigos não fossem esquecidos, mas que tivessem os seus nomes gravados no local onde passaram suas últimas horas e seus minutos de angústia, juntos pelo sentimento de camaradagem que a vida no mar sabe proporcionar. Seres com características peculiares, mas unidos na simplicidade, na batalha diária, marcados pela maresia e pelo amor ao mar.

3.3.3 As Marias do porto

Paralelo a este relato sentido do narrador autodiegético em relação aos seus companheiros de tripulação, observa-se também seu olhar voltado para a caracterização de personagens femininas, as Marias do porto, presentes desde o título do romance. Para os marinheiros, as mulheres do porto representavam a alegria de estar em terra firme e a possibilidade de receberem o amor que mereciam depois de longos dias no mar, em cada porto um novo amor, conforme destaca-se no discurso do próprio narrador: “marinheiro não pode se casar; tem mesmo que andar de porto em porto, de lábio em lábio, considerando estreitas as largas avenidas” (LOPES, 2002, p.87).

Verifica-se que narrar as aventuras dos marinheiros sem retratar o encontro com as Marias era um fato impensável, por isso o narrador concentrará seu relato, em muitos momentos, na vida dessas mulheres. Isso pode ser explicado também pelo fato de que no momento do naufrágio, temendo a morte iminente, as lembranças dos marinheiros vão procurar as suas mulheres do porto, que ofereciam o carinho e o amor depois de longos dias de mar e que poderiam amenizar aquele sofrimento vivenciado pelos náufragos.

O modo como as mulheres são destacadas na obra chama atenção, pois embora exista em alguns momentos a visão da mulher como um veio para a satisfação sexual, existe uma representação bem maior evidenciada da mulher vista em sua individualidade, revelando seus anseios, frustrações, seus medos. Nesse sentido, de forma geral, o ponto de vista do narrador sobre as mulheres recai sempre em um sentimento de humanidade muito evidente: as prostitutas são observadas como mulheres que “doam” o seu amor, mas que têm sua história de vida e sua pureza de ser, mulheres que apresentam desejos de liberdade, que sonham e que aspiram por uma vida melhor, mas que as dificuldades de vida da cidade grande, com o progresso trazido pela guerra, prendem-nas em um contexto hostil e cerceador.

Nesta narrativa, três personagens femininas são muito presentes e têm uma grande importância no desenrolar dos fatos, representando cada uma um tipo de relação com os marinheiros. Nina, a filha da lavadeira, é a moça de grandes sonhos, que deseja se casar e se tornar bailarina. A moça que não se deixa envolver em um relacionamento mais desmedido com o marinheiro, enquanto não fosse casada com ele. Do outro lado, a personagem Olívia, que sonhava sonhos grandes e tinha ambições, acaba tornando-se prostituta e se apaixonando por um homem que a engravida e abandona. Por fim, Dolores, a menina que se deixa levar pelos encantos do homem do mar e acaba engravidando e tendo que se casar muito jovem ainda. Na apresentação da história dessas três mulheres percebemos mundos diferenciados, dramas evidentes, mas todas unidas por um desejo de amor e de libertação de suas condições de outrora.

3.3.3.1 Nina: “a filha da lavadeira que sonhava ser bailarina”

A personagem feminina mais retratada na obra é Nina, a filha da lavadeira, por quem Delmiro se enamora e com quem deseja ter um relacionamento mais íntimo, mas tal personagem não permite sem que eles se casem antes. Como a situação de vida do marinheiro

inviabilizava o casamento, Delmiro apenas manterá o desejo de ter Nina, mas isso não se concretiza. Tal desejo do marinho por ela fica muito evidente, bem como o impedimento criado pela moça: “Não sou exigente, mas preciso de ver Nina, a filha da minha lavadeira do Tijipió, que vai levar roupa no meu quarto e diz que só ficará comigo se nos casarmos. Tenho necessidade de Nina, mas ela tem um namorado” (LOPES, 2002, p.29).

Torna-se notório na expressão “tenho necessidade” o desejo de Delmiro pela filha da lavadeira. Essa necessidade será reiterada em muitos momentos, como forma de evidenciar a vontade de possuir e viver com a menina apenas momentos de prazer, algo muito comum para o contexto do marinho que além do impedimento em relação ao casamento, não buscavam nenhuma relação sólida. Por isso, acontecerá o choque entre o desejo de Delmiro e o de Nina. Ela passa a ser apontada como a mulher ‘diferente’, a moça para casar e isso afastava qualquer tipo de relacionamento viável entre os dois:

— Nina, tenho necessidade de pecar com você. Arrie essa trouxa de roupa e me ame. Pelo amor de Deus, Nina!
-Cinco cruzeiros por um uniforme branco, três por uma mescla, cinco camisetas a um cruzeiro, uma gola, duas cuecas...(...)
Comprimia-lhe a cintura, virava seu corpo lentamente, e os olhos, experimentando em procurar manchas de roupa, sorriam; e Nina me concedia um beijo mesquinho, meio-beijo indiferente. Depois ia juntar a roupa suja, fazia o embrulho e saía (LOPES, 2002, p.39).

No encontro entre os dois destaca-se o desejo constante de Delmiro em relação ao “pecar” com Nina, mas ela foge e renega um tipo de relação como essa. Talvez seja por isso que sua imagem será sempre evocada ao longo da obra, pois ela representa para Delmiro uma impossibilidade de possuir o que mais deseja. Torna-se assim o inalcançável. Os dois buscam coisas diferentes: Nina deseja casar-se e ser bailarina, ao passo que Delmiro diz ter apenas necessidade pelo seu corpo e de tê-la somente como amante:

Eu até já tinha uma palavra quase dita com Nina; desesperou-me tanto a indiferença daquela menina, que falei em casamento. Só por falar, porque viajor não se casa, senão os portos, que são sempre novos para nós, passam a ser velhos, as mulheres, que são sempre novas depois de cada viagem, envelhecem de vez. Eu precisava de Nina como amante depois de longas viagens (LOPES, 2002, p.135).

Observa-se que a condição do marinho pede um contexto de vida diferente do que a mulher aspira, inviabilizando uma união entre os dois. Desenha-se, assim, o contraste de interesses, Nina, a menina sonhadora deseja um amor grande e um casamento, mas Delmiro é

o marinheiro viajante que busca apenas uma amante para curar os longos dias de mar. A relação entre os dois torna-se inviável e sempre impossível aos olhos de Nina:

— Delmiro, eu gosto tanto de você! Seja bonzinho comigo, me ame no direito. Eu seria capaz de lhe dar um amor muito grande, de delírio. Você odiaria até o mar, para estar junto de mim.
 — Nina, filha de minha lavadeira, você até me dá pensamentos de grandeza. Quando chegamos em sua casa, ela abandonou-se e chorou.
 — Por que, Nina?
 — Nossos pensamentos andam tão depressa e nós tão devagar.
 — Então, andemos depressa!
 E mais depressa procurei arrebatá-lo o vestido do corpo. Nina fugiu:
 — Não foi este o sentido de minhas palavras. Você não presta mesmo. Vá embora!
 Saí (LOPES, 2002, p.136).

Fica patente o discurso sonhador de Nina em detrimento do discurso utilitarista, aproveitador e desinteressado de Delmiro. Os pensamentos grandiosos da moça entram em choque com o desejo sexual do homem, buscando a satisfação dos seus prazeres carnavais. Nina é a moça romântica que não aceita as condições impostas por Delmiro, pois sonha com um amor grande e revela uma visão romantizada da relação com Delmiro:

Nina apareceu na sala com trajes de bailarina, um corpete bem ajustado ao seu busto bem-feito, saia suntuosa, roçagante, tudo branco, aparecendo suas pernas roliças e morenas. Sonhara muito com aquele momento. Veio, rodopiou na sala de tijolo batido, cantarolou e depois parou com uma reverência, alegria em todos os poros. (...)
 — Serei bailarina. Dançarei nos grandes teatros, meu nome aparecerá em tabuleiros, aparecerá naqueles papeizinhos que andam jogando na rua, iguais àquele de uma cartomante que te mostrei. Essa gente a quem entrego roupas se curvará trazendo flores. Em todos os portos que você chegar eu lá estarei te esperando com um vestido branco assim. E o povo comentará o amor de uma bailarina por um marinheiro (LOPES, 2002, p.149-151).

A visão de Nina destaca um amor puro e bonito a ser entregue ao homem amado, imaginando ser a bailarina que estaria no porto a esperar por seu marinheiro. Esse pensamento de grandeza revela o seu lado sonhador, desejando sair do contexto difícil de sua vida simples. A filha da lavadeira que mora na casa de tijolo batido sonha ser a bailarina dos grandes teatros e ver todos a quem hoje lhe entrega roupas sujas reverenciarem o seu nome. Tais desejos de Nina entram em choque com a realidade vivenciada e com o próprio amor que Delmiro não pode lhe dar.

Por outro lado, percebe-se uma outra característica dessa personagem que perpassa dualidade em torno de sua imagem. Nina tinha um namorado chamado Zé Onofre, para além do seu contato com Delmiro. Essa informação desfaz um pouco a imagem pura e romantizada da personagem, sendo apresentada, em alguns momentos, como dona de certa malícia. Nina expressa o desejo de se entregar a Delmiro somente depois do casamento, mas mantém relacionamento com dois homens diferentes ao mesmo tempo. Esse traço é importante para entendermos o perfil de dubiedade dessa personagem.

Mesmo diante disso percebe-se de forma muito patente a importância de Nina para Delmiro. No momento extremo do naufrágio, o pensamento de Delmiro irá buscar a sua Nina, a mulher que tinha um amor guardado para lhe entregar. Assim, ela será a imagem mais reiterada, já que representa a vida em sua essência. No entanto, existe a constatação da ideia de não mais poder vivenciar a possibilidade de concretização daquele relacionamento:

Nina é morena e é o fim da linha dos meus pensamentos. Nina é morena e tem um amor enorme para me entregar no cais; sei, mais que Nina, que não voltarei a pisar num cais. Nina é morena, Nina é mulher, Nina é fêmea, Nina está viva, Nina não tem fome nem sede, Nina pertence ao grupo dos que estão vivos, que não estão nessa balsa comigo, que estarão rindo e amando a esta hora e não sabem que este mar é tão grande e que somos tão fracos (LOPES, 2002, p.116).

A repetição do nome Nina agora descrito por meio do sentimento do naufrágio será uma forma de evidenciar a impossibilidade de ter a sua vida de volta e encontrar a mulher desejada. O amor enorme que Delmiro enxerga na moça passa a ser descrito como impossível, pois a morte antevista impediria que ele voltasse a pisar em um cais. Existe, desse modo, a apresentação do contraste entre o sentimento de naufrágio e o de Nina que representa os que estão no porto e distantes daquela condição sofrida vivida pelo marinheiro.

Ao mesmo tempo em que existe esse sentimento de desesperança colocando Nina e o seu amor como distante e impossível de ser concretizado, vemos, em alguns momentos, que a lembrança de Nina é uma forma de conservar as esperanças acesas ao reviver os momentos passados ao lado da moça. Essas rememorações são constantes ao longo da obra, inclusive, para retratar o último encontro entre os dois. Delmiro, antes de embarcar no *Bahia*, promete casar-se com Nina e sua principal interrogação será se ela o espera no cais:

Será que Nina me espera no cais? (...)

Que estará ela fazendo? Preparativos para o casamento? Casar-se comigo? Foi o que lhe prometi onze dias atrás, na noite anterior à de o Bahia levantar ferros (...)

Nina estava bonita, muito bonita. Naquela noite tive medo de perdê-la: queria-lhe muito, ela também me queria(...)

Queria ser bailarina, interpretar nas pontas dos pés as grandes histórias de amor. Depositaria a meus pés a glória que adquirisse. Não aceitei, sabia não merecer tanto e queria-a para mim, como era, ajudando a mãe a passar roupa, simples no vestido de chita, uma flor no seio. Convenci-a depois de muito custo, de que a simplicidade é grande virtude e todas as histórias bonitas, mesmo as de amor, partem da simplicidade (...)

E ali mesmo resolvi casar-me; faria um requerimento às autoridades, alegaria qualquer coisa, mas me casaria com Nina. Que ela falasse com o padre, fizesse ligeiros preparos, coisa simples, sem protocolo, sem muita gente olhando. Ela correu a comunicar à mãe. (...)

Despedi-me de D. Clotilde; recomendou-me cuidado, e eu saí. Da janela Nina gritou:

—Volte, Delmiro! Tens um amor grande esperando teu regresso.

— Economize-o até eu voltar! – e tropecei no poste da esquina (LOPES, 2002, p.264-269).

Através do fragmento, observa-se a sugestão do amor de Delmiro por Nina. Essa informação de ‘ter medo de perdê-la’ o impulsiona a fazer o pedido de casamento. Todavia, esse pedido pode ter sido feito apenas com o intuito de manter Nina por perto e não como de fato se esperaria: um desejo puro e simples de casar de verdade. O que se destaca é que os interesses dos dois andam sempre de lados opostos, enquanto Nina deseja torna-se bailarina, Delmiro a quer filha da lavadeira, na vida simples, ajudando a mãe nas atividades, com seu vestido de chita e sua flor nos seios.

O fato é que o pedido de casamento existiu, mas o leitor tem conhecimento sobre isso apenas nos momentos finais da narrativa, quando já depois do salvamento, Delmiro anseia por chegar ao cais e expõe a sua dúvida sobre o fato de Nina estar ou não a lhe esperar. A fala de despedida entre os dois anunciada no fragmento expõe o pedido de Nina para que Delmiro volte, mas a cena nos deixa enxergar um contraponto. Delmiro pede que ela economize o seu amor até sua volta e tropeça no poste da esquina. Essa informação traz uma quebra no discurso, pois o tropeçar na esquina pode sugerir que o pedido de casamento tenha sido feito novamente sem muito compromisso, mas também pode antecipar o que se dará na sua chegada do porto: “Corri os olhos à procura de um rosto conhecido que me desse alegria. Nina, por exemplo. Onde estaria Nina? Estaria estudando, ajudando D. Clotilde a passar roupa, bordando peças de enxoval? Ninguém. Ou não conseguia ver de tanta gente” (LOPES, 2002, p.272).

Vemos, assim, que Nina não está no porto quando Delmiro volta depois do naufrágio. A imagem da mulher tantas vezes reiterada diante da impossibilidade de que fosse vislumbrada novamente não está a lhe esperar no cais. Nesse caso o verbo “tropeçar” traz todo o sentido para acentuar essa quebra. A obra termina com essas interrogações de Delmiro: Onde estaria Nina? Talvez cuidando do enxoval? Talvez ajudando a mãe? Talvez tenha colocado novos sonhos grandes no lugar do casamento tão esperando com Delmiro. Não sabemos. A narrativa termina e não temos acesso a essas informações. Fica essa quebra. A Maria tão anunciada e que foi responsável por conservar a chama da vida acesa, não está no porto à espera do marinheiro.

3.3.3.2 Olívia: “a menina que sonhava sonhos grandes”

Ao lado dessa descrição do relacionamento entre Nina e Delmiro, vemos também a apresentação de outra personagem feminina que estaria em oposição a Nina. Enquanto a filha da lavadeira representa a menina sonhadora, que deseja casar e ser bailarina, vivendo um amor grande, Olívia é a mulher ambiciosa, que se entrega à prostituição para negar uma vida de dificuldades. Para Olívia, a pobreza era grosseria, assim, buscou a prostituição como forma de adquirir recursos. Sua característica é de uma mulher que busca liberdade:

Namorei Olívia durante dois meses, no fim dos quais, certa noite, convidou-me para dançar, passar uma noite no fandango em qualquer parte. (...) Levou-me ao Picolé, em Campo Grande, ar carregado de palavras impróprias, de que se dizia familiar. Tomamos cerveja e comemos, enquanto Olívia tinha nos olhos a liberdade daqueles casais, e disso falava: — Quem me dera ter nascido homem! Seria marinheiro, por esse mundo afora (LOPES, 2002, p.38).

A descrição em torno da personagem traz o destaque na sua própria fala para uma mulher libertária, que gosta da vida noturna e já expõe uma intimidade com certos ambientes e com os homens. O seu desejo explícito, de querer ter nascido homem, destaca muito bem o desejo de viver de forma mais liberta e sem preconceitos, seria alguém que viajaria pelo mundo, como um marinheiro. Ela nega um contexto de vida que seria comum às mulheres da sua época, nega uma vida dentro de convenções e enxerga na prostituição uma possibilidade de viver de modo mais livre:

— Tenho que ir para bordo, menina!

Ela torceu o interruptor da lâmpada e se abrigou numa réstia de luz que entrava pela veneziana, começando a desvestir-se. No seu rosto bonito brincava um sorriso safado.

— Não acredito que você precise ir a bordo.

Ao sairmos pela madrugada, vestígios de felicidade no rosto e de insônia nos olhos, a velha nos abordou no umbral da porta.

— Vinte cruzeiros!

Olívia baixou os olhos, botei uma cédula na mão seca da velha. Na rua perguntei à minha amiga:

— Essa velha não é sua tia, é?

Perturbou-se, mas logo, comprimindo minha cintura com o braço, e num sorriso de criança travessa, murmurou:

— É assim que nós a conhecemos (LOPES, 2002, p.38-39).

Importante é como a postura de Olívia parece estar à frente da posição do próprio homem e do marinheiro. É ela quem toma a iniciativa de convidar para dormirem juntos, levando Delmiro para a casa de uma tia que inicialmente o narrador enxerga como sendo alguém da sua família. Somente no final quando se depara com a cobrança pelo quarto é que a personagem entenderá a verdadeira conjuntura dos fatos. A tia era uma espécie de cafetina e Olívia, a prostituta. As marcas do texto em relação a seu comportamento no “sorriso de criança travessa” definem a malícia de Olívia:

Hora e meia depois estava eu no quarto de Olívia, irritado de tanto a esperar, olhando seus retratos nas paredes em poses muitas, acompanhada de homens vários, enquanto ela ria na sala com o riso de outro homem. Enfim entrou e já falando.

— Que hora tem meu amor no relógio? Puxa, que sujeito enjoado! Agora é que consegui me amarar dele. E queria vir dormir comigo! Por que demorou tanto? Pensei que não viria mais. (...) Amanhã vou comprar um chapéu. Quero me apresentar bem grã-fina na rua. Xi! Como o pessoal de meu bairro adora quando me vê; um dia veio aqui no meu quarto uma indivíduo metida a direita, amiga antiga, dizer que seu marido estava doente, quase à morte, e lhe dei duzentos cruzeiros para comprar remédio. Que calor! Foi uma vingança, sabe, meu bem? Ela deu em minha vida quando soube que eu me havia entregue a essa maneira de viver. Casou-se com um trumundungo qualquer e agora anda pedindo favores. Mas fiz bem em dar, não fiz? (LOPES, 2002, p.63-64)

A caracterização da personagem concentra-se no seu trabalho como prostituta, uma forma de conseguir dinheiro e viver de maneira luxuosa. No discurso de Olívia está presente o desejo de se mostrar bem vestida para impressionar as pessoas do seu bairro e a maneira com que se coloca de forma superior diante dessas pessoas, revelando um sentimento de vingança

e orgulho. Olívia gosta de esbanjar o dinheiro com roupas, passeios e compras, demonstrando uma aparência luxuosa quando precisava viver na prostituição para conseguir tudo isso:

Era ali que Olívia passeava de braços com outras colegas, cantarolando a fim de chamar a atenção, contando de seus passeios, de suas compras. Na cidade mesmo, andava só; queria parecer uma dama, chapéu, luvas. Pensamentos muito altos. ‘Como o lado decente da cidade me faz inveja; as mulheres luxam mais que eu, sem a necessidade de fazerem o que eu faço’. Quem sabe não precisava de estímulo? Começou na casa daquela sua ‘tia’, mas eu não a induzira. Ela queria, arranjou nome. Muitos falavam em Olívia a bordo (LOPES, 2002, p.139).

Olívia é caracterizada como aquela que tem pensamentos altos, assim como Nina que tinha pensamentos de grandeza, mas esses pensamentos diferem muito no que se deseja atingir. Nina quer ser bailarina e exprime uma visão romantizada da vida ao passo que Olívia deseja viver na aparência o que de fato não é capaz de possuir, tendo que se sujeitar ao mundo da prostituição. Ela sente inveja do “lado decente da cidade”, não se inclui nesse lado, pois vive pela necessidade de conseguir dinheiro por meio da atividade de prostituta.

Em contrapartida, observa-se uma mudança acontecer na vida da personagem quando conhece o marinheiro Genaro e se apaixona desmedidamente por ele, deixando ser explorada e vindo a vivenciar um verdadeiro drama ao ser abandonada:

Depois apareceu o Genaro; andava largado, sem roupa, sem nada. Ela deu-lhe tudo e mais amor. Sabes daqueles naufragos do *Camaquã*? Ele era um deles. Antes tivesse sido comido por um tubarão. Depois de explorar Olívia, chutou-a, dizendo que ela não prestava. E a tola bebia por sua causa, acabou se atirando de cima do prédio. E com um filho do sacana no bucho! (LOPES, 2002, p.141)

A mulher que saía com tantos homens para ganhar dinheiro passa a ser explorada e escravizada pelo amor de um em particular. Tal fato impulsiona o drama vivenciado por Olívia: a mulher dona de si deixa-se sucumbir pela tristeza do abandono e para fugir da dura realidade acaba cometendo suicídio. A imagem da personagem se modifica completamente, antes dona do seu destino, resolvida e corajosa, revela a imagem da mulher sofrida, frustrada e desfeita.

A morte de Olívia já é anunciada pelo narrador antes mesmo que sua história seja contada. Delmiro lembra da trajetória da personagem ao se aproximar um pouco de sua condição quando se encontra na balsa sofrendo e temendo a morte iminente. O olhar do narrador para a personagem é afetivo e saudosista. Ele descreve a morte de Olívia de forma

sentida e consegue colocar em oposição o sentimento dela e o sentimento dos náufragos, como forma de mostrar a importância de lutar pela vida até o fim e não se entregar à morte como Olívia fez:

Temos que fazer todas as tentativas possíveis para não nos abandonarmos à morte. Coisa que Olívia não fez.
Quando cheguei no bairro do Recife havia um estrago de choro.
— Por que choram elas?
— Uma colega suicidou-se há pouco. Olívia.
— Olívia? Uma morena que andava sempre com um colar no pescoço?
— Era a única Olívia do Recife. Loucura! Tanto que aconselhei (LOPES, 2002, p.139).

O suicídio de Olívia é retratado de forma presentificada por meio do diálogo entre o narrador e alguém da rua. Na cena do suicídio, vemos a reflexão do narrador em relação ao abandonar-se à morte, na condição de náufrago. Ele rememora e traz o episódio da morte de Olívia para contrapor e usar como mensagem de luta e de resistência. O narrador não consegue entender o suicídio da moça, frisando isso na sua narração sentida e interrogativa: “Como alguém pensava em suicidar-se em um ambiente tão vivo? Parei na ponte Maurício de Nassau e contemplei o Capibaribe e suas águas barrentas como a consciência de Olívia antes do suicídio” (LOPES, 2002, p.140).

A comparação entre as águas barrentas do Capibaribe e a consciência de Olívia demarca a tragédia e o drama vivenciado por aquela mulher que queria apenas melhores condições de vida e ambicionava sair de sua condição inferiorizada. Olívia viu na prostituição o único meio para conseguir isso. Na narrativa, ela é vista não de forma preconceituosa ou inferiorizada, mas por meio de um olhar compassivo. Na descrição de seu funeral estão demarcadas as contradições e o contexto simples da vida de Olívia. Foram as suas companheiras, as prostitutas que compartilhavam a mesma vida difícil que sepultaram o seu corpo: “Pois bem. Essas mesmas mulheres conduziram no dia seguinte o corpo de Olívia ao cemitério. Nenhum homem acompanhou o féretro de Olívia e ela não recebeu os últimos sacramentos, mas teve um enterro de primeira, com choro, flores e faixas” (LOPES, 2002, p.143).

A narração do enterro de Olívia destaca a contradição e o seu drama vivido. A personagem que ambicionava uma vida luxuosa em detrimento da vida difícil, acaba pondo um fim em tudo, não recebe os sacramentos finais, não vem nenhum homem acompanhar o seu funeral, mas ainda sim tem um enterro com choro, flores e faixas, digno do que ela

buscava aparentar para a sociedade. O discurso coloca em evidência uma ironia: o luxo tão desejado em vida é ao menos adquirido no contexto da morte.

3.3.3.3 Dolores: “uma menina e já grávida”

A narrativa ainda nos deixará conhecer uma outra personagem feminina, vivendo seus dramas, em sua vida simples, sem ambições e sem muitas projeções futuras. Dolores, uma menina ainda, que passa a se relacionar com o marinheiro Rubens e que acaba ficando grávida dele. Essa situação trará um jogo de reflexões em torno da sua condição de menina e o próprio narrador chega a compará-la com Olívia, desejando que não aconteça àquela o mesmo que acontecera a esta: “Espero que Dolores não faça o mesmo que Olívia. Tola, trepou na janela do segundo andar com um filho pesando na barriga, e se jogou” (LOPES, 2002, p.132).

Dolores representa a pureza da menina que se deixa levar pelas conversas do marinheiro e cede aos desejos carnavais sem medir as consequências, ficando grávida de um homem que não pode lhe oferecer muito, que não pode se casar e que ainda é apaixonado por outra. Rubens enxerga Dolores como Delmiro enxerga Nina, o que difere na condição das duas é que Nina não permite qualquer contato sem antes acontecer o casamento, ao passo que Dolores, na sua ingenuidade, deixa-se seduzir pelo homem, acabando grávida:

Rubens formou drama, fez rodeios, gaguejou, e simplesmente para dizer que desonrara Dolores. Os homens inventaram palavras demais para dizerem coisas tolas (...)
Rubens não gostava de Dolores, desperdiçava uma menina por coisa nenhuma, sem finalidade (LOPES, 2002, p.207).

Na visão do narrador, está constituído todo o problema de Dolores: foi desonrada por um homem que não gostava dela e que não poderia lhe oferecer nada. A expressão “desperdiçava uma menina” entra em homologia com a ideia de desonrar a moça, ainda retratada como criança por ser muito jovem. Dolores passará a sofrer então as consequências da desonra, sendo evitada pelas amigas e pela mãe dos “garotinhos pretos” que sempre brincavam com ela.

A menina grávida perde a pureza da infância e passa a ser vista não mais como uma boa companhia para os garotinhos. No discurso da própria personagem está retratada essa evidência quando as pessoas lhe viram as costas e a mãe dos meninos impede a aproximação

de Dolores. Essa ausência é a que tem maior peso para a menina. Por isso, ela deixará patente, através do discurso ingênuo e puro, o amor que traz dentro de si:

- Dolores é uma criança grávida – repetiu meu companheiro.
- Por que não se casa agora? Dolores lhe adora.
- As amiguinhas desprezaram sua companhia; até aqueles garotinhos pretos, com quem tanto ela brincava, lhe fugiram.
- E que dizem os pais dela?
- Não perguntei. O que temo ao casar é vir um dia a maltratar Dolores.
- Ou ela poderia ajeitar você.
- Ao chegar em sua casa, fiquei embaraçado ao ver os velhos. Só recordo que Dolores disse: ‘Todos estão me voltando as costas. Sabe, meu bem, a mãe daqueles garotinhos pretos não deixa mais eles brincarem comigo. Que vou fazer? Vá lá depois e diga a ela que não tenho maldade em mim, o que tenho é amor’ (LOPES, 2002, p.220).

A imagem da criança grávida é forte para marcar a perda da pureza de menina e o sofrimento diante da distância dos garotinhos. Dolores tem, assim, seu destino marcado por uma gravidez sem ao menos estar preparada para isso e anuncia na sua visão pura que o fato de ter sido desonrada não lhe retira o que tem dentro de si, um amor imenso para oferecer a qualquer um.

As circunstâncias vividas pela personagem a empurram para um casamento sem sentido, sem possibilidade futura, com um marinho que além de não lhe ter amor, nunca estaria ao seu lado. Esse casamento fadado ao fracasso desde o seu início será destacado na forma como é narrado: sem brilho, sem alegria, sem emoção, em uma total ausência de significado preciso:

Não havia grinalda na cabeça de Dolores, não havia alegria em seus olhos; seu SIM foi pronunciado palidamente; o vestido branco assentou-lhe bem. Na capela, umas vinte pessoas; incluindo o pessoal de bordo; o pai de Dolores olhava para o chão. A mãe chorava com um lenço amarrotado contra o nariz; o padre lia com monotonia as palavras rotineiras da cerimônia, o sacristão mastigava indiferente um palito de fósforo. Rubens estava muito sério; eu, comovido; Gonzaga, cínico; Já-Morreu, sátiro. Não sei como estava Dílson. Houve abraços, houve beijos e palavras, abracei Dolores sem fitar-lhe os olhos, temendo ver algum segredo desvendado, e saí apressado para dentro do carro que alugáramos; os nubentes se apressaram também para em desaparecer no interior do carro sem enfeites; frente à casa de Dolores, uns sete garotinhos pretos jogaram-lhe arroz; um deles ajoelhou-se a seus pés, beijou-lhe a orla do vestido e saiu correndo (LOPES, 2002, p.226-227).

Diante do fragmento, percebe-se como a forma da narração ganha similaridade com o conteúdo. O casamento fracassado antes mesmo de começar aparece no próprio estilo de escrita, que é narrado inicialmente em forma de negativas. Uma noiva sem grinalda e sem alegria pronunciando um sim pálido diante de poucas pessoas; o pai olhando para o chão envergonhado e a mãe chorando pela sorte da filha; uma cerimônia monótona; um noivo muito sério; um amigo que não tem coragem de olhar nos olhos da noiva para não atestar ainda mais o fracasso daquele casamento; e os noivos que desaparecem com pressa em um carro sem enfeites. Toda essa cena para evidenciar a impossibilidade de felicidade naquele casamento por obrigação. Todavia, a imagem do garotinho preto que vem prestar uma homenagem a amiga tão querida, ao jogar-lhe arroz como para manter o ritual e ajoelhar-se e beijar-lhe a orla do vestido é significativo para demarcar a pureza e importância de Dolores. O contexto todo não foi capaz de retirar, assim como poderia ser para a sociedade, a pureza e o amor de Dolores que os sete garotinhos foram capazes de enxergar. A cena de uma expressividade comovedora torna o drama da moça ainda mais tocante e extremado.

Esse drama será ainda mais reforçado quando a primeira imagem que Delmiro enxerga no cais depois do naufrágio é a de Dolores que espera com ansiedade o navio trazendo os náufragos, desejando que o pai de seu filho esteja entre os sobreviventes. No entanto, não é isso o que acontece, já que Rubens havia morrido no naufrágio:

Continuei procurando, catando um rosto conhecido. Enfim reconheci Dolores, afastada da multidão, na beirinha do cais, a barriga crescida; tinha os punhos cerrados contra a boca, o vento varria seu cabelo. Se empertigava à descida de cada padiola e a desesperança crescia nos seus gestos. Eu preciso falar a Dolores, é necessário que eu lhe fale!

Arigó descia segurando a mão de Já-Morreu, e deu logo com ela.

— Menina Dolores!

Ela levantou o braço, baixou-o logo e o choro tomou-lhe conta do corpo. Empinou os seios e a barriga, e afastou-se. Já no meio da praça soltou os braços e deixou cair o lenço no chão (LOPES, 2002, p.272).

O fragmento define o adensamento no drama vivido por Dolores quando a menina grávida não enxerga entre os náufragos a imagem de Rubens e recebe a informação de Arigó e Já-Morreu. O choro e o sentimento de Dolores definem o seu completo abandono, uma menina grávida e agora viúva, perdendo toda possibilidade de felicidade metaforizada pelo lenço a cair no chão como a representar o fim de qualquer esperança. A menina Dolores termina no abandono e no desespero como o seu próprio nome acaba por reforçar. Sua trajetória é marcada pelo contexto da dor e do sofrimento.

Depois de todas essas considerações, observa-se nessas três personagens femininas a representação das mulheres que vivem em um contexto de vida simples com suas problemáticas, cada umas delas representando um tipo de relação com o marinheiro. Pelo modo como são caracterizadas, elas são vistas em seus traços complexos e múltiplos, capazes de surpreender o leitor e alcançar modificações ao longo da obra. Essas mulheres mais centrais têm relevância dentro do universo narrativo e são expostas em todas as suas imagens positivas, mas na revelação de seus conflitos e de seus dramas, criando a imagem de mulheres fortes e donas de si.

Embora exista a descrição mais detalhada da trajetória destas três mulheres analisadas, nota-se que ao longo da obra, muitas outras são descritas, mas de forma rápida, como Chalana, a prostituta velha e decadente, que “não desperta mais os sentidos dos homens”, mas retratada naquilo que deseja oferecer, recolhe bêbados da rua, cuida deles e os possui, mas depois é ignorada. Ela é a única mulher que foi capaz de oferecer amor a Divisor-Comum. Em outro momento, vê-se a caracterização de Carmelita, a mulher que abandonou “o piano, os sonhos, os pais”, para viver com um homem ciumento, possessivo e mulherengo, mas que consegue se libertar desse contexto para viver um amor digno com Dílson. Mais adiante, existe a descrição de Maria Doida, “fininha e tagarela, vive de barco em barco pedindo dinheiro aos marinheiros, ninguém a toca e ela sofre com isso” (LOPES, 2002, p.225).

As mulheres são representadas também por meio do olhar desejoso dos homens, grande recorrência na obra. Assim, Vanda e Cenira, amigas de Dolores, são caracterizadas como as mulheres de “coxas grossas”. Além delas, existe toda uma evocação feminina quando se trata do marinheiro Gonzaga que colecionava calcinhas de mulheres e lembrava em cada peça a dona do corpo com os seus qualificativos: Dorinha, por exemplo, era “a morena safada e que deu trabalho”, Sílvia, por outro lado, descrita como “mais gorda e de coxas mais cheias”. Percebe-se assim que essas mulheres são destacadas com os seus atributos femininos ligados ao aspecto físico que revelam o olhar luxurioso do homem.

Nesse sentido, pode-se dizer que a obra retrata de forma presente essa relação entre o marinheiro e a mulher definida pelo traço da transitoriedade, da impossibilidade de uma construção de relação mais sólida, provocando os conflitos e dramas vividos por elas. Por outro lado, existe também a recorrência da imagem feminina atrelada ao prazer sexual por meio da satisfação carnal, onde passam a ser vistas apenas por seus atributos físicos.

Considerando esses dois sentidos, percebe-se que a imagem feminina aparece atrelada ao caráter da submissão. Elas estão sempre a viver em função do contato com o homem, aspirando a uma relação mais sólida, por meio do apelo do casamento que é muito forte

dentro desse contexto. Todavia, percebe-se como são sufocadas em suas possibilidades, mesmo Olívia, tida como a mulher liberta e dona de si, acaba sucumbindo diante das adversidades e das inadequações em face do relacionamento com o homem.

Por outro lado, não pode passar despercebido o fato de as mulheres serem apresentadas a partir de uma visão muito positiva. Elas são as sonhadoras, ternas e corajosas. O narrador expõe sempre um sentimento de identificação para com elas, sejam as puras e ingênuas, que se deixam levar pela conversa dos marinheiros, sejam as que se entregam à prostituição e representam as amantes que eles tanto necessitam nos seus longos dias de mar. As mulheres são vistas como desejosas de liberdade e buscando sair da vida hostil e cerceadora.

Todas elas são retratadas dentro de uma mesma conjuntura social: mulheres simples e que sonham com uma vida melhor. São percebidas por meio de um olhar de aproximação muito evidente, como se os marinheiros por viverem o mesmo contexto de vida simples se igualam e se identificam com essas Marias, que oferecem o amor que tanto necessitam. Elas representam a alegria do porto, a cura da carência pelos longos dias do mar e a felicidade e prazer tão caros nos momentos de guerra vivenciados em alto-mar.

Concluimos, dessa forma, que a narrativa é rica na apresentação dessas mulheres que vivem os seus dramas e conflitos, revelando a força de suas posições, a ternura de seus gestos e o amor que guardam no coração para oferecer a cada um. São vistas como mulheres fortes e de personalidade que não se deixam sufocar pelas adversidades.

Ao refletir sobre a presença tão viva das personagens femininas na obra, um fato logo chama a atenção. O título da narrativa vem destacar a importância das mulheres que aparecem retratadas nas Marias do porto. Um romance que nos conta a história de um naufrágio e de marinheiros que lutam contra a morte e buscam permanecer vivos, nos expõe no título não algo que aponte diretamente para o contexto do naufrágio ou da vida dos marinheiros, mas sim, aponta para as mulheres do porto.

Esse recurso narrativo utilizado pode ser explicado através de um episódio narrado no momento do naufrágio:

— Vamos ver. Aponto as estrelas e cada um vai dizendo um nome de mulher, das que vocês amaram. Aquela ali!

Não queriam brincar com Arigó, eu comecei; pensei em Olívia; não, Olívia não brilha no firmamento. Nina cresceu no meu pensamento e piscou do alto.

— Nina

— A outra.

— Marlene – falou João.

— Ali perto.

— Creusa.

Arigó apontava e os rapazes iam dizendo e acumulando nomes de mulheres (...)

— Falta aquela grande ali, que dou a Divisor-Comum. Arranje um nome para ela, Comunzinho.

Divisor –Comum mirou bem a estrela, com seus olhos grandes, como se dependurados das órbitas, e desejou apenas, talvez nem isso.

— Dou assim mesmo e você arranja um nome depois.

— E aquelas estrelinhas menores, mais longe?

— Você não amaria mulheres tão distantes. Fique com sua Marlene, que já brilha muito, João.

— E que fazer com elas?

— Vamos brincar de amando. Cada um agarre sua estrela e diga-lhe o que tiver vontade. Mas se afastem da minha. Ninguém ouse tomar minha estrela Júlia! (LOPES, 2002, p.58)

Esse acontecimento é narrado logo depois que acontece o naufrágio, ainda no primeiro capítulo da narrativa. Quando se enxergam na condição de náufragos e vivem a primeira noite nas balsas lotadas, os seus pensamentos vão procurar as mulheres. Isso está efetivamente explícito no episódio das estrelas quando Arigó propõe a brincadeira de cada um escolher uma estrela e “brincar de amando”. Cada qual escolherá e dará o nome a sua estrela, o nome da sua Maria.

Nessa passagem da obra podemos identificar o sentimento do marinheiro náufrago que evoca, como uma forma de manter-se vivo, as lembranças das alegrias e dos amores dos portos condensados em suas mulheres. A imagem das Marias é a imagem do porto tão desejado. Lembrar delas é tentar conservar as esperanças acesas. Imaginar a vida com as suas mulheres é uma forma de retardar a morte e buscar um pouco de prazer e alegria em meio a tanta morte e sofrimento.

Nesse sentido, o título da obra pode ser visto como um recurso para deixar ainda mais em destaque o momento sofrido e doloroso do naufrágio, ao metaforicamente evidenciar sempre o desejo de chegar ao porto seguro e sair daquela condição. A forma mais veemente de vislumbrar a alegria e o prazer de pisar na terra firme é evocar a imagem das mulheres, que estão sempre lá, para oferecer a esses homens o carinho e o amor que tanto precisam e merecem depois de longos dias de mar. Tal recurso torna a tragédia do naufrágio ainda mais sentida e forte aos olhos do leitor, pois ajuda a dar a exata medida da busca e desejo dos marinheiros por salvaguardarem suas vidas, destacando a importância de resistir e sobreviver, pois sabem que na chegada ao porto as Marias estarão lá para recebê-los, mesmo que não seja

a Nina tão sonhada e tão evocada, sempre existirá uma Maria esperando um marinheiro retornar.

3.3.4 OS ANÔNIMOS DA RUA

Além das representações sociais reverberadas na descrição de todas essas personagens, o narrador concentra ainda seu olhar no contexto dos homens da terra, os anônimos da rua, os marginalizados. Essa possibilidade de narrar está relacionada com a própria condição desse narrador marinheiro que passa por muitos portos, por muitos lugares e nessa vida de transeunte não deixa de perceber a gente da rua. Todos chamam a sua atenção e provocam uma certa identificação. Assim acontece com um tocador da rua e sua mulher parálitica, pedindo esmola e falando no filho que estava no colégio e no fim do dia voltaria para carregá-los:

Ouçó música de acordeão, o som aumenta: de onde vem? Lá está o tocador, sentado na calçada, um chapéu ao lado, uma mulher muito feia, um tubo de borracha saindo das calças do homem. Sara, este homem, esta mulher velha com uma perna seca. Por que o mundo foi feito assim? Solto uma moeda no chapéu.

— Minha tia, por que esse tubo de borracha saindo das calças de seu marido?

— Ele sofreu um desastre e ficou um buraco maligno que nunca fechou; por isso mija por essa borracha. Sou parálitica também.

— Quem trata dele e da senhora?

— Nós temos um filho que está no colégio agora; quando chegar da aula nos carrega para a rede, aí termina o dia para nós até surgir outro dia, igualzinho ao que acabou. É muito bom o nosso filho (LOPES, 2002, p.93-94).

Através do fragmento, percebe-se a realidade das ruas sendo descrita com total exatidão. A condição adversa da “mulher feia” e do homem com “um tubo de borracha saindo das calças” torna presente a condição hostil e sofrida desses seres que vivem nas ruas pedindo esmola. O diálogo de Delmiro com a senhora, que ele de forma aproximada e coloquial chama de “tia”, define ainda mais a vida sofrida do casal: ele com um “buraco maligno” e ela parálitica vivendo nas ruas e tentando sobreviver.

Na fala da senhora, em seu discurso prosaico e cotidiano, existe um sentimento de resignação, de quem já se acostumou com a sua condição e que dia após dia repete o mesmo ritual. A voz do narrador em tom reflexivo nos deixa a mensagem de interrogação diante de

um fato como esse, reverberando um sentimento de inconformismo em forma de pergunta em relação aos motivos de existir no mundo essa desigualdade e essa vida de sofrimento.

A referência ao filho do casal que estuda destaca, no mínimo, uma possibilidade de mudança na condição hostil, pois o filho poderá um dia oferecer um futuro melhor para os pais. Na fala da mãe, enxerga-se o amor pelo filho que todos os dias têm a missão de carregar os pais de volta para a rede. A presença do filho neutraliza um pouco o sofrimento do casal, pois se evidencia que eles têm em quem confiar e recebem a ajuda necessária para continuar na vida difícil e adversa. Todavia, o próprio narrador transmite um sentimento de desesperança em relação ao contexto de vida do casal, fazendo com que o leitor enxergue o outro lado da situação quando afirma: “derramei outra moeda e saí. São felizes, vê-se em seu rosto; educam um filho que mais tarde- quem sabe? - terá vergonha de os mencionar. Vida besta e linda” (LOPES, 2002, p.94).

A observação do narrador enfatiza de forma crua e negativa a condição hostil do casal que coloca toda a esperança no filho que estuda, por isso, são resignados e felizes, fazendo de tudo para educar alguém que posteriormente poderá ter vergonha de mencionar os próprios pais. A ironia da última frase, “vida besta e linda”, perpassa uma visão negativa e crua em relação aos seres que vivem de forma adversa e sofrida, mas que nem sempre receberão coisa positiva da vida. Estão como que condenados a repetir a labuta e o sofrimento de cada dia, sem desistir, mas sem serem vistos e reconhecidos ao menos pelos que estão por perto.

O narrador rememora muito bem o contexto da hipocrisia ou da desumanidade das ruas em que os “menores” são ignorados ou pouco ajudados, pois os “grandes” estão sempre em uma posição muito superior, incapazes de se compadecer e de ajudar o outro. Esse traço fica evidente quando em alguns momentos da narrativa, veremos a descrição de dois mundos distintos: “o da gente simples e sofredora” e o da “gente superior e banal”:

Deve ser um camarada banal comerciante ou – quem sabe? – algum industrialzinho que olha a vida através de óculos especiais, olha a vida de longe; nunca sentiu o cheiro azedo dos negros de favela, não sente o segredo da cidade onde mora, o segredo das ruas, onde moleques jogam com bolas de meia, nunca teve uma briga em criança e a palavra trabalho já lhe chega traduzida em dinheiro (...)

— ... dos que possuem o riso dos vagabundos, não conhecem a emoção de um indivíduo que compra um jornal apenas para estender o corpo cansado num jardim público. Vêm aqui buscar histórias para contar aos netos, para dizerem-se boêmios e que um dia enganaram a esposa para dançar num cabaré. Se não tiverem histórias assim os netos os acharão pálidos, honestos demais (LOPES, 2002, p.99).

A obra destaca de forma pertinente, através do discurso de Rubens, a sociedade dividida entre os mais favorecidos e os pouco olhados, distinguindo “os grandes” a partir de uma característica muito negativa ao revelar o sentimento de hipocrisia, de superficialidade, de interesses e o traço de desumanidade. O “industrialzinho” vê o mundo a partir de sua visão distanciada dos seres da rua e é incapaz de se aproximar das necessidades do outro, de perceber as pessoas simples das ruas, pois o objetivo maior está no adquirir recursos e dinheiro.

De um lado existe a imagem do “industrialzinho” como o sujeito banalizado por um mundo que só enxerga o dinheiro e é incapaz de se compadecer do sofrimento do outro ou perceber a humanidade simples da rua e, do outro, a imagem do “boêmio” que representa a hipocrisia dos que querem buscar a vida mundana para se colocarem como libertos e vividos, como se a sociedade pedisse que a vida fosse moldada assim para parecerem “menos pálidos” e “menos honestos”. Tal ato denota uma inversão de valores.

Fica evidente que o narrador retrata a gente simples a partir de um olhar muito identificador, amigável e positivo, em detrimento dos homens moldados pelo dinheiro, vistos como hipócritas, superficiais e desumanos. Existe assim o enaltecimento das pessoas de vida simples com quem o marinheiro viajante trava conhecimento, identifica-se com sua chaga e compartilha as suas dores e angústias.

Essa configuração é acentuada quando o narrador relata o encontro com um mendigo e a conversa entre os dois, na linguagem simples e cotidiana das ruas. Evidencia-se a aproximação criada entre eles, o sentimento de resignação e otimismo do mendigo no desejo de partilhar o pouco que tem com o outro:

— Não tem para onde ir? Não tem família?
 — Não se preocupe comigo. Vá passear.
 Acocorei-me a seu lado.
 — A noite está triste para mim.
 — Quer um cafezinho quente? Não tomei ainda o caneco está limpo.
 — Onde conseguiu?
 — Sempre me dão. Os homens são bons ainda, vale a pena a gente viver (...)
 — Às vezes, fico vigiando o povo que passa. Alguns me apontam como bêbado, outros dizem que sou vagabundo. No fundo, são todos bons e me sinto feliz em ver o povo abraçado com as namoradas, pilheriando, brincando. Deus no Céu está vendo e sabe que sou parálítico. Tome um gole de café (LOPES, 2002, p.144).

A conversa entre os dois está permeada por um contexto de reflexão raro e rico. O homem sem família e que vive nas ruas, já resignado com a sua condição, destaca a bondade

dos homens que são capazes de oferecer ajuda e declarando uma mensagem otimista de sobrevivência: “vale a pena a gente viver”. Todavia, percebemos a ironia e a contradição do discurso quando ele declara sentir felicidade ao ver os outros abraçados, passeando e aproveitando a vida, quando ele não pode fazer o mesmo pela sua condição de parálítico.

Tal mensagem provoca a reflexão em torno da condição de vida nas ruas, pois enquanto alguns sofrem e estão impossibilitados de viver, outros têm toda a potencialidade de vida. O mendigo enxerga a felicidade nas pessoas e sente-se feliz. Todavia, o que mais chama atenção na sua fala é o gesto de oferecer ao outro um pouco do que tem como “o cafezinho quente” no caneco limpo, dando o que não sobra e o que lhe é tão caro, ao invés de pedir.

Nota-se ainda que o desejo de repartir com o outro se torna ainda mais preciso quando ele sente a necessidade de oferecer um cigarro, como fica acentuado em suas próprias palavras: “Pelo menos metade, faça o favor. Há muito tempo que não dou nada a ninguém e a gente precisa dar para se sentir grande uma vez ou outra na vida. Aceite” (LOPES, 2002, p.145).

O sentimento de partilha nos chama muita atenção na imagem do mendigo parálítico. Oferecer algo para quem está somente acostumado a pedir e depende da ajuda do outro para sobreviver é uma forma de adquirir dignidade e de se “sentir grande”. Essa declaração é forte e rica dentro da obra. O desejo do parálítico é também oferecer o que tem e é o marinheiro que se aproxima da sua chaga e do seu sofrimento que lhe oferece essa oportunidade de se sentir digno ao menos uma vez em sua vida.

Esses anônimos da rua serão sempre descritos de forma muito positiva. Observa-se que o olhar do narrador é solidário para com essas pessoas, o olhar atento de quem enxerga a chaga do outro e denuncia o sentimento de desamor e indiferença das pessoas:

E vi muita coisa. Num crepúsculo manso, uma vaga de onda crescendo e se envergando em forma de vespa, vi as bolhas se inflarem com a luz do sol morto, no topo da vaga, e se arrebentarem no arrojo das águas, se partindo, e o som do estalo chegando ao ouvido da maruja embevecida com o canto das sereias, de que narram lendas antigas.

E vi também numa esquina de rua um homem só, morrer sozinho de frio e de fome e de uma chaga roendo-lhe o corpo; janelas abertas ao lado e de frente, homens e mulheres lhe observando a morte, de portas fechadas. Quando o homem deu o último suspiro, esparramando moedas de uma lata no chão, homens e mulheres fecharam as janelas, abriram as portas e trouxeram velas acesas para cercar o corpo do homem só, que morreu sozinho (LOPES, 2002, p.183-184).

Na passagem transcrita, ressalta-se em um primeiro momento a descrição poetizada de um entardecer em alto-mar presenciado pelos marinheiros “embevecidos”, destacando a natureza viva e superior que os homens do mar tinham contato nas lendas antigas. O discurso é metafórico de tom poético e grandioso e transforma-se repentinamente quando passa a narrar um outro fato: o homem só que morre na rua diante de toda indiferença dos homens e mulheres de portas fechadas, que saem às ruas apenas com o interesse nas moedas de uma lata no chão.

Torna-se evidente assim a condição desse marinheiro viajante que passa por muitos lugares e enxerga muitas coisas, das mais elevadas e grandiosas, até as mais baixas e injustas. O discurso ressalta bem essa oposição, quando ao lado do crepúsculo em alto-mar presenciado pelos marinheiros, passa a narrar logo depois, a morte solitária de um homem diante da indiferença das pessoas.

As andanças no porto revelam, nesse sentido, o olhar do marinheiro e o modo como ele enxerga a vida e os seres. Em muitos momentos deparamo-nos com o marinheiro nostálgico, que enche o seu coração de ternura ao retratar a vida das pessoas nas ruas:

Acendi outro cigarro, uma ternura pequena veio-me com a frescura da noite e amei aquelas crianças sujas brincando nos terreiros de chão batido, os homens sentados em preguiçosas nas calçadas de tijolos, as mulheres esticando a conversa para a vizinha, cada uma em sua porta. Invejei-os. Vida calma e desambiciosa (LOPES, 2002, p.92).

Temos, assim, o discurso do narrador voltado para a exploração do cotidiano, das noites corriqueiras e seu olhar concentrado na afeição pelas pessoas desconhecidas, capazes de lhe despertar amor. Isso ganha significado por ser o momento em que o marinheiro, depois de longos dias no mar, finalmente encontra-se em terra firme e com o coração cheio de ternura e ávido por carinho e amor, passa a enxergar a vida de outra forma. O homem que impossibilitado de viver a vida mais de perto, privado do contato com pessoas, quando desembarca no porto olha tudo atribuindo significado, com os olhos “desembaçados” diante da realidade e transbordando amor: “e, de repente, senti necessidade de amar; amar uma rua, um cão, um gesto, um letreiro luminoso, amar um sorriso, uma poça d’água, uma árvore, mesmo uma mulher” (LOPES, 2002, p.112).

Diante de todas essas caracterizações das várias personagens destacadas ao longo da obra, percebe-se que uma das principais características desse romance recai na instauração de um narrador personagem que ao invés de, somente, concentrar-se em si mesmo, e narrar os

fatos de sua vida, estende sua capacidade de observação e passa a narrar a história de outros, dos seus companheiros, dos homens do mar e da rua, das suas Marias do porto, criando uma narrativa rica de personagens, de representações sociais em cada universo que ele busca instaurar o seu relato, transmitindo um sentimento de humanidade, solidariedade e valorização das coisas simples.

Essa gama de personagens é retratada, em alguns momentos, de forma particular, com suas características, suas manias peculiares, seus sonhos, mas o que fica como sentimento final da obra é que todos elas estão dentro de uma mesma conjuntura: são sempre as pessoas de vida simples, as incompreendidas, as injustiçadas, as sonhadoras, as que aspiram a uma vida melhor, as que estão presas em um contexto de vida cerceador: os náufragos tanto no mar quanto na vida.

Essas personagens representam a camada de gente simples, a cadeia humana, retratada com um sentimento de grandeza muito evidente: são as puras, as simples, as honestas, as lutadoras. A aproximação das personagens compartilhando a mesma condição está evidente nas palavras do próprio narrador quando descreve uma personagem como sendo representante dos que como ela partilham das mesmas características:

Ali no meio 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 (LOPES, 2002, p.266).

O discurso de Delmiro deixa em destaque essa cadeia humana de personagens que comungam a mesma vida difícil, partilham as dificuldades rotineiras, cada qual com o seu conflito e com seus medos. Nina, a moça sonhadora, passa a ser a representação de todas as pessoas que vivem o mesmo desejo, Olívia ganha a representação de todos aqueles que buscam dar fim a própria vida e Divisor-Comum representando os tolos e perdidos que vivem sem destino.

Todavia, veremos que o narrador utiliza essa descrição das personagens vivendo suas trajetórias de dificuldade não como forma de negação, ou para defender uma imagem negativa da existência, ao contrário, a mensagem defendida no final é de valorização da vida, pois quem passou pela experiência do naufrágio, enfrentando dias tortuosos e lutando para não morrer, sabe agora valorizar a existência e dar importância a tudo o que ela representa. O

sentimento que a obra perpassa no seu final vem atestar esse apego à vida, mesmo que ela contenha sofrimento e dificuldades, quem não enxerga a sua importância é visto como um “pobre homem”, sufocado pelo mundo rotineiro e incapaz de perceber a grandeza de estar vivo.

Em *Maria de Cada Porto* é possível observar, desse modo, que não existe espaço para o mundo hierarquizado. Mesmo que o conteúdo da obra traga a representação de um contexto militar de guerra, o olhar do narrador está nos seus companheiros de tripulação, com quem ele divide a rotina árdua dos dias no mar, está nas pessoas das ruas, com quem ele encontra ao desembarcar nos portos e também nas mulheres que vivem e compartilham a mesma situação de vida simples. A hierarquia não existe no mundo de *Maria de Cada Porto*.

Esse traço da obra não foi bem visto na época de sua publicação, representantes da Marinha brasileira escreveram artigos em revistas, criticando a narrativa e mencionando como falha o romance não trazer a representação dos oficiais, tidos por eles como quase esquecidos. Logo em seguida, Moacir Lopes publica um artigo em resposta intitulado “Maria de cada porto não é Manual de Sociologia”, onde afirma não ter sido o seu objetivo trazer a representação dos oficiais da Marinha, embora eles estejam lá representados, de uma forma ou de outra. O escritor assim afirma:

Nas páginas desse romance mostrei homens de origem humilde e, por serem humildes, estão mais perto do chão, sentem mais de perto o cheiro da humanidade, sabem encontrar amor até em postes de rua, em poços d’água, num riso de criança, numa estrela, num charco ou numa madrugada e, principalmente no Mar” (LOPES, 1960, p.3).

Nesse sentido, a maneira como a obra apresenta suas personagens é pertinente para entender a visão que o escritor deseja trazer no seu romance. Ao retratar os homens do mar, as pessoas que compartilham o mesmo modo de vida, deseja expor a imagem da união e da camaradagem. A linguagem da camaradagem não se presta a retratar a hierarquia, mas sim o companheirismo. Para além da hierarquia, a narrativa quer mostrar a união dos companheiros, a cadeia humana, fazendo assim uma projeção simbólica de uma sociedade que deveria se sobrepôr à hierarquia do mundo real. Isso ganha evidência na própria contextualização da obra, a simbologia da balsa, do companheirismo como naufragos, pois na situação de vida e de morte todos se igualam, o mundo hierarquizado deixa de existir.

Partindo dessas considerações, podemos dizer que o mundo representado em *Maria de Cada Porto*, principalmente no modo de caracterização e escolha das personagens que dão

forma a este mundo, parece revelar uma projeção da visão do próprio autor que defende uma sociedade mais justa, mais solidária e mais humana.

3.4 O MAR, O NAVIO E O PORTO: OS AMBIENTES MARÍTIMOS

*Era um mar de lendas velhas, mar de marinho,
e nele penetramos.*

(Moacir Lopes. *Maria de Cada Porto*)

O estudo do espaço nessa obra torna-se muito revelador para evidenciar o quadro social e psicológico que determina e delimita as personagens. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p.204) definem o espaço como “uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que se estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”.

Nesse sentido, entende-se que o espaço em *Maria de Cada Porto* é vasto e dinâmico e não se prende a mera ilustração geográfica dada a peculiaridade de ser um romance marítimo que subentende uma exploração e passagens por diversos lugares. Nota-se que, ao contrário, o espaço é ambientação, ele é definidor e espelha o contexto social explicitado na obra. Assim, é oportuno mencionar que ao invés de termos o espaço apenas como cenário, teremos muito mais o espaço como lugar social, que ilustra ambientes significativos, desenhando o ambiente social onde vivem as personagens e, também, o espaço psicológico, fazendo com que o espaço seja visto como intrinsecamente ligado à vida íntima das personagens, situando os seus dramas.

Nesse sentido, é pertinente observar que o espaço nessa obra pode ser determinado a partir de três instâncias: o mar, o navio e o porto. Esses lugares são representativos para definir o romance de mar, pois em cada um deles desenha-se a conjuntura social que determina a vida das personagens, bem como cada espaço passa a ser visto e interpretado através do estado de espírito e do sentimento das personagens que enxergam tais espaços de forma diferenciada ao longo da obra.

Considerando essa configuração, iremos analisar essas três instâncias espaciais a partir do estudo do espaço tanto na sua perspectiva social quanto psicológica. Em um primeiro momento, examinamos a forma como o mar, o navio e o porto apontam e delimitam todo o

contexto social caracterizador da imagem do marinheiro em suas atividades e tarefas. Em um segundo momento, analisamos como as três instâncias espaciais são vistas a partir de uma perspectiva psicológica, fazendo com que os mesmos espaços sejam encarados de forma diferenciada de acordo com o estado de espírito de quem os observa, produzindo uma variedade de representações.

3.4.1 O espaço social

O mar está presente ao longo de toda a narrativa e passa a ser o definidor central da figura dos marinheiros, representando a identidade desses homens que fazem do trabalho do mar a sua vida, que se identificam com aquele espaço e assumem características muito similares entre si. O mar é visto na obra como esse lugar social em que as relações entre os marinheiros se dão, que forma homens para o trabalho duro dando-lhes resistência, lugar onde aprendem a enfrentar todas as dificuldades e acostumar-se à vida de viajante, além de desenvolver o sentimento de solidariedade tão evidente ao longo da obra, que as personagens assumem entre si.

Como lugar social, percebemos o espaço marítimo como determinante para as personagens; molda-lhes as suas características, une seres dentro de uma mesma conjuntura: homens simples, solidários, resistentes, acostumados a passar longos dias em alto-mar vivendo a clausura do navio, fazendo todo tipo de serviço rotineiro e tendo que lidar com o contexto de guerra em um mar coalhado de submarinos. Homens que enfrentam dificuldades de estadia e de alimentação, mas que driblam essas intempéries com as brincadeiras, conversas, cantigas, contando e escutando histórias: “Exercícios durante o dia: de fuzil, ora lançando garrafas ao mar com papeletas dentro, ora exercícios de canhão, lançamento de bombas, treinos de “homem ao mar”. À tardinha, dança na popa, o salão se mexendo” (LOPES, 2002, p.201).

A caracterização do mar como esse lugar social estará explícito na forma com que são criadas as condições de vivência nesse cenário, fazendo com que os marinheiros assumam determinadas características e desempenhem funções que os caracterizam, principalmente quando são retratados pela sua profissão e suas atribuições, o marinheiro de guerra que vive no mar. Nesse sentido, temos o resumo desse lugar social quando o narrador declara: “outra vez no mar aberto, muita conversa de guerra, postos de combate, submarinos, bombas

explodindo, torpedos, temporais, toninhas brincando, muitas ordens e regulamentos, muitos galões e poucas divisas” (LOPES, 2002, p.136).

O mar aberto descrito em todas as suas caracterizações revela o trabalho marítimo na guerra com as diversas atividades sendo apresentadas de forma sequencial e gradativa. Além das atividades, existe a menção feita ao contexto do trabalho militar, às ordens e aos regulamentos, bem como um traço evidente da falta de promoção dos marinheiros, “muitos galões”, muitos homens a serviço da marinha, mas “poucas divisas”, poucos homens graduados ou promovidos a hierarquias mais altas. Todas essas características destacam o perfil social desses homens do mar.

Ao lado dessa conjuntura social das atividades e das hierarquias do mundo marítimo encontram-se também muitas descrições sobre os costumes e tradições no contexto do mar, acentuando a pertença à Marinha e o orgulho de ser marinheiro: “coisas da casa, Saraiva, tradições dos velhos lobos-do-mar, pequeninas coisas que nos dão vontade de continuar marinheiro” (LOPES, 2002, p.210). Nesse trecho, a valorização das tradições marítimas, descritas na passagem da obra quando destaca o batismo do sargento recém-promovido, anunciam o amor e o orgulho de pertencer a uma “casa” tradicional que tem seus costumes e sua identidade firmada e valorizada.

Assim como apontamos no espaço do mar uma exploração do lugar social que define o modo de vida dos marinheiros, nota-se que o navio, como espaço vastamente explorado na obra, será um definidor do contexto de vida social desses homens do mar. Nas primeiras informações em relação ao navio, encontra-se em destaque o modo como os marinheiros tomam conhecimento dele pela primeira vez:

— Você tem três dias para conhecer o navio; no primeiro dia vá conhecendo todos os compartimentos e no terceiro dia já deve ter esquecido todos eles, para o seu bem; depois fica solto a bordo e lembre-se sempre dos compartimentos que esqueceu. (...) Como assombrações de navio 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, 2002, p.41).

Ressalta-se, no fragmento, o modo de vida dentro do navio, as dificuldades enfrentadas, as ressonâncias na vida de cada um e a maneira como a tripulação vive e passa os seus dias. Nessa conjuntura aparece de um lado a referência aos momentos de lazer e do outro lado os traços do serviço militar e marítimo:

Contamos anedotas, fazemos troça um dos outros, mentimos, lemos, ouvimos, batemos ferrugem no barco, fazemos continências até cansar o braço, e quando o serviço escasseia e não se pode ficar parado, arrasta-se uma vassoura o dia inteiro pelo convés (LOPES, 2002, p.110).

A caracterização das diversas atividades está disposta de forma evidente para destacar o modo de vida rotineiro e monótono. Os marinheiros estão sempre a repetir as diversas atividades, dentro da prerrogativa militar de “bater continência” e estar sempre pronto para servir. Existe também a descrição do serviço que fica escasso e pede sempre uma movimentação qualquer, sendo a de “arrastar uma vassoura pelo convés”. Tal demarcação perpassa a rotina dos dias no mar que parecem não passar, com homens que precisam repetir as mesmas tarefas. Determina-se que para driblar a demora na passagem do tempo e esquecer os atos rotineiros, os marinheiros realizam as atividades recreativas como: contar anedotas, mentiras, ouvir histórias, etc.

Por outro lado, retratar a vida no navio é acentuar as condições adversas que a tripulação precisa enfrentar em barcos pequenos ou sem estrutura, em detrimento dos navios maiores que ofereciam ao menos condições de vida básica como um lugar para se abrigar da chuva e do sol:

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”! (LOPES, 2002, p.50)

Na fala do marinheiro está a representação das diferenças entre os navios, aqueles que têm espaço maior e oferecem a possibilidade do banho e do abrigo, como sendo os navios maiores, em detrimento dos navios pequenos onde nenhum tipo de condição melhor é oferecida e os marinheiros precisam aprender a viver dentro desse contexto desafiador. A expressão “Caça-Pau” designa os navios que tinham o seu costado feito de madeira, em oposição aos de costado feito de ferro, chamado de Caça-Ferro. Consequentemente, os caças de madeira eram menos estruturados e menos seguros e ofereciam condições mais desfavoráveis de trabalho em alto-mar. Nessa referência, ressalta-se que os marinheiros que desempenhavam suas funções em navios como esses tornavam-se resistentes e corajosos, pois precisavam enfrentar todo tipo de dificuldade no mar.

Nas palavras do narrador está a reiteração dos desafios a enfrentar dentro da embarcação, salientando as posturas requeridas e as experiências adquiridas, como ele mesmo

afirma: “eu já não era tão boi-de-bico, perdido por aquelas cobertas no *encouraçado São Paulo*. Dar um rancho ali, para mil e quinhentos homens, já era mesmo certidão de marinheiro” (LOPES, 2002, p.40).

O jargão utilizado pelos marinheiros evidente nesse fragmento vem destacar como o homem do mar já era mais experiente e não mais “boi-de-bico”, pois já tinha adquirido as experiências iniciais de que necessitava dentro daquele ambiente. A certidão do marinheiro era obtida ao conseguir “dar um rancho ali”, ou seja, fazer as refeições diante de um número tão vasto de tripulantes:

— Temos tempo à toa de ficar calados; vinte dias de mar dão diploma à gente. Enquanto isso, vamos contando as bolhas d’água e falando em mulher. O *Bahia* é barco de primeira. Querem ver, perguntem a essa gente. Não tem lugar para se dormir à noite nem se pode ficar em pé de dia, mas isso é navio bom (LOPES, 2002, p.11).

A partir dessas exposições, salienta-se como o navio e a vivência nele vão demarcando um contexto social que determina a vida dos homens no mar. As dificuldades enfrentadas parecem evidenciar que tais homens precisavam desde cedo se moldar diante de situações que exigiam sacrifício, coragem e uma certa dose de esperteza para camuflar as adversidades:

Os rapazes novos sofrem mas aprendem. Aqui é escola. Em pouco terão uma maneira especial de conquistar mulher; anos depois saberão como sair de bordo com os “gatos”, os mais ladinos aprenderão que um pedaço de carne-seca pode atravessar o portaló enrolado na barriga, entre a camisa e a blusa (LOPES, 2002, p.229).

A informação descrita pelo narrador de que o navio é escola está retratada no modo como precisam aprender “certas artimanhas” para conseguir driblar as dificuldades. Torna-se patente uma espécie de valorização de uma postura “safa”. Os marinheiros aprendem e desenvolvem a capacidade de esperteza, tanto para conquistarem mulheres quanto para esconderem comida ou saírem do navio sem serem percebidos. A partir dessas características, os homens do mar são vistos como dotados de astúcias para resistir diante das complicações.

Todavia, nota-se como a descrição do navio não acentuará apenas as adversidades enfrentadas, mas também o amor pela profissão e o apego à vida no mar e ao navio. No discurso saudosista do narrador, encontra-se o enaltecimento da vida de viajante em alto-mar:

Lembro tudo e vem saudades e quero sentir de novo o chão se rebolar, agarrar na balastrada só para dizer duas palavrinhas e jogar a ponta de cigarro para cima e saber que não vai cair em nossa cabeça porque vamos deixando a lei da gravidade para trás. Que boas navegações! (LOPES, 2002, p.85)

O sentimento do narrador perpassa a saudade dos dias vividos no navio descritos através do movimento constante característico da embarcação, bem como através do gesto despreocupado e em tom de brincadeira com o cigarro jogado para cima. Nesses atos do “rebolar” e do “jogar o cigarro” enxerga-se o aspecto tão definidor do navio, a sua eterna movimentação descrita como forma de ressaltar de forma positiva os dias de “navegação”.

Nesse sentido, percebe-se que o espaço destaca não apenas as condições difíceis e desfavoráveis de vida, mas o olhar do marinheiro enxerga o amor pela vivência no navio. Isso está reiterado e enfatizado também na forma como existe a menção feita em relação ao apego ao navio e a sua descrição como sendo a casa do marinheiro.

Tal consideração ressalta também o que vem a ser uma das grandes características quando se fala na vivência no navio. Trata-se do isolamento e dos longos dias vividos na clausura, perpassando o sentimento de tédio e de demora na passagem dos dias e das horas: “e os marinheiros no convés vendo o espaço, de tempo e de distância, durante quinze ou vinte dias não contados no seu calendário” (LOPES, 2002, p.121).

A rotina exaustiva, os dias que não passam, o estar aprisionado no navio sem dele poder sair revelam toda essa clausura de que falamos, reforçada pelas lembranças do que foi deixado em terra, com homens ansiosos por pisar na terra firme e voltar ao porto e aos braços das mulheres. Nesse sentido, quando se fala no mar e no navio como lugar social que demarca e define o contexto de vida dos marinheiros e molda-lhes as características não tem como não observar o porto também como esse lugar social que está permeado de significados e que determina o modo como os homens do mar se relacionam em terra.

O porto representa a alegria da chegada em terra firme depois de longos dias em alto-mar sem contato com mais ninguém que não seja a tripulação, sem relacionamento com mulheres, privados de uma liberdade que só o porto pode oferecer. No discurso de Arigó está refletida essa característica de alegria e louvação pela chegada ao porto com um sentimento muito evidente de ansiedade e euforia:

Vamos já pra terra
Marujada boa
Âncora já espetou
A lama do porto

Moreninhas novas
 Tão esperando em terra
 Só pra ver na gente
 Se o mar do mar
 É salgado assim (LOPES, 2002, p.10-11).

Nas cantigas tantas vezes mencionadas enxerga-se o enaltecimento em relação ao porto que se aproxima. No discurso coloquial dos marinheiros aparece essa referência na afirmação “a âncora espetada na lama”, uma indicação da terra firme em oposição ao movimento constante do navio em alto-mar. Além disso, observa-se uma evidência da alegria que espera no porto destacada nas “moreninhas novas” que estão a aguardar os marinheiros. Esse traço é recorrente e bem definidor do contexto social dos marinheiros. Os homens vivendo isolados por longos dias privados do contato com alguém do sexo feminino, vislumbram o porto já através da representação do encontro com as mulheres que eles anseiam nos dias de mar e que não podem ter.

Ao lado da alegria da chegada ao porto, observa-se também a preparação festiva da despedida do porto. Tal acontecimento era motivo de grande alegria e dedicação por parte dos marinheiros. A despedida precisava ser feita de forma muito festiva para que eles tivessem assunto para os vários dias de mar. Era também uma maneira de aproveitar e extrair daquele último dia no porto tudo o que a tripulação tinha direito: música, mulheres, comidas e brincadeiras:

Dílson organizou a despedida. Pedimos emprestado o pick-up de bordo e muitos discos. Gonzaga e Já-Morreu foram escalados para arranjar o local da brincadeira; foram pela manhã ao mercado, compraram dois perus e apanharam um bonde. Contaram até cem, desceram e escolheram uma casa pobre, com quintal. Bateram na porta.

— Madame, queremos fazer uma festa na sua casa e para isso trouxemos estes perus.

A mulher arregaçou uma surpresa. Já-Morreu tinha o discurso na palma da mão. Porque madame... assim por assim..., compreenda... largados aqui... nossas famílias distantes...o último dia no porto...(..)

Foi entrando, olhou para o quintal, contou bancos e cadeiras. “Meu amigo, depois vem o toca-disco com muitos discos, vem bebida e vêm de quebra uns camaradas muito alegres. Não vão ter despesa nenhuma não. Tudo é por nossa conta (...)

E o pobre homem, trabalhador de sol a sol, viu, numa tarde, seu quintal capinado, enfeitado e eletrificado, a casa limpa e cheia de objetos de vizinhos(...)

Risos e gritos atravessaram as cercas do quintal e ganhavam a vizinhança, chamavam mais gente. Tudo no limpo, no sério. Nada de patifarias.

Foi uma grande festa, grande despedida, e a casa ficou às nossas ordens para futuras brincadeiras (LOPES, 2002, p.121-122).

No fragmento, nota-se todo o passo a passo para a efetivação da despedida³⁰ do porto, em que cada qual tinha a sua atribuição, ficando com Gonzaga e Já-Morreu a tarefa de buscar o local da festa. Para marinheiros que não tinham endereço fixo e a casa era o navio e o mar, a primeira preocupação era encontrar um lugar para tal despedida. Isso era feito de forma muito simples e aleatória. A casa pobre recebia a festa toda patrocinada pelos marinheiros. No discurso, verifica-se de forma patente a recreação feita na casa do “homem pobre” trabalhador que teve sua casa toda preparada para uma festa que ele não seria capaz de promover. Chama atenção o modo como todos se integram no mesmo sentimento, os marinheiros que se identificam e se irmanam com os homens de vida simples, assim como eles.

Nesse sentido, o porto passa a ser o lugar onde as relações sociais acontecem, onde os marinheiros travam conhecimento com as suas mulheres e com os anônimos e desconhecidos. Tal lugar social representa a alegria da chegada e a festa da despedida, todos irmanados no mesmo sentimento de companheirismo, pertença e identificação.

Depois de todas essas observações em torno de como o espaço de *Maria de Cada Porto* manifesta uma conjuntura social que demarca a vida dos marinheiros em alto-mar, convém notar também a forma como os espaços são percebidos a partir da vida íntima das personagens, demarcando os seus estados de espírito e influenciando suas posturas.

3.4.2 O espaço psicológico

O mar se apresenta em muitos momentos como um espaço psicológico demarcando o estado de espírito das personagens e fazendo delimitar o modo como enxergam a vida e as situações. Estará patente, nesse caso, uma oscilação de representações, visto que o mar passa a ser designado a partir do estado psíquico das personagens, revelando em alguns momentos um estado de alegria e inteireza, em outros de angústia e pessimismo.

Inicialmente, o mar é retratado em sua beleza, grandiosidade e no modo como encanta e desperta sentimentos positivos. Nesses momentos, o tom da narração transfigura-se em uma perspectiva poetizada, destacando a beleza dos amanheceres em alto-mar:

³⁰ Em *Cais, Saudade em Pedra* (1973) existe a apresentação de forma muito efusiva e festiva das grandes despedidas do porto. Tal obra revela com ainda maior recorrência essa postura que definia bem o contexto de vida dos homens do mar.

aí parei a fim de admirar a vermelhidão no horizonte, que vinha se estreitando até bater no costado do navio e tirar faísca de reflexo. Boniteza de manhã! Aquilo entrava em mim como um grito que o sol manda na frente, um grito vermelho de vitória do dia sobre a noite. Manhãs que os navegantes abusam de achar bonitas (LOPES, 2002, p.14).

O modo como o narrador enxerga o início do dia em alto-mar é descrito de forma poética como a determinar a maneira com que o sentimento da personagem recebe e convive com uma natureza tão próxima e tão bela. Existe um sentimento de identificação e um louvor pelo dia que chega, através da expressão utilizada para falar sobre o amanhecer, ressaltando o tom vermelho do horizonte que serve como metáfora para a cor da vida e da vitória do dia sobre a noite. Nesse sentido, percebe-se que, mesmo diante do ato rotineiro e de ter o mar como algo bem próximo, o navegante não deixa de notar o belo da paisagem e do lugar nem de se identificar e se deixar tocar pela beleza da natureza:

Mas é bonito o mar. Experimente ficar no bico da proa. A gente olha o horizonte e diz tolamente: daqui a pouco estarei lá. E nunca está, nunca transpõe aquela linha que brinca de correr com a gente. A maresia entra-nos pelas narinas e nos dá vontade de ser toninhas, as bailarinas do mar. (...) Depois o sol fica com raiva, vermelho, por não ter podido ferver o mar; e essa vermelhidão cai em cima d'água e resvala, tirando faíscas de luz do costado e dos vidros das vigias. A maruja fica enternecida, bestamente sentimental, e dá em pensar na infância frustrada e descobre que está longe dela pela velhice de tantas viagens (LOPES, 2002, p.180).

É evidente no fragmento o viés psicológico atribuído ao espaço tantas vezes visto, expressando o sentimento que tal paisagem provoca no íntimo do marinheiro. Os marujos não deixam de perceber a beleza e grandeza do mar, o seu mistério e a sua infinitude e o horizonte que não pode ser abarcado. No fragmento anterior, existe a descrição do amanhecer no mar, enquanto neste aparece a descrição poética e lírica do entardecer, provocando um sentimento saudosista e de evocação de lembranças pelos marítimos que passam a relembrar a infância, mas se percebem já velhos e calejados pelas tantas viagens feitas.

Nessas passagens da obra, o espaço é revelado a partir da psicologia das personagens, refletindo os seus sentimentos e demarcando os seus dramas. O mar é visto em sua grandeza, no seu poder de despertar emoções variadas, no seu traço de mistério e beleza. Todos esses aspectos apontando para uma forma muito positiva de enaltecer e cantar as belezas do mar em sua inteireza: “o mar tem tudo. É bonito um navio cortando as águas de uma madrugada” (LOPES, 2002, p.231).

Por outro lado, essa representação irá se modificar quando o marinheiro não olha o mar mais de dentro do navio e o observa como “a porta de casa”, ou como “pátio de recreio”, mas sim quando passa a encará-lo na sua condição de náufrago, dentro de balsas. O teor da descrição será evidentemente outro. O estado psicológico que denota angústia, sofrimento, medo e tormento estará explícito no modo como o narrador percebe o mar:

... e o mar em redor, denso, feio, homem barbado das lendas, que vem assustando a gente bilhões de anos corridos, pele enrugada, homem-peixe velho, de ancinho na mão que, quando se tem costume de ser criança, ouve seu gemido saído de dentro daqueles búzios que vêm dar na praia, gemido de muitas eras do homem-peixe Netuno. Quando eu andava de navio cortando sua pele enrugada era até bonito. Agora eu te conheço, capricho besta de mar perverso (LOPES, 2002, p.29).

O mar passa a ser encarado como dentro de toda uma simbologia de mistério atrelada a sua condição de ser traiçoeiro e perverso: o mar das lendas que assusta as crianças e que faz parte de um ambiente negativo como símbolo do perigo. Na narração fica evidente, assim, uma oscilação em torno da imagem do mar. Quando o marinheiro enxerga o mar de dentro do navio, ele não representa o perigo, mas a beleza e grandeza. Em contraponto, quando o mar é observado de dentro de balsas, ele é retratado em seu aspecto traiçoeiro e perverso.

Essa oscilação na representação do mar evidencia a oscilação psicológica do narrador personagem, que passa a retratar o espaço a partir de um viés muito íntimo. Na condição de náufrago o mar não é um amigo, mas o inimigo, ele não parece mais ser próximo, mas representa o desconhecido. Nessa visão está a imagem do ser angustiado que teme a morte e agora enxerga que “o mar é muito largo” (LOPES, 2002, p.191) ou que “o mar é todo ele um pensamento líquido de morte” (LOPES, 2002, p.189) e, de forma mais concentrada, que o mar se compara a uma prisão, “e nossa prisão não é maior que uma cela; o céu fechando o mar é pior que grades” (LOPES, 2002, p.58).

Tal imagem negativa do mar acompanha a personagem sempre que o seu lugar de destaque é o ser que sobrevive em uma balsa e já espera uma morte anunciada, indicando a impossibilidade de vida e apontando para o fim de tudo. Todavia, veremos a modificação ocorrer novamente quando o salvamento acontece e os marinheiros sobreviventes chegam ao porto. O sentimento agora já se modifica, o mar volta a ser destacado na sua condição positiva: “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, 2002, p.272).

O discurso do narrador é eivado de esperança, o estado de espírito se regozija pela vida que lhe foi devolvida e a alegria pela chegada em terra firme, faz com que o mar seja agora novamente visto em sua beleza, na sua vastidão, todo atrelado a palavras que apontam para um contexto de vida e esperança, no branco das nuvens e no brilho do sol.

Observa-se essa mesma conjuntura quando o espaço retratado é o navio. Tal espaço psicológico, visto pelo olhar da personagem, realça a identificação do marinheiro com o seu navio, que passa a ser o seu lar e a sua morada. Nota-se que, inicialmente, o marinheiro inexperiente ainda não acostumado com a vida no mar sente uma dificuldade com o navio, dando destaque para as condições precárias em navios antigos e sem espaço para descansar. À medida que o tempo decorre, o marinheiro experiente já passa a enxergar a embarcação como sua casa e desenvolve afeição, sofrendo quando precisa desembarcar para servir em outro lugar.

Nesse sentido, tal espaço passa a ser visto a partir do olhar e do sentimento do marinheiro que descreve o navio com atributos humanos quando afirma que “navio tem sentimento de gente grande” (LOPES, 2002, p.120). Ao longo da obra, existe essa exploração recorrente e tal lugar passa a ser entendido a partir do interior do marujo que percebe o navio com aproximação e afetividade, dado o modo como se identifica e cria vínculo. Isso pode ser asseverado nas palavras do narrador: “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 em seu costado” (LOPES, 2002, p.222).

Inicialmente, observa-se um discurso de enaltecimento, o marinheiro retrata o navio como sendo o espaço de domínio diante das coisas, de grandeza diante do mar vasto. Isso pode ser explicado pelo sentimento de completude e grandeza do marinheiro que vê o espaço como repleto de inteireza, a partir de sua perspectiva psicológica: “a proa do navio é o começo de tudo; sentado, daqui estou vendo o resto” (LOPES, 2002, p.231).

Todavia, em outros momentos o navio deixa de ser visto em seu aspecto dominador para revelar o tom de mistério descrito pelo olhar do marinheiro. Os navios são também encarados com atributos de tristeza quando manifestam a condição adversa de seu sentido geral: os que tombaram e afundaram com seus marinheiros, transformando todos eles em almas penadas, sofrendo a tristeza do naufrágio e da morte de suas atividades:

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, conduzidos por milhões de almas penadas de marinheiros que afundaram no mar (LOPES, 2002, p.222).

Nesse sentido, o modo como o navio é descrito tem ressonâncias na maneira com que o próprio narrador protagonista o enxerga, delimitando o seu estado psicológico tão evidente. Em alguns momentos, sinaliza a grandeza e inteireza de sua imponência riscando as águas do mar, por outro lado, denota também a tristeza de sua extinção quando naufragam e vivem sofrendo tal fim.

Essa exploração do espaço psicológico totalmente interligado à personagem fica ainda mais notória quando o espaço retratado passa a ser o porto. Existe essa mesma oscilação na descrição, visto que acompanha os sentimentos e as percepções de quem noz faz enxergar e conhecer determinado lugar. O porto revela todo um ambiente peculiar para o marinheiro despertando alegria, mas também saudade e melancolia dependendo do momento descrito e como o seu íntimo se encontra.

Uma das descrições mais reiteradas quando se fala no porto é da grande alegria que representa. O pisar na terra firme depois de longos dias de mar é um bálsamo para a alma do marinheiro: “Manhã linda. Há muito te esperava. Que viagem longa!” (LOPES, 2002, p.183). Observa-se assim que depois de tantos dias de mar na rotina e clausura do navio tudo o que o marinheiro deseja é a chegada ao porto. Para isso existe toda uma preparação e ansiedade: “Último dia. Fazer barba, cortar cabelo, tratar dos uniformes. Costa de Natal, mar manso, madrugada” (LOPES, 2002, p.183). O porto é esperado e enaltecido em sua chegada. Aparece na descrição do narrador um sentimento de longa espera e o olhar é de quem descreve enternecido e de forma poética a beleza do porto que se aproxima de forma contemplativa: “olho as dunas alvas das costas potiguanas; o mar parece criança” (LOPES, 2002, p.183).

O porto representa, desse modo, o descanso merecido depois dos longos dias de mar, como também, a alegria de pisar na terra firme para receber o amor das mulheres. É o momento esperado de aproveitar tudo o que a cidade tinha a oferecer e festejar os dias em terra firme vivendo os prazeres e já preparando a festa da despedida do porto para a viagem seguinte não se tornar monótona sem histórias para contar.

Por outro lado, o porto também representa um sentimento de melancolia, tristeza e saudade quando o olhar de quem o descreve é de quem precisa embarcar novamente e já sente falta da terra firme: “de marcha a 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 cais é uma saudade de pedra!’” (LOPES, 2002, p.120).

Nesse momento o espaço é visto com saudade e um pouco de tristeza quando a despedida demarca o sentimento do porto que fica e a melancolia que chega, representando a vida deixada para trás, que nunca será a mesma. Existe nesse sentimento de melancolia uma constatação de que o marujo perderá muita coisa que acontecerá no porto, deixará amores para trás e será impedido de viver de forma perene, porque vive aos pedaços e nas interrupções. Isso está retratado no seu sentimento: “é a vida recortada da gente. Cada porto um pedaço. Não podemos uni-los e temos que viver aos pedaços” (LOPES, 2002, p.121). Desse sentimento fica a contradição de que chegar no porto é nunca chegar, pois ele sempre será marcado pelo caráter do transitório e da provisoriedade.

O porto como espaço psicológico define, assim, o íntimo da personagem nessa dualidade entre a alegria da chegada e a melancolia da despedida, mas enaltecendo tal espaço naquilo que representa de forma perene: “enfim, um porto é um acontecimento de importância para o marinheiro e perde o valor quando não representa uma história, uma despedida, uma saudade” (LOPES, 2002, p.111).

Torna-se patente a valorização feita ao porto pela importância que tem na vida dos marujos. Nesse espaço de relações entre marinheiros e mulheres, marinheiros e pessoas diversas, marinheiros e desconhecidos, existe essa certeza de que o porto sempre traduz algo bonito e positivo que o marinheiro viveu, ajudando a desenhar a sua vida e tornando cada um mais experiente, mais completo, mais feliz.

Essa valorização do porto está evidente como mensagem final da obra, quando, mais que a alegria da chegada, representa o encontro do porto seguro tantas vezes evocado e que parecia impossível de se concretizar. Para náufragos que sofreram tortuosamente durante cinco dias em balsas lotadas, sentindo a morte de cada companheiro e morrendo em cada morte dessa, o porto passa a ser o lugar mais esperado e enaltificado. Existe agora uma nova forma de olhar aquele espaço a partir do sentimento de um náufrago que teve sua vida devolvida e lhe foi oferecida uma nova chance de pisar na terra firme, quando essa possibilidade parecia estar extinta. Sendo assim, o porto é percebido em sua beleza como se fosse visto pela primeira vez: “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, 2002, p.266).

O sentimento de Delmiro ao vislumbrar a aproximação do porto tantas vezes visto, mas nunca pelo olhar de alguém que imaginou não voltar a enxergá-lo, chega com um tom de emoção e enaltecimento muito comovedores. O porto é pormenorizado na sua beleza sem igual enxergada pela primeira vez. Isso fica ainda mais patente quando o olhar do narrador

descreve a Recife e o mundo que se aproxima. Tudo é relatado de forma entusiasta e exaltada, atribuindo beleza mesmo nas coisas mais cotidianas, corriqueiras e trágicas:

Olhei a praça, o cais, contemplei o movimento, achei bonita, nova, diferente a vida lá embaixo; além da praça, no entrocamento das ruas, eu via homens apressados no chão sem movimento, com bondes, carros, barulhos de coisas animadas. A vida tem muitos começos. Um jornaleiro gritava do cais:

— Olha a Folha! Olha a Folha!

E anunciava as manchetes: naufragos chegam hoje a Recife; sensacional, o contratorpedeiro Greenhalgh encontrou quatro balsas com dois naufragos mortos. Leiam! A mulher que tomou veneno, o ônibus capotado, matando cinco passageiros, inclusive um artista de rádio e um macaquinho amestrado. Nasceram trigêmeos em Caxangá. Sobe o rio Capibaribe. Leiam a Folha!

Maravilhoso! O mundo continua tal qual o deixei antes de me dar a naufrágios. Obrigado, jornaleiro (LOPES, 2002, p.270-271).

Essa passagem da obra é de uma riqueza expressiva notável, pois o olhar de naufrago observa tudo dando um sentido novo, descrevendo beleza em cada lugar, mesmo no turbilhão das ruas e nas tragédias diárias e corriqueiras veiculadas no jornal. A voz do jornaleiro que anuncia as manchetes com as mais variadas notícias é uma representação clara de que a vida impera e o naufrago enxerga tudo aquilo de forma efusiva, pois se encontra com o pulsar da vida presente nas notícias. Ele tem a certeza de que o mundo permanece o mesmo e que uma nova chance lhe foi oferecida. O agradecimento final ao jornaleiro destaca o seu sentimento de felicidade por estar de volta ao mundo “torto” e com os mesmos problemas, mas cheio de possibilidades. O sentimento de gratidão e de valorização da vida faz com que o porto e o mundo lá fora sejam vistos em toda a sua potencialidade.

Em matéria de técnica narrativa, a construção do espaço nesse romance forma o universo diegético rico em significados, pois constrói a unidade interna da obra nessa interligação entre as mais variadas categorias narrativas. O espaço ajuda a dar forma ao enredo, demarca e define a vida dos homens do mar, realçando o lugar social e assim marcando o contexto vivo e pleno de sentidos de cada um, além de evidenciar o estado íntimo das personagens, em particular, do narrador, que transforma o espaço em experiência sentida revelador do seu estado de espírito, atribuindo significados novos e expressivos.

A obra inicia-se no espaço marítimo do contexto de fim de guerra, passando do cruzador *Bahia* para a explosão e tentativa de sobrevivência em balsas lotadas, mas termina com o pé na terra firme, uma mensagem de valorização da vida. Isso pode ser patenteado em termos de datas, pois na obra *Maria de Cada Porto* temos apenas duas menções completas a datas, o 4 de julho de 45, o dia do naufrágio, quando os marinheiros perdem o navio e ficam

sem chão, e o 11 de julho de 1945, dia da chegada ao porto seguro, em que os náufragos do mar e da vida recebem o presente de pisar novamente na terra firme e vivenciam a alegria de estar vivo.

Torna-se patente mencionar, assim, que o universo social tão bem exposto nesse romance ganha evidência pelo modo como é construído e estruturado internamente a ponto de ser analisado como instrumento da estrutura do romance e não como dado externo de referência ao social. Nesse sentido, nosso objetivo foi o de “analisar o comportamento ou o modo de ser que se manifestam *dentro* do texto, porque foram criados nele a partir dos dados da realidade exterior” (CANDIDO, 1993, p.40).

O modo de narrar o naufrágio e a guerra em uma mistura temporal que mescla a cronologia das horas sofridas com o passado rememorativo das horas alegres, por meio de um discurso ora coloquial e espontâneo, ora intimista e saudosista, expondo a gama de personagens simples e humanos, vivendo dramas e alegrias, oferecem um leque de representações sociais que estruturam o dado externo com tamanha vivacidade e instituem um sentimento de humanidade e apelo ao amor que se tornam a grande mensagem do romance.

Vimos através da análise da estruturação da obra e dos dados externos como o universo marítimo ficcional de Moacir Costa Lopes se apresenta em *Maria de Cada Porto*. Uma obra que parte de um substrato histórico pertinente e que o transforma em matéria narrativa apresentando na singularidade do texto literário a riqueza de sua construção.

A obra se estrutura em dois núcleos narrativos e concentra um modo de narrar que particulariza cada um deles, perpassando grande força expressiva na apresentação dos eventos relatados, em uma oscilação evidente que quebra a ordem natural dos fatos e que tem grande analogia com o narrador autodiegético que nos apresenta os eventos e narra tudo a partir de sua condição conturbada.

Essa oscilação ganha destaque na construção temporal do romance que mistura passado e presente de forma relevante, instaurando o jogo entre o tempo da fábula e o tempo da trama. De um lado, na cronologia das horas existe o reforço do contexto sofrido e angustiante do naufrágio. Do outro, através das rememorações busca-se conservar a vida e trazer um pouco de alegria para o momento do presente, em uma tentativa de driblar a morte. Todo esse cenário impulsionará um movimento na narrativa de vai e vem constante, parecido com as ondas do mar, entre o presente da narração, em que homens em uma balsa procuram se manter vivos, e o passado vivido, retomando fatos da vida daqueles náufragos, para com esta retomada manter a chama da vida acesa a fim de não morrer mais apressadamente.

Mais que isso, através do estudo das variadas personagens do romance, observou-se o mundo social representando na obra de Moacir Lopes, por meio da conjugação dos diversos seres, compondo a imagens dos homens do mar em seu contexto social, bem como em suas relações tanto com as mulheres do porto quanto com os anônimos da rua, revelando a variedade de seres que pintam o universo social representado em *Maria...*, unidos na cadeia humana que os identifica e reúne no mesmo sentimento de partilha. O resultado é uma narrativa de grande expressividade que internaliza os dados externos e que representa um universo ficcional marítimo carregado de humanidade.

4 BELONA, LATITUDE NOITE: A SIMBOLOGIA NO UNIVERSO MARÍTIMO

Amanhã... talvez em poucas horas, surja ali a estrela Sírius, ela nos verá, pequenos, insignificantes, e nos localizará no ponto em que estivermos, e é sinal de que não estaremos perdidos, estamos em algum lugar, navegando num rumo qualquer.

(Moacir Lopes. *Belona, Latitude Noite*)

Em 1968, Moacir Costa Lopes apresenta no cenário literário brasileiro o seu quinto romance, *Belona, Latitude Noite*. Tal obra sucede a publicação de *A Ostra e o Vento*, que inaugura uma nova fase da sua produção literária com uma elaboração maior em termos de procedimento narrativo, com personagens mais complexas, com a configuração temporal de alto poder literário, bem como com a instauração do clima fantástico e da linguagem simbólica para compor o universo diegético.

A referida narrativa traz a história do navio *Belona II* e sua tripulação, que partem do porto de Belém com destino a Salvador, mas quando alcançam o alto-mar são avisados que todos os portos estão fechados por conta da contaminação pela gripe espanhola, impossibilitando o desembarque. Em certa altura da obra, o navio atraca em um pequeno vilarejo para embarcar três pessoas importantes, mas acaba sendo ocupado por homens, mulheres e crianças que fogem da peste. A narração ganha grande conotação dramática quando a maioria da tripulação é contaminada a bordo, as provisões começam a ficar escassas e o navio enfrenta a tempestade e vaga sem rumo, tentando chegar em algum porto.

O enredo de *Belona, Latitude Noite* retoma claramente uma das grandes lendas do universo marítimo, a história do navio fantasma condenado a vagar pelo mar, sofrendo as grandes intempéries, sem conseguir alcançar o porto. As lendas sobre navios fantasmas fazem parte das tradições náuticas já muito difundidas e representadas em várias culturas. Dentre as mais conhecidas encontra-se a lenda do holandês errante, que traz a história do Comandante que depois de blasfemar contra Satã recebe a maldição de vagar pelos mares. Essa lenda já foi representada em versões diversas (cf. FODY, 1978, p.150), por Walter Scott em *Rokely* (1813), por Heine em *Memórias do Senhor von Schnabelewopski*, (1831) e também pela famosa ópera do compositor alemão Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*, (1840). Lopes utiliza esta lenda antiga para construir seu relato dando-lhe toda uma conotação simbólica em um tom que transita do conteúdo pessimista para um tom renovador e positivo.

Fato pertinente é que Moacir Lopes instaura o seu enredo com base em um evento histórico datado, o ano de 1918, quando acontece o grande surto da Gripe Espanhola no Brasil. Todavia, atrelado ao caráter histórico, apresenta uma mistura de material diegético que traz as lendas marítimas, bem como a exploração dos mitos gregos intimamente relacionados com as partes do enredo e ainda referências folclóricas e populares. A obra é rica no conteúdo transmitido, instaurando várias fontes criativas de onde parte a construção e formatação do enredo, revelando o universo marítimo.

Em termos de técnica narrativa, *Belona, Latitude Noite* apresenta uma inovação singular no que diz respeito ao narrador, em relação aos romances anteriores, pela forma com que apresenta os fatos a partir de várias focalizações. Existe um narrador em terceira pessoa que se reveste da onisciência para veicular o pensamento de várias personagens e narrar assumindo a visão de cada uma, mas que, de forma ainda mais desconcertante, apresenta os fatos a partir de focalizações das mais variadas e expressivas.

Atrelada ao procedimento de configuração do narrador, temos a linguagem ricamente trabalhada em um estilo corrido, alucinatório e fragmentado na tentativa de reproduzir o estado de conturbação mental das personagens. Tal configuração ganha relevo no modo de construção dos parágrafos: em alguns momentos, não existe nenhuma pontuação que separe as frases, em outros momentos, a marcação dos parágrafos desaparece, são páginas inteiras corridas, formadas por um mesmo bloco de frases.

No início da obra, o leitor se depara com uma quantidade significativa de informações sem qualquer contextualização, pois a narrativa já começa pelo seu clímax, com os tripulantes no auge da contaminação pela gripe e o navio enfrentando a grande tempestade. Destaca-se, assim, como a ordem natural dos fatos relatados é invertida, produzindo uma fragmentação evidente e tornando o enredo difícil de ser assimilado neste primeiro momento.

No que diz respeito à perspectiva temporal, observa-se o modo como inicialmente as referências temporais são desfeitas, sem apresentação de qualquer informação sobre datas, dia, etc. Somente nos capítulos posteriores é que a narração traz claramente indícios temporais de forma cronológica. Em contrapartida, com o desenrolar dos acontecimentos essas referências temporais deixam novamente de existir, instaurando a indeterminação temporal, ou o que Michel Fody (1978) chamou de anulação temporal.

Vale ressaltar, ainda, em *Belona, Latitude Noite* o grande poder dramático que a narrativa exprime tanto na disposição dos capítulos que retomam a mitologia grega, relembrando o motivo da travessia para o inferno com as imagens de Caronte e Perséfone, quanto na maneira com que enfatiza a tripulação contaminada pela peste, vivendo no porão

dos mortos, esperando a morte chegar para ter o corpo jogado ao mar, como também na descrição do navio enfrentando tempestade, sem leme e se deteriorando aos poucos pela ferrugem.

A obra recria muito bem esse ambiente dramático, sofrido e angustiante, unindo estes diversos recursos e trazendo um enredo de grande expressividade que é marcado inicialmente pelas referências pessimistas, dentro do contexto da doença, da morte, da deterioração, mas que acaba, por fim, revelando o oposto, apresentando a tripulação a salvo da doença, “renascendo” para uma nova vida, aspirando a chegar em algum porto.

A história narrada em *Belona, Latitude Noite* já situa o universo marítimo configurado desde a epígrafe presente no livro, trazendo uma referência a Jorge de Lima³¹, através de passagens de poemas que descrevem a situação angustiada de um homem perdido no mar interpelando o Capitão-Mor, tentando encontrar um caminho, mas imerso na escuridão e no caos. Essa referência já presente na abertura do romance define todo o quadro dramático que será explorado ao longo das páginas, tendo como eixo central o tema da viagem.

O mundo marítimo aparece, assim, desde a apresentação da postura dos homens do mar, do sentimento de apego ao navio e da linguagem marítima expondo o ofício de marinheiro. Por outro lado, destaca-se como a história se desprende desse caráter social mais datado e explícito, para assumir uma visão alegórica do homem a sofrer grandes intempéries e, depois disso, como uma forma de redenção, “renascer” para uma nova oportunidade de vida. Nesse sentido, podemos constatar que o universo marítimo representado nesta obra da segunda fase de produção de Lopes assume, quando comparado às obras da primeira fase, uma dimensão mais simbólica, com uma composição narrativa muito bem elaborada.

Com base nessas observações gerais, pretendemos realizar um estudo que destaque o modo como a narrativa aparece construída em termos de estrutura e como esta internaliza o contexto social dentro do universo marítimo configurado na obra de Lopes. Para isso, no primeiro momento, trazemos uma discussão em torno do enredo e da sua construção, considerando a quebra da causalidade, a exposição dos fatos de forma dramática, o roteiro mitológico criado para redimensionar o significado dos fatos relatados, bem como a discussão em torno das fontes externas de diversas naturezas que compõem o relato - eventos históricos, mitologia clássica e lendas – e também dos procedimentos narrativos utilizados, misturando o traço histórico e o fantástico como chave interpretativa. Em um segundo momento,

³¹ A epígrafe de abertura do livro apresenta duas passagens de poemas diferentes de Jorge de Lima. A primeira do poema intitulado “O navio viajando” e a segunda do poema “A noite desabou sobre o cais”, ambos pertencentes ao livro *Tempo e Eternidade* (1935), que reúne poemas de Jorge de Lima e Murilo Mendes.

apresentamos análises em torno da estrutura narrativa, ao examinar inicialmente a configuração do narrador, destacando o modo como a história é narrada a partir do uso de focalizações que instituem vários olhares sobre os fatos, manifestando a psicologia dos seres e os seus posicionamentos ideológicos de forma vasta. Depois disso, o olhar analítico se concentra na perspectiva temporal, que se manifesta na oscilação entre tempos, na mistura entre a cronologia dos dias e horas e a indeterminação temporal, muito associados ao conteúdo retratado no romance.

Posteriormente, empreendemos um estudo sobre algumas personagens, analisando inicialmente os membros da tripulação e seus modos de vida, depois os passageiros que chegam ao navio e que têm sua vida modificada dentro daquele espaço e, por fim, as personagens femininas, sempre muito representadas nos romances marítimos de Moacir Lopes. Em seguida, fechamos a discussão com a observação em torno da construção espacial da narrativa, considerando os ambientes descritos como o porto de Grapuassu, o porão, o mar e o navio. Percebemos como esses espaços desvelam o contexto social das personagens e a psicologia de cada um e revelam um discurso simbólico evidente que dá forma ao universo marítimo de Moacir Lopes.

4.1 DE PÃ A FÊNIX

... a noite se estendeu pela noite, o mar se
espalhou pelo mar, o vento se recriou vento, os
homens se recolheram ferrugem e pó, mas o
homem é o futuro do homem, o tempo é o futuro
do tempo, de nossas cinzas renascemos um dia
...

(Moacir Lopes. *Belona, Latitude Noite*)

Belona, Latitude Noite marca na produção de Lopes a fase mais madura de sua escrita quando o procedimento narrativo aparece mais trabalhado e desenvolvido, bem como quando existe a exploração de uma linguagem cada vez mais simbólica, trazendo conteúdos diversos de mitologia, folclore, histórias populares para construir o enredo. Além disso, ainda é possível notar a instauração do clima fantástico com os fatos sendo apresentados dentro de uma conjuntura de mistério e irrealidades, ao lado do conteúdo histórico, a gripe espanhola que acontece em 1918, predominante do universo diegético.

A obra em análise quebra com a estruturação clássica do enredo iniciando a narração já pelo seu clímax ou complicação quando toda a tripulação do velho cargueiro aparece sofrendo com os efeitos da gripe espanhola e o navio enfrentando a grande tempestade. O narrador expõe os fatos, nomes de personagens e suas condições, descreve o auge da tragédia vivida por todos eles, sem ter sido realizada qualquer contextualização inicial sobre os eventos relatados. O leitor começa a leitura atordoado, confuso, tendo acesso a uma quantidade significativa de informações emaranhadas.

Somente no terceiro capítulo denominado “Ferrugem”, teremos o início da descrição sobre o começo da viagem, de onde a tripulação partiu e a data exata. Todavia, todas essas informações serão dadas de forma parcelada. Algumas personagens que foram mencionadas no início da obra só conheceremos suas histórias no segundo capítulo do livro, quando já foram transcorridas mais de noventa páginas de leitura. Para tornar essa estruturação ainda mais complexa, teremos informações sobre a morte de personagens, das quais ainda nem conhecemos a história. A narrativa desfaz assim a lei da causalidade, quebrando a ordem clássica de apresentação do relato. Tal procedimento narrativo foi também muito utilizado em *Maria de Cada Porto*, mas nesta segunda obra assume uma proporção bem mais ampla.

4.1.1 A construção do enredo

A narrativa se estrutura em cinco partes nomeadas cada uma com uma referência à mitologia grega, conforme enumeramos a seguir: Parte I, Pã (Os condutores da vida), Parte II, Perséfone³² (Os testemunhos da morte); Parte III, Caronte; Parte IV, As Harpias e Parte V, A Fênix. Dentro dessas cinco partes teremos capítulos nomeados cada qual como um ângulo de visão que o narrador assume para contar os fatos, mas sem preocupação em estabelecer qualquer relação de causalidade entre um capítulo e outro. Essa estruturação está interligada com o conteúdo da obra tornando-o rico e expressivo.

Nessa etapa de análise da construção do enredo, realizaremos um resumo de cada parte e seus capítulos, acompanhando os fatos relatados. Todavia, esclarecemos que o tom parafrástico de algumas análises será importante para as discussões desenvolvidas mais

³² Na obra, o autor utiliza o termo *Perséfone* para apresentar a figura mitológica grega. Será comum encontrar também em outras versões do mito a referência ao nome da entidade como *Perséfone*, dependendo da tradução. As duas formas de escritas estão devidamente corretas.

adiante, quando formos apresentar o roteiro mitológico e retomaremos informações já discutidas aqui. Vale ressaltar ainda que nesta seção trazemos não somente o resumo narrativo, mas dados analíticos, já destacando questões de estilo e linguagem e comentando a perspectiva social do romance. Essas informações também serão retomadas quando analisarmos a junção estabelecida entre os procedimentos narrativos utilizados: o histórico e o fantástico.

Na I parte, intitulada Pã (Os condutores da vida), o leitor tem conhecimento sobre o início da viagem no *Belona II*, um velho cargueiro enferrujado e sem reparo, de linha mercante pequena e doméstica, com frete baratos, partindo do porto de Belém com destino a Salvador. A tripulação é composta pelos marinheiros mercantes e por uma passageira mulher, trazida a bordo de forma clandestina, pelo marinheiro Cícero-Boga, que havia se apaixonado por ela. Todavia, conforme já anunciamos, essas informações estão apenas no terceiro capítulo desta primeira parte do romance. Esse traço ajuda a adensar a trama desde o início, já apresentando o seu conteúdo dramático e pessimista nas primeiras páginas da narração:

Noite noite! Caminho que só os olhos do infinito alcançam. Distante, um grão de terra circulando num equilíbrio que poderá cessar a qualquer instante, um mar que é todo um vale escuro. Sobre ele, velho cargueiro, *Belona II*, enferrujando, apodrecendo, sem comunicação com os continentes, transmissão do leme partida, máquinas cansadas, combustível escasseando, água e alimento. O que resta da vida está a bordo. Da vida e da morte (LOPES, 1975, p.27).

A obra se inicia com essa referência ao momento difícil que a tripulação do *Belona II* enfrenta em alto-mar. Toda a situação mencionada aponta para o auge do drama vivido. O espaço é noturno com uma reiteração da imagem da noite repetida por duas vezes e ainda enfatizada pela informação do mar ser “um vale escuro”. Além do espaço exposto por meio de imagens sombrias, teremos a descrição das condições do navio, da deterioração e da escassez de recursos. O cenário apresentado aponta para um contexto pessimista e angustiante principalmente no desfecho da citação quando aparece o contraponto estabelecido entre as imagens da vida e da morte, a vida que ainda resta e a morte que reina.

Esse discurso pessimista se torna ainda mais evidente com a instauração da voz de uma das personagens, o miçangueiro Isaías. A sua fala é repetitiva e permanente ao longo das páginas, sempre com a mesma imagem do fim, da morte e do questionamento da imagem de Deus. A linguagem pessimista de Isaías que deseja contestar os valores religiosos, por vezes, mimetiza o estilo do discurso religioso, repetitivo, como se fossem jaculatórias anunciadas ao

longo da narração. A voz da personagem incorpora, assim, as marcas de um discurso que ele mesmo tenta renegar:

— Somente o pranto dos homens ficará gravado no espaço e nem restarão ouvidos para escutá-lo. Eu contemplei a destruição do mundo e carrego nos olhos a desgraça. Vento e poeira varrendo a terra e os homens caindo um a um. Fomos traídos por Deus. Minha gente não teve tempo de viver, nem a vez prometida. Já nascemos mortos, agora para sempre (LOPES, 1975, p.31).

No fragmento, sobressaem-se as imagens do pranto, da destruição, da desgraça, da queda e da morte. A voz dessa personagem ajudará a tornar o conteúdo da narrativa ainda mais angustiante e sombrio. Na sua fala existe sempre a constatação efetiva do fim como uma traição de Deus que não ofereceu ao homem a chance de viver, mas que o coloca face a face com a dor, o sofrimento e a morte. Vale destacar que, nesse primeiro momento, sem conhecer ainda as personagens e sem ter acesso ao contexto geral do romance, as palavras de Isaías parecem confusas e perturbadoras.

Nas páginas seguintes da obra, o leitor tem acesso a informações sobre o *Belona* enfrentando a tempestade, o Comandante tentando manter-se em pé para não perder o comando e as mortes chegando para a tripulação. Somente passadas mais de vinte páginas adiante, o narrador recuará no tempo para trazer detalhes sobre aquele navio, sua tripulação, de onde partiram e como chegaram a essa condição. Todavia será somente na nonagésima quarta página que teremos as primeiras informações contundentes sobre a peste que assola o cargueiro quando depois de atingir alto-mar, o radiotelegrafista começa a receber comunicados:

uma epidemia se alastra pelo mundo, veio de longe. Cidades evacuadas, desertas, populações mortas. Influenza Espanhola! O vírus se multiplica. Vem da Europa, emigrou para Ásia e África, pior que a guerra, emendando com a guerra, de pessoa a pessoa, cidade a cidade, chegou até nós, marinheiros nossos o trouxeram, pisou no cais, ganhou ilhas. Marajó é varrida, restará em poucos dias apenas uma crestação de gente, não haverá mais guerra porque não haverá mais homens (LOPES, 1975, p.97).

Os informes recebidos pelo telégrafo mencionam a gripe espanhola que chega ao Brasil em 1918, dizimando milhares de pessoas³³. Através do fragmento, instaura-se o tom

³³ Essa foi uma das maiores epidemias vivenciadas pela população brasileira. De acordo com Claudio Bertolli Filho (2003, p.74), “nunca houve condições nem mesmo interesse em se contar o número de mortes causadas pela gripe espanhola no Brasil (...) chega-se ao total de 35.240 óbitos gripais, cifra que certamente está abaixo

histórico da narração, pautado em um acontecimento verídico e bem datado. Até então, o leitor tinha o conhecimento da doença que chegou ao navio e a tripulação sofrendo os seus efeitos, mas não sabia ainda que tipo de peste era essa. Com as informações sobre a *Influenza Espanhola* percebe-se como a obra se estrutura por meio de um evento histórico delimitado que será o eixo para a construção do enredo. Esse fato histórico é desencadeador da complicação da intriga, pois a viagem estava tranquila, a tripulação apenas realizava mais uma travessia e cumpria o seu ofício, mas as mensagens recebidas em alto-mar começam a determinar uma mudança nos fatos: “caminhamos para algum lugar e, de repente, a vida se violenta em algumas mensagens” (LOPES, 1975, p.96-97).

Os dados que chegam por meio do telégrafo, o único meio de comunicação em alto-mar, revelam na estrutura o modo fragmentado dos sinais recebidos. Existe uma quantidade significativa de informações fornecidas de forma rápida e contínua manifestadas na utilização dos vários verbos como a indicar o repasse de instruções diante da situação mencionada:

Náuseas, cólicas, diarreia, paralisia intestinal, meteorismo, distensão do ventre, urina sanguínea. Isolem populações, não deixem entrar ou sair forasteiros, interditem portos, ferrovias, estradas de rodagem. Cada mão que se estende carrega em si a morte. Como nossas mazelas antigas (LOPES, 1975, p.98).

O discurso enumerativo explora a descrição dos sintomas da gripe e determina a maneira de proceder diante da realidade apresentada. Chama atenção o modo imperativo de indicar as atitudes a serem tomadas, bem como a informação sobre a facilidade na propagação do vírus, simbolizada na imagem da mão que carrega a morte. Por outro lado, existe a instauração de um clima de incerteza e medo pelos efeitos desse grande mal que assola a população e as cidades. Até então, para marinheiros que estavam isolados em alto-mar a doença não era ainda um perigo, mas seus efeitos em terra já eram temidos por muitos.

Esse clima de incerteza e dúvida será exposto por meio do pensamento conturbado de um dos marinheiros:

E assim, **navegando para lugar nenhum**, sem saber se pai e pai e irmão e prima e amigo, e mãe e a namorada que tive, a mulher que ficou naquele porto, mais a outra, e tudo e tudo, se tudo existe ainda, se minha cidade existe, se minha rua, se a peste não matou minha rua, desabou minha casa, pois como Beró falou, cidade dizimada, meu pai minha mãe minha prima meu irmão meu amigo minhas mulheres que só resta o mar e o mar (...) e nós

aqui trocando conversa e dúvida que **não sabemos para onde estamos navegando e não chegaremos a lugar nenhum** porque não há mais nenhum onde a gente chegar porque a dizimação chegou antes de a gente diga alguma coisa, seu Comissário! (LOPES, 1975, p.99, grifo nosso)

Na própria estrutura do discurso coloquial da personagem vemos a revelação da incerteza e conturbação de seus sentimentos. O fragmento inicia com a afirmação do navegar sem rumo e encerra retomando essa mesma imagem condensada também na repetição da partícula “se”, incorporando um sentimento de dúvida, reforçado pelo uso das vírgulas que aparecem no início, mas que são extintas no final. O ser está tomado pela hesitação e pela perplexidade diante do que realmente está acontecendo no porto, que pode retirar tudo o que lhe resta. O receio de perder o que possui está configurado formalmente na repetição dos pronomes possessivos ao longo do trecho.

Essa primeira parte da narração encerra-se com a chegada ao lugarejo chamado Grapuassu. O navio recebe ordens para ali aportar e acomodar três passageiros, mas antes que seja apresentada qualquer informação sobre o lugar, o fechamento do capítulo traz o discurso pessimista e perturbador de Isaías, destacando o seu ofício de vender miçangas, bem como já antecipando a informação da sua morte. O peculiar nessa estruturação é que a morte de Isaías aparece antes mesmo que sua história seja contada. A personagem é de Grapuassu, mas antes que o barco atraque e que ele venha até o navio, sua história e sua morte já são apresentadas aos olhos do leitor. Essa técnica de informação parcelada e de antecipação de fatos é bastante utilizada ao longo da obra, tornando sua estrutura densa, caótica, angustiante e reforçando o tom dramático exposto do início ao fim.

Na segunda parte, intitulada Perséfone (os testemunhos da morte) a situação do *Belona II* e sua tripulação vai se tornando cada vez mais tensa. O leitor tem a informação sobre a chegada em Grapuassu e a descrição do sofrimento enfrentado pela população já contaminada pela gripe espanhola. Será sob o olhar de Isaías com seus espelhos que o leitor irá enxergando a tragédia acontecida naquele vilarejo:

Casas de portas escancaradas, dois soldados entram e espalham creolina, saem, ateam fogo, labaredas sobem, vento espalha fagulhas e cheiro de carne queimada, menino surge à soleira da porta com a trouxa na mão, olha para os lados e inicia a caminhada, os dois soldados barram a sua fuga, abrem os braços, mandam que retorne à casa, penetre na fogueira e seu corpo arda junto aos de seus pais, não pode andar nas ruas, seu corpinho é uma centelha da peste, é preciso ser queimado, volte menino! (LOPES, 1975, p.113)

Quando o navio desembarca no vilarejo e Leone decide descer para comprar mantimentos, ele irá se deparar com a proporção da tragédia antes apenas conhecida pelo relato das mensagens do telégrafo. No porto, o problema é encarado face a face, diante das mais diversas cenas de sofrimento e morte, vistos por exemplo, no fragmento acima onde a família contaminada e sua casa são dizimadas pelo fogo e a criança é condenada a morrer também sem ao menos ser averiguada a sua contaminação ou não. Seu corpo passa a ser considerado como a morada da peste, herança dos pais. Nesse momento do romance, o discurso social torna-se bem presente e a mensagem maior é de questionamento diante das atitudes tomadas pelo governo em face à peste:

Morrem milhares por dia. No Rio de Janeiro há uma greve de coveiros, presidiários contratados para abrir valas, mas o governo se preocupa com o povo, tranquiliza-o, recomenda não se desesperar, está aqui na mensagem, tenham confiança nas autoridades, porque as oficinas de carpintaria da Estrada de Ferro Central do Brasil estão aparelhadas para fornecer dois mil caixões mortuários por dia. Vê como o governo se interessa pelo povo? Não faltarão caixões, podem morrer descansados! Prossegue a desinfecção das ruas por bondes apropriados. Estão vendo? Podem até morrer nas ruas que o chão será desinfetado de sua podridão (LOPES, 1975, p.135).

Os números de mortos, a quantidade de pessoas para enterrá-los, a greve dos coveiros, o número de caixões confeccionados, todas essas informações revelam uma atitude emergencial do governo, mas criticada em seu significado. Nada é feito para controlar a doença, mas apenas para se “livrar” dos mortos. A voz que se dirige a algum interlocutor de forma interrogativa como para chamar a atenção para as atitudes do governo destaca o tom de ironia presente no discurso. Essa voz parece ser do Capitão Lúcio que lê as mensagens e já demonstra sua reação perante elas, como se o discurso apresentasse ao mesmo tempo a leitura da mensagem e os seus efeitos, a partir dos pensamentos da personagem.

O olhar egoísta do governo patenteia-se também por meio de Alcino, Imediato do navio, cuja preocupação com o embarque de passageiros em Grapuassu mostra-o como questionador diante da postura do Comandante. Alcino chama atenção para o perigo de embarcar passageiros diante da situação de calamidade enfrentada em terra:

— Estamos enfrentando uma epidemia. Já ouvimos bastante pelo rádio. Atrás dessa gente é o rastro da morte. Toda a tripulação corre perigo. Nem sabemos o remédio contra ela. Estamos aqui cumprindo uma ordem absurda, de receber passageiros num estado de coisas como este. Nosso navio não é de passageiros (LOPES, 1975, p.124).

A visão de Alcino voltada para o medo da epidemia evidencia o modo como passa a enxergar o povo do vilarejo, como aqueles que trazem o “rastros da morte” atrás de si e que deveriam ser impedidos de embarcar. O seu discurso entra em choque com o do Comandante do navio que manifesta um olhar solidário para com as pessoas do vilarejo que buscam fugir da peste:

— Mas, Comandante, o senhor não teme a epidemia?
 — Temo. Mas é nosso dever o de socorrer um navio no meio do mar, em caso de naufrágio ou de incêndio, a perigo de nossas vidas. A mesma noção de dever se estende a outras pessoas em perigo. É mais que a lei do mar, é a solidariedade do mar (LOPES, 1975, p.141).

A postura do Comandante Lúcio manifesta a sua essência de marinheiro ao aplicar sua concepção e visão diante dos fatos e das coisas. Ele acredita ter responsabilidade para com aqueles que enfrentam perigos, mesmo que isso resulte em colocar sua própria vida em risco. A lei do mar é a solidariedade³⁴, as pessoas em perigo não são esquecidas ou deixadas para trás. Essa visão vivida no contexto marítimo coloca-se em oposição às leis dos homens em terra, pois em Grapuassu os chefes da cidade são os primeiros a deixar o lugar para fugir da peste: “O prefeito e o delegado! Só são prefeito e delegado no coreto, quando a dor arroxa, pernas pra que te quero (...) se sumiram para as fazendas dos coronéis, que esses a peste não atinge que são gordos” (LOPES, 1975, p.110). A obra realça o tom de denúncia, revelando os poderosos com regalias em suas posições superiores em detrimento do povo mais humilde e sofrido que vive em condições desfavoráveis e desumanas de vida.

Na forma com que a narração problematiza o contexto social diante da epidemia da gripe espanhola, sinaliza-se o que Claudio Bertolli Filho afirma sobre o período epidêmico quando destaca que “estabeleceu-se uma ordem de atendimento que privilegiava as zonas mais abastadas. A hierarquização do atendimento sanitário confirmava e solidificava as diferenças sociais” (FILHO, 2003, p.364). Enxergamos exatamente essa situação na obra, ainda mais quando existe claramente a contraposição entre o mundo marítimo e o mundo dos homens em terra. Nesse sentido, evidencia-se como as leis do mar são mais solidárias que a lei dos homens. Essa passagem sugere o enaltecimento do mundo marítimo descrito como sendo mais humano e justo, diferente das leis dos homens e da vida em terra.

³⁴ O tema da solidariedade está presente na maioria das obras marítimas de Moacir Lopes representando uma característica bem definidora da postura dos homens do mar.

Nesse contraponto que a obra estabelece entre o mundo marítimo e o mundo terrestre chama atenção o modo como o olhar do Comandante concentra-se em oferecer àquelas pessoas uma nova chance de vida quando só conheciam o contexto de morte, transformando os habitantes do vilarejo dizimado pela peste em passageiros do navio. Todavia, essa outra possibilidade oferecida vem revelar o oposto. A peste os acompanharia até em alto-mar e a tripulação seria contaminada:

Na gaiúta da casa-de-máquinas surge Leone carregando ao ombro o corpo do Foguista Bernardo. Fabião vem auxiliá-lo a subir os últimos degraus, Leone grita-lhe:
 —Não se aproxime! Afaste-se de nós!
 Fabião vai recuando de costas e gaguejando:
 — A peste... a peste... é a peste, Comissário? Meu amigo Bernardo...
 (LOPES, 1975, p.156)

Essa parte da obra termina com a primeira pessoa sendo contaminada pela doença, exatamente um marinheiro, membro da tripulação. A peste chega ao navio e em tom de espanto e receio é repetida por três vezes ao longo do trecho. Antes apenas noticiada pelas mensagens do telégrafo, vista por alguns em Grapuassu, mas agora existindo dentro do navio.

Na terceira parte intitulada Caronte, veremos o desenrolar da tragédia e o modo como a tripulação irá se contaminando aos poucos, um a um. Leone, o Comissário do navio, será o responsável por levar os enfermos até o porão e cuidar de cada um sem que passe pelo contágio da doença e manifestando um poder que nem ele mesmo consegue explicar:

Tocou em todas as partes de Bernardo, respirou seu hálito, e sabe... não sabe, não pode saber, mas pressente nos olhos dele que a vida vai se extinguindo, é o mesmo olhar dos moribundos de Grapuassu, viu bem, teve certeza, era um sinal qualquer na luz do olhar, bem definido, muito claro mesmo, a morte estava lá no fundo dos olhos. (...) Notou o mesmo sinal em outras pessoas que aparentavam saúde, para quem poderia ter dito: você traz a morte dentro de si, não se engane, morrerá em poucas horas, num contágio galopante da peste (LOPES, 1975, p.164).

Leone assume a capacidade de reconhecer rapidamente aqueles que se contaminaram. Apenas pelo olhar consegue enxergar a morte e o contágio, mas não se contamina pela doença de modo algum. Essa personagem torna-se um mistério na obra e tem uma importância fundamental para o desenrolar dos fatos. Sua imagem está sempre associada ao porão dos mortos e à peste. Toda a tripulação do velho cargueiro passa a evitar seu olhar e se esconder dele:

Só ele conduz os doentes. É a visão que todos já formaram dele: a de arrastar doentes pelo convés, a de conduzir pessoas ao ombro. Só Leone entra no porão-dos-mortos. (...) E já fogem de Leone quando passa, até evitam seu olhar. É como uma sombra isolada percorrendo o navio (LOPES, 1975, p.191).

A negação dos outros em relação a Leone define o adensamento dos fatos, o tom dramático vai tornando-se mais intenso, pois serão descritas as pessoas contaminadas e levadas até o porão para se isolarem. Leone cuidará de cada um aplicando remédios para aliviar as dores e impedindo a entrada de qualquer pessoa que não ele, em uma tentativa de controlar a peste e conseguir salvar o navio.

Nesse momento da narrativa, destaca-se o contraponto estabelecido entre o medo da peste e a esperança de sobreviver. Em muitos momentos, de forma repetitiva, há a predominância da imagem pessimista, da constatação do fim, da dizimação de todos pela doença anunciada de forma trágica: “em qualquer canto que pisamos seremos contaminados, em cada coisa que pegarmos estará o contágio. Viraremos pó de ferrugem e o vento nos espalhará pelo mar, restará apenas este navio como uma chaga de ferrugem se poluindo pelo fim dos tempos” (LOPES, 1975, p.162).

As imagens e pensamentos condensam o sentimento do fim de todos, do contágio e dizimação pela doença sem possibilidade de salvação. Todavia, em alguns momentos, mesmo que de forma rápida, existe a apresentação de ao menos um fio de esperança: “vento soprou vestes dependuradas em cabos e mastros e paus-de-carga e de repente tripulantes e passageiros se revestiam de uma esperança. — Acontecerá um milagre. É preciso que aconteçam milagres! ” (LOPES, 1975, p.176)

Essa dualidade de sentimentos trará para a narrativa um tom ainda maior da tragédia e do drama partilhado pelas personagens. A esperança aparece relacionada com o acontecimento de um milagre, capaz de salvar todos os doentes e oferecer uma nova chance de vida. Todavia, o desenrolar dos fatos irá mostrando o contrário. A situação torna-se difícil, insustentável, quando observamos o resumo feito pelo telegrafista enviando mensagens ao continente:

Cabine de rádio, a porta fechada, Beró transmite para terra. Dalva segura o papel enquanto ele transforma letras em sinais. A peste alcançou o *Belona II*, quatro pessoas contaminadas, ameaçada a tripulação e passageiros, condições precárias de alimentação e medicamentos, transmissão do leme avariada, atraso de três horas no curso (LOPES, 1975, p.192).

Existe uma espécie de balanço da situação vivida, a informação sobre os contaminados, sobre as condições de alimentação e medicamentos e sobre o próprio trajeto do navio, com dificuldades de navegação. As mensagens que regressam vão reafirmar ainda mais a tragédia:

Retornam mensagens. Beró vai anotando enquanto Dalva assanha seu cabelo. Desinfetam as ruas, bondes transitam lavando os bairros o resíduo dos homens... mensagem interrompida... retorna: Salvador atingida, comércio cerra portas, cidade sitiada... Salvador empestada? Era nosso destino! E agora, para onde navegamos? (LOPES, 1975, p.192)

No fragmento, percebe-se o modo como existe a mistura de vozes, pois ao mesmo tempo em que acontece o recebimento da mensagem e a sua interpretação, já aparece logo em seguida os questionamentos do telegrafista. O sentimento de incerteza que surge desde os momentos iniciais da narração retorna aqui como uma imagem sempre reiterada. O sentimento de perda de rumo reforça ainda mais o drama vivido em alto-mar. Não existe para onde navegar. Todos estão perdidos, dizimados pela peste e sem ter um lugar para aportar. No fechamento do capítulo, para aumentar a dramaticidade dos fatos, existe a descrição da morte do primeiro homem, Potílio, que tem o seu corpo jogado ao mar ao som da voz de Isaías, reiterando a mensagem da morte e do fim de todos como um castigo de Deus.

Na quarta parte da obra, denominada As harpias, acontece o auge da tragédia, que é descrita de forma minuciosa, lamentosa e perturbadora. O sentimento de desesperança toma conta de todos. Até o Comandante se contamina com a doença. Sobressai-se, dessa forma, a imagem da morte que chega e o contexto fétido do porão que abriga os doentes:

A chave gira, aberta a porta e o porão se enche com a presença de Leone, sustentando pelo braço o marinheiro Fabião (...) tenta libertar-se de Leone, recua, expressa susto e nojo ao olhar para o interior, as velas ardendo no chão, o corpo de Cícero-Boga no centro junto ao de Verinha com os cabelos ensopados do sangue coagulado do homem que acabou de morrer, sente o cheiro de vômito, do sangue, de fezes e de urina, de coisas podres, gemidos podres, choro e soluços podres, tudo: mortos e moribundos podres (LOPES, 1975, p.221).

No primeiro capítulo dessa quarta parte, aparece a descrição mais veemente da condição dos contaminados pela doença. O ambiente do porão passa a ser exposto em todas as

suas imagens de deterioração, do fim da vida, das condições alarmantes em que os corpos se encontram. São imagens de horror desenhadas aos olhos de quem enxerga apontando para a ausência de qualquer possibilidade de vida. Existe a repetição do termo “podres” ao longo do trecho como a tornar notável o contexto de putrefação e morte, evidenciadas pelas referências do sofrimento nas expressões mencionadas como choro e soluços. Mais adiante, essa situação torna-se ainda mais complexa:

... cabeças negras, difusas... se falarem que morri eu acredito... sombras se multiplicam, interligadas no chão, e o choro, e canto fanhoso, gaivotas perdem o prumo do vento, tudo gira, negro, avermelhado, giram, homens e mulheres de preto, véus negros flutuando, mãos e corpos são mortalhas negras, mastro, couraça do *Belona II*, uma só mortalha escura tremulando, apoia-se ao ombro de alguém a seu lado, mãos e braços de Jarú são fiapos de mortalha envolvendo-lhe o corpo (LOPES, 1975, p.235-236).

A situação de sofrimento e dor também será evidenciada pelos olhos do Comandante Lúcio, já contaminado pela doença. O seu estado de conturbação psicológica está explícito no modo como parece enxergar apenas morte ao redor. Ao longo do trecho são perceptíveis as referências à cor preta, vista nas “cabeças negras”, “mulheres de preto”, “véus negros” que reafirmam a imagem da mortalha mencionada de forma repetitiva. As imagens sombrias e que apontam para a morte dominam os pensamentos de Lúcio, ele mesmo se enxergando como um morto.

O auge da tragédia é revelado quando a tripulação parece estar toda contaminada e o significado do porão dos mortos se modifica. O lugar de isolamento destinado a acolher os doentes perde o seu sentido quando não existe mais pessoas saudáveis no navio. Se todos estão contaminados, ninguém mais precisa ser isolado, porque todos agora compartilham a mesma condição:

Leone desce ao porão-dos-mortos. Abrirá a porta, já não adianta isolamentos, a peste igualou a todos, navio inteiro é que é o isolamento. Em camarotes e cantos de cobertas e corredores estão pessoas mais perto da morte. Cícero-Boga arrastando-os e os deitando ao mar, sem tábuas ou peso nos pés, boiarão, será um rastro de corpos boiando na esteira do navio, marcando a passagem, espuma de olhos vidrados no caminho sem caminho... (LOPES, 1975, p.242)

A informação de que todos estão contaminados, “igualados pela peste” reafirma o contexto de morte presente em toda essa quarta parte. Não existe nenhum sentimento de

esperança, tudo aponta para o fim. A morte é uma imagem reiterada muitas vezes e no fragmento parece ganhar uma conotação ainda mais extrema quando se veem os corpos sendo jogados ao mar e que ficarão boiando e marcando um caminho de espuma em olhos que não enxergam mais nenhum caminho. O caminho sem caminho é a constatação concreta da morte. O capítulo encerra exatamente reiterando essa conjuntura: “claridade sumindo, arriando a noite que será para sempre. Um navio de mortos, convulsões de frio, ar se tornando escasso, voltam as dores, vista escurece, convés deserto agora, morreram todos (LOPES, 1975, p.248).

Todavia, em contraposição ao capítulo anterior, em que a imagem da morte é reinante, a quinta parte da obra, intitulada Fênix, vem desvelar uma quebra significativa. Embora os capítulos iniciais ainda tragam o sofrimento com a doença, os seres perdidos tentando encontrar um caminho, resistindo e buscando sobreviver, aparece a constatação do nascimento de um novo dia. Esse novo dia que chega parece assumir o significado de outra possibilidade de vida: “o Homem tateia passos, sente o mundo nascendo do chão, andar incerto (...) É o Mar! Cincundando, nascemos do mar, estamos nascendo dele e essa claridade é o Dia, o primeiro dia” (LOPES, 1975, p.279).

As referências feitas ao “mundo nascendo”, “andar incerto” e “primeiro dia” suscitam a imagem do nascimento de uma nova vida. O homem nasce para um mundo novo. Existe a descrição do Capitão Lúcio enxergando o seu navio e as pessoas e tentando atribuir um significado para tudo aquilo. Sua memória está falha, mas aos poucos ele irá reconhecendo cada um. Teremos, dessa forma, a imagem dos seres que antes estavam doentes e que voltam à vida: “acordei pela madrugada, no convés, e estava viva. Pareceu um grande sono... Sim, como nós todos... nascemos nesta madrugada” (LOPES, 1975, p.279).

Chama atenção que a nova vida que chega salva os homens da doença, mas ainda sim algumas personagens continuam a repetir os mesmos gestos: Cícero procurando Graziela, Carlos tentando encontrar Verinha no espelho e Dalva perdida buscando sentido para a sua vida. O navio continua sem rumo, avariado, perdido, mas existe o sentimento de busca por um novo caminho: “o homem começa a ter consciência. Sim, um rumo, encontrar uma direção, haverá um ponto qualquer, e outros homens, também nascidos, esperando para nos estender as mãos” (LOPES, 1975, p.284). O desfecho da obra aponta assim para um contexto renovador e positivo. Algumas dificuldades ainda restam - a falta de comida, escassez de recursos, a direção perdida - mas existe a luz de um novo dia e um barco com pessoas “renascidas” que desejam encontrar o porto.

Não podemos deixar de mencionar que esse desfecho provoca uma quebra evidente no modo como os fatos vinham sendo relatados. Tudo na obra apontava para o fim de grande

parte da tripulação, pois a contaminação já tinha tomado proporções assustadoras. Parecia não haver qualquer possibilidade de salvação. Todavia, acontece o oposto. Os homens “milagrosamente” se salvam da doença e continuam a sua trajetória. Esse final aponta simbolicamente para o surgimento de um novo ciclo do homem, através do surgimento do novo dia. Podemos interpretar esse fato como se o homem tivesse aprendido diante do que viveu no contexto sofrido da doença e se transformou para uma nova vida.

Ao contrário do que o romance expôs ao longo de todas as suas páginas em uma visão pessimista e angustiada da vida, o desfecho destaca possibilidades de futuro. Todavia, vale ressaltar que o desfecho não manifesta uma resolução final dos problemas. A obra termina sem conclusão, apresentando o navio sem rumo, buscando chegar em algum lugar para aportar. Esse tipo de fechamento é muito comum na narrativa de Lopes, quebrando com a ordem do enredo e se caracterizando por trazer o fim aberto, sem uma conclusão final.

4.1.1.1 O roteiro mitológico

Depois de observar a construção da ação diegética que compõe a estrutura do romance, destaca-se o conteúdo mitológico presente na nomeação de cada parte da narrativa. A estruturação do enredo ganha assim ainda mais significado quando relacionamos os eventos relatados em cada capítulo com a imagem apresentada das entidades mitológicas e sua simbologia. Essa associação entre os eventos narrados e as figuras míticas que abrem os capítulos revela um discurso simbólico significativo que redimensiona de forma impressionante o conteúdo exposto na obra.

Na primeira parte do romance aparece a figura de Pã, divindade pastoril, retratado como o guardião dos rebanhos e dos campos. Bulfinch afirma que “como o nome do deus significa tudo, Pã passou a ser considerado símbolo do universo e personificação da natureza, e mais tarde, enfim, foi olhado como representante de todos os deuses e do próprio paganismo” (BULFINCH, 2005, p.204).

Essas representações de Pã são utilizadas na obra em uma ligação clara com a vida. Ele simbolizaria todas as possibilidades de vida, já que era tratado como o guardião dos campos e como símbolo do universo. A imagem do deus é claramente evocada para representar a condução da vida. Não é à toa que sua referência aparece logo na primeira parte da narração, quando os marinheiros irão começar a viagem, cheios de prazer por voltar ao mar

e iniciar um novo percurso do seu ofício. A viagem se inicia, uma trajetória se desenha frente os marinheiros, cumprindo a missão de navegar.

A imagem de Pã era identificada também pelo Deus Min, tido como o criador do universo e o deus dos caminhos na mitologia egípcia (cf. GUIRAND, 2006, p.83). Essa associação do deus Pã como o guardião dos caminhos tem sua simbologia evidenciada nesse primeiro momento do romance. Por outro lado, Pã também era considerado como “símbolo da obscuridade” (MÉNARD, 1991, p. 74), capaz de causar nos homens terror e pânico, como o início do seu próprio nome anuncia. Nesse sentido, essa outra imagem do deus se funde muito bem com as imagens obscuras e angustiantes que já temos acesso nessa primeira parte da obra. A peste que assola o navio já é mencionada e a voz de Isaías como a determinar o fim de todos cria esse contraponto. A simbologia de Pã revela assim inicialmente uma relação com as imagens da vida, mas manifesta também, um conteúdo pessimista e angustiante na associação com o pânico. Em sua imagem desenha-se essa tensão e esse contraponto, acentuando ainda mais o caráter dramático da narrativa.

Na parte II, quando o navio atraca em Grapuassu e alguns passageiros invadem a embarcação, existe a imagem da peste dizimando o pequeno vilarejo e começando a se espalhar pelo navio. Na narrativa, este segundo momento marca o início da contaminação, a doença que chega e as primeiras mortes. Quando relacionamos esses fatos com a figura mitológica de Perséfone, vemos como sua imagem se liga aos eventos narrados, pois Perséfone se apresenta como a “esposa de Plutão e rainha do império das sombras” (COMMELIN, 1993, p.194). Perséfone representa assim o contrário do que Pã evocava, enquanto o primeiro associava-se com a vida, a segunda é evocada como a imagem da morte. A deusa tornou-se rainha do mundo dos mortos depois de ser raptada por Hades, o deus do mundo infernal. Nesse sentido, quando a morte começa a chegar para os tripulantes do *Belona II* é a imagem de Perséfone que aparece destacada. De acordo com a mitologia, “acreditava-se comumente que ninguém podia morrer sem que Proserpina³⁵, por si mesma, ou pelo ministério de Átropos, lhe tivesse cortado um cabelo fatal a que a vida estava presa” (COMMELIN, 1993, p.195). Através dessa representação, Perséfone seria esse liame entre a vida e a morte. Ela seria a anunciadora da morte que chega. Sua imagem sendo exposta nesta segunda parte do romance revela-se repleta de significados, entra em homologia com a narração dos fatos e a estruturação do capítulo.

³⁵ Nome de Perséfone na mitologia romana

Posteriormente, na terceira parte da obra, mais uma figura do mundo infernal é explorada, trata-se de Caronte, que era “filho de Érebo e da Noite, era um deus idoso, mas imortal. Tinha por função transportar além do Estirge e do Aqueronte as sombras dos mortos numa barca estreita, reles e de cor fúnebre (COMMELIN, 1993, p. 196). A imagem do barqueiro dos mundos infernais, condutor das almas dos mortos para realizar a travessia, manifesta-se cheia de significado quando relacionamos com os fatos narrados em que o enredo se pauta na intensificação da tragédia, quando a contaminação pela gripe assume proporções enormes e a cena que reina é de Leone conduzindo as pessoas doentes ao porão dos mortos. Nesse sentido, a imagem de Leone aparece unida com a de Caronte, o barqueiro do Hades. Assim como Caronte, Leone assume a missão de condutor. Ele precisa encontrar as pessoas contaminadas e isolá-las no porão para que a peste não tome conta do navio e para que a tripulação que permanece saudável não seja contaminada. Essa associação evidencia a imagem daquele que realiza o trajeto entre a vida e a morte. Na obra, o trajeto feito para o porão representava para as personagens a chegada da morte e o fim da vida.

Na quarta parte, momento de maior adensamento do drama vivido pela tripulação e pelos doentes, patenteia-se a imagem da morte como reinante, os corpos sendo jogados ao mar, grande parte da tripulação contaminada, o navio perdido sem leme e a cena dos doentes sofrendo e morrendo nos porões, desvelando a atmosfera fétida e sub-humana daquele ambiente. Nesse contexto, a figura mitológica evocada é a das Harpias, “monstros horríveis que apavoram e infectam o mundo” (COMMELIN, 1993, p. 120). Esses monstros personificavam os ventos da tempestade e se associavam sempre com a tragédia e as coisas ruins: “compraziam-se a levar as carnes das mesas para se alimentarem, ou em sujá-las, espalhando um odor infecto e causando a morte por todo o lado” (GUIRAND, 2006, p.289). Quando consideramos essa representação mitológica, pode-se associá-la muito bem com a imagem reinante nessa quarta parte da narrativa através da descrição da atmosfera descrita no porão dos mortos: a imagem da podridão, dos homens morrendo no chão sujo de sangue e vômito, os ratos rondando o ambiente e tentando encontrar alimento. Enfim, a figura das Harpias revela e reforça ainda mais o contexto da morte, da putrefação, do pavor, sofrimento e dor vivenciados pela tripulação do navio.

Na última parte do romance, a imagem que aparece é da Fênix, o pássaro mitológico. Como nos conta Bulfinch, a partir de Ovídio, a fênix “depois de ter vivido quinhentos anos, faz um ninho nos ramos de um carvalho ou no alto de uma palmeira. Nele junta cinamomo, nardo e mirra, e com essas essências constrói uma pira sobre a qual se coloca, e morre (...) Do corpo da ave surge uma jovem fênix” (BULFINCH, 2005, p.362-363). Nesse sentido, a fênix

passa a ser símbolo de renascimento, de vida nova, pois não precisa de reprodução para nascer, mas a cada período nasce e renasce. Existem duas versões distintas sobre o renascimento da nova ave. Alguns mitógrafos afirmam que “a ave faz arder essa pira fúnebre odorífera e que das suas cinzas nasce uma nova fênix” (GRIMAL, 1993, p.155). Outros já destacam que “o pássaro deita-se no ninho que construiu e morre, impregnando-o com o seu sêmen” (GRIMAL, 1993, p.155). A simbologia da fênix está assim tanto na imagem do renascimento, quanto da imortalidade da alma e da constituição de ciclos de vida. Podemos associar muito bem essas imagens da ave mítica com os fatos narrados nessa última parte do romance em que, em uma das possíveis leituras, a tripulação renasce para um novo dia e uma nova oportunidade de vida, estão salvos da doença inexplicavelmente, abrindo-se para uma outra vida. A morte foi vencida e a doença não existe mais dentro do navio. Existe apenas o desejo de encontrar um novo porto. Do sofrimento e morte renascem para um novo dia, assim como a fênix.

Observa-se, desse modo, como a construção do enredo se vale desse recurso simbólico para tornar o conteúdo da obra ainda mais rico. As partes do enredo são acompanhadas dessas imagens mitológicas associadas ao conteúdo narrado ganhando em expressividade. As figuras míticas representam o ciclo vivido pela tripulação do *Belona II*, indo da vida, passando pelo caminho da morte e renascendo de suas próprias cinzas para uma nova vida. Esse verdadeiro roteiro mitológico utilizado na construção do enredo manifesta uma espécie de percurso que poderia apontar para uma certa linearidade e causalidade na apresentação dos fatos, no entanto vemos que essa causalidade é apenas aparente, pois ao longo da obra observa-se como existe uma mistura de fatos relatados que não seguem a linearidade dentro dos capítulos.

O enredo estrutura-se, desse modo, por meio dessa quebra da causalidade, expondo fatos através de uma dramaticidade evidente que aponta *a priori* para uma visão pessimista e angustiante, mas que revela, no fim, um discurso renovador e positivo, através da utilização do conteúdo mitológico muito bem associado com o desenrolar dos acontecimentos.

Assim como explora o conteúdo mitológico na estruturação e composição de cada capítulo, veremos a instauração de várias fontes de relato, que espalhadas em muitos momentos da narrativa, associam-se com o eixo central da trama e ajudam a dar uma visibilidade maior ao conteúdo retratado.

4.1.1.2 As fontes do relato e os procedimentos narrativos

Moacir Lopes utiliza várias fontes externas de relato para estruturar o enredo de *Belona, Latitude Noite*. No capítulo intitulado “Pedra das Sete Músicas”, existe a conjugação de dois mitos diferentes para criar a narrativa da lenda das botas que enfeitiçam os pescadores. Nessa passagem, é possível perceber como o narrador se vale da mistura de duas fontes diferentes para criar sua própria lenda: a lenda dos botos, própria da região amazônica, com a lenda marítima do feitiço das sereias aos marinheiros, lembrando a famosa passagem de *A Odisseia*. Observa-se que a lenda do boto é utilizada em sua versão feminina³⁶: “e o pescador que tece no terreiro de sua cabana a nova tarrafa corre no rumo do ouvido, o canto se intensificando, as pedras cessam de caminhar, mas logo aparece a Bôta espadanando” (LOPES, 1975, p.74). Essa passagem é narrada no momento em que os marinheiros iniciam a viagem e o Comandante relembra histórias marítimas, quando passam em determinado local, associando tal lugar com a atmosfera de encantamento que parece reinar e deixar todos os marinheiros contentes.

Mais adiante, a narrativa retrata histórias de índios e suas tribos, trazendo em uma delas a figura de Nhenciara, que o narrador compara a Graziela, uma personagem feminina da obra, unindo os dramas de cada uma. Nessa passagem da narração até o discurso, em alguns momentos, toma a forma do português arcaico: “Nhenciara, a bela, a mais bela do povo dos potiguares, reservada, por ser a mais fermosa, assi assi, para a engorda do suplício dos cativos” (LOPES, 1975, p.188). Moacir Lopes parte dos relatos de antropofagia para criar o mito de Nhenciara, pois em uma das versões do ritual antropofágico, existe o relato das mulheres que se deitam com os prisioneiros antes do banquete para engordá-los e satisfazê-los. Se ficassem grávidas do prisioneiro, o filho deveria ser morto. No mito apresentado na obra, existe a descrição de todo o sofrimento de Nhenciara ao engravidar de um cativo e tentar impedir a morte do filho.

Em outro momento da narrativa, chama atenção o material popular representado por meio da voz de Isaías, que reza a São Pedro na hora da morte de uma mulher, proferindo versos e retratando o velho costume de colocar uma moeda entre os dentes do morto para pagar a entrada no céu: “abra a porta São Pedro/ estou pronto para entrar/aqui está o meu óbulo/para a entrada pagar” (LOPES, 1975, p.109). Essa espécie de cantiga popular é

³⁶ Essa versão é apresentada por Câmara Cascudo no seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2001).

representada no momento em que Isaías passa a descrever a tragédia acontecida em Grapuassu através da descrição das diversas mortes.

Mais adiante é possível perceber referências bíblicas com a retomada da imagem de Seth, o terceiro filho de Adão e Eva, como a simbolizar o equilíbrio entre o bem e o mal, evocado nos momentos de angústia diante do contexto de sofrimento no navio: “onde em nós está Seth, o equilíbrio entre o bem e o mal? ” (LOPES, 1975, p.178). Fato pertinente a salientar é que essas histórias e referências diversas são sempre anunciadas a partir da visão do Comandante Lúcio, como a manifestar a sua experiência como marinheiro, relatando várias histórias, bem como para destacar a sua capacidade de refletir sobre as situações vividas em alto-mar, buscando respostas diante das dificuldades.

Esses são apenas alguns exemplos das diversas fontes de relato trabalhadas nesta narrativa. Em alguns momentos, a obra parte de uma história para criar outra, revelando o poder criativo do escritor. Em outros momentos, são feitas referências ou retomadas de passagens bíblicas, cantigas populares, histórias indígenas, para relacionar com os fatos relatados.

Todas essas referências externas são utilizadas sempre em uma associação com o drama vivido em alto-mar e, assim, ajudam a dar amplitude e significado ao material que aparece retratado em *Belona...* O enredo se estrutura a partir de grande quantidade de referências intertextuais que, em paralelo com a narração principal da obra, pela semelhança das situações, redimensionam o conteúdo dessa.

Enfim, essas várias fontes - lendárias, bíblicas, históricas - tornam a narrativa multifacetada e rica no conteúdo que deseja transmitir, pois instituem a linguagem variada do romance em seu estilo, trazendo em alguns momentos marcas do discurso mais coloquial e popular, em outros, do discurso religioso, e mais adiante, marcas do português em sua forma arcaica.

Ao observar essa quantidade significativa de material dos mais variados para compor o relato, enfatiza-se o esforço realizado pelo autor para elaborar as suas obras. As várias referências externas, que se associam muito bem com o conteúdo narrado, patenteiam uma atenção maior dada à construção dos romances nessa segunda fase da produção de Lopes, destacando um processo evolutivo de escrita, que não desmerece os romances anteriores, mas evidencia, por parte do escritor, uma busca por tornar as narrativas mais elaboradas esteticamente, tanto na sua estrutura quanto no seu conteúdo.

Depois de considerar a utilização de fontes de relato que dão forma ao enredo, percebe-se ainda que o romance como um todo é estruturado a partir de dois procedimentos

narrativos que se entrelaçam: o “histórico” e o “fantástico”. Através das discussões, observou-se como o traço histórico é presente na exploração do motivo da gripe espanhola, eixo central da trama, revelando o conteúdo social do romance de forma muito evidente, em uma problematização de assuntos sociais em tom de crítica e chamamento. O narrador parte de um conteúdo histórico datado para construir o relato. Todavia, percebe-se que ao lado do material histórico existe a apresentação de fatos que trazem um traço de sobrenaturalidade para a ação diegética, instaurando o clima fantástico.

Podemos notar essa característica inicialmente na relação feita entre a narrativa principal exposta na obra e sua associação com as lendas náuticas, como do navio fantasma que Moacir Lopes claramente retoma. Depois disso, esse traço de sobrenaturalidade passa a ser visto na figura da personagem Leone, o Comissário do navio, que não se contamina pela doença, mesmo tendo contato com os enfermos e sendo o único a entrar no porão dos mortos. Na obra, a imagem de Leone está bem associada ao caráter do fantástico, já que aparece destacado desde início como um homem misterioso, estranho e com poderes inauditos. Esse caráter insólito aparece também no final da obra, pois os homens “milagrosamente” são salvos da peste e continuam a viver no navio, buscando chegar a algum porto. Percebemos que no desfecho, essa vida devolvida, esse “renascimento” aponta para um contexto de mistério, de irrealidades, sem que possa ser entendido como uma referência externa palpável e possível de acontecer.

Conforme define Todorov, o fantástico se dá quando “produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar (TODOROV, 2008, p.30). Nesse sentido, a narrativa fantástica se constituiria nessa dualidade entre fatos reais e irreais que provocam um clima de incerteza e hesitação. De acordo com o crítico, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p.31).

Diante disso, constata-se que o fantástico só existe quando a hesitação entre explicar os fatos pela ordem do real e do irreal se mantém. Quando essa incerteza é desfeita o fantástico deixa de existir e entra-se em duas modalidades diversas: o “fantástico-estranho”, em que “acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional” (TODOROV, 2008, p.51), e o “fantástico-maravilhoso” visto em “narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2008, p.58).

Em *Belona, Latitude Noite* podemos destacar que a narrativa se caracteriza dentro do gênero do fantástico-maravilhoso, em que existe essa aceitação do sobrenatural de forma

verossímil. No desfecho da obra, chama atenção o fato de repentinamente todas as personagens acordarem para um novo dia salvos da peste, que já havia tomado toda a tripulação. Essa conjuntura dos fatos revela o traço sobrenatural, mas isso é tratado de forma tão natural e verossímil que o leitor termina por aceitar a perspectiva sobrenatural. Dentro da economia narrativa, não se observa as personagens se interrogando sobre o acontecimento, ele apenas existe e é relatado de forma naturalizada. Nesse sentido, podemos dizer que acontece a “naturalização do irreal” ou a “sobrenaturalização do real”, termos utilizados por Irleamar Chiampi (1980) para tratar da tendência de alguns romances em amalgamar o realismo e a fantasia, sem que exista qualquer hesitação quanto ao desenrolar dos acontecimentos, traço mais representativo da linha do Realismo Mágico, como alguns estudiosos definiram, ou do Realismo Maravilhoso, como Irleamar Chiampi prefere conceituar³⁷.

Algumas obras de Lopes nessa segunda fase trazem esse traço de “naturalização do irreal ou sobrenaturalização do real”. Muitos críticos de jornais da época do lançamento de seus escritos ou estudiosos de sua narrativa chegaram a apontá-la como participante do Realismo Mágico, como fez Michael Fody (1978) ao compará-la aos romances parabólicos ou fabulosos de Franz Kafka e Jorge Luís Borges.

Diante de todas essas discussões, é pertinente destacar como o procedimento narrativo utilizado para estruturar o enredo parte da associação entre o conteúdo social, mais realista, e o sobrenatural, mais simbólico. Essa junção dos fatos reais com os irreais atribui uma dimensão mais ampla ao romance, pois o sobrenatural funciona também para chamar mais atenção para os fatos reais e desvelá-los. A realidade descrita torna-se ainda mais perceptível aos nossos olhos, pois ao unir essas esferas o leitor é chamado a ter um olhar mais atento e presente na narrativa. Mais que isso, podemos notar que ao misturar essas esferas do real e irreal na construção do enredo, a obra sai de um contexto histórico datado para assumir uma conotação mais simbólica e universal.

O universo marítimo exposto em *Belona...* parte assim de uma conjuntura peculiar de marinheiros mercantes vivendo do seu ofício para relatar uma história que assume uma simbologia bem mais vasta. Não é apenas a história de marinheiros que vivem a contaminação pela gripe espanhola de 1918, depois da invasão do navio por passageiros de um lugarejo contaminado, mas os fatos relatados podem sugerir nessa viagem ou nessa travessia uma representação da própria vida de dificuldades e da trajetória difícil que o homem enfrenta ao

³⁷ Prefere o termo realismo maravilhoso ao termo realismo mágico com o intuito de situar o problema no âmbito da investigação literária. O termo maravilhoso é “consagrado pela Poética e pelos estudiosos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos de discursos (...) ‘Mágico’, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural” (CHIAMPI, 1980, p. 43).

longo da vida. Como afirma Fernando Py (1975, p, 17), “entendemos a viagem do *Belona II* como uma alegoria existencial, a peste e a ferrugem como as mazelas que corroem a humanidade degradada”. O universo marítimo desvelado aqui se torna assim mais universalista, mais amplo e mais simbólico.

Nesse sentido, podemos anunciar que existe ao menos uma chave interpretativa em *Belona, Latitude Noite*, determinada pelos procedimentos narrativos utilizados. Não existe outra forma de ler a obra sem considerar as perspectivas histórica e fantástica, que dão forma aos eventos relatados, pois ao invés de se apresentarem de forma separada, se unem e se amalgamam de tal maneira que o conteúdo de uma redimensiona o conteúdo da outra.

Diante de todas essas considerações, percebe-se como o enredo narrativo parte de uma estruturação que quebra com a lei da causalidade e já apresenta desde o início o clímax, instaurando o tom dramático que caracteriza a obra. Mais ainda, nota-se a importância do roteiro mitológico elaborado que reforça o conteúdo exposto, quando associamos a simbologia das entidades míticas com os eventos narrados em cada parte. Por fim, destacamos a chave interpretativa tão determinante na construção e exposição dos eventos, com a mistura do traço histórico e fantástico que instaura a perspectiva realista representada no romance com a exploração do contexto social, bem como a perspectiva simbólica, redimensionando o sentido da obra no seu desfecho e revelando a simbologia presente no universo marítimo.

4.1.2 O narrador e a soma de focalizações: os vários posicionamentos ideológicos

O narrador em *Belona, Latitude Noite* se constitui a partir de uma estruturação peculiar, somando várias perspectivas e tornando difícil precisar, em muitos momentos, quem narra e a partir de que ponto de vista. Esse traço marca as obras da segunda fase de Lopes, em que existe uma elaboração maior em termos de estrutura, principalmente por conta da atenção dada à construção do narrador nos seus romances. Se em *Maria de Cada Porto*, aparece a configuração de um narrador autodiegético, que conta a sua própria história e a de seus companheiros a partir de seu ponto de vista, em *Belona...*, o narrador onisciente se vale de diferentes focalizações inusitadas que determinam uma soma de posicionamentos sociais, fazendo enxergar o pensamento de cada personagem e trazendo a multiplicidade de visões diante de um mesmo fato, além de anunciar uma narração mais intimista ao dar espaço para a psicologia de vários seres.

Ao falarmos sobre o narrador, convém determinar as duas formas de abordagem analítica proposta por Gérard Genette (1995) em *Discurso da Narrativa*. O teórico apresenta a categoria de “voz” para falar sobre a instância narrativa que comanda a narração dos fatos, bem como de “modo” para designar os tipos de mecanismos utilizados pela instância narrativa para tornar manifesta a sua narração. Em *Belona, Latitude Noite*, os fatos chegam ao leitor por meio da configuração de uma instância narradora. Trata-se de um narrador heterodiegético, “ausente da história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244), mas que se reveste ao longo do romance da focalização zero ou onisciente “em que faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada” (REIS; LOPES, 1988, p.255), bem como da focalização interna variável, de forma mais vasta, quando existe “a circulação do núcleo focalizador do relato por várias personagens”(REIS; LOPES, 1988, p.252). Neste caso, o narrador passa a expor os fatos a partir da mente de cada uma das personagens, revelando seus sentimentos, sua psicologia e seus posicionamentos ideológicos.

Mais que isso, existe ainda a focalização a partir de determinados seres e coisas de forma inusitada, como as gaivotas, o rato, os espelhos de Isaías, etc. Esse tipo de focalização é assumido pelo narrador, que começa a descrever as situações a partir de sua perspectiva, mas logo em seguida, mistura sua visão com a dos seres e coisas. Em cada mudança de capítulo³⁸, destaca-se uma mudança de focalização, principalmente nos primeiros parágrafos. Todavia, encontra-se no capítulo denominado “Rato” a adoção de duas focalizações em tensão: a do rato e do piloto Borges, sem que exista a interferência do narrador em nenhum momento. Esse capítulo é um dos mais bem construídos e expressivos da obra e marca a parte mais degradante do romance.

Vale ressaltar como o narrador encaminha, em muitos momentos, o pensamento das personagens, que chega a perder sua autonomia como instância narradora. O leitor esquece que existe um narrador em terceira pessoa que veicula os fatos e a história parece assumir outro ritmo e outra linguagem. Isso é revelador porque ao invés de instituir um único ponto de

³⁸ A própria obra em seu sumário nos apresenta a nomenclatura de “ângulos de visão” como forma de nomear cada capítulo, mas também para deixar claro que existe um modo de ler e de estruturar a obra a partir de cada ângulo. Essa nomenclatura de ângulos de visão foi explicada pelo próprio autor no seu livro *Guia Prático de Criação Literária* ao comentar o seu romance *Belona, Latitude Noite*: “na divisão das partes menores não menciono capítulos, mas ângulos de visão. Assim cada [uma] dessas partes menores é narrada sob o ângulo de visão de alguma coisa. Ou seja, o narrador praticamente se desloca e se integra num objeto qualquer e toda a panorâmica do cenário é vista sob os ‘olhos’ dessa coisa, como as lentes de uma câmera filmadora” (LOPES, 2001, p.134). Na presente análise, não utilizamos a expressão “ângulos de visão” a fim de evitar qualquer tipo de confusão terminológica. Passamos a adotar os termos instância narrativa e focalização a partir das conceituações de Gérard Genette (1995).

vista na apresentação dos eventos relatados, manifesta uma quantidade significativa de vozes, que se fragmenta em diversos pontos de vista, oferecendo uma variedade de posicionamentos ideológicos em tensão.

Além dessa variedade de posicionamentos sociais expostos a partir de cada focalização, observa-se a expressividade criada no que se refere ao trabalho com a linguagem do narrador. Para cada focalização, enxergamos um tipo de linguagem utilizada. O narrador em alguns momentos tem o discurso sóbrio, parcial, distanciado, mas, em muitos momentos, o seu discurso se contamina ao modificar a focalização diante dos fatos. Existe uma mudança na forma de relatar trazendo expressões inusitadas e bem peculiares ao campo de consciência de onde essa narração parte.

Nesse momento da análise, investigaremos inicialmente como se dá essa modificação de focalizações entre o narrador com focalização onisciente para a focalização interna variável. Depois disso, destacaremos a forma com que a variedade de focalizações acaba trazendo uma multiplicidade de pontos de vistas ideológicos, causando a tensão de visões e deixando claro o tecido social do romance. Por fim, analisaremos ainda de forma mais detida a mudança de focalizações no que se refere aos procedimentos inusitados que o narrador traz para a sua narração, passando a narrar a partir da perspectiva de seres ou coisas bem peculiares, acentuando uma visão social da obra muito pertinente e mostrando um trabalho expressivo com a linguagem.

No que diz respeito ao uso das focalizações, vemos o narrador heterodiegético apresentar os fatos na sua posição distanciada e onisciente em muitos momentos, conforme observa-se nesse fragmento: “Capitão Lúcio na torre de comando, amarrado ao pé da bitácula para manter-se ainda erguido, como homem. Sentado no banco, cabos envolvendo-o desde os pés até a cintura, livres apenas os braços” (LOPES, 1975, p.27). Todavia, em outros momentos, destaca-se o uso da focalização interna variável assumindo o ponto de vista do Comandante Lúcio de forma mais vasta, mas também de outras personagens da obra, revelando os seus sentimentos mais íntimos: “cheço às vezes a pensar como Isaías, que morreremos todos e somente Leone permanecerá vivo a bordo, arrastando o *Belona II*. Tenho que passar-lhe o comando, antes é preciso que eu vença o mar” (LOPES, 1975, p.30).

O romance estrutura-se, dessa forma, por meio da mistura de vozes, trazendo um teor mais psicológico e nos fazendo conhecer de forma mais concreta a visão de mundo de cada personagem sobre os fatos. Esse recurso ajudará a tornar a narração mais subjetiva, pois em uma obra como essa em que o enredo se define pelo conteúdo dramático exposto, quando temos acesso ao pensamento de cada personagem, conheceremos de forma mais contundente

o sofrimento e conflitos de cada uma, tornando esse drama melhor delineado aos nossos olhos. A narrativa mescla, assim, as vozes do narrador e das personagens através da focalização interna variável, instaurando o discurso indireto livre:

Uma língua de mar se choca contra a torre, o *Belona II* estremece, corpo de Lúcio imprensado contra a bitácula. Olha para os pés e nota que está sem um sapato. O esquerdo. Onde o teria esquecido? Jaru já o teria trazido, viria silencioso como sempre e o colocaria em seu pé (...) Capitão Lúcio queria morrer junto com o *Belona*, serem ambos jogados numa ponta de praia, corroídos lentamente pela ferrugem e pelos mariscos. Mas ainda não! Era preciso rever os portos por onde passou, relembrar pequeninas glórias, entrar nos mesmos bares e estalagens de pescadores, ver-se cercado por eles! (LOPES, 1975, p.32)

Nesse fragmento, nota-se que a narração inicia com a perspectiva do narrador heterodiegético apresentando os fatos. Logo em seguida, existe a instauração da voz da própria personagem por meio de questionamentos e interrogações. Esse recurso será vastamente utilizado ao longo do romance dando grande espaço para a focalização a partir de Lúcio, o Comandante do navio, e sua visão sobre os fatos. Teremos acesso a informações sobre sua infância, a culpa por ter deixado a família pela vida no mar e a constante lembrança da filha. Os dramas das personagens serão apresentados por esse narrador que nos faz conhecer um pouco da intimidade de cada um e o modo como enfrentam a situação trágica vivida em alto-mar. Veremos essa estruturação na visão também de outras personagens, a exemplo de Marta:

Rômulo se afasta do tubo acústico, enterra na carvoaria a pá e de etapa em etapa de carvão jogado à boca da caldeira seus olhos se vidram nas labaredas para reverem Marta, em seus gestos perdidos, no camarote, em muitas poses que eram sempre a última (...) Venha, Rômulo, vamos consumir os minutos que restam. Daqui a pouco vou escutar outra vez aqueles mesmos passos. E ele, sem nada dizer, apenas com os olhos negros e fundos, rosto sulcado pelo cansaço, vai estender-me o braço e chamar para o porão-dos-mortos (LOPES, 1975, p.32).

Observa-se a narração inicial na perspectiva heterodiegética apresentando Rômulo e sua lembrança de Marta, logo em seguida, o leitor passa a ter acesso à própria voz da personagem feminina, veiculada pelo narrador, como se entrasse na mente desses seres de ficção e passasse a transmitir os seus pontos de vista de forma presentificada. Sendo assim, através desse recurso, conheceremos com maior veracidade o íntimo de cada ser, os seus

medos e receios diante da peste que tomou conta do navio. Essa veiculação da perspectiva de cada personagem torna-se ainda mais peculiar e expressiva porque aparece desde os primeiros momentos da obra, quando ainda nem conhecemos os seus nomes e seus dramas já surgem diante de nossos olhos de forma sentida.

Tal representação da consciência dos seres de ficção, através do narrador em terceira pessoa, ganhará proporções bem mais contundentes em alguns momentos, pois teremos acesso à conturbação mental do ser exposta na narração dos gestos e atitudes da personagem, bem como na configuração do próprio discurso. Destaca-se, a título de exemplo, uma sobreposição de informações de forma repentina e rápida, manifestando a dramatização da consciência do Comandante Lúcio depois que ele recebe a resposta negativa sobre o seu pedido de reparo no navio:

Caminhou por ruas, o ofício-resposta nas mãos, no bolso, nas mãos, dobrado, estendido, dobrado, o quepe na cabeça, debaixo dos braços, rodando nos dedos, sol descambando, crianças atravessando à sua frente, o rosto refletido num vidro, barba crescendo no reflexo. Quando fizera a barba? Era preciso comprar outra navalha, que a velha enferrujada, perdendo o fio, o bêbado, Capitão tome um gole comigo, pés caminhando em círculo, olhava os paralelepípedos, o círculo da caminhada, andamos em torno de nós mesmos, a moça sorrindo, estendeu o braço, agitou o quepe, conhece a moça? Aliás não é tão moça, há fios brancos em seus cabelos, talvez a tenha amado, nesta mesma rua, anos passados (...) foge do rosto da mulher o reflexo, voltam os fios brancos do cabelo, é uma velha vendedora do mercado, antiga meretriz, quer flores? Para quê? para quem? Minha filha, remeto-lhe uma flor do mercado de Ver-o-Peso, flor não cabe num envelope, o garoto vem correndo, para, acerta o passo, admira os galões nos punhos do dólmã, ergue os olhos, acha bonito o quepe, estende a mão para acariciar-lhe a cabeça, do garoto, o gesto se engana, então acaricia a própria cabeça, ele corre, queria correr atrás ao sentir que em sua cabeça há poucos fios de cabelo, poderia fazer uma troca, o retorno, sua cabeça está ali no ombro daquele garoto, é assim, ágil, correndo atrás da bola de borracha, mas as pernas são suas, fracas, a noite chega, garoto sumiu, chove, pernas correndo para se abrigarem (LOPES, 1975, p.59-60).

Essa conjugação de pensamentos emaranhados sem correlação um com outro, traduz o íntimo conturbado de Lúcio. Observa-se na linguagem exposta a hesitação dos gestos, a reação face à negação do pedido de reparo, com o ofício nas mãos e sem saber como lidar com a mensagem recebida. A inquietude nos gestos revela a inquietude interior. Vemos o indivíduo caminhar a esmo pelas ruas e a descrever o que vai enxergando de forma caótica, com a razão falha, atordoado e perdido, no desejo de voltar a ser criança, na lembrança da filha, através de pensamentos confusos, que se modificam na rapidez de um gesto qualquer.

Tal confusão da personagem manifesta-se também na confusão da linguagem fragmentada, com reflexões e narrações superpostas. São perceptíveis as repetições de palavras a manifestar a oscilação de pensamentos, bem como a quebra sintática das frases, destacando uma quantidade significativa de ações em sequência, que trazem um ritmo acelerado para a narração. Além disso, sobressaem-se as interrogações ao longo do trecho como forma de determinar a instabilidade dos pensamentos de Lúcio. Tanto é assim que, depois do fragmento exposto acima, a narração caótica continua por mais cinquenta linhas adiante. Lúcio desperta dessa confusão mental apenas no dia seguinte, quando a narração volta descrevendo o Comandante acordando no cabeçote do navio, surpreso, e tendo sido agasalhado pelo seu fiel despenseiro Jarú, sem que ao menos tenha percebido.

Nesse sentido, ressalta-se o modo como a narrativa se valerá da corrente de consciência das personagens, revelando seus conflitos de forma presentificada. Na estruturação das frases, verifica-se o emaranhado de pensamentos como a representar a mudança repentina a processar-se no íntimo do ser. Essa configuração narrativa só é possível pela construção da focalização que, ao assumir a perspectiva variável, permite que o narrador onisciente nos faça conhecer os sentimentos das personagens de modo perene, na exploração de sua mente conturbada, ao reproduzir o seu fluxo de consciência.

O resultado dessa estruturação narrativa recai exatamente no modo como existe a soma de perspectivas, fazendo com que ao longo da obra, o olhar do narrador se reverbere em cada ser e assim possa oferecer um quadro vasto de percepções psicológicas e sociais. Essa soma de perspectivas além de espelhar a psicologia de cada personagem, acaba nos fazendo conhecer a sua visão de mundo, sua concepção diante da realidade, expondo suas ideologias. Nesse sentido, podemos dizer que teremos um mesmo fato sendo observado a partir de cada consciência, manifestando o contexto social vivido e refletido em cada postura assumida.

Quando a focalização se concentra no Capitão Lúcio, vemos o auge da tragédia ser narrado a partir de uma perspectiva otimista, corajosa, demonstrando o desejo de lutar e destacando a sua solidariedade para com as pessoas: “é urgente esvaziar porões ou a carga será estragada. Se bem que a carga já não tem importância. Importante salvar a carga de homens, os que restam vivos” (LOPES, 1975, p.45). A visão do Capitão Lúcio desvela a sua preocupação com as pessoas, o desejo de sobreviver e cuidar dos que estão vivos. Sua visão reflete sempre o lado solidário. Entra, assim, em oposição com o Imediato Alcino que enxerga a peste como o fim, demonstrando o seu medo diante da adversidade e culpando a todo momento os passageiros de Grapuassu por terem disseminado a peste: “avisou, bem que avisou, capitão Lúcio, o senhor não vê? (...) uma carga de subgente trazendo as pestes nas

mãos, no rosto, ele escutava estrelas, não carregue essa gente, disseminar a peste no pó da ferrugem e entrar em todos nós” (LOPES, 1975, p.240).

Quando a narração dos fatos é apresentada a partir da visão do miçangueiro Isaías, observamos o tom da narração se modificar, assumindo um viés pessimista, sombrio, pois o ponto de vista da personagem deixará patente a sua concepção melancólica diante da constatação do fim revelado: “o choro dos homens ficará gravado na chapada do céu e nem restará ouvido para escutar. Vento e poeira varrendo e os homens caindo um em um. Deus traiu! traiu! (...) Não lamentem seus mortos, daqui a pouco seremos nós os mortos” (LOPES, 1975, p.103). O posicionamento de Isaías é sempre de questionar os valores religiosos, culpando Deus pela morte dos homens e por tanto sofrimento. Na sua visão cética sobre os fatos existe o prenúncio do fim, da extinção de qualquer sentimento de esperança. Sendo assim, sempre que a sua voz se instaura o leitor reconhece pelas marcas negativas predominantes no seu discurso.

Por outro lado, quando a narração se constitui a partir do ponto de vista de um dos marinheiros do navio, instaura-se a imagem do homem desejando o corpo feminino para esquecer a peste e a situação difícil em alto-mar. A visão de Biguá determina a ânsia por aproveitar a vida que ainda possui, tentando convencer Marta a perder sua virgindade: “vamos marcar um acontecimento qualquer, diga-se puta, deixe eu lhe chamar de puta, seja, não se ofenda, é pra dar estímulo a gente (...) navegamos sem destino, não sabemos para onde vamos” (LOPES, 1975, p.150). Nesse contexto, existe a percepção da mulher apenas com um fim sexual, desejando o contato carnal e a observando como objeto de prazer.

De outra maneira, quando a narração se vale do campo de consciência de Consuelo, destaca-se o seu posicionamento superior, sua extrema prepotência e seu enaltecimento em relação aos outros passageiros do navio: “outra vida nos espera, isto é uma passagem de poucos dias, somos passageiros, o navio foi contratado por nós, pertence a nós enquanto estivermos aqui, vou reclamar o embarque desses flagelados, é uma humilhação” (LOPES, 1975, p.145). A visão de Consuelo é sempre exposta na atitude de rebaixar os mais ‘humildes’, colocados como inferiores, subalternos e flagelados. Ela faz parte dos que tem poder e podem tomar posse de tudo o que está ao redor, porque acredita ter prestígio e riquezas. O seu posicionamento social é opressor perante os menos favorecidos.

Diante disso, podemos enfatizar o modo como a narrativa se descortina aos nossos olhos, por exemplo, através da visão pessimista e angustiante de Isaías, determinando a morte de toda a tripulação; da concepção egoísta e superior de Alcino e de Consuelo; do olhar luxurioso do homem a desejar o corpo feminino para obter o prazer que tanto necessita ou,

ainda, da luta e coragem do Comandante Lúcio, incapaz de abandonar seu navio e a tripulação. São várias formas de encarar o mesmo fato, diversas maneiras de lidar com o momento extremo vivido em alto-mar, cada personagem espelhando uma visão de mundo e um contexto social determinado.

Enfim, o modo de narrar que aparece estruturado em *Belona...* vem redimensionar todo o conteúdo exposto ao longo das linhas. O cenário da peste e do sofrimento enfrentado pela tripulação não teria cores tão vivas e cruas se não fosse esse recurso focalizador de enxergar os fatos a partir da visão de tantas personagens. Na forma de apresentar os eventos, com a instauração da psicologia dos seres, destaca-se como os dramas e conflitos interiores, bem como o contexto social representado por cada um, tornam-se mais palpáveis, contundentes e sentidos aos olhos do leitor, efeito que uma narração onisciente e de forma distanciada não poderia oferecer.

Toda essa estruturação se tornará ainda mais desconcertante quando existe a instauração das focalizações, a partir das quais o narrador passa a concentrar o seu relato assumindo a visão de seres e coisas sobre os fatos. Esse recurso utilizado reforça o tom dramático e pessimista que a situação da peste e da morte da tripulação irá perpassando ao longo da exposição dos fatos, bem como enfatiza o contexto de opressão e dos dramas sociais que cada personagem enfrenta.

Podemos perceber essa estruturação no capítulo denominado “Espelhos”, em que existe a focalização a partir dos espelhos pendentes no corpo do Miçangueiro Isaías, o vendedor de Grapuassu. Os diversos espelhos passam a ser anunciadores de toda a desgraça encontrada no vilarejo quando o *Belona II* atraca. Tais objetos e os seus reflexos tornam o quadro da dizimação pela doença ainda mais contundente, reverberado nas imagens que deles emanam:

quadrado redondo comprido
para mirar a vida neles
moça feia vira bonita...

Vagueiam em torno da praça do mercado, são guizos, balançam presos ao culote do busto do Miçangueiro, sol estala e se reflete em muitas faces de luz, projeta-se, distorce, aumenta, o grito do homem sai reverberando pelas casas, penetra por janelas, bate em portas e paredes, mais fachos de grito incidindo em outros rostos e braços erguidos, a boca da mulher que o lançou circula em outras bocas, de mão a mão, da árvore ao chão, todas as bocas repetem o grito, gritam árvores e casas e janelas e carroças e braços e pernas e animais e grãos de poeira suspensos e todos os grãos são gritos em suspensão no espaço, então o mundo é mil reflexos de gemido unido à luz, a luz ao grito, o grito ao rosto, o rosto a mãos estendidas, a mão à mão, ao cão

que passa, cão cão cão cão cão, luz luz luz luz grito grito morte morte morte morte morte, o homem estirado, a morte passou de boca a boca boca boca boca, o sol a praça praça sol sol sol, a dor dor a dor dor dor dor dor é o fim do fim fim fim fim fim fim... me socorram socorram socorram socorram... (LOPES, 1975, p.107)

Os espelhos de Isaías transformam-se em espaço para refletir o contexto assolador do vilarejo. De fato, a função essencial do espelho é mostrar com exatidão, é ser um fiel propagador da realidade. Nesse sentido, tal objeto serve para tornar a percepção negativa ainda mais visível, disseminando a imagem do grito por todos os lados. Isso pode ser evidenciado quando se observa a palavra grito ser exposta por seis vezes ao longo do trecho e a descrição de seu reflexo nas bocas dos homens, passando de lugar a lugar. A ideia do reflexo ganha em sentido quando ao fim do trecho as imagens começam a se duplicar, através da repetição sucessiva das palavras, representando as várias imagens que saem do espelho. Todavia, essas repetições concentram e reforçam o contexto negativo: grito, morte, dor, fim e o pedido de socorro.

Ponto relevante a notar é que a descrição do espelho que abre o fragmento, proferida pelo próprio Isaías no ato de vender seus itens, destaca o objeto de forma contraditória, já que existe o apelo comercial: “moça feia vira bonita”. Essa representação do espelho é desfeita quando o reflexo que ele incide é a imagem do grito, da dor, da morte e do sofrimento, exatamente porque reflete com fidelidade, não deturpa nem modifica a imagem, mas é veículo para apresentar a proporção da tragédia. De modo ainda mais revelador, o grito que reverbera pelos reflexos é ironicamente produzido pela luz do sol projetada sobre ele. Da luz e dos reflexos saem grito e sofrimento e nessa contraposição de imagens e significados, a luz desvela o grito e a morte, o sol manifesta a dor e o fim. Através dessa estruturação, a realidade sofrida vivida em Grapuassu torna-se sentida. O pedido de socorro refletido na luz do sol e projetado no espelho transmite o sentimento de contraponto e desesperança.

Podemos interpretar o uso desse recurso focalizador de duas maneiras. Se o núcleo focalizador se concentra na visão do miçangueiro Isaías, pois o espelho pode ser o encaminhador da visão negativa dele, enxergamos toda a desgraça do vilarejo, ou, por outro lado, se a focalização se concentra no próprio espelho, revela-se a maneira de expor os fatos a partir de um objeto que serve para refletir a imagem tal como é, destacando a fidelidade e exatidão. Das duas maneiras o tipo de focalização apresentado manifesta de forma significativa o contexto social do vilarejo de Grapuassu.

De outro modo, já nos momentos finais da obra, encontra-se outra utilização dessa imagem de propagação de algo, mas agora não são mais reflexos de luz e imagens do espelho, mas sim os sinais em código morse liberados pelo aparelho de telegrafia. Estes sons e sinais que chegam não encontram ouvidos para os receber, nenhum homem para atribuir seu significado. Nesse momento da narrativa, existe a insinuação do fim de toda a tripulação, não há vida e o silêncio denuncia a morte reinante:

```

— . — . .... . — — — . — — . — — .. — — — — — ... . . — ..
                                     — — — — — . . —
— . — . .... . — — — . — — . — — .. — — — — — ... . . — ..
                                     — — — — — . . —
— ... . . — .. — — — — — . . —
— ... . . — .. — — — — — . . —
. — — . — . . . — ... . — . — . .... . — — — . — — .. — — —
— ... . . — .. — — — — — . . —

```

Longo breve longo longo longo breve breve longo longo longo, empurram moléculas no interior do compartimento, espargem-se, ganham a dimensão do navio, chocam-se inúteis em anteparas, chão, teto, mastro, espardeque, paus-de-carga, multiplicam-se nos elos das correntes, caminham pelas tubulações, infiltram-se na couraça, vibram em todo o corpo do *Belona II*, vêm de algum lugar no espaço, por mar e continentes, caem no vazio, ouvido nenhum para captar e dar forma e corpo e vida, ser mensagem e sentido, onde estão os homens? perderam audição e linguagem, perderam-se, é preciso que escutem e se mantenham íntegros e integrados aos espaços, absorvendo o universo... chamando Belona, chamando Belona, acuse chamado Belona, Belona, Belona, Belona, dê sua posição... responda, Belona... (LOPES, 1975, p.239)

Ao longo de todo este capítulo denominado “Sinais” teremos a representação dos sinais do código morse intercalados com a narração. Esse tipo de comunicação era muito utilizado nos navios desde o século XIX. As mensagens eram transmitidas por meio de intervalos de som captados pelo aparelho de telegrafia e interpretados através um alfabeto morse, composto de traços e pontos que representam letras do alfabeto.

No fragmento acima, observa-se a exploração desse recurso com a utilização do alfabeto morse em muitos momentos, inclusive na abertura do capítulo. Os traços e sinais unidos formam palavras que transcritas à luz do código morse revelam a seguinte mensagem: “Chamando Belona, chamando Belona, Belona, Belona, acuse chamado, Belona”. Nesse sentido, podemos constatar que existem dois centros focalizadores de onde o discurso narrativo parte: do telegrafista da capitania que envia a mensagem ao *Belona II*, bem como do narrador onisciente que traz a explicação dos fatos. Dois discursos diferenciados se efetivam,

a do telegrafista que busca respostas do navio e a do narrador que explica o motivo da ausência de resposta. O discurso do telegrafista chega através da transcrição dos sinais. Nesse momento da narrativa, anuncia-se a mudança na linguagem, já que não mais existe a utilização do código verbal na sua forma escrita, mas do código visual, a partir da utilização de sinais próprios do alfabeto morse. Essa oscilação de focalização patenteia também a oscilação na linguagem do narrador.

O discurso narrativo incorpora o próprio código morse para evidenciar a tentativa de comunicação em alto-mar, mas o total silêncio exposto, sugere a ausência de vida no navio, pois a mensagem transmitida não encontra chegada, os sons se perdem. O chamado pelo telégrafo é silenciado quando não existe ninguém para receber a mensagem e oferecer significado.

O modo como a narrativa se vale deste recurso de linguagem para, atrelado ao conteúdo, destacar a morte e a contaminação de todos no navio, torna a construção estética muito bem realizada, funcionando para enriquecer ainda mais o seu conteúdo e manifestar as proporções da tragédia, criando o clima de tensão e clímax final da narração.

Dessa forma, podemos evidenciar que esses dois tipos de focalização utilizadas, a dos espelhos e dos sinais, servem para explorar a situação vivenciada pelas personagens. Se de um lado através do espelho propaga-se as imagens de grito, desespero e tragédia encontradas no vilarejo de Grapuassu, por outro lado, os sinais do aparelho de telegrafia são anunciadores da tragédia encontrada no navio, ao revelar o silêncio como ausência de vida. A técnica narrativa utilizada redimensiona o conteúdo exposto na obra.

Outro tipo de focalização muito expressivo é a focalização assumida a partir da perspectiva de “Duas gaivotas”. Quando o navio aporta em Grapuassu, tais aves aparecem a rodear a embarcação e passam a acompanhar a tripulação a partir de então, sendo duas presenças constantes no navio. Essa imagem das gaivotas é sintomática para representar a peste que chega através dos passageiros que embarcam em Grapuassu. As aves passam a ser vistas como sinal de agouro, anunciadoras de maus presságios, com a imagem associada ao grito e ao grasnar:

Grasnam grasnado o grito sem consciência o grasno grasnando em círculo
grasnado o grito sem consciência grasnam em círculo círculo o olho o olho
acima do mastro em círculo grasnam circulando o barco o vento o grasno o
vento a noite as asas trêmulas vento vento grasna e grita a noite estertorando
em grasno luz do mastro é grasno do navio ao vento à noite os homens
grasnam o grito e a noite e o vento e o mar que grasnam o grasno nem
conhecem pouso buscam a luz dependurada ao mastro em círculo em círculo

barco abaixo olho olho circulam às bordas grasnam assustadas olho vento
 olho os homens grasnam e morrem e morrem os homens foram e agora são
 apenas grasno grasnando medo e noite concebida os olhos veem abaixo
 homens achatados grasnando no convés o medo do fim para o fim para o fim
 bolas de carne com mãos dependuradas se agitando cabeças sobre o grito e
 grasno bolas informes tontas grasnando em círculo não caminham rolam e
 grasnam de proa a popa de bordo a bordo pés sem passos o mar os prende
 não possuem asas só aprenderam a grasnar grasnado longo braços em círculo
 em círculo sem caminho no espaço do navio rentes ao chão os homens foram
 são apenas um grasnado (LOPES, 1975, p.82).

A imagem que se desenha inicialmente aos nossos olhos é das gaivotas enxergando o navio de sua posição superior e observando os homens perdidos. Os tripulantes são vistos como “bolas de carne com mãos dependuradas”, manifestando uma visão grotesca e sombria. As aves percebem os homens como seres sem asas, presos no barco e “rentes ao chão”, atestando a sua pequenez. Nesse sentido, as aves aparecem como se estivessem em uma condição bem superior aos homens, tanto pelo fato de os observar a partir de uma posição elevada, quanto pelo fato de não vivenciarem a situação de sofrimento e de degradação do homem. Por outro lado, vale ressaltar que as gaivotas não se libertam do navio, continuam a acompanhar o cargueiro mesmo depois do auge da tragédia, em que existe a insinuação de “uma salvação milagrosa da doença”. A partir disso, elas também podem ser vistas como seres perdidos, buscando encontrar um rumo por meio do caminho do navio, pois estariam sofrendo da mesma opressão dos homens.

Esse tipo de recurso utilizado pelo narrador é de uma riqueza notável, tornando o contexto da peste e da contaminação muito mais chocante e forte aos nossos olhos. Será muito recorrente na obra essa imagem da pequenez do homem, sofrendo as dificuldades, tentando encontrar um caminho, como se vivessem em uma constante busca pela “redenção”.

Vale destacar como a linguagem utilizada é significativa para demarcar a visão das gaivotas, são dez ocorrências da palavra “círculo” ao longo do trecho que definem o movimento feito pelas aves a acompanhar o navio. Essa imagem da circularidade está exposta também na repetição dos termos em todo o trecho, reforçando a imagem do movimento delas, mas também enfatizando a ideia de duplicidade como a representar as duas gaivotas, nas expressões: “olho olho”, “vento vento”, “morrem morrem”. Não podemos deixar de mencionar ainda o trabalho feito com o verbo grasnar e suas derivações, “grasnam/grasnando/grasna”, e também com os substantivos “grasno/grasnado”, criando as aliterações e assonâncias ao longo do fragmento que perpassam através do som consonantal

“GR” a imagem do grito, choro, desespero. Todas essas imagens acentuam e recriam o contexto angustiante, sombrio e pessimista da obra.

Essa estruturação torna-se ainda mais relevante quando temos o capítulo denominado “rato”, que se alonga por dezesseis páginas corridas, sem marcação de parágrafos, em um ritmo vertiginoso, reproduzindo o estado de conturbação dos seres. Nesse capítulo, o núcleo focalizador é um dos mais inusitados, pois a narração é assumida em grande parte pelo rato que observa os homens morrendo e sofrendo no porão dos mortos e descreve a cena a partir de sua perspectiva, vendo de cima das tubulações. Além disso, teremos a intercalação com a focalização que parte de um dos marinheiros doentes, o piloto Borges, que relata o modo de vida naquele ambiente:

Animal grande espreme os olhos, dilata-os, troca de posição, como se estivesse espremido nesta fenda, entre estas tubulações, mas o cansaço é o mesmo, essa perda de forças, quase não consegue mais agarrar-se aos tubos, as patas escorregam, o guincho é o mesmo, que o dos animais grandes, juntar-se às baratas, ser também coberto pelas moscas, e o navegador torna a erguer a cabeça, pode até enxergar este buraco e gritar, assustar-se a alarmar os outros, apontar para este buraco, e as duas moças mais a velha terão medo e, então, mesmo sem forças, farão alguma coisa para assustar, tentarão matar, eles mesmos morrendo ainda pensarão em matar, por que sentem medo e náusea, por que sentem náuseas? eles mesmos provocam nojo, fezes, vômitos, fedor, podridão maior, nem sabem libertar-se dela, sozinhos são fracos, tolos, tontos, precisam de armas para sobreviver, de ganchos e cordas e vestimentas e luz, terá que fugir para outros compartimentos e não restam forças para sair do buraco, as patas tremem, corpo treme, nem sacudir o pó da ferrugem(...) são todos iguais, só não cabem neste buraco do teto, entregam-se dessa forma, esticados no chão, sobre colchões, agasalhados em cobertores, precisam que uns ajudem os outros, sozinhos, isoladamente, não subsistem, **o navio se perderá se não me deixarem sair deste compartimento**, ficará pairando sob Sírius, os fractocúmulos brincando sobre o mastro (...) quantos já morreram e foram arrastados daqui? Por que não faz dia? enfastiado dessas velas tremelizando luz, morrendo e sendo substituídas, caindo aos jogos do navio, estão aparecendo no teto os animaizinhos, infiltrando-se pelas tubulações, sentiram o cheiro dos cadáveres, virão todos, pelo teto, pelo piso e cairão sobre nós, roerão as entranhas de Verinha, de Cícero-Boga, desse aí o sapateiro Júlio que vai morrer em poucos minutos, depois roerão as minhas, as de Beatriz, de Sueli, dessa Velha Rita, roerão meus intestinos, depois irão furar meus pulmões, deixarão uma infinidade de buraquinhos e eu sairei por eles, e os animaizinhos caminharão por dentro dos intestinos, pensarão ser túneis, sairão pelos intestinos finos, ele não aparece, faz muito tempo que não vem aplicar ventosas na gente, trocar os lençóis, arredar esse fedor de mulher, de urina, de fezes, de vômito, de Verinha, de Cícero-Boga, que já estão apodrecendo por dentro, depois estourarão para fora, principalmente pela boca, pelo nariz, pelos ouvidos, então somos isso apenas? (LOPES, 1975, p. 214-216, grifo nosso)

A narração inicia a partir do ponto de vista do rato que descreve o homem como “o animal grande” e passa a refletir sobre a condição de cada um. Observa-se que o próprio rato parece ter sintomas da doença, é descrito como sem forças, com o corpo trêmulo, sem conseguir sair do compartimento e se igualando aos próprios homens quando afirma serem “todos iguais, só não cabem no buraco do teto como ele”. A imagem que o rato faz dos homens revela a pequenez dos que estão a morrer no porão percebidos no seu estado de inanição, como sendo fracos, tolos e só corajosos e fortes quando tem armas a sua disposição. A consciência do rato destaca o homem em sua fragilidade e de forma irônica passa a questionar as atitudes humanas devotadas ao animal. Os ratos agora veem o homem, assim como os homens enxergam os ratos: capazes de causar nojo, ânsia e medo. Por que sentir nojo dos ratos se eles mesmos estão em meio ao vômito, sangue, fedor e podridão? Eis o questionamento do animal. A reflexão perturbadora do rato caracteriza, assim, o homem de forma rebaixada, exposto na sua insignificância, na sua inércia, porque está fraco, à beira da morte, mas de forma irônica ainda é capaz de matar e sentir ânsia diante dos “animaizinhos”, como diria o piloto.

Já anunciamos como a obra traz de modo repetitivo a imagem do homem em sua pequenez, mas vemos que será exatamente neste capítulo e com a adoção desse tipo de focalização que essa imagem torna-se ainda mais reinante, pois é o próprio animal asqueroso e minúsculo que atesta a inferioridade dos homens. É interessante perceber o paradoxo criado na forma como os ratos enxergam o homem. Ao mesmo tempo, em que o define como “animal grande”, anunciando a característica física, pois em termos de estatura o rato vê o homem de forma imensa, existe a descrição de sua pequenez, pelo fato de o rato observar o homem a partir de uma posição mais elevada, como a sinalizar na condição degradante a pequenez existencial. Esse paradoxo entre grandeza física e pequenez existencial é muito pertinente.

No mesmo fragmento, verifica-se na passagem grifada o momento em que a narração abruptamente muda de perspectiva, os fatos agora passam a ser apresentados a partir da mente do piloto Borges, revelando o seu estado de espírito dentro do ambiente desolador do porão. Destaca-se agora o modo como o homem enxerga os ratos, descritos como os “animaizinhos” e sendo temidos porque já são vistos pelo teto. A forma de tratamento utilizada pelo homem para falar do rato é significativa por duas razões: a forma diminutiva não atesta apenas o tamanho dos animais, ou a sua inferioridade, mas ainda a ojeriza e o asco que o animal provoca.

A descrição de Borges é crua e áspera quando passa a imaginar os ratos roendo as entranhas dos que estão mortos e a sua própria. A imagem dos ratos a fazer buracos nos pulmões e a andar no intestino como se fossem túneis determina com tamanha crueza a situação vivida naquele ambiente fétido repleto de gente contaminada e morta. Nota-se como a narração é fragmentada, acelerada, desvelando os pensamentos conflitantes de Borges, mudando de perspectiva repentinamente quando depois de imaginar a cena dos ratos a roer seu corpo, já passa a descrever a ausência de Leone, deixando o ambiente do porão repleto de deterioração com as referências a urina, fezes, vômitos e os homens esquecidos mostrados em sua pequenez.

Neste capítulo intitulado “Rato” vemos, dessa forma, o recurso da focalização ser levado a sua expressividade máxima quando quem assume a narração passa a ser o rato, o animal minúsculo, temido, associado com as imagens de pavor, nojo e medo. Mas as perspectivas se invertem quando é o próprio rato que percebe o homem e atesta que ele agora é que provoca nojo, náuseas, vômitos... Essa estruturação instaura o momento mais dramático e degradante da narração, quando de forma crua e grotesca, acentua-se o sofrimento e a morte dos homens e, de forma ainda mais significativa, quando existe a troca de perspectivas: de um lado, o rato enxerga o homem e o expõe em sua pequenez, do outro, o homem enxerga o rato e teme se tornar “alimento” para ele. Essas duas visões em tensão retratam a proporção do drama vivido em alto-mar, mas além disso realçam um posicionamento social evidente, a maneira com que o homem é destacado em sua pequenez, de forma mesquinha, pela sua arrogância.

Percebe-se que ao somar as diversas focalizações, o narrador encaminha determinados pontos de vistas sociais e ideológicos que se revelam a partir de cada consciência. Nesse sentido, a obra transforma-se também em espaço para reflexão sobre todas essas realidades sociais apresentadas.

Além disso, com a instauração dessas focalizações para expor os fatos, nota-se a expressividade presente na narrativa. Em cada focalização, um modo inovador de fazer distinguir o drama vivido pelas personagens, o sofrimento de cada um, o contexto pessimista e dramático que o desenrolar dos fatos descortina frente ao leitor. Considera-se assim que ao adotar esse tipo de perspectiva narrativa que devassa a interioridade dos diversos seres, dando espaço para que cada um revele o seu íntimo, teremos a narração da tragédia de forma ainda mais viva e sentida. Tudo na obra aponta para o contexto pessimista manifestado na conturbação interior de cada uma das personagens, de modo mais constante, na visão do Comandante do navio, que enxerga o navio e ele próprio se deteriorando. Isso só é possível a

partir do ponto de vista adotado dando espaço à psicologia e ao ponto de vista ideológico de cada ser e ainda instaurando as focalizações a partir das quais a narrativa se desenrola aos nossos olhos, destacando toda a dramaticidade dos fatos.

Mais que isso, a estruturação do romance, manifestada nessa mistura de vozes e na instauração das focalizações das mais variadas, demarca a atenção do autor para o processo de construção e a maestria do fazer literário. A partir da utilização desse procedimento narrativo inusitado, vale retomar o conceito de “singularização”, que permite definir o efeito provocado no leitor diante desse tipo de estruturação criada por Moacir Costa Lopes.

No seu artigo intitulado “A arte como procedimento”, Vitor Chklovski nos apresenta o procedimento de singularização. De acordo com o teórico: “o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1978, p.45). Nesse sentido, a arte promove o contrário da automatização, pois desautomatiza o nosso olhar, nos faz perceber os objetos e coisas de forma diferente, como se fossem vistos pela primeira vez. O procedimento de singularização chama atenção para a forma, para a estrutura, cria “uma percepção particular do objeto”, gerando uma reação de “estranhamento”.

Podemos dizer que a técnica narrativa utilizada em *Belona, Latitude Noite* provoca exatamente essa reação, chama atenção para a sua forma, desautomatiza a nossa percepção, instiga o nosso olhar, dimensiona a nossa visão diante da estrutura, causa inquietação e, por seu caráter estranho e inusitado, transforma-se em uma construção singular e surpreendente.

Além disso, considera-se como essa desautomatização da percepção pode ser vista também como desautomatização do ponto de vista ideológico. Ao existir a apresentação das várias visões de mundo e de posicionamentos sociais, tais vozes deixam transparecer sua ideologia. Nesse sentido, essas visões ideológicas em tensão chamam atenção para o seu conteúdo. No mínimo, isso pode fazer com que o leitor saia da sua postura pacífica e passiva e passe a ponderar sobre determinados pontos de vista, estimulando uma reflexão, impedindo a alienação, instigando o leitor a se posicionar de uma maneira nova e diferenciada.

4.1.3 A indeterminação temporal

A perspectiva temporal é uma das marcas mais definidoras da produção de Moacir Lopes. Desde o primeiro romance destaca-se uma preocupação evidente com essa elaboração narrativa, que o escritor vai aprimorando de um romance a outro. Em *Maria de Cada Porto*, esse trabalho com o tempo já se torna patente na oscilação constante entre passado e presente ao longo da narração. Em *Belona, Latitude Noite* a configuração do tempo se dá também a partir da oscilação entre o tempo cronológico e psicológico, depois instaurando a indeterminação temporal, quando as referências deixam de existir.

No que diz respeito à ordem dos acontecimentos, sobressai-se uma recusa no estabelecimento da causalidade. Por meio da discrepância entre o tempo da trama e o tempo da fábula, acontece a quebra na linearidade dos fatos, conforme já anunciamos nas discussões anteriores. Observamos essa configuração já desde o início da obra, quando o presente da narração se constitui sem que qualquer referência temporal seja exposta. Não existe menção feita sobre data, sobre dias, etc. A primeira informação é sobre o Comandante sendo amarrado ao navio para que permaneça de pé no auge da tragédia. No capítulo seguinte, vemos que há uma inversão temporal, os fatos narrados no final são anteriores aos eventos apresentados no início, quando o Comandante pede a Leone que o amarre ao navio.

Ora, a narrativa apresenta uma estrutura diegética que mostra o acontecimento de uma viagem, compreendendo a constituição de um percurso que aponta para o início e o término. Todavia, dentro da obra essa possibilidade de apresentação de tal percurso pela estrutura da viagem acaba por ser desfeita. O romance não começa mostrando o início da viagem, mas sim, os seus instantes finais e o ponto mais dramático dos eventos. A narração desfaz a linearidade como forma de já colocar em destaque, desde as primeiras linhas, a tragédia percebida pelo leitor, ao iniciar a narração pelo clímax.

Isso se torna ainda mais evidente quando observamos a quantidade de prolepses reveladas no primeiro capítulo. Essa antecipação de fatos e eventos que ainda irão acontecer na narrativa estabelece um clima de dramaticidade notório. São descritas as mortes de personagens que ainda nem foram apresentadas e que só o serão em páginas adiante. As prolepses trazem, assim, uma tensão relevante para o conteúdo da obra, expondo aos olhos do leitor uma quantidade significativa de informações perturbadoras, demarcando o auge da tragédia que o leitor não sabe como começou nem quem são as personagens atingidas, uma vez que ainda não conhece suas histórias.

A primeira informação temporal aparece quando já foram transcorridas quase vinte páginas de leitura, mas essa referência, ao invés de delimitar os fatos temporalmente, acaba instaurando a imprecisão. Os homens são apresentados como perdidos no tempo, sem consciência das horas passadas, pois vivem o auge da contaminação, enfrentando tempestade e jogando mortos ao mar: “até que o **tempo sem ponteiros** lhe desperte a consciência de que mais uma hora foi transcorrida” (LOPES, 1975, p.45, grifo nosso). O tempo sem ponteiros demarca a inexatidão das horas, os tripulantes do *Belona II* se perdem no tempo, por estarem perdidos intimamente. A obra instaura assim uma espécie de indeterminação temporal. Depois que a peste contamina as pessoas no navio, as informações temporais desaparecem.

Em contrapartida, através do recurso das analepses, teremos acesso a informações sobre o que acontecera antes da tragédia tomar conta do navio. Dessa forma, existe a instauração de referências temporais bem datadas. Contudo, essa retomada de eventos anteriores ao presente da narração introduz-se de forma misturada no romance. Enquanto temos a imagem do Comandante Lúcio perdido em sua consciência, vivenciando a contaminação pela doença, sem conseguir mais distinguir o tempo vivido, a narrativa estabelece o discurso analéptico para fazer conhecer os eventos anteriores ao presente, destacando os dias no porto de Belém antes de iniciarem a viagem:

Um grito lançado a meia-nau repete-se na torre de comando. Lúcio procura a boca que o exprimiu e nada vê. Fecha os olhos, arria o sextante sobre as pernas. De onde veio? Não foi aqui, agora (...) Não saiu de Jarú o grito, nem do *Belona II*, talvez de um punhado de homens que passaram por este ponto de mar centenas de anos atrás. Ou o grito não se deu, senão em seus ouvidos, vindo de lá de dentro, dos vermes em corrosão, neste momento, mas este momento não é o agora de sua consciência e sim o agora de outros tempos.

Mas são nítidos os gritos que vem lá de baixo:

— Graziela! Graziela! Graziela!

Um relâmpago enche de luz o navio, então é dia, e nessa fração de luz transcorre um instante de vidas. Então os gritos são apenas um murmúrio:

— Graziela...

Duas épocas misturadas em seus ouvidos, vivendo ambas este momento, neste navio, dentro de Lúcio. Noite assim, de tempo corrido, era porto de Belém, Cícero-Boga escondendo Graziela a bordo, julgando deserto o navio (LOPES, 1975, p.54).

Na passagem transcrita, nota-se a confusão de Lúcio sobre o tempo vivido, já que ele está sob o efeito da doença e não consegue distinguir muito bem os fatos, perdendo-se na sua conturbação. Esse momento da narrativa é pertinente para observar como existe a mistura dos tempos. A narração começa no presente descrevendo Lúcio perdido em seus pensamentos e se interrogando diante do tempo vivido, posteriormente aparece a informação sobre um

relâmpago que traz luz ao navio e que suscita a instauração do dia. Nesse instante, acontece a retomada de eventos passados. Os fatos relatados não mais dizem respeito ao contexto assolador do navio e sua tripulação contaminada pela peste, mas sim à noite antes da viagem iniciar quando Graziela chegou ao navio de forma clandestina trazida por Cícero. A marcação do tempo no passado através do verbo “era” destaca essa mudança temporal. Observamos que essa mistura e mudança de tempos não acontece apenas na estrutura, mas passa a ser tematizada na obra quando a própria personagem se interroga diante de sua experiência temporal. Lúcio chega a dizer que vive duas épocas misturadas naquele instante. Salienta-se assim que o tempo passa a ser visto a partir da subjetividade da personagem que descreve essa inexatidão e une “o agora” de dois tempos diferentes.

Depois dessa retomada dos eventos anteriores ao presente da narração, veremos que a narrativa passará a ser exposta na passagem dos dias, demarcando muito bem o tempo cronológico, com a informação precisa sobre o dia do embarque, do início da viagem, quando partem do porto de Belém. Na verdade, a primeira informação sobre datas aparece quando o Capitão Lúcio menciona uma carta enviada à filha no dia 17 de outubro. Posteriormente, as informações sobre o tempo tornam-se mais evidentes e destacadas:

— É terça-feira. Tomara que a chuva não estrague as caixas que estão embarcando. O jornal aberto a seus pés. Jaru o colocou na sua frente sem que o visse. (...) Um pingo de água escorregou do toldo furado e borrou a letra do jornal. Não tem engraxado os sapatos. Guilherme II, todo jornal fala nele. O Maneta! O Maneta quer ser imperador do mundo! Não lhe basta ser rei da Prússia e imperador da Bavária e de outras terras. O lápis quase sem ponta. A base naval austríaca de Durazzo foi destruída pelos Aliados. Importante batalha travada ontem teve resultados positivos entre Saint-Quentin e Cambrai. Os tanques e colunas de infantaria avançam em turbilhão quebrando todas as defesas, destruindo inúmeros ninhos de metralhadora e varrendo linhas alemãs, com seus exércitos em retirada forçada. (...) **Belém, dezoito de outubro de mil novecentos e dezoito**, minha filha, pingos de chuva estão molhando o jornal (LOPES, 1975, p.64, grifo nosso).

Percebe-se nesse fragmento referências temporais determinantes que trazem para a obra o tempo exato dos fatos narrados. Essa exatidão temporal desponta já na menção feita ao jornal e suas notícias. Menciona-se o contexto de guerra, a figura de Alexandre II e as batalhas travadas em Saint-Quentin e Cambrai. Enfim, mesmo que a obra não apresentasse uma data explícita sobre a época em que se situam os eventos narrados, através dessas informações apontadas, seria possível determinar a época correta. Todavia, observa-se que logo depois da descrição das notícias, existe a informação sobre o local em que os

marinheiros se encontram, além do dia e ano exatos em que se concentra a narração. Tais informações surgem como sendo o cabeçalho de uma carta que o Capitão Lúcio começa a escrever para a filha, conforme destacamos no fragmento acima. Nesse sentido, os fatos são explicitamente datados e a narrativa se passa temporalmente no ano de 1918.

Essas demarcações cronológicas explícitas tornam a aparecer em outros momentos da obra como forma de designar o percurso da viagem empreendido pela tripulação e depois para estabelecer o contraponto entre o início da viagem e a chegada em Grapuassu, ocasião em que as informações temporais começam a desaparecer. Chama atenção que ao lado da imprecisão temporal existe esse estabelecimento da marcação cronológica de forma bem delimitada:

Vento reverbera nas ondas e infunde um prurido de encantamento nos marinheiros que circulam pelo convés do *Belona II*, navegando junto à costa, largado do porto de Belém, neste momento de um outubro, marcado no diário de bordo do Capitão Lúcio, seis horas d'alva, sexta-feira, dia vinte e dois, velocidade dez nós, lua em quadratura (LOPES, 1975, p.74).

Nesse sentido, percebe-se que o recurso temporal entra em homologia com o conteúdo, o estabelecimento da cronologia marca os eventos narrados ainda no início, quando as personagens vivem o período anterior à contaminação. As referências explícitas no que se refere às datas demarcam o clima de normalidade e de calma dentro do navio.

Todavia, vale mencionar que mesmo quando a cronologia se estabelece dentro da obra, o tempo não deixa de oscilar entre o presente da narração e o passado retomado. Se no início de um capítulo temos a informação de que o navio já está em alto-mar, vemos que o desenrolar dos fatos terminará voltando a tempos anteriores, quando o navio ainda estava a sair do porto para iniciar viagem. Isso acontece em alguns capítulos da obra, a exemplo do denominado “A Pedra das Sete Músicas”. Parece existir um modo inverso de contar os fatos, nessa constante oscilação entre passado e presente.

A narração irá demarcando os dias que passam depois de sair do porto de Belém, mas a todo momento trazendo informações de fatos posteriores. A chegada em Grapuassu é ponto determinante para o início da modificação temporal. Até então existe a informação sobre a chegada em Grapuassu depois de três dias de viagem, a seguir veremos que as informações sobre a passagem dos dias irá se tornando indeterminada. Depois que a peste chega ao navio, os seres perdidos não encontram mais essas referências. Patenteia-se a constatação de que embarcam na eterna noite, representando a tragédia: “saídos do povoado para a viagem no ventre da noite” (LOPES, 1975, p. 101).

A última referência cronológica que aparece na obra é a informação de que três dias depois que saíram de Grapuassu acontece a primeira contaminação no navio, quando o foguista Bernardo começa a apresentar os sintomas da doença. Sendo assim, fica explícito como a configuração temporal determina uma relação com os eventos narrados. A cronologia desponta quando a viagem inicia e manifesta-se o sentimento de calma. A partir da chegada em Grapuassu, quando a visão da peste já se insinua, as referências temporais começam a desaparecer. O tempo passa a ser visto não mais em uma perspectiva cronológica e objetiva, mas “mergulha” na “grande noite”, na tragédia instaurada, corporificando na estrutura a percepção subjetiva das personagens. Perdidos que começarão a ficar, os índices temporais deixam de existir e toda a concepção temporal parte da psicologia dos seres.

Essa indeterminação temporal percebida através da ausência de demarcação das referências temporais é vista essencialmente na figura do sineiro do vilarejo que embarca no *Belona II*. Responsável por repicar o sino da igreja nas horas exatas, o sineiro modifica sua postura e o sino encontrado no navio muda de significado quando visto pelos seus olhos:

...o Sineiro olhando, para que marcar as horas numa viagem? Não há missas nem novenas.

— Marcar as horas para saber quando o dia nasce e quando termina, quando temos fome e quando deixamos de ter, no tempo de limpar o navio e no tempo de descansar. O senhor permite que o repique nas horas certas, a cada uma, dia e noite? Mas só marcamos as horas do dia, a noite não precisa ser dividida (LOPES, 1975, p. 119).

A interrogação do sineiro sobre a marcação das horas no navio e a utilidade do sino naquele contexto revela a modificação sofrida. A marcação do tempo agora deixa de corresponder ao tempo cronológico e objetivo para ser percebido a partir da psicologia conturbada do sineiro. Ele passa a repicar o sino a qualquer momento e a qualquer hora. As referências são perdidas, porque o próprio homem se perde em meio ao caos da peste. O tempo se anula depois que a peste atinge o navio e o sino a repicar passa a não ser mais sinônimo de passagem temporal, mas agora será símbolo de indefinição temporal. Quando o primeiro homem contaminado é percebido a bordo, aparece a referência ao toque do sino como a expressar a tragédia que chega: “o Sineiro tocará repetidamente o sino, a partir deste momento, até que se transforme em pó, olhe em volta o negrume do mundo as ondas buliçando nossas almas agoniadas e perdidas”... (LOPES, 1975, p.157)

A perspectiva temporal passa a ser ditada pela psicologia dos seres e as horas são percebidas a partir do íntimo de cada um. O tempo cronológico se esfacela e o sino será a

representação da conturbação vivida pelo sineiro, as mortes são medidas pelo toque: “expia cada morte em cada batida de sino” (LOPES, 1975, p.202). O objeto tocado a todo momento e sem motivo algum patenteia a proporção da contaminação, reforça o contexto desolador, reflete a conturbação dos seres: “ o sino torna a repicar, já não para marcar horas, e sim a pulsação de quem o agita e a ele se abraça, e o acaricia com as mãos, pés se equilibrando nos degraus da escada de cordas (LOPES, 1975, p. 128). As horas são anunciadas não mais em exatidão, mas como forma de manifestar o conflito interior do homem perdido.

Mais que revelador da conturbação interior e da tragédia enfrentada, o tempo passa a ser tematizado pela visão das personagens, a exemplo do Capitão Lúcio. Outro objeto constantemente evocado por ele como um marcador temporal por excelência, a ampulheta, servirá não como definidor temporal, mas como espaço para a reflexão. O tempo passa a ser visto de forma confusa, indefinida, e os grãos de areia que imitariam a passagem temporal, ganham a representação dos próprios seres a viverem suas trajetórias:

... na sala de navegação está a caixa de madeira, retira a ampulheta, milhares de grãos de areia cairão do compartimento de vidro superior para o inferior. Em quanto tempo? O homem que inventou este aparelho não possuía a noção exata do tempo, como não temos hoje, cada grão o tempo de um homem ou de uma geração, de uma era ou de um ciclo. A areia cai lentamente no compartimento de baixo, Lúcio vê os dias transcorridos, criaturas se ajeitando para viver (LOPES, 1975, p. 129).

Através do fragmento, observaremos como mais uma vez um objeto relacionado ao tempo perde o seu significado primeiro e passa a ser a representação da inexatidão temporal. O olhar de quem enxerga o objeto e atribui significado a ele, é de quem está perdido em suas próprias reflexões, quem não consegue abarcar a passagem temporal tomado que está pela situação limite enfrentada em alto-mar:

Capitão Lúcio não consegue contar os grãos de areia que transcorrem na ampulheta, risca a mesa com o compasso, olha para o leme e já não é Dario que o está movendo e sim Davi, conclui que se passaram milhares de grãos de areia que não pôde contar. Teria sido apenas uma substituição de homens no serviço do leme, ou várias? **Que tempo?** (LOPES, 1975, p. 156, grifo nosso).

Os grãos que caem da ampulheta não podem ser medidos, não podem ser contados, os dias, dessa forma, não são mensurados. Essa constatação do Capitão Lúcio define a sua impossibilidade de perceber a passagem temporal, perdido que está diante da tragédia já

constituída. A interrogação final é sintomática para manifestar a indeterminação temporal: não se pode determinar em que tempo está, em que tempo se encontra. O sujeito se perde em sua percepção. Esse fato determina os instantes mais conturbados vividos pelas personagens:

Capitão Lúcio agora, aqui, amarrado à bitácula, vendo a agulha se mover lentamente, sem marcar um rumo, ao mero desvio das ondas, não sente mais o tato do corpo, apenas balbucia: alguns dias se passaram desde aquele dia em que a peste invadiu meu navio. É preciso registrar esse fato, algumas eras se passaram (LOPES, 1975, p.162).

Através do fragmento, percebe-se que essa indefinição torna-se mais contundente quando o próprio Capitão se contamina e a memória do dia em que a peste invadiu o navio é evocada de forma confusa. Inicialmente, existe a referência feita a um dia determinado, destacado na expressão “aquele dia”. Logo em seguida, essa percepção se desfaz, não foram apenas dias que se passaram, mas eras. A personagem enxerga os fatos a partir de sua condição sofrida, é incapaz de determinar a passagem dos dias, a tragédia toma proporções gigantescas, como se existisse naquele navio há muito tempo.

Mais que essa impossibilidade subjetiva de determinar os fatos e a passagem do tempo, observa-se existir na obra a sugestão de um clima de “eternidade”. O sino a repicar a todo momento, mesmo depois da morte do sineiro, revela a total perda de referência:

Corpo de ferro ao balanço do vento e do jogo do navio, repicar, repicar, blim-blindando a extensão da noite, marcando cando cando o tempo dos homens, tilin-tilintar, a voz do *Belona II*, gemido e pranto, enquanto vagar, sem rumo, sem vida. Responde acima do mastro em rodopio o grasno das gaivotas. É preciso marcar o instante de cada pessoa e repicar seu último gesto.(...) Livre das horas e do Sineiro, repicar sempre, talvez esta noite seja o tempo integral³⁹ (LOPES, 1975, p. 117).

Esse “repicar sempre” insinua o clima de eternidade. O repicar sem fim e a todo momento evidencia a tragédia sem fim, diante dos “gemidos e prantos”. Essa informação demarca a imagem da “noite sem fim” ou “[d]a noite que será para sempre” (LOPES, 1975, p.248), evocada em muitos momentos. O sino passa a ser o comunicador da tragédia plena, determinando o fim de tudo e instaurando a presença da morte de toda a tripulação. A expressão “tempo integral” pode sugerir o término do tempo, a chegada da morte, o fim definitivo. O sino, mais uma vez, embora agora de forma mais contundente, torna-se o

³⁹ Essa mesma referência aparece na obra *A Ostra e o Vento* como a determinar o momento em que Saulo e Marcela ficariam unidos depois da sua morte.

anunciador do desfecho trágico. Se antes ele já servia para repicar a morte de cada ser, agora ao repicar para sempre e de forma indefinida, passa a ser sintomático da chegada da morte de todos que se aproxima.

Todavia, observa-se que depois dessa longa noite evocada, a narração quebra a perspectiva instaurando a chegada de um novo dia. Não existe referência ao sino, nem à doença, nem à morte e tampouco à destruição: “— Essa claridade... — Sim, Comandante, o dia é claro e muito bonito” (LOPES, 1975, p.282). Nesse sentido, a mudança da noite para o novo dia destaca mais que uma mudança temporal, evidencia que o “sentimento de eternidade” se instaura e que todos estão a salvo da doença.

Essa configuração peculiar do tempo neste romance de Lopes determina uma problematização temporal não somente na estrutura, mas em correlação com o seu conteúdo. O tempo muda completamente quando existe a modificação na conjuntura dos fatos de antes para após a contaminação, até finalizar na insinuação do tempo integral e no contexto da eternidade manifestada na claridade do novo dia, determinando a saída do contexto opressor e trágico para uma nova possibilidade de vida.

Diante de todas essas discussões, percebe-se como a narrativa se constrói dentro da exploração da dramaticidade dos fatos. Vimos como o enredo se estrutura por meio das diversas fontes que associadas ao conteúdo do romance funcionam como recurso para tornar o seu conteúdo ainda mais expressivo e enfático. Além disso, observamos que o enredo parte de duas fontes básicas: a histórica e a fantástica, ajudando a delimitar muito bem a perspectiva social, mostrando a problemática da gripe espanhola e seus efeitos destruidores no pequeno vilarejo, bem como na embarcação, mas pelo conteúdo fantástico e pela simbologia do roteiro mitológico associado à narração dos fatos, a obra assume uma dimensão mais simbólica, onde a peste e a tragédia, podem representar a trajetória de dificuldades vivenciadas pelo homem ao longo da vida e a sua libertação para um momento de ressurreição ou de eternidade.

Na configuração do narrador, notamos como o procedimento narrativo utilizado corporifica o tom dramático do romance, revelando a partir da psicologia tão presente o modo como cada personagem enxerga os fatos e destacando o sofrimento e angústias vividos. Mais que isso, a estrutura associa-se ao conteúdo narrado, dimensionando de forma surpreendente o contexto opressor e sofrido, quando as focalizações tão inusitadas permitem desvelar de forma nua o drama enfrentado e o contexto social manifestado na obra.

No que se refere à técnica temporal, conforme já anunciamos, percebe-se como o próprio tempo tende a imitar em sua estrutura o conteúdo explicitado na narração, quando sinaliza na técnica da oscilação entre tempos, na desordem externa que se evidencia interna, e

na própria tematização temporal, a maneira como aquele ambiente hostil e desolador se revela. Existe um tempo de calma antes da contaminação acontecer, esse momento é apresentado a partir da cronologia, mas por pouco tempo. Quando a peste chega ao navio, as referências desaparecem e as personagens mergulham na indeterminação temporal. Toda essa estruturação amalgamada com o conteúdo torna a obra muito bem construída esteticamente e evidencia a maestria do fazer literário de Moacir Lopes.

4.2 OS SERES SEM RUMO: “VIÚVOS DE SI MESMOS”

*Seres agonizados, sem rumo, na fusão do tempo,
minúsculos, viúvos de si mesmos, mortos e de
olhos iluminados no espaço do mundo que não
tem mais luz, cruzam-se no convés.*

(Moacir Lopes. *Belona, Latitude Noite*)

Personagens de ficção refletem uma visão de mundo e incorporam ideologias e posicionamentos sociais que permitem destacar o quadro social representado pelo escritor. De acordo com Rosenfeld, os seres de ficção “encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores” (ROSENFELD, 2009, p.45).

Podemos mencionar, dessa forma, a importância do estudo da personagem em uma obra em que o universo marítimo se desenha também a partir da descrição de seres, revelando as características dos homens do mar, seus pensamentos, ideologias, posturas diante da realidade, bem como focalizando outras personagens com visões de mundo determinadas que mantêm ligação com os marinheiros e fazem parte do tecido social apresentado na obra. Nas narrativas marítimas de Moacir Lopes existe essa recorrência: não são apenas os marinheiros a receberem descrição e a comporem o universo diegético do romance, mas também outras personagens que estabelecem sempre relação com os homens do mar.

Observou-se como existe nas primeiras narrativas de Lopes a representação de uma variedade de personagens, os homens do mar, em suas relações com as pessoas em terra, como as mulheres e os seres da rua. No romance *A Ostra e o Vento*, que abre a segunda fase dos escritos de Moacir, destaca-se a instauração de poucas personagens no universo diegético, porém é atribuída a cada uma delas uma dimensão mais complexa, com traços psicológicos indefinidos, assumindo o caráter de personagens esféricas por excelência.

Todavia, veremos no romance posterior *Belona, Latitude Noite*, Moacir Lopes voltar a trazer, mais uma vez, para compor o universo diegético, uma quantidade significativa de personagens. A obra traz em torno de sessenta seres de ficção. Alguns são mencionados de forma rápida, apenas para compor a cena, outros são caracterizados de forma mais pormenorizada, fazendo com que tenhamos acesso aos seus dramas e conflitos e, outros, por fim, assumem características mais complexas, trazendo, inclusive, personagens com características do “fantástico”, traço inovador da segunda fase da produção de Lopes.

Essa quantidade expressiva de seres de ficção chama atenção desde o início da leitura, pois o leitor trava conhecimento com uma variedade de nomes, referidos ainda de forma rápida, já nas primeiras linhas. Nada se sabe sobre suas histórias, que só serão contadas páginas adiante. Tal procedimento instaura tanto um sentimento de confusão, pelas várias informações sobre personagens ainda desconhecidas, como ao mesmo tempo, desperta o interesse pelo desenrolar dos fatos e para o esclarecimento sobre as personagens referidas.

Nessa etapa da análise, lançaremos o olhar para os seres de ficção que compõem esse universo marítimo, destacando inicialmente os tripulantes do velho cargueiro, de forma mais particular, o estudo de três personagens que chamam atenção nesse contexto: o Comandante, o Comissário e o Imediato. Posteriormente, a análise centraliza-se nos passageiros do *Belona II* que invadem o navio tentando fugir da peste. Nesse momento, realizamos o estudo em torno de três personagens decisivos para o desenrolar dos fatos: o miçangueiro Isaías, o sineiro de Grapuassu e o Coronel Romero, cada qual, pelas suas características, configurando uma visão de mundo. Por fim, trazemos considerações em torno das personagens femininas, sempre presentes de modo relevante nas narrativas marítimas de Lopes.

4.2.1 A tripulação: os homens do mar

Assim como já anunciamos em *Maria de Cada Porto*, existe uma gama de personagens representando homens que dedicam sua vida ao mar e tiram dele o seu sustento. Contudo, na primeira narrativa analisada nesta pesquisa, existe a configuração do modo de vida dos marinheiros de guerra, destacando a trajetória em alto-mar e em terra, em *Belona...* sobressai-se o contexto do trabalho dos marinheiros mercantes, cujo ofício se define por transportar cargas de um lugar a outro. Dentro dessa conjuntura, observaremos ao longo da

obra a apresentação de personagens que fazem parte da tripulação e que continuam a desempenhar os serviços, mesmo em meio à dizimação pela doença.

Nessa obra é possível encontrar de forma mais explícita, diferente de *Maria de Cada Porto*, os postos de hierarquia dentro do ambiente marítimo. Essa hierarquia é percebida a partir da menção feita a várias funções dos marinheiros em alto-mar, desde as funções mais superiores para as mais inferiores. Existe a apresentação, por exemplo, do enfermeiro Humberto, dos cozinheiros Pachuca e Galdeano, dos timoneiros Fabião, Davi, Biguá e Dario, do telegrafista Beró, do piloto Borges e do segundo-piloto Vicente, do faxineiro Biguá, do despenseiro Jaru, dos foguistas Tomé, César, Juvenal e Bernardo, do carpinteiro Chico-Fuba, entre outras personagens que denotam um sistema de ordem e subordinação naquele ambiente.

Com a menção feita em torno das várias funções, é possível notar a distribuição exata dos tripulantes mercantes em uma embarcação. Existe desde a descrição da imagem do Comandante, passando pela informação sobre os oficiais, piloto e segundo-piloto, até chegar na descrição dos timoneiros e foguistas do navio que desempenham suas funções na casa de máquinas. Enfim, o romance explora muito bem a apresentação dos tripulantes do navio, determinando de forma fiel a formação marítima em alto-mar e caracterizando a classe social que representam.

Todavia, é importante mencionar que a hierarquia entre as personagens não é apresentada como forma de enaltecer uma função e rebaixar as outras. Observa-se que na situação dramática enfrentada, todos irão assumir o sentimento de partilha, dividindo as mesmas atividades e fazendo perceber a união adquirida no momento limite.

As personagens são caracterizadas por seus traços bem distintivos, tanto de ordem física como de personalidade, ainda mais que isso, veremos as características físicas, que pouco aparecem nas personagens de *Maria de Cada Porto*, quando existe a descrição dos marinheiros: “o foguista Adão, caboclo, alto, braços compridos, (...) Quando embriagado se aborrece com o voo de um mosquito, seu corpo é tatuado com marcas de faca e navalhadas (...) Mas quando pisa no portaló é tolo, lento, lerdo” (LOPES, 1975, p.92).

Além disso, vale mencionar como a obra traz o contexto de trabalho da tripulação, as peculiaridades do serviço, as dificuldades enfrentadas no ofício em alto-mar, desenhando o quadro social partilhado por esses homens do mar:

Não podia exigir muito da tripulação. O trabalho de rotina era pouco. A chaminé furada na base, fuligem saía por baixo, empretecendo a tolda. Até

as carvoarias não pegam toda a carga, a crosta do carvão tomando espaço. Tanque de aguada sujo, água meio salobre. Banho em viagem ninguém pensasse. Além da faina de receber carvão, a pior para os marinheiros era bater ferrugem, e pouco adiantava porque no dia seguinte renascia arrebatando a camada de zarcão (LOPES, 1975, p.55).

Destaca-se no fragmento, as dificuldades vividas pelos marinheiros mercantes em seu ofício. Com as condições precárias do navio, os marinheiros acabam enfrentando problemas e sendo privados de cuidados essenciais, como o banho. Além disso, percebe-se a exigência do trabalho árduo como a “bater ferrugem”, um serviço exigente, dificultoso e sempre necessário.

Chama atenção ainda, os termos utilizados para descrever a atividade do marinheiro, expondo a linguagem própria do ambiente marítimo, como “faina”, “tanque de aguada”, “tolda”, para manifestar no campo semântico utilizado o contexto marítimo representado. Existe ao longo da obra, a utilização do vocabulário específico do campo náutico, que não é de uso geral do senso comum, exigindo uma atenção maior por parte do leitor, pois os significados das expressões, por não serem de domínio público, não são facilmente interpretados: “O **galhardete TUPI** já está roto, o **YOLE** enroscado no **brandal**. O **VIGA** também. Como se adiantasse! Como se eles por si, fossem capazes de transmitir algum sinal para terra” (LOPES, 1975, p.86, grifo nosso).

Toda essa exploração da linguagem e do ofício do marinheiro desenham o ambiente social descrito em *Belona*, revelando o modo de vida em alto-mar e dentro do navio, expondo um mundo que tem suas características definidas e personagens que dão forma ao universo representado.

Além da descrição da atividade dentro do navio, observa-se o modo como a obra delimita bem a trajetória dos marinheiros do *Belona II*, destacando o início da viagem calma, a chegada da doença, o auge da tempestade que o cargueiro enfrenta junto com o ápice da contaminação de toda tripulação, bem como a “redenção final”, quando a embarcação e seus tripulantes experimentam a alegria de estarem a salvo da doença, buscando encontrar um novo rumo.

Ao longo dessa trajetória, existe a apresentação dos dramas vividos por cada personagem marinheiro. Veremos a contaminação de Cícero-Boga e sua quase morte, para depois perceber a sua “misteriosa” melhora e a busca constante por sua amada Graziela; a fuga de Fabião, recusando-se a se isolar no porão dos mortos depois da contaminação e preferindo se jogar ao mar, bem como o sofrimento de Borges, o piloto do navio, lutando

contra a morte e sem esquecer o seu ofício, vislumbrando sua presença no posto a dar ordens para a casa de máquinas e traçando a rota do navio. Enfim, em cada um deles evidencia-se um drama muito contundente que ajuda a dimensionar ainda mais o significado de cada personagem, pois além de juntos representarem a tripulação e a imagem dos marinheiros, cada qual também se define de forma particular por características e posturas determinadas, mostrando a individualidade.

Observaremos, assim, a obra se concentrar na imagem de algumas personagens, de forma mais particular, ampliando suas características e nos fazendo enxergar seres configurados com maior pormenorização, assumindo caráter de personagens complexas em sua representação, como será o caso de Lúcio e Leone.

Nossa análise então se volta para a investigação das características dessas duas personagens citadas e também da personagem Alcino, que se diferencia dos dois primeiros por existir sempre embate de ideais entre eles. Na obra, essa forma de individualizar cada um evidencia o contexto da hierarquia: Lúcio é o Comandante do navio, responsável pelo comando de toda a tripulação; Leone, o Comissário, responsável pela manutenção dos passageiros e tripulantes a bordo, e Alcino, o Imediato, responsável pela administração da seção do convés. Nessa tríade de oficiais, observaremos a representação dos marinheiros, os dois primeiros se unem pela forma de pensar, por defenderem as mesmas ideologias, pela identificação com o mar e pela forma como são descritos de modo mais complexo, ao passo que o último está totalmente em oposição aos posicionamentos dos outros dois, revelando uma contraposição de ideias que se apresenta de forma rica na narrativa.

4.2.1.1 Lúcio: o Comandante

Capitão Lúcio, a primeira personagem apresentada na obra, é o protagonista, grande parte da narração será vista a partir do seu olhar. Ele é o Comandante do navio e representa a imagem do marinheiro por excelência, o ser que entrega toda a sua vida ao mar e que tem sua existência identificada com a de seu navio.

Em Lúcio, encontramos a referência do grande marinheiro descrito em muitas narrativas de Moacir Lopes, como uma imagem sempre reinante: a do homem que se identifica como seu ofício e com o seu navio de tal forma que a vida dele só tem sentido junto de sua embarcação, manifestando a integração entre os dois:

—Barômetro a 735, Jarú. Temporal como nunca se viu por estas costas, como nunca enfrentei na vida de velho marinheiro. E quantas vezes desejei um temporal assim! Não agora, nesta situação. Veio tarde, pegou-me desprevenido. Mas não fujo ao combate, mesmo amarrado nesta banquetta, preso à bitácula para manter ainda erguido meu corpo quase morto, dormente, que não o sinto quase. Temos que enfrentar o mar, como guerreiros, vou mostrar-lhe minha força e a do *Belona II*, o quanto valem os, meu navio e eu, uma só pessoa (LOPES, 1975, p.28).

Na passagem transcrita é perceptível a união criada entre o marinheiro e seu navio como a representar uma única pessoa. Diante das grandes intempéries e dos momentos de dificuldade, a figura do marinheiro por excelência se revela. O Comandante prefere morrer junto com o navio, mergulhando nas profundezas do oceano, do que abandoná-lo ou enfrentar a perda com o seu socorro, pois sabe que a vida não terá sentido se o seu navio deixar de existir.

Essa característica é ainda mais veemente na passagem em que Lúcio, depois de ser contagiado pela gripe e quase sem forças, pede que o amarrem no seu posto de comando para morrer junto com o *Belona*, desempenhando a sua função de Comandante até o fim. Esse apego ao navio⁴⁰ está exposto ao longo de toda a narrativa como uma das imagens mais definidoras do Comandante Lúcio.

Em muitos momentos da obra, existe ainda o reforço dessa unidade criada entre o navio e o homem, quando se afirma: “Resistiremos! Eu te conheço, somos uma alma no mesmo corpo, cabeça e membros de ferro (LOPES, 1975, p.36). Esse sentimento de aproximação entre o homem e o navio define muito bem o modo como o marinheiro se identifica com a sua embarcação, ainda mais quando se trata da função de Comandante, que precisa entender profundamente o navio para navegar com ele, enfrentar perigos e chegar aos destinos. O Comandante desenvolve um sentimento de pertença e, mais que isso, entende que os dois juntos formam um só, porque precisam realizar juntos sua travessia.

Além desse sentimento de integração com o navio, conheceremos a total entrega do Capitão à vida no mar, pois abandona os dias em terra, a sua família, para ter uma vida devotada ao “seu elemento de existir” (LOPES, 1975, p.81). Aparece bem destacado no

⁴⁰ Moacir Lopes retoma essa imagem do marinheiro tão entregue ao seu navio na sua obra *Onde Repousam os Naufragos* (2003), onde vemos de forma enfática a personagem Dario totalmente perdido sem o seu *Jaraguá*, voltando à embarcação para relembrar os momentos vividos. O seu navio encalha e é abandonado, mas o coração de marinheiro não o esquece. Dario volta toda noite para dormir no seu navio e imaginar estar comandando-o novamente, revivendo as aventuras e lembrando os tempos de marinhagem. O sentimento de Dario se associa muito ao do Capitão Lúcio em *Belona, Latitude Noite*.

íntimo do marinheiro, a ideia do abandono da vida em terra para se entregar ao chamado do mar como uma força da qual não se pode fugir:

—... meu bem, tudo é transitório, só o mar é permanente em mim. Não me culpe. Não pude explicar melhor, Jarú, ela não entenderia. Nem minha filha, porque não me conheceu como pai, apenas como passageiro que entrava exausto de mar e saía pela madrugada com um saco às costas porque o navio apitava no cais. Eu sei porque essa pressa, Lúcio. Ela dizia. Esperam você em outros portos, não é? Contava nos dedos. Havia outras e outros portos que ela não mencionava, mas não sabia que muitas vezes eu atravessava noites por ruas vazias (...) Depois o caminho de volta para o mar, petrificando-se em mim as coisas que não consegui agarrar. Todos os instantes vividos serviram para alimentar a solidão. Foi assim, Jarú. Se a enganei ou traí foi pelo mar (LOPES, 1975, p.38).

O pouco tempo vivido em terra, pelas exigências constantes da profissão em alto-mar, inviabiliza o relacionamento duradouro com a mulher e determina o abandono da filha, provocando no íntimo do marinheiro uma grande solidão. A imagem do homem angustiado e solitário aparecerá na atitude tantas vezes repetida do Capitão Lúcio de escrever uma carta para a filha. Em cada porto, uma nova carta enviada e a angústia pela espera da resposta que nunca chegava: “... minha filha, beije meu neto, ele será um grande Comandante, governará um transatlântico nas melhores linhas, garboso na torre... diga-lhe que o navio é que liga os homens...” (LOPES, 1975, p.50). Lúcio passa a projetar no neto, que nem sabe se existe, pois abandonou a filha ainda criança, a imagem do homem que talvez ele desejasse ser, Comandante de um grande transatlântico.

Somente nos instantes finais da narrativa é que saberemos, por meio dos pensamentos conturbados do despenseiro Jarú, que a resposta da filha nunca chegaria até as mãos do Capitão, pois a casa da família fora demolida e o paradeiro da filha era incerto. Todavia, o fiel ajudante de Lúcio esconderá essa informação para manter a chama da esperança acesa no coração do velho marinheiro. O fim da narrativa quebra essa expectativa, que o próprio leitor parece também alimentar, de que o Capitão Lúcio e a filha pudessem se reencontrar ou mesmo que a resposta da carta enviada pudesse chegar. Diante dessas circunstâncias, o marinheiro é destacado como o homem solitário que precisou tudo abandonar para dedicar sua vida ao mar, provocando no seu íntimo saudade e sofrimento.

Em contrapartida, observa-se que as dores que o marinheiro carrega são amenizadas pela grande alegria e entusiasmo por ser um homem do mar, por vivenciar as pequenas e grandes experiências que essa vida traz para o marinheiro:

Capitão Lúcio queria morrer junto com o *Belona II*, serem ambos jogados numa ponta de praia, corroídos lentamente pela ferrugem e pelos mariscos. Mas ainda não! Era preciso rever os portos por onde passou, relembrar pequeninas glórias, entrar nos mesmos bares e estalagens de pescadores, ver-se cercado por eles. Chegou o Capitão Lúcio! Abram passagem para ele” É o filho do mar! Jovens marinheiros e pescadores enchendo mesas de bebidas para ouvi-lo contar as proezas da última viagem, num navio brilhando, fresquinho, o maior dos mares do Norte, de máquinas fogosas, de mastro mais alto, o *Belona II*, inveja de outros capitães e marinheiros. As mulheres iam-se chegando, sentavam-se nas suas pernas, envolviam seu pescoço e o puxavam para a cama (...) Não possuía a mesma mulher no mesmo porto, não contava a mesma história ao mesmo marinheiro ou pescador, e as horas eram curtas porque a vibração do *Belona II* em seu corpo o chamava para bordo (LOPES, 1975, p.33).

No fragmento é possível perceber a descrição de Lúcio em torno do que representava a alegria de ser marinheiro, que ele evoca no momento trágico da contaminação. Está patente nas suas palavras o orgulho pela profissão, a felicidade com a chegada ao porto, o enaltecimento do navio, mesmo vislumbrando o que não condiz com a sua realidade, pois o *Belona II* estava se deteriorando pela ferrugem. Todavia, existe uma espécie de projeção daquilo que ele esperaria viver antes do fim de sua vida: pisar no porto para contar as aventuras, ser admirado pelos pescadores por ser o homem do mar e a possibilidade de ter muitas mulheres.

Em outros momentos, a narração nos fará enxergar outros conflitos internos do Comandante, revelando ainda mais sua psicologia. Observa-se o modo como a vida no mar e as exigências de sua função pediam uma conduta determinada, exigindo uma postura austera, severa, impedindo que ele tomasse algumas atitudes:

Ria por dentro, o homem ria desafiando a autoridade do Comandante, lutando contra si mesmo, o homem contra os tabus que o prendem a si próprio tentando superar-se, ser duas pessoas diferentes, ingênuo e infantil como homem, desgastado e severo que a função o obriga a ser (...) O posto de comando nos envelhece, nos cerca de imensa solidão, qualquer ato que denuncie a criança que existe em nós será interpretada como ridículo. É bem pouco o que a vida oferece, os regulamentos restringem a força e a grandeza do homem. Por isso nunca chegaria a comandar um transatlântico. Para exigir a disciplina rígida é preciso aceitar a solidão, ser irremediavelmente adulto, afirmar sempre, mesmo que errado, e punir (LOPES, 1975, p.80).

Essa passagem da narrativa acontece no momento em que Cícero rouba Graziela e a esconde no navio. O desejo exposto por Lúcio era de participar também daquela ação, sentir a euforia do gesto, ser mais livre para vivenciar talvez o que Cícero estava a experimentar, mas

a posição requerida pelo Comandante era de impedir o embarque de Graziela, pois era contra o regulamento marítimo. A ação exigia uma atitude de Comandante, quando ele queria tomar uma atitude de homem livre. Essa oscilação destaca o modo como parece existir uma crítica aos regulamentos, fazendo com que as vontades do homem fossem sufocadas pela sua posição social, que exigia autoridade e punição.

Esses pensamentos de Lúcio manifestam seu lado humano, também muito representado na obra, maior que o regulamento oficial, está o seu olhar solidário para com as pessoas, o desejo de ajudar, de olhar para o outro. Isso se percebe não somente pelo fato de deixar Cícero trazer Graziela ao navio, contra o regulamento, mas também de acolher os habitantes de Grapuassu, quando chegam para embarcar no cargueiro, fugindo da peste. Na visão de Lúcio, parece haver uma lei maior que a de regulamentos oficiais, a lei da solidariedade do mar, fazendo com que todos sejam vistos de forma igualitária e sejam unidos pelo amor e companheirismo: “a responsabilidade é para com todos que se encontram a bordo, até para com essas duas gaivotas que nos acompanham, são passageiras também” (LOPES, 1975, p.140).

Além disso, é possível perceber outra característica importante na configuração de Lúcio, a sua coragem diante das dificuldades e a forma positiva com que encara os fatos, sempre demonstrando o desejo de lutar e não sucumbir diante das dificuldades. Existe na sua postura, muitas vezes, uma visão idealista diante das situações: “não se desespere, Alcino. Sobreviveremos, chegaremos a algum lugar. Não importa aonde. Cumpre a nós traçar o nosso rumo” (LOPES, 1975, p.284). O seu constante desejo e prazer por navegar faz com que ele nunca perca a esperança de continuar buscando um caminho mesmo diante das grandes intempéries, revelando nesse ato, mais uma vez, a imagem do marinheiro por excelência.

Essa particularidade nos leva a observar a forma corajosa e positiva com que encara a peste, o navio sem leme e a tripulação morrendo. O Capitão Lúcio não desiste nem desanima, permanece de pé, comandando o *Belona II*, dando ordens para a casa de máquinas, buscando maneiras de enfrentar o temporal e animando todos a lutar. Sua postura depois que se contamina é de permanecer forte e de pé para impor confiança aos que ainda lutam pela vida: “é preciso não demonstrar sua queda, ficará de pé enquanto existir alguém de pé, assim esperam que seja um Comandante, não fraquejará, é a esperança de todos, não os decepcionará, de pé, Jarú, mesmo que as forças estejam fugindo” (LOPES, 1975, p.236-237).

Lúcio sabe o que se espera de um Comandante e valoriza o seu dever considerando que se o Capitão fraquejar estará também fazendo com que toda a tripulação fraqueje. Sendo

assim, busca manter-se firme e até quando não consegue mais ficar de pé, pede que o amarrem no posto de comando, mostrando bravura até o fim.

Quando o Capitão Lúcio “acorda” para o novo dia, a salvo da peste, observa-se como a sua união ao navio se reafirmará, como se do navio ele ganhasse nova vida: “e a vida sai do piso e da amurada e se infiltra em seu corpo, gera sangue e tato e visão, e seu corpo é todo semelhante ao elemento do navio, a mesma coisa, a mesma pessoa, a mesma animação, então eu sou este navio” (LOPES, 1975, p.279). A total integração entre homem e navio é reafirmada de modo novo, o navio parece ser o gerador da nova vida do marinheiro, fazendo com que agora a constatação de que são um único ser seja melhor explorada. Lúcio é o próprio navio, a sua essência, pois dele recebeu uma vida nova.

Diante das considerações destacadas em torno da construção da personagem Lúcio, ressalta-se o modo como aparece descrito de forma vasta, em sua psicologia, revelando os seus pensamentos e angústias. Em Lúcio, encontramos a imagem do grande marinheiro que entrega sua vida ao mar e que não sabe viver sem o seu navio, mas marcado pela solidão e angústia do que perdeu em terra. O coração do marinheiro “petrifica” aquilo que abdicou ou deixou de vivenciar em terra, para entregar-se inteiramente a uma vida marítima, da qual ela não consegue mais se afastar. Na obra, o leitor conhecerá todos os seus conflitos, bem como a alegria, a felicidade e a coragem de ser marinheiro. Podemos dizer que suas características trazem a imagem do homem integrado ao navio e a vida no mar, do homem solitário, mas também do homem justo e forte, por vezes idealista, mas cheio de sabedoria, por tantos anos de vida dedicada ao mar. Suas características se associam muito bem com às de outra personagem, o Comissário Leone.

4.2.1.2 Leone: o Comissário

Leone é uma das personagens mais intrigantes dessa narrativa, pois sua figura aparece na dualidade entre um ser humano e um ser com traços sobrenaturais. Nada se sabe sobre sua origem nem de onde veio. Chegou ao *Belona II* e logo se identificou com a vida do navio de tal maneira que isto passou a ser o sentido de sua existência. Leone é apresentado como um ser fechado e enigmático, um homem solitário em busca de algo que perdeu, mas concentrando toda a sua vida na dedicação ao ofício marítimo. Sua dedicação é tão intensa que ele passa a ser descrito como a alma do navio. Todavia, suas características se ampliam

na obra, como um ser de poderes especiais, incapaz de se contaminar com a peste, mesmo sendo o único a ter contato com os doentes e com os mortos.

Suas características se aproximam muito das do Capitão Lúcio. Em muitos momentos da narração, a semelhança de pontos de vista entre os dois se fará presente, conforme observamos na afirmação do Comandante Lúcio: “*Belona II*, Leone e eu somos uma só pessoa” (LOPES, 1975, p.29). Essa aproximação pode ser vista no mesmo amor pelo mar, na mesma integração com o navio, no mesmo olhar solidário para com as pessoas, fazendo com que Leone seja visto também como o marinheiro em sua plenitude:

Leone não pensa em desembarcar, a vida deste navio e a dele são uma só, seus destinos se interligam, ambos pertencem mais ao mar que à terra. Seus passeios são a bordo, caminhando por corredores e cobertas. Senta-se no bico de proa horas seguidas para receber o impacto do mar... (LOPES, 1975, p.66)

Na visão de Lúcio, destaca-se a plena dedicação de Leone à vida marítima, o mar e o navio são vistos como casas, os corredores e cobertas como ruas e, no seu íntimo, está a total identificação com o mar. Na sua caracterização, vê-se o ser devotado ao mar, que parece extrair dele o sentido de viver, que não enxerga em terra qualquer possibilidade de vida, mas que sabe que sem seu navio não poderá viver, porque o destino de ambos está interligado. Todavia, veremos que essas personagens não escondem as marcas que trazem dentro de si, são sempre homens solitários, que vivem marcados por alguma coisa do passado que os angustiam, mas que têm o sofrimento amenizado pela grande euforia e prazer que a vida no mar provoca no íntimo do marinheiro.

Através de Leone, perceberemos mais ainda a imagem do ser solitário que, inadequado na sua vida em terra, encontra no mar o sentido da existência, pois a sua vida passada é determinada pela ausência de vínculos, afetos, identidade, fazendo com que ele seja visto como um ser oprimido, sempre em busca de algo que nunca possuiu, conforme observaremos no fragmento:

A que horas dorme? Quantas horas? Que motivos o fazem ficar andando pelo navio? às vezes se recolhe ao camarote ao crepúsculo, não comparece ao jantar, se promove uma reunião com a oficialidade ele não comparece, não insisto porque sei que estará escutando pela vibração do som através das anteparas (...) Procura em todo canto, em cada coisa e não sabe em que ventre se encontra, e nos seus olhos fundos vejo a figura de todos os homens. Morreu muitas vezes, em todas as criaturas que morreram de boca escancarada mastigando fome, morreu no ventre das meretrizes que

abortaram nos cárceres, nas forças, nos becos, carrega esses mortos gravados em seu caminho, estampados os seus olhos, e não encontra o gesto que é seu limite de ser. Logo que embarcou perguntei-lhe pelos pais: se tenho não lembro. Houve um engenho abandonado onde brincava. As moendas e um monte de bagaço, uma menina. (...) Voltou aos doze anos, o engenho abandonado, monte de bagaços ressequidos virando pó, ratos se infiltrando, menina não existia (...) Nada existia. Por isso, Leone continua buscando uma expressão, o gemido do homem e da mulher soterrados, os gestos da menina que o amou talvez (LOPES, 1975, p.68).

O que sabemos de Leone será exposto, na maioria das vezes, a partir da visão do Comandante Lúcio. Na sua descrição, percebe-se um homem com um sentimento de isolamento e solidão, buscando entender o vazio que se encontra dentro de si. Essa ausência de vínculo ou até de origem perpassa a imagem do ser angustiado e perdido. Veremos, em outros momentos, como até mesmo Lúcio demonstra certa dificuldade de entender o Comissário Leone, ele é visto como um homem fechado, solitário e “esquisito”. Não se sabe muito sobre o seu passado:

Impossível alguém conhecer Leone. Desde que embarcou, há uns 10 anos, procura interpretá-lo. Foi aqui mesmo, neste porto, molecote, teria uns dezoito anos, auxiliar de barqueiro, conduzindo frutas rio abaixo, sempre sisudo, desconfiado, rondando o cais, acenou para ele, subiu o portaló e ficou. O mais que dele conhece são meras hipóteses, o que imagina ele seja e pense e sinta. Quando muito se expressa num leve sorriso, imperceptível aos demais (LOPES, 1975, p.66).

Nesse sentido, pode-se observar como a personagem se coloca na obra de forma misteriosa e enigmática, ainda mais porque sua imagem irá se destacando desde o início como um ser “esquisito”, de poderes inauditos, revelando traços de uma personagem com características do fantástico: “aquele homem tem poderes especiais, possui nas mãos a vida e a morte de todos nós. Não adianta fugir dos seus olhos, ele é maior que este navio, quem o conduz sem mesmo tocar nele, seus olhos são o leme. É o juiz de nossas almas” (LOPES, 1975, p.66). A imagem de Leone apresenta um caráter fantástico, principalmente quando passa a ser descrita na visão do miçangueiro Isaías, que destaca nele a figura do homem poderoso, capaz de decidir entre a vida e a morte a bordo, diante da contaminação pelos doentes, assumindo a caracterização de “juiz das almas”. Essa forma de Isaías definir Leone surge pelo fato de o Comissário assumir a “capacidade” de identificar os contaminados e isolá-los no porão dos mortos, cuidando de cada um e jogando os mortos ao mar. Na visão de

Isaías, Leone é capaz de reconhecer antes de todos os contaminados e já antever os que irão morrer, sendo o único a ter o controle de toda a situação a bordo.

Essa imagem é reforçada pela associação também com Caronte, o barqueiro do Hades, como já anunciamos, pois passa a conduzir os doentes, levando-os ao porão dos mortos e não se contamina. Essa capacidade tida como “sobrenatural” eleva o personagem a uma condição superior, como se fosse um deus, capaz de entender todos os acontecimentos de forma elevada e de não ser contagiado pela peste: “mas esse homem... esse homem, o Comissário... ele sabe. Só ele. Por que ele não contrai a peste, se é o único que tem contato com os moribundos? ” (LOPES, 1975, p.40)

Tal interrogação será feita por toda a tripulação ao longo da obra quando buscam explicação para entender Leone. A capacidade de se livrar de qualquer mal advindo da doença, faz com que todos enxerguem o Comissário como uma entidade poderosa, diferente dos outros homens, que sucumbem diante da peste, sendo apresentados como fracos e pequenos.

Em alguns momentos é o próprio Leone que se interroga diante de suas capacidades “sobrenaturais”, quando não entende o fato de já antever nos olhos dos contaminados aqueles que morrerão ou sobreviverão depois de terem contraído a doença: “notou o mesmo sinal em outras pessoas que aparentavam saúde, para quem poderia ter dito: você traz a morte dentro de si, não se engane, morrerá em poucas horas, num contágio galopante da peste. Que sinal esse, que os outros não veem? Por quê? ” (LOPES, 1975, p.164)

Tal luta da personagem em entender a si próprio, torna a sua imagem ainda mais complexa aos nossos olhos, fazendo com que ele seja visto como uma das personagens mais enigmáticas da narrativa de Lopes, associando-se muito bem à personagem Saulo⁴¹, da obra *A Ostra e o Vento*. Sua figura vai sempre se colocando nessa dualidade entre o homem e um ser de poderes especiais: “por momentos ele é deus, mas ele é homem” (LOPES, 1975, p.30).

Na obra, essa visão do ser de poderes especiais torna-se muito clara, principalmente porque além de não se contaminar pela doença, ele sabe tudo o que acontece a bordo, passa a ser visto como uma grande sombra rondando o navio, destacado pelos seus passos constantes a vagar pelos corredores, como se fosse um ser sempre onipresente:

⁴¹ Parece mesmo haver uma aproximação entre a imagem de Leone e de Saulo - personagem de *A Ostra e o Vento*, que toma a forma do vento na narrativa - pela maneira como, em muitos momentos, a figura de Leone se associa a uma sombra, a uma força, a uma vibração, conforme acentua-se nesse fragmento: “imagine uma pessoa que tenta se diluir nos elementos do ar, do mar e do fogo, e de cada objeto que toca assume a natureza desse objeto, é vibração, luz e som desse objeto e poderá a qualquer momento dissolver-se” (LOPES, 1975, p.129).

Entre Sírius e o mar, avulta Leone, visão solitária do homem magro de pele queimada, sapatos sujos, barba crescida, olhos pretos no fundo das órbitas que não dormem nem repousam, sombra enchendo o navio, que a princípio era do seu próprio tamanho, foi se avultando até parecer a tripulantes e passageiros como um vulto, maior que o *Belona II*, transbordando para o mar (LOPES, 1975, p.200).

Esse traço de onipresença reforça o caráter de sobrenaturalidade, como também traz para o romance uma atmosfera sombria, ajudando a aumentar a dramaticidade e tensão da narrativa, dentro do contexto da doença. Tal atmosfera poderá ser observada de forma mais presente no capítulo intitulado “Lanterna vermelha”, em que Leone vasculha os corredores e navios em busca de um marinheiro contaminado que se recusa a se isolar no porão dos mortos. Imagens como “passos”, “vultos”, “escuridão” reforçam o tom de mistério que a personagem assume, conforme se evidencia no fragmento: “dentre as sombras, a de Leone é maior, como de uma imensa ave de asas abertas protegendo o navio inteiro, distingue os olhos negros e fundos dele tornando maior a escuridão” (LOPES, 1975, p.39). Chama atenção o destaque para os olhos negros e fundos, a sombra que se assemelha a uma grande ave e a associação com a escuridão. Nesse momento, há a insinuação de que a personagem parece se mover como uma sombra.

Todavia, veremos o próprio Comandante Lúcio tentar contrapor a imagem de Leone como um ser de poderes especiais, fazendo com que a tripulação busque enxergá-lo como um ser igual aos demais:

— Porque ele não se contagia, Comandante? Será que o Miçangueiro está certo? que ele tem poderes especiais, que ele controla a vida dos outros, controla sua própria vida?

— Tolices! Porque os outros não experimentam? Você não experimenta? Talvez constatasse um poder semelhante. Nada prova que sejamos diferentes dele. Apenas enfrentou a peste. Nós o conhecemos de muitos anos preocupado com o que se passa a bordo, atento ao curso do navio, às máquinas, ao vento. Por que seria diferente? (LOPES, 1975, p.191)

Essa visão de Leone proposta por Lúcio diante do questionamento dos companheiros de tripulação, permite evidenciar a dualidade na descrição do Comissário. No entendimento do Comandante, o poder especial que as pessoas parecem enxergar em Leone poderia ser experimentado por qualquer um, bastaria que buscassem conhecer. Nessa perspectiva, o Comissário não seria diferente dos demais homens, ele apenas adquiriu uma sensibilidade maior ao viver o contexto do navio e enfrentar as dificuldades e a doença. Essa tentativa do Comandante de explicar a postura de Leone pode ser vista como uma forma de aproximá-lo

mais da tripulação. Todavia, veremos que o próprio Comandante, em outros momentos, deixa patente a afirmação do traço diferente que Leone possui: “ele não se alimenta, não dorme, não descansa, percorrendo o navio a todo instante. Há nele um poder que desconhecemos” (LOPES, 1975, p.30).

Esse poder é ainda mais atestado quando existe a insinuação de que, mesmo depois da morte, Leone continuará a existir junto com o navio, fazendo com que a todo momento o Comandante pense em passar para ele o comando: “passarei o comando a Leone. Ele é a alma desde navio, Jaru, e sei que continuará navegando, mesmo quando já ninguém subsistir a bordo” (LOPES, 1975, p.34). Essa passagem lembra a lenda do navio fantasma que Moacir retoma em *Belona, Latitude Noite*. Leone poderia ser o “holandês errante”, o marinheiro fantasma, condenado a vagar eternamente pelos mares, mesmo sem ninguém a bordo, depois da deterioração de tudo e da morte de toda a tripulação pela peste.

Essa dualidade de visões sobre o Comissário destaca a sua característica de personagem complexa na representação, inviabilizando uma imagem precisa de sua figura, mas se colocando como um ser contraditório, misterioso e dual. Leone representa as personagens de Lopes que se configuram de forma complexa e contraditória, com uma psicologia melhor evidenciada, atreladas ao caráter do mistério e do fantástico.

Nesse sentido, mesmo diante de algumas percepções sobre a sobrenaturalidade de Leone, a obra mantém a dualidade, pois o poder sobrenatural que muitas vezes é afirmado para caracterizá-lo não é forte o bastante para fazer com que ele cure as pessoas da doença, ou, de forma mais patente, de fazer com que entenda o que acontece com sua companheira Teresa, que de forma inexplicável, aparece inerte na cabine, como se estivesse morta, sem ter qualquer explicação para o fato. O poder atribuído a Leone tem suas limitações. Tanto é assim que a própria personagem não consegue entender a si próprio.

Esse jogo que a narrativa faz em torno da descrição da personagem impede que tenhamos uma imagem definida de sua figura. O que reina é exatamente a incapacidade de definição, atestando o caráter fantástico. Em muitos momentos da obra, passamos a aceitar a sua sobrenaturalidade, pela forma como aparece descrito, mas com o desenrolar dos fatos, um novo traço da personagem vai desfazendo essa aceitação e permanecemos na dúvida entre a sua humanidade e sua sobrenaturalidade.

Nesse sentido, vale dizer como a sua configuração é construída diante dessa oscilação, trazendo um tipo de personagem que se fará muito recorrente nas narrativas da segunda fase da produção de Lopes, a personagem fantástica, que se caracteriza essencialmente pela hesitação diante da explicação dos fatos e a ambiguidade em torno de sua caracterização.

4.2.1.3 Alcino: o Imediato

As posturas de Lúcio e Leone, que discutimos anteriormente, aparecem diretamente em oposição com as de outra personagem, o Imediato Alcino. Eles se diferenciam em tudo, no modo de caracterização, por exemplo, pois observa-se em Alcino um personagem tipificado com características que não se modificam ao longo da narração, bem como no que se refere aos posicionamentos e visão de mundo. Enquanto os dois primeiros revelam a total identificação com o navio e o mar e demonstram solidariedade para com os outros, o Imediato se caracteriza por transparecer inadequação com o mundo marítimo e expor uma posição sempre egoísta e preconceituosa. Isso pode ser constatado pela forma com que Alcino enxerga a nova tripulação do *Belona II*, ao aportar em Grapuassu:

Eu falei, e repeti para o senhor, não tinha o direito de conduzir esses passageiros, uma gente subgente, uns mendigos, umas gentes que morreriam de qualquer maneira, aqui ou em Grapuassu, por que o senhor não deixou morrer lá mesmo em Grapuassu como tinha de ser? (LOPES, 1975, p.47)

Ao mesmo tempo em que Lúcio vê os passageiros como membros da tripulação e Leone permite que eles o sigam e embarquem, Alcino demonstra o seu olhar desumano para com as pessoas de Grapuassu. No seu posicionamento está a representação do egoísmo, da prepotência, da indiferença para com os novos passageiros, caracterizados, a partir de sua perspectiva, como “subgente” e “mendigos”. Em Alcino, corporifica-se a postura de exclusão dos menos favorecidos, a imagem fria e desrespeitosa no modo de tratar aqueles que já estavam sofrendo com os efeitos da doença em seu vilarejo, perdendo família, casas e deixando seu lugar para tentar sobreviver.

A conduta de Alcino ao longo da narração será de questionamentos e embates com o Capitão Lúcio, sempre condenando a postura do Comandante ao receber os tripulantes de Grapuassu a bordo, pois para ele, esse foi o motivo da peste ter chegado ao navio e todos estarem contaminados:

O senhor deixou eles embarcarem e trazerem a peste e espalhar e contaminar a tripulação inteira, e agora, o quê agora, resta o quê, o senhor não quis ouvir o que, não quis concordar quando, em vão aconselhamos, aconselhei, desembarcar todo mundo numa praia, uns mortos já, que nem iam sentir a morte, e a gente entrava livre num porto qualquer, livre deles, da peste, agora tudo acabou (LOPES, 1975, p.267).

Esses pensamentos de Alcino são repetidos duas vezes ao longo do romance, inicialmente ainda nos primeiros momentos da obra, em forma de diálogo com Lúcio, e posteriormente, já como dramatização da consciência, no momento em que o navio está totalmente tomado pela doença, sem que seja vislumbrada qualquer possibilidade de sair daquela situação. O tom de voz de Alcino denuncia o seu grau de inconformismo com a atitude de Lúcio, questionando de forma incisiva a postura de acolher os passageiros. Na sua visão, a saída seria expulsar as pessoas da embarcação, para navegarem livres de qualquer doença.

A configuração dessa personagem será a do homem egoísta e perseguidor. Ele passa a questionar tudo depois da chegada dos passageiros: o lugar das acomodações, o relacionamento dos homens com as mulheres, a bagunça feita pelas crianças que chegam ao navio. Tudo isso incomoda Alcino. Ele persegue Graziela depois de perceber que ela está se relacionando sexualmente com os homens e passa a apontá-la como propagadora da doença.

Alcino apresenta-se como um homem que não luta, não sobrevive, não se compadece dos outros, apenas questiona pensando em si próprio. Isso leva Lúcio, em alguns momentos do romance, a emitir análises do comportamento do Imediato, descrevendo-o como um ser fraco e inseguro: “Alcino retirou-se dobrando o papel em muitas voltas e ajeitando o quepe, sapatos sempre engraxados, roupa sempre limpa para acobertar o homem indeciso, falho em suas atitudes, assustado” (LOPES, 1975, p.89). A imagem externa esconde o que Alcino traz no seu interior. Na visão de Lúcio, ele camufla, na aparência sempre arrumada, o homem falho e indeciso que é, um homem em que falta a grandeza da existência e as qualidades morais e éticas.

Chama atenção essa postura do Imediato porque ela estará evidentemente em contraposição a de Leone. O Comissário aparece sempre com os sapatos sujos, a roupa amarrotada, os olhos fundos por não dormir, revelando a sua dedicação para com a vida do navio e a sua contribuição nas diversas tarefas e atividades. Alcino não se envolve com isso, mantém-se em sua posição distanciada, questionando e apontando as falhas. Ele é descrito como um ser incompleto, inadequado, que não transpõe posturas que se esperaria de um homem: “encarou Alcino dos pés à cabeça, vendo nele a paisagem desbotada de um homem” (LOPES, 1975, p.63).

A contraposição de Alcino em relação às duas personagens anteriormente analisadas se dará sobretudo no modo como elas encaram a vida marítima. Enquanto os dois primeiros marinheiros manifestam a necessidade de viver uma existência devotada ao mar e ao navio, Alcino revela-se como o homem que não tem amor pelo mar, cumpre apenas o ofício, mas

não possui identificação nem com o navio, nem com a vida marítima. Isso se torna evidente na descrição do próprio Capitão Lúcio:

Lúcio disse depois achou desnecessário dizer. Leone deve saber. Gostaria que afirmasse: sim, Comandante, é esta a última viagem de Alcino, já deve ter pedido transferência para outro navio, ele não nos pertence, nem ao *Belona II*, nem à nossa vida (LOPES, 1975, p.66).

As atitudes de Alcino são interpretadas pelos seus companheiros de tripulação como inadequadas diante do que eles mesmos vivenciam. Alcino seria a inversão da imagem do marinheiro em plenitude. Ele faz parte da tripulação, mas não da vida marítima. Faz parte dos seres que apenas cumprem tarefas, mas que não demonstram pertença nem entrega ao seu ofício.

A diferença de perspectiva entre Alcino e Leone se tornará ainda mais evidente em umas das passagens da obra em que o Comandante Lúcio compara as posturas dos dois diante de um mesmo fato. O próprio Comandante interpreta a ação esperada do Imediato, quando no auge da tempestade e da contaminação pela doença, Lúcio pede que o amarrem no posto de comando para que não abandone seu navio e morra junto com ele, de pé, lutando até o fim:

Pedi a Leone amarrar-me neste banco para daqui enfrentá-lo melhor, é o meu lugar, o posto de um comandante (...) Se fosse o Imediato Alcino, teria respondido: ora, Comandante, o senhor não pode suportar esta situação, o navio quebrando às ondas, jogando, caturrando, trancos violentos do mar (...) E seu corpo, Comandante, empestado, febre alta, olhos inchados, pés e pernas inchadas, pulmões querendo estourar, furados também... o senhor... Comandante... não pode manter-se na torre de comando, precisa é deitar no seu camarote, abandonar tudo, morrer tranquilo no seu beliche, que a morte não tarda... Assim teria falado Alcino, Jaru (...) Mas eu o desculpo, ele é apenas um homem, tem o direito de ser fraco (...) Ele é fraco, Jaru, é apenas um homem pequeno, num gesto que define as pessoas em situação extrema, quando somos chamados a assumir uma situação limite. É que ele não aprendeu a viver, Jaru, só aprendeu a morrer.

Leone é diferente. O limite de Leone está no infinito (...) Quando ele escutou minha voz desta sala de comando, pelo tubo acústico, subiu para ver como eu me encontrava (...) Pedi-lhe erguer-me, amarrar-me em frente à bitácula, para ver a agulha, acompanhar os ponteiros a cada mudança de posição que o mar impõe ao navio desgovernado, olhar de frente o mar. É o meu lugar. (...) Esperei que ele dissesse alguma coisa, mas apenas sorriu. Leone expressou um gesto de satisfação. Nada falou. Desceu ao espardeque, arranhou um pedaço de cabo e amarrou meu busto à bitácula, as pernas ao banco, atou o banco à bitácula, deixando livre apenas os braços. Compreendeu, era como sendo ele mesmo expressando seu gesto” (LOPES, 1975, p. 29-30).

A forma como Lúcio antecipa e julga a posição de Alcino, diante do pedido feito a Leone, destaca a falta de sensibilidade para entender o significado do desejo do Comandante. Alcino apontaria as dificuldades, as impossibilidades do pedido e não realizaria a vontade do seu Capitão. Diante dessa visão, o Imediato é encarado como um homem fraco que não sabe lidar com as grandes intempéries, não assume posturas de um ser corajoso que decide tudo enfrentar. Sua postura está em oposição à assumida pelo Comissário Leone. Este nada questiona, pois entende no seu íntimo o pedido do Capitão, já que, se fosse ele, tomaria a mesma atitude.

Podemos dizer que Alcino não se contamina pela peste, como acontece com o Comandante, mas parece estar contaminado por um mal ainda maior, pois possui a incapacidade de lutar junto com a tripulação. Ao invés de agir, acaba sendo dominado pelas dificuldades, revelando atitudes de um ser fraco, indeciso, inseguro, que não se identifica com a vida no mar.

Mais que isso, Alcino transforma-se em escravo da norma, um sujeito cego e engessado, pautado na postura exigida pela sua posição de Comissário, diferente de Lúcio e Leone, que transgridem essa norma pelo senso de humanidade que trazem dentro de si, enfatizando que maior do que o mundo hierarquizado existe o mundo da solidariedade no mar.

O fragmento do romance acima analisado retrata de forma contundente as três personagens mais decisivas da obra e que fazem parte da tripulação. É possível perceber a unidade entre Lúcio e Leone, o Comandante e o Comissário, unidos pela coragem e pelo amor ao mar e ao navio, em contraposição a Alcino, o Imediato, que esconde na aparência “arrumada”, o homem fraco, egoísta e preconceituoso que é.

Vale destacar que, em termos de hierarquia, o Imediato está logo abaixo do Comandante, cabendo a ele substituí-lo quando for necessário, mas vemos como essa quebra acontece até nesse aspecto, pois Lúcio repete várias vezes que entregaria o comando a Leone, o Comissário, e não a Alcino. A obra problematiza até essas questões de hierarquia, aproximando o Comandante do Comissário e contrapondo a imagem do Imediato, manifestando a diferença de postura entre eles. A integração que deveria existir entre o Comandante e o Imediato, no contexto da hierarquia, é quebrada para atestar exatamente a diferença de posicionamentos entre tais personagens.

Veremos que Alcino não modifica sua postura do início ao fim do romance, ele aparece definido pelas constantes características de um homem questionador e inerte. Mesmo no fim da obra, em que parece acontecer o milagre da salvação e todo o ambiente parece se

modificar com a instauração da esperança e de uma nova possibilidade de vida, Alcino permanece o mesmo:

O homem continua a gritar. Inconsciente! Por que aprendeu a gritar? (...)
 —Está vendo nossa situação? Sem combustível, sem água potável, sem alimento (...)
 E pergunto: navegar para onde? Vê a que estado chegamos, Comandante?
 Ninguém sabe de nossa existência, jamais teremos socorro. Continuar arrastando um navio podre, uns trapos de gente... (LOPES, 1975, p.284)

O Imediato continua a enxergar apenas deterioração, morte e fim de perspectiva. Alcino permanece perdido na sua visão diminuída, rebaixada, enxergando o navio como “podre” e os homens como “trapos”. Ele parece querer atribuir em tudo ao seu redor exatamente aquilo que traz em seu interior. Ao contrário do Comandante, que se maravilha com a vida devolvida e, esperançoso, demonstra ânsia por encontrar um novo caminho, um novo rumo.

Diante dessas considerações sobre as personagens, percebe-se a forma rica com que a obra apresenta esses membros da tripulação em seu embate de ideias, revelando a visão de cada um e as suas posturas. A tríade formada pelos principais membros da tripulação, no que se refere à hierarquia, desenha o quadro social desse romance, evidenciando a diferença de posturas. A partir delas conhecemos o amor devotado ao mar, mas as marcas do homem solitário amenizadas pela vivência no navio, a identificação e apego ao ambiente marítimo, mas ao mesmo tempo a oposição a tudo isso, o homem que apenas cumpre tarefas, mas que não traz em si a paixão pela vida no mar.

4.2.2 Os passageiros: os que fogem da peste

Nas narrativas marítimas de Moacir Lopes torna-se patente como, para além da representação dos marinheiros, que compõem a tripulação, sempre será dado espaço para trazer outras personagens que se relacionam com os homens do mar.

Se a narrativa apenas se concentrasse em trazer a tripulação e seus modos de vida, não teríamos a descrição de tantas personagens variadas e representativas, com características tão peculiares, cada qual sinalizando a sua ideologia. Mais que isso, não teríamos a construção do

elo entre as várias histórias e visões, o encontro entre seres diferentes, mas unidos pelo sofrimento e pelas situações difíceis.

Na obra, vale distinguir três personagens bem representativas que passam a ser passageiras do *Belona II*, quando este aporta em Grapuassu. O navio é tomado por uma grande quantidade de pessoas que buscam fugir da peste e enxergam no velho cargueiro a última oportunidade de vida que possuem. Dentre esses tantos passageiros que embarcam, destacaremos três: o miçangueiro Isaías, vendedor de Grapuassu, Piuim, o sineiro da igreja, e Coronel Romero, o militar. Nestas três personagens veremos características bem diferenciadas, cada qual marcada por uma linguagem determinada, por uma postura, por uma visão de mundo, ampliando o tecido social exposto na obra.

4.2.2.1 Isaías: o miçangueiro

A personagem que chama atenção já desde as primeiras páginas do romance é Isaías. Sua voz aparece logo no início revelando uma visão pessimista e “agourenta”, apontando o fim de tudo, questionando Deus e culpando-o pelo sofrimento dos homens, diante do contexto da doença. A presença dessa personagem torna a atmosfera narrativa ainda mais sombria, contribuindo para a instauração da dramaticidade dos fatos: “velho miçangueiro Isaías, carregando ainda algumas miçangas dependuradas pelo corpo e predizendo o fim, em sua voz rouca” (LOPES, 1975, p.30).

A sua voz rouca é descrita em muitos momentos, assim como aparece a repetição das suas frases sempre pronunciadas, como uma forma de reforçar o tom pessimista atrelado a sua imagem. Mais que isso, ele passa a ser chamado de “homem dos reflexos”⁴², pelos vários espelhos que traz em seu peito e que funcionam como propagadores das suas palavras, do seu pessimismo, como uma voz sempre presente. Os espelhos funcionam também para manifestar o contexto sofrido tanto em Grapuassu como em alto-mar, “espelhos refletem rostos calados, tristes, assustados” (LOPES, 1975, p.127).

O pensamento constante de Isaías é o questionamento da figura de Deus, destacando o seu ódio e expressando seu inconformismo diante da situação de morte enfrentada em alto-

⁴² Já discorreremos na seção 4.1.2 sobre a associação entre os espelhos e a imagem de Isaías como um mecanismo de focalização utilizada na narração dos fatos.

mar, descrevendo a chegada da peste como um castigo de Deus que se arrependeu de ter criado o homem:

Aceitem minhas miçangas. Não sei por quanto tempo somos os vivos. Este navio é um mundo isolado do mundo. Não sei se o dedo de Deus já apontou para cá. Deus-demônio! Que resolve matar a sua criatura. Que pena eu sinto d'Ele. Só pode ser o desespero, arrependimento de ter criado o homem tão pequeno, tão fraco (LOPES, 1975, p.127).

Na obra, a voz de Isaías é reconhecida facilmente, mesmo que o narrador não introduza seu pensamento, pois ela se constitui sempre a partir de uma visão muito pessimista, com a repetição constante das mesmas frases, a exemplo da expressão “Deus-demônio”. Tal expressão traduz, por meio dessa visão antitética, ao unir Deus e o Demônio, a forma negativa com que o miçangueiro considera Deus. Percebe-se ainda como a imagem do fim, da morte, da fraqueza do homem e da perversidade de Deus é reinante, bem como a exploração da imagem de que o Comandante conduz um navio morto ou um navio de mortos, reforçando o prenúncio do fim de todos.

Todavia, veremos em outros momentos do romance, a descrição do seu ofício antes de embarcar no cargueiro. Isaías era vendedor de miçangas em Grapuassu, uma espécie de vendedor ambulante ou de curandeiro, que oferecia vários produtos, desde artefatos e mercadorias até plantas e substâncias. Nesse sentido, sua figura aparece atrelada ao caráter popular, revelado na linguagem regional que se institui, quando surge oferecendo os seus produtos:

Rapé pra dor de cabeça
E dor-de-ventrusidade
Amônia para espasmo e passamento
Vela e candeeiro, lampião e lamparina
Castiçal e castiçais (...)
Olhe os mangaio
Minha gente, a vida é feita de miçanga
Moça feia vira bonita
Reparando a cara nos meus espelhos
A vida fica um fardo mais maneiro
Salsa, caroba e cabacinha
Derribam qualquer febre
Extrato Beija-Flor pra perfumar a vida
Tenho reza pra pé-trilhado, pé-desmentido
Pra mordidura de cobra e desvirar lobisomem
Medalhinhas de santo de todo nome e fama
Compre meus santinhos
Se apegue com eles que o fim vem vindo... (LOPES, 1975, p.102)

Essa passagem da narrativa diz respeito ao modo de vida de Isaías antes de embarcar no navio. É pertinente perceber a mudança na linguagem da personagem. Quando descrito no seu ofício, enxergamos em Isaías o vendedor a oferecer suas miçangas, destacando no dizer regional uma infinidade de expressões bem próprias do interior, mas quando aparece como passageiro do velho cargueiro, a voz se modifica e a própria postura também. O homem que vendia “santinhos”, entrava na casa dos mortos de Grapuassu para recitar a oração de São Pedro e colocava moedas nos olhos dos mortos, passa a negar o discurso religioso e a somente predizer o fim. Essa mudança de postura está presente na sua primeira atitude ao embarcar no navio: começa a se desfazer das suas miçangas, distribuindo entre todos os passageiros, porque acredita que não precisará mais delas, já que a morte se aproxima.

Isaías passa a ser visto como o grande contestador do discurso religioso. Nada em sua conduta revela esperança ou alegria, mas exatamente o oposto disso. Ele entrega-se ao contexto da deterioração, passa a culpar Deus pelo fim dos homens e a se interrogar diante do sofrimento. Sua fala incorpora até mesmo o discurso religioso⁴³ numa contraposição de imagens evidentes:

... O Senhor convocou para uma festa a multidão de terrores. No dia do furor ninguém fugiu, ninguém escapou. Nós somos o Homem que conheceu a dor sob a fúria do Senhor. Conduziu-nos e nos fez caminhar nas trevas e não na claridade. Não cessa de voltar a mão para nós todos os dias. Consumiu a nossa carne e a nossa pele, partiu nossos ossos. A língua do recém-nascido liga-se ao paladar, tão grande é a sua sede, as crianças reclamam pão e ninguém dá. Aqueles que em comidas finas se compraziam cambaleiam nas ruas. E os que foram educados no fausto têm por leite o esterco... (LOPES, 1975, p.200)

Notamos no seu discurso uma intertextualidade com o “Livro das Lamentações” da *Bíblia Sagrada*, utilizando os versículos tal como se apresentam no texto bíblico. No fragmento, existe uma junção de três partes diferentes do “Livro das Lamentações”, iniciando com a transcrição do versículo 22 do capítulo 2, depois dos versículos 1 a 4 do capítulo 3 e finalizando com os versículos 4 e 5 do capítulo 4. As lamentações do livro bíblico tratam de um lamento dirigido a Deus depois da desgraça de Jerusalém, quando foi destruída por Nabucodonosor em 536 a.C (cf. SCHULTZ, 1984, p.326). O livro retrata o contexto de morte, fome, fuga, sofrimento, mas também da fé nos desígnios de Deus e a esperança da salvação pela purificação dos pecados.

⁴³ Esse é mais um exemplo das diversas fontes narrativas das quais tratamos na seção 4.1.3 desta tese.

É pertinente como Isaías em seu discurso retoma um texto bíblico fielmente para utilizar dentro do ambiente de desolação e tragédia do *Belona II*, com o intuito de culpar Deus pelo sofrimento humano. As passagens transcritas da *Bíblia Sagrada* são exatamente os momentos em que alguém se dirige a Deus diante da tamanha desgraça vivida pelo homem. A lamentação de Isaías passa a ser respaldada no contexto sagrado, mas, na sua visão, não aparece o entendimento do castigo de Deus como purificação e redenção pelo pecado, como o texto bíblico procura destacar em alguns momentos, revelando a fé e esperança da salvação e o apelo pela reconstrução de Jerusalém. Isaías utiliza o discurso bíblico como uma forma de negar a imagem de Deus e confrontar com o questionamento da injustiça e do sofrimento imputado ao povo.

As marcas do discurso religioso em forma de contraposição tornam a caracterização de Isaías muito expressiva, ainda mais quando associamos ao seu nome. Dentro do contexto judaico-cristão, Isaías foi um grande profeta, anunciador das predições recebidas sobre a vinda do Messias, o Salvador do Mundo. O miçangueiro Isaías é a antítese disso. Enquanto Isaías, o profeta bíblico, anuncia a vida por meio da chegada de Jesus Cristo, Isaías, personagem da obra, anuncia a morte dos seres. Ele desfaz o pensamento judaico-cristão, questionando a imagem de Deus, pelo argumento da injustiça e dos sofrimentos colocados no caminho dos homens. Até na sua atitude final, no auge da tragédia, o embate com o discurso religioso parece evidente:

quebrou todos os espelhos que ainda havia dependurados em seu culote e foi se cortando, nunca possuí a minha vida, o Senhor não me deu esse direito, mas possuo a minha morte...

— O Senhor nos legou isso apenas: o direito de morte, o direito de morrer, pois farei uso dele... o único, o único... (LOPES, 1975, p.30)

Parece haver em Isaías uma espécie de inconformismo diante dos tantos males imputados ao homem ao longo da vida, impedindo-o de viver de uma forma plena, mas somente no contexto da dor. Todo esse inconformismo é manifestado exatamente no questionamento da imagem de Deus, atribuindo a Ele toda a culpa pela miséria do mundo.

A atitude final de Isaías é reveladora. O suicídio transparece em seu significado como a última afronta diante de Deus, uma forma de duelar com Ele e ter apenas, por um momento, o poder de decidir o seu destino, através da morte provocada por ele mesmo. De qualquer forma, sucumbe também na sua luta interna, exteriorizando o seu inconformismo, seu sofrimento e suas dores.

Nesse sentido, a sua caracterização na obra torna-se muito significativa ao incorporar as marcas do religioso em forma de contraposição, tanto no discurso como no próprio nome, bem como na forma como defende de forma resoluta uma visão de mundo pessimista, bem determinada dentro da narrativa.

4.2.2.2 Piuim: o sineiro de Grapuassu

Outra personagem chama atenção no contexto dos fatos: o sineiro de Grapuassu. Essa personagem lembra os seres ternos, sofridos e de dramas evidenciados do universo ficcional de Moacir Costa Lopes. São os seres esquecidos, rejeitados, submissos, que provocam enternecimento no leitor ao causar identificação com o seu drama.

Na narrativa, as informações iniciais sobre o sineiro já destacam a sua presença no navio, como aquele que toca o sino sem parar, descrito fisicamente como: “apenas o homenzinho, pequeno e amarelecido, rosto contraído em rugas, braços curtos que só alcançam o sino do navio” (LOPES, 1975, p.45). Somente mais adiante com a sucessão dos fatos é que teremos acesso a informações mais detalhadas sobre sua história. Observa-se na descrição das características físicas do sineiro, a sua estatura pequena, o rosto enrugado e a forma com que o narrador se dirige a ele, como o “homenzinho”. Essa pequenez de estatura e a forma diminutiva de tratamento revelarão também o drama interior de Piuim:

Era zelador da igreja do povoado, dormia na sacristia, sem parente, esquecera as palavras. Vendia água da cacimba pública, duas latas de querosene numa vara ao ombro, ia deformando seu corpo. Piuim! Piuim! gritavam-lhe na rua os meninos bem vestidos, as garotas que iam ou vinham da escola, apontando suas calças rotas, blusa sempre rasgada e marcada pela ferrugem das latas. À tardinha via aqueles garotos e garotas nas calçadas, na praça da igreja, no largo do mercado. Lá vai o Piuim! Buscava cantos escuros, não era gente, o riso dos outros o atormentava, até que viu a garota junto da cacimba, vinha da escola, não riu dele, e à mesma hora, todo dia, se encontravam enquanto enchia as latas. Leva água pra minha casa? Passou a levar, entrando pelo quintal, e ao encher o pote conversavam, ela lhe trazia café e pão, doces vez ou outra. De noite era rondar sua casa, rondar, até que viu outro garoto de mãos dadas com ela. Ela! E as noites sem dormir, meses seguidos? E as vezes que sentavam juntos na cozinha e deixava pegar-lhe as mãos, nos cabelos, crescendo uma loucura cá por dentro? Ela riu, riu, riu, Piuim! Piuim! que pretensão! você é feio, pequeno, meio torto, você é Piuim, quem havia de o querer? Os risos cresceram no povoado inteiro, olhe o Piuim, teve a petulância de namorar, como se alguma moça pudesse olhar pra ele sem rir, nas ruas, no grupo escolar, nas calçadas, Piuim

repetidamente, feio, andar meio torto, cabeça baixa escutando risos, ora! Se fazendo de gente, não é gente, é Piuim apenas, aguadeiro. O vigário o chamou para zelar a igreja. Enfim, isolado das criaturas e dos risos, do mundo que era apenas um dedo grande o apontando (LOPES, 1975, p.119-120).

O drama da personagem parece muito contundente. Piuim é o menino sem família, renegado, que se torna alvo da zombaria de todos ao seu redor por ser diferente. A estatura pequena, o andar torto e a forma de se vestir farão com que a população encare o menino de forma preconceituosa, sublinhando os seus defeitos físicos e o rebaixando. Piuim não é tratado como gente. Em dois momentos do fragmento vemos a repetição dessa informação: “não era gente”. A quebra de expectativa provocada pela garota que, ao menos por um breve momento, foi a única a acolhê-lo faz com que Piuim se isole ainda mais no seu íntimo, escondendo-se do mundo. Quando é chamado a ser o zelador da igreja, passa a viver no alto da torre, junto do sino para repicá-lo nas horas certas, chamando para a missa.

O isolamento de Piuim na igreja destaca o seu medo de as pessoas rirem e zombarem dele. Não se relaciona com ninguém, vive como um ser excluído, somente cumprindo suas funções quando a igreja está vazia. O único contato que Piuim começa a travar é com os santos da nave da igreja, pois percebe que eles têm o rosto passivo e não seriam capazes de rir dele: “são santos enfim, foram bons, puros, não aprenderam a debochar” (LOPES, 1975, p.121).

Essa descoberta de Piuim faz com que ele passe a conversar com os santos e até enamorar-se pela imagem de uma santa, buscando contato com ela, na ânsia de ser visto e amado por alguém. Quando percebe que a sua aproximação, seus beijos e seus abraços não causam repulsa nem negação, como acontecia com as pessoas da rua, Piuim terá o desejo de se tornar homem através da imagem da santa. Quando o ato acontece, Piuim se isola aprisionado pelo pecado cometido com a consciência pesada. Passa a tocar o sino de forma desencontrada, a qualquer hora do dia ou da noite, com todos do vilarejo dizendo: “o sineiro anda louco” (LOPES, 1975, p.122). Logo após o acontecido, grande parte dos habitantes do vilarejo começa a morrer com a doença que chega, Piuim entenderá isso como um castigo da santa e se aprisionará ainda mais em seu interior:

Da torre o Sineiro via carreatas passando com mortos. Resolveu descer à nave e gritar à santa: é vingança? vingança, não pode castigar os outros pelo seu pecado, que o fizesse sofrer sozinho a peste e morrer ali mesmo a seus pés, os outros não tinham culpa, e esperou, castigo não veio. Até o sino tombado, primeiro sinal do castigo, sem poder tocar o finado pelos mortos.

Por que não se vinga em mim? Piuim! Piuim! Saiu para a rua quando viu a multidão seguindo o forasteiro, distante, pousando na baía, o mastro do navio, entrou na lancha, chegou ao *Belona II* (LOPES, 1975, p.122).

Observa-se como o sineiro entende a peste como um castigo pelo pecado que cometeu, culpando-se pelo mal sofrido por toda a população. Esse fato fará com que a personagem rebaixe-se ainda mais, tornando-se convicto da sua pequenez e da sua insignificância. Agora não é somente as pessoas que enxergam Piuim assim, mas ele próprio que se refugia e se esconde na sua interioridade por não se achar digno de ser “gente”, revelando o seu drama interior.

Quando chega ao navio, foge de todos, não mantém contato com ninguém a bordo e assume a sua missão de sineiro dentro do navio, tocando o sino a todo momento como uma maneira de externar o seu sofrimento. A voz de Piuim passa a ser o sino, a única forma através da qual consegue manter contato com os outros:

Não sabe contar, é preciso repicar outra vez o sino para dizer o que está sentindo. Se levanta, vai subir a escada de cordas. Espere, não suba. Sente-se, conte. Mas não sabe falar senão pela vibração do sino, perdeu a linguagem, ninguém escuta sua voz, é uma coisa, um caramujo, não sabe mais falar, olhe, foi assim, não, não toque mais o sino, assusta passageiros, então se senta, aponta, não sabe dizer, olha para as mãos, trêmulas ainda, como sempre ali, escondido atrás do mastro, enrodilhado, fugir dos homens que passam e de mulheres, susto do mar, das gentes, uns correm, outros eles são livres dentro do seu corpo, conseguem ser gente, mulheres pegam suas mãos, aceitam seus braços, não apontam nem riem dele, não são tortos, feios, repica o sino porque é preciso respirar, é sua maneira de falar, de cantar, de sofrer (LOPES, 1975, p.234).

A conturbação interna do sineiro será explorada através do toque do sino de forma desenfreada e desordenada. Mesmo que consiga perceber que no navio nem todas as pessoas o apontam nem riem dele, ao contrário, o acolhem, sua vida interior já está marcada por essa não aceitação que enfrentou desde a infância. Piuim não é capaz de se libertar, esqueceu as palavras, badalar o sino é a única forma de exprimir o que sente. Esse traço é significativo para definir a personagem. Isolado, sem vez e voz na sociedade, diminuído como ser humano, Piuim encontra no sino, no toque alto e vibrante, uma maneira de ao menos mostrar a sua existência e externar o seu sofrimento, a sua frustração, a sua interioridade.

Todavia, veremos que no navio ele se encontra com outra imagem feminina, a de Cecília. Piuim ficará do alto do mastro repicando o sino e vislumbrando uma proximidade com Cecília. Parece que Piuim tenta encontrar na imagem feminina uma forma de aceitação

de si próprio. No seu íntimo aparece diversas vezes essa referência, primeiro com a moça do povoado que o acolheu, mas depois o repeliu, depois com a imagem da santa com quem Piuim revela o desejo sexual e, por último, com Cecília com quem ele encontra na embarcação e almeja por contato. Essas imagens femininas são sempre evocadas e evidenciadas no desejo de relacionamento da parte de Piuim. Em contrapartida, destaca-se que todas as tentativas de aproximação com as imagens femininas são inviabilizadas. Será dessa forma também com Cecília, pois o sineiro só mantém contato depois da morte dela. Depois disso, é o próprio sineiro que morrerá:

Morta a mão do Sineiro repicando zidouro, cabeça perdida, pés balançando, de repente morto e espantado, livre das horas, camisa inflada como a vela de um barco singrando a nave do céu, a seus pés o corpo de Cecília, de quem antes pôde beijar os olhos e perguntar: você me aceita? Não vai me repelir? Não rirá como os outros? Não poderá mais rir, não fala desde que Ernesto rolou do estrado (...) agora que é apenas um ser inanimado, rijo, poderá conceber nele o fim, livrar-se do mundo dos homens vivo em que foi sempre repelido (LOPES, 1975, p.271).

No fragmento acima, percebemos o desfecho do drama do sineiro. Em suas palavras, estão contidas as marcas da não aceitação, o sofrimento diante do mundo dos homens que o repeliram, a busca constante por encontrar nos olhos de alguém o reconhecimento dele como ser humano. A busca do sineiro era apenas a de ser olhado por alguém, ser visto como pessoa, ser amado por uma mulher e não ser renegado ou motivo de zombaria como foi desde sempre. Em Cecília, tenta encontrar esse olhar, mas já a percebe sem vida. O mais contraditório da cena é que a impossibilidade do contato mútuo revela mais uma vez a impossibilidade de Piuim ser visto. O encontro com Cecília é diante do corpo sem vida. O seu drama permanece até os últimos instantes. O contato com Cecília acontece, mas apenas porque ela já está morta e essa é única forma que o sineiro sabe que poderá ser aceito. Fica a sugestão de que Piuim continua a tocar o sino mesmo depois da morte: “na escuridão os homens não sabem se é ele ou o vento que continua a repicar o sino” (LOPES, 1975, p.83).

A trajetória de Piuim foi sempre marcada pela hostilidade dos outros e, ainda que, no *Belona II*, tenha sido aceito e menos renegado veremos a incapacidade dos homens de entender o seu sofrimento e de aproximar-se dele, como fica evidente por meio do ponto de vista de Dalva:

Quando se tem um sino para tocar, e é nossa única linguagem, a vida é um sino, o mundo é um sino, os homens são sinos, voz e reverberação do repicar

de um sino, no seu corpo de ferro está contido seu grito, é assim que ele vem, desde que embarcou, pronunciando todas as palavras que os homens não quiseram ouvir, confessando suas angústias e, assim mesmo, ninguém procurou entender, continua falando para o vento (LOPES, 1975, p. 257).

Percebe-se como os homens não foram capazes de ouvir o sofrimento exposto no badalar do sino, como um grito. A imagem do sino torna-se o identificador de Piuim, a sua única linguagem, a forma de expressar o que não consegue por meio das palavras. O badalar do sino é o grito de Piuim, de forma constante e perene, na ânsia de exprimir o seu sofrimento, no desejo de encontrar o olhar de alguém, aspirando a ser visto e encarado como pessoa, mas sem conseguir ser ouvido. Os homens ficaram surdos ao grito do sineiro de Grapuassu.

Na descrição dessa personagem de forma tão viva e sentida enxergamos a imagem do ser sofrido por não ser aceito, renegado pelas suas diferenças, rejeitado pela sua condição física. Piuim, como o próprio nome anuncia, de acordo com Fody (1978, p.165) é o piolho da galinha no Nordeste do Brasil. Esse tratamento de forma diminuída aparece não apenas no nome, mas no modo como o narrador se dirige a ele, “o homenzinho” como é chamado em muitos momentos. O sineiro faz parte das personagens inconfundíveis que Moacir Lopes sempre retrata em suas obras, mostrando os seres humildes, puros, sofredores, que buscam alcançar um lugar no mundo. Piuim tem linguagem própria, a do sino, única capaz de exprimir o seu sofrer, se esconde em seu interior porque foi sufocado como pessoa desde cedo.

Nesse sentido, podemos considerar Piuim como um ser sempre à margem, sufocado em suas possibilidades, dramas e angústias. Nem mesmo o seu grito, revelado na postura de tocar o sino de forma desmedida, é capaz de fazer com que ele seja ouvido ou compreendido pelos outros. Piuim sucumbe diante da vida e o sino que continua badalando é a única forma de fazer com que a sua existência se propague, mesmo depois da morte.

4.2.2.3 Coronel Romero: o militar

Não podemos deixar de analisar uma personagem significativa que apresenta uma modificação evidente ao longo da narrativa: o Coronel Romero, o militar de Grapuassu, um dos passageiros oficiais que o *Belona II* recebeu. Percebe-se como as suas características

físicas serão metonímia para definir o seu modo de ser: “Coronel Romero, rosto quadrado, olhar frio, galões enchendo o uniforme” (LOPES, 1975, p.132). Nas descrições físicas determina-se a carga de autoridade e de superioridade. Inicialmente ele é visto como um ser autoritário, opressor e egoísta, manifestando preconceito para com os outros passageiros e questionando as ordens do Comandante. Todavia, diante da situação enfrentada em alto-mar, o Coronel modifica completamente sua postura, passando a cooperar com as atividades do navio e demonstrando companheirismo para com os outros.

O que chama atenção no Coronel Romero desde o início é a sua posição superior. Chega ao navio questionando sobre os outros passageiros que ali estavam, reclama das acomodações, demonstra vontade de isolar as pessoas contaminadas no porão ou largar os outros passageiros de Grapuassu em uma praia qualquer. Enfim, sua visão se assemelha muito a do Imediato Alcino.

Aparecem cenas em que o Coronel é descrito como um homem mau, que por ordem do governo decide dizimar o lugarejo de Camaré, envenenando a água do açude e matando inúmeras pessoas. Quem atesta essa postura do Coronel é uma das passageiras do *Belona II*, a velha Rita, que reconhece Romero desde que ele embarca no cargueiro e o define como sendo o “soldado dos olhos de fogo”. Nota-se como mais uma vez o recurso para caracterizar Romero é um traço físico revelador de sua personalidade: “meu filho... o soldado dos olhos de fogo... não esqueça que ele nos matou... não esqueça, meu filho”... (LOPES, 1975, p.175). Velha Rita vive atormentada com a presença do Coronel, pedindo a todo momento que o filho Bertoldo possa matá-lo, como uma forma de se vingar da crueldade praticada pelo militar: “morremos trezentas vezes com o veneno dele. Ele precisa morrer uma só vez, que valha pelas trezentas” (LOPES, 1975, p.198).

Desde o início da apresentação da imagem do Coronel Romero, nota-se a descrição do homem cruel, egoísta e desumano. Em muitos momentos da obra, ele assume uma postura superior, tentando aconselhar o Comandante Lúcio a expulsar os passageiros do *Belona* por estarem oferecendo perigo a todos eles, os passageiros oficiais e mais importantes:

— Capitão, o senhor não presenciou, nem tomou conhecimento de outras epidemias que assolam esses sertões. No povoado isolavam os doentes logo descobriam que estavam atacados. Pregavam portas e janelas. É o que devia ser feito aqui: isolar a enfermaria. (...)

— Mande encerrar a porta! Trata-se da segurança de quase cem vidas, inclusive a sua, a dessas moças, crianças, os homens, nós. Lembre-se que sua missão é de nos conduzir a Salvador, não a de conduzir mortos (LOPES, 1975, p.172-173).

O Coronel não enxerga os contaminados como aqueles que precisam de ajuda, mas sim como uma ameaça. A posição de Romero diante dos contaminados é de isolá-los para que morram, porque pelo simples fato de trazerem a peste em si, já estão mortos, não merecem socorro nem atenção. Fica explícita a imagem desumana que exclui de forma severa aqueles que contraíram a peste, como se não fossem mais pessoas.

Nas palavras do Coronel Romero, destaca-se a frieza de seus pensamentos, a crueldade de seus atos, a forma egoísta com que defende apenas a sua sobrevivência em detrimento das demais pessoas. Tudo isso em nome de uma missão militar diante da qual ele se esconde e por meio da qual utiliza como artifício para fazer valer as suas vontades. Será o significado da palavra “missão” que Lúcio utilizará para confrontar com o discurso de Romero, expondo uma mensagem edificante:

Toda essa gente embarcou fugindo da morte, inclusive o grupo de pessoas do povoado de Camaré. Lembra-se, Coronel? Nenhuma tem missão a cumprir, mas todos querem viver, essa é a missão importante. Viver, Coronel! Quase nenhuma tem lugar aonde chegar, deixaram toda sua vida para trás, ficaram seus mortos, perderam a espinha dorsal de seu mundo. Outras encontraram o fio de sua vida a bordo do meu navio (LOPES, 1975, p.195).

Diante da argumentação fria do Coronel Romero, Lúcio tem sempre uma visão humana para oferecer. Seu discurso destaca a solidariedade da vida no mar, onde não se pode deixar ninguém para trás, talvez porque o marinheiro conheça o sofrimento do outro e se identifique, pois partilha da mesma condição. A missão importante a cumprir não é a de salvar a sua vida, excluindo a dos outros seres, mas o contrário, preservar a dos outros, porque assim você também estará preservando a sua. Na concepção do Comandante, todos estão unidos pela mesma condição de sofrimento e devem enfrentar a situação juntos, porque precisam defender a vida, antes de tudo. Todas essas reflexões demarcam uma visão de mundo muito solidária que está sempre presente nas narrativas de Moacir Lopes.

O que veremos ao longo do desenrolar dos fatos é que as palavras de Lúcio parecem ecoar de alguma forma no interior do homem frio e maldoso, de quem não se esperaria nenhuma mudança de atitude. Acontece com o Coronel Romero o que não ocorre com Imediato Alcino, partilham a mesma visão egoísta e preconceituosa, mas Alcino a mantém até o fim, diferente de Romero. Quando percebe que o navio enfrenta a grande tempestade e que a maioria dos marinheiros estão contaminados, o Coronel passa a ajudar no serviço do navio. Deixa de ser o militar egoísta e superior, para integrar-se com os marinheiros e se unir em um mesmo objetivo, salvar a vida de todos: “Coronel Romero, com seu uniforme arregaçado, sua

relutância diminuída, sua presunção alquebrada, igualado a qualquer marinheiro, alimentando a caldeira, sim, o homem é o futuro do homem, o tempo o futuro do tempo” (LOPES, 1975, p.42).

A atitude de ajudar no serviço do navio demonstra a grande modificação provocada na personagem. A forma com que ele aparece descrito na cena é reveladora: o uniforme está “arregaçado”, a sua arrogância se enfraqueceu, a teimosia diminuiu e ele se “igualou” aos marinheiros. Mais uma vez, as características físicas são recurso para caracterizar Romero, mostrando a inversão da imagem inicial de sua figura. O homem descrito pelo olhar frio e o rosto quadrado com o uniforme cheio de “galões” é apresentado agora com o uniforme desfeito, “arregaçado”. A desmontagem do seu físico é veículo para determinar a modificação interior.

Essa modificação está ainda mais patente no fim da narrativa quando o Coronel Romero aparece limpando o convés e alimentando as caldeiras, junto com Bertoldo, o filho de Velha Rita, que deveria matá-lo: “o Bertoldo está nas máquinas ajudando Romero? Ainda bem: juntos, sujos da mesma ferrugem do mesmo pó de carvão” (LOPES, 1975, p.276). Essa mudança de perspectiva não deixa de provocar surpresa, pois não se esperava qualquer modificação do Coronel Romero, tão descrito em suas atitudes egoístas e preconceituosas, representando a imagem dos homens superiores e que se servem de uma prerrogativa de autoridade para se imporem face aos seres humildes e simples.

A sua mudança drástica traz uma mensagem de união muito evidente que a obra deixa transparecer. No momento da tragédia e no auge da tempestade, Coronel Romero sai de sua posição “superior” e se mistura com os marinheiros para contribuir com o serviço, se unindo com quem antes era visto por ele como seu inimigo. Bertoldo e Romero aparecem unidos na mesma missão e iguais como pessoas, “sujos da mesma ferrugem”, patenteando uma espécie de “nivelamento social”, que será apresentada em outros momentos da obra, por outras personagens. No momento da tragédia as pessoas esquecem suas diferenças e se unem. Nesse sentido, é possível perceber que se existe desigualdade no mundo representado na obra de Lopes é para contrapor no desfecho com a mensagem da união entre seres diferentes, revelando a importância do companheirismo e igualdade.

Diante dessas considerações, observa-se na descrição de todas essas personagens o tecido social que Moacir Lopes busca desenhar. Em cada uma delas está contida uma visão de mundo, um drama, um sofrimento que dão forma ao universo marítimo representado na obra de Lopes. São personagens que se desvelam na expressividade de seus atos e posturas, demonstrando a contraposição de ideias, as modificações operadas, a ideologia que cada um

representa. Essas personagens ampliam o contexto social exposto nos romances marítimos de Lopes, pois o mundo representado não se reduz ao marítimo, mas o marítimo se define também a partir da sua ligação com os dramas dos homens em terra.

4.2.3 As personagens femininas

Nos romances marítimos de Moacir Lopes, as mulheres estão sempre presentes, seja a partir de evocações, das lembranças, seja no relacionamento travado em terra ou nas realidades em que elas passam a ser presença efetiva dentro do navio, como acontece em *Belona, Latitude Noite*.

Podemos observar que não é muito comum nas primeiras obras de Lopes a presença das mulheres dentro do navio. No romance *Maria de Cada Porto* a relação entre marinheiros e as figuras femininas são dadas apenas em terra. Elas são aquelas que ficam no porto esperando o marinheiro retornar. Evocadas de forma muito recorrente, a partir das lembranças dos naufrágos, elas são apresentadas em sua relação com os homens do mar, realçando os dramas vividos e as aspirações de cada uma. Todavia, em *Belona, Latitude Noite* já é possível perceber uma modificação. As mulheres convivem com os homens no próprio navio, tendo contato direto com eles. Nas obras da segunda fase esse modo de representar as personagens femininas aparece de modo mais recorrente. Descritas dentro do contexto do navio, elas assumem uma representação mais complexa, ganhando papel de protagonista pelo menos em duas narrativas marítimas de Lopes, como é o caso de *A Ostra e o Vento* e *As Fêmeas da Ilha da Trindade*.

Em uma visão mais geral de algumas mulheres na obra, é possível destacar que elas aparecem descritas como pessoas sufocadas em suas possibilidades, humildes e sofridas. Será assim com Velha Rita que “só conhece a morte a morte a morte desde que nasceu, do fim para o fim, saindo da morte para a morte” (LOPES, 1975, p. 115), aprisionada pelo medo e sempre acuada: “quantas formas de morte [seus] olhos refletem” (LOPES, 1975, p. 114); ou ainda com Izaltina, a mendiga de Grapuassu, vista de forma inferiorizada por algumas personagens a partir de sua condição social: “até uma mendiga toma as acomodações dos oficiais”. (LOPES, 1975, p. 137). Notamos essa característica também no drama de Iracema, contado a partir da visão do filho: “sem a gente escutar pai ralar com a senhora se trancar no quarto e a gente escutar a senhora gritar também e dizer que a senhora é culpada da gente ser assim”

(LOPES, 1975, p. 148); e, mais adiante, na descrição das filhas de Potílio, Moema e Concita: “aquelas filhas do pescador, acostumadas a dormir em esteiras em chão de barro” (LOPES, 1975, p. 137). As mulheres são vistas em seu sofrimento, chegando ao navio com uma carga de passado difícil, muitas delas encontrando no *Belona II*, uma nova possibilidade de vida e se modificando com a vivência no navio.

Todavia, de forma mais patente, existe a percepção da figura feminina muito atrelada ao caráter da sexualidade, vista pelo olhar do marinheiro, privado do contato feminino. Uma das imagens mais típicas do marinheiro é a de ser “mulherengo”, viver com uma mulher ou mais em cada porto. Na obra, essa visão é muito recorrente, revelando o olhar masculino a desejar o corpo de mulher:

Olhem, Isa é assim, as pernas dela eu vi, desta grossura, as da Sueli, que é donzela, são mais finas, seios por seios, uns cabem nas mãos de Adão, assim gordudos, outros cabem na minha boca, esta viagem está boa. Poderíamos dependurar um bocado de seios pelos mastros e paus-de-carga, os da Isa no mastro de vante, os da Sueli no mastro de ré, as coxas da Marta e as da Beatriz espalhadas nos paus-de-carga, para a gente ficar olhando (LOPES, 1975, p. 130-131).

A presença feminina passa a ser logo percebida de forma muito enfática pelos homens privados de contato por muitos dias. Quando as passageiras embarcam no cargueiro, despertam logo os olhares e desejo por parte dos marinheiros. No primeiro momento, existe a narração do homem a contemplar somente os atributos de cada uma, aspirando ao contato. No fragmento, é perceptível a ânsia por vislumbrar a todo momento o corpo feminino, como se os pensamentos masculinos vivessem tomados por essa ideia fixa, enfatizada na forma repetitiva com que aparece a descrição das partes físicas de cada mulher, com o destaque para os seios e as coxas.

Mais adiante, as passageiras são percebidas a partir do olhar do homem não mais que apenas observa, mas que já vislumbra o contato sexual:

A bebida esquentava na garganta, rosto e orelhas queimando, porque quando era a sua vez de se esparramar em cima do corpo de Graziela ou de Marta, no escuro só ia saber pelo suspiro das duas, o de Marta sai de lá do fundo dos peitos, como o grito de anunciar doces, que o grito tinha de chegar de um ao outro extremo da rua e do trapiche, o de Graziela era em forma de gritinhos pequenos e brincalhões, como se o corpo que está agora em cima dela fosse um brinquedo que ela está brincando (LOPES, 1975, p. 152).

Nessa passagem, o marinheiro Biguá descreve a cena em que Marta e Graziela estão se relacionando com os homens na escuridão dos compartimentos do navio. O que ele destaca é apenas o que escuta a partir do ato, já ansiando a ter também contato com as mulheres. A descrição das personagens femininas a partir dos gemidos provocados pelo prazer carnal demarca de forma veemente a maneira com que o homem ressalta o ato sexual acontecendo dentro do navio como algo natural e instintivo. Na obra, não existe subterfúgios nem comedimento para tratar dessas questões. O sexo passa a ser descrito como uma necessidade, como uma entrega ao instinto, que parte não apenas do olhar masculino, mas também a partir do desejo feminino, como notamos sob o ponto de vista de Graziela:

De noite o navio é mais acordado que de dia, nem somente eu mas também a Sueli, a Beatriz, a Moema, que se passam por virgem, nem sei se ainda são, se querem ou não querem ser, são passadas, assovios, batidas como o novelinho do dedo no ferro, a gente, no silêncio das pisadas, sai do camarote, encontra outra, saindo ou entrando, sombra de homem correndo (...) noutra bairro do navio é a Moema, filha do pescador, mais o Dario, ela quase toda nuinha, depois é com Davi, depois com Lufa, suspirando no vazio, falseando, falseando até chegar onde eles querem mesmo (...) veja Moema escorregando, escorregando, até não segurar mais a coisa, eu sei, eu conheço nela a vontade de ser, se já não é na minha ausência, a Concita já andou perguntando se se vai tudo morrer, como viu no povoado, se então, é hora de querer também (LOPES, 1975, p. 187).

No fragmento, realça-se o modo como as mulheres parecem se entregar ao desejo de serem possuídas pelos homens. Isso revela a mudança de postura de algumas delas que chegam ao navio guardando sua virgindade, mas que, diante do ambiente em que passam a conviver, acabam manifestando a vontade de se descobrir a partir do apelo dos olhares masculinos. Nelas surgirá esse desejo latente de se relacionar com os homens como forma de se libertar de amarras e também de se entregarem ao último desejo diante do caos da peste.

Nas obras da segunda fase da produção de Moacir Lopes, observa-se a recorrência da narração de relações sexuais de forma naturalizada, em que se coloca em primeiro plano a sexualidade como uma necessidade, uma vontade instintiva. De forma ainda mais patente, dentro do contexto de *Belona*, *Latitude Noite*, existe a narração do desejo arrebatador de se relacionar sexualmente como uma consequência da doença: “é delírio de erotismo, viu isso em Grapuassu, independente da peste (...) febre de erotismo”... (LOPES, 1975, p. 274).

Consideramos que a narrativa apresenta a expressão “febre de erotismo” como sendo um sintoma da doença, para destacar o desejo sexual mais aguçado depois do contágio. A palavra erotismo está sendo utilizada nesse contexto de modo ambíguo, tanto como uma

sensação da doença quanto como uma sensação de prazer. Nos dois casos, o seu sentido foge da definição de erotismo em seu significado mais literário, como sendo o oposto ao animalesco, que vai além do caráter exclusivamente sexual.

No auge da doença, algumas pessoas sentem a necessidade de se relacionarem, já outras, que nem se contaminam, são tomadas de forma incontrolável pela necessidade de se entregarem:

Em mulher também. Sim, pode ser esta a sensação, ou o desejo de sentir esse estado, passivo, latente, grosseiro, de ser possuída como Graziela, sentir o homem, um homem qualquer, penetrando no corpo, quantos homens nesse estado? Foi aberto o porão dos mortos. Que adiantava isolar doentes? Biguá chegou ao convés gritando que voltou para agarrar o vento e o sol com as mãos. Marta se entregou, Moema também. Isa e Concita desprezaram os homens, se completaram-se, beijando-se as duas, todos viram elas se beijarem (LOPES, 1975, p. 257).

Essa ânsia pelo contato sexual, essa vontade animalesca de ser possuída, explicada como uma febre de erotismo, é determinada também a partir de uma libertação de amarras, uma entrega aos instintos diante de um ambiente em que tudo é incerto e as pessoas vivem à beira da morte. As mulheres são apresentadas como tomadas também por esse desejo incontrolável, revelando, na atitude da entrega do corpo, a libertação de si e a efetivação de suas vontades, como no caso de Isa e Concita, que assumem a relação homoafetiva diante de todos.

A partir dessas observações, percebe-se a forma com que ao tratar das personagens femininas na narrativa existe esse apelo ao caráter da sexualidade. Nessa obra, o que parece se diferenciar, dos romances anteriores de Lopes, é que não somente os homens são descritos diante do desejo pelo contato com a mulher, mas elas próprias são definidas por meio da vontade de se libertar e se descobrir.

Nesse sentido, tanto por meio da descrição das mulheres com base em seus dramas e sofrimentos quanto a partir do traço da sexualidade – exposto através do olhar masculino ou do íntimo feminino a desejar o contato sexual – existe em *Belona*, *Latitude Noite* uma tendência de apresentar a mulher em suas relações, determinando suas características, a sua visão de mundo e seus anseios. Veremos de forma mais detida seus posicionamentos a partir do estudo de três personagens importantes: Graziela, a prostituta trazida a bordo por um marinheiro; Dalva, a passageira de Grapuassu, que se identifica com a vida no navio; e

Consuelo, mãe de Dalva, a única personagem feminina descrita em uma perspectiva opressora.

4.2.3.1 Graziela: “o celeiro da peste”

Graziela é a personagem prostituta caracterizada na obra como a primeira mulher que embarca no *Belona II*, após ter sido roubada por Cícero-Boga de uma cafetina em Belém. Sua presença no navio desperta o desejo dos homens e Graziela passa a se relacionar com muitos deles, sendo acusada de ter disseminado a peste entre todos. Seu drama se acentua quando precisa se esconder com receio de ser expulsa do cargueiro ou ser trancada em algum compartimento para impedir seu contato com as pessoas.

Na narrativa, Graziela é apresentada em seus atributos femininos, como uma mulher dona de si e de seu corpo, revelada na beleza que possui: “nova, branquinha, cabelos escorregando e se sacudindo nos ombros, qualporença de cabelo de milho, a paisagem de um azul celeste dançando nos olhos, seios na medida, bunda justa sem faltança nem sobrança, soberana do corpo dela” (LOPES, 1975, p. 70). Essa caracterização feita por Cícero, a partir de seu olhar apaixonado, evidencia, no discurso coloquial, as características físicas de Graziela, dando ênfase para a descrição do seu corpo de mulher. Graziela veio da Europa para trabalhar como prostituta em Belém, mas quando Cícero se apaixona por ela, decide levá-la de forma clandestina para dentro do navio.

Mais adiante, Graziela é vista como aquela que se entrega a todos os tripulantes, pelo simples fato de oferecer o seu corpo para marinheiros carentes de mulher:

Cícero-Boga deve entender, ele é amigo, vai até gostar de eu ser agradável com vocês, deitar na cama, até no chão com os amigos dele, ser carinhosa e mudar esse ar de preocupação e medo de vocês, que ficam pensando em bobagens de peste, se vamos passar muitos dias no mar, melhor é cuidar de alegrar esses dias (LOPES, 1975, p. 149).

Na postura de Graziela está revelado o seu desprendimento, a sua liberdade de fazer o que deseja, o modo de se relacionar com os homens de forma natural, como se visse o seu corpo como uma maneira de oferecer alegria e carinho aos que desejassem. Não perpassa em sua atitude a representação de alguém que usa o corpo para conseguir dinheiro ou *status*, mas

uma mulher que aprendeu desde cedo a entregar o seu corpo aos homens para “doar” e receber prazer. Nesse sentido, a sua própria imagem de prostituta é relativizada dentro da obra.

Tal atitude de entrega a tantos homens do navio determina o drama que Graziela vivenciará, pois os marinheiros que se deitaram com ela são os primeiros a contrair a peste. Diante deste fato, Graziela começa a ser percebida pelo Imediato Alcino, Consuelo e Romero, como aquela que espalhou a doença entre a tripulação: “foi ela, Graziela, quem disseminou a peste a bordo, trouxe-a no ventre, posse dos homens todos, peste feito orgasmo virou morte” (LOPES, 1975, p. 84).

A imagem reinante da personagem passa a ser aquela que traz a morte em seu ventre: “... o ventre dela é o celeiro da peste...” (LOPES, 1975, p. 185). Isso a transforma em uma ameaça para alguns dentro do navio, como sendo um perigo a bordo: “... é preciso ser isolada também, ou destruída a sua existência a bordo, é urgente! É um facho vivo da peste, seu ventre...” (LOPES, 1975, p. 185). A mulher que se oferecia aos homens torna-se culpada pelo sofrimento vivido no navio. Aquela que queria conceder prazer e alegria é acusada de disseminar doença.

Todavia, quando temos acesso ao íntimo de Graziela, tentando explicar a sua postura de se relacionar com os homens, veremos a sinceridade de seus atos e a singeleza de sua postura:

Não tive culpa, nem fiz por ruindade, tenho Cícero-Boga aqui dentro em mim, num amor pequeno, porque não pode ser mais grande, mas bem dele, e dos outros homens também, repartido em muitos pedaços (...) Não tenho ganância de homem, para mim tanto faz um como cem, e bem podia ser um, esse um o Cícero Boga, mas os outros noventa e nove, se precisarem de mim, como neste navio, tão sozinhos de mulher, uma ternurazinha carecida de ternura, bem longes de terra... (...) não queria que eles secassem, ficassem sérios, olhassem a viagem tão comprida, e tristes, e tristes eles, pelos cantos, e se eu tenho um corpo que eles gostam, e pedem, aquela ternurazinha palpitando neles, que é tudo criança pedindo brinquedo, por que havia de negar? (LOPES, 1975, p. 186)

No íntimo de Graziela, destaca-se alguém que se define pelas suas relações com os homens como algo espontâneo, como uma forma de viver que conheceu desde cedo. Na sua fala não existe referência a pecado, à culpa, a dinheiro ou a *status*. Graziela se dava aos homens por prazer, pela ternura do gesto, para oferecer alegria. Dentro do contexto do navio, passa a se relacionar com os homens como uma forma de ofertar carinho e aliviar a tristeza de

alguns. A sua tentativa de justificar sua postura, diante da acusação recebida, revela a franqueza de alguém dona de si e de suas vontades, na liberdade de ser o que deseja.

Na narrativa, essa postura de Graziela será vista por várias personagens de forma diferente, enquanto alguns a percebem como uma prostituta que se dava aos homens, outros a consideram como uma mulher corajosa, resolvida e capaz de viver de forma liberta, sem receios ou qualquer sentimento de inferioridade.

Entretanto, percebemos a postura de Graziela se modificar impulsionada por toda situação enfrentada. A mulher que se relacionava com os homens de forma liberta, passa a se isolar, aquela que se mostrava diante de todos, passa a se esconder dentro do navio, a mulher dona de si torna-se aprisionada pelo medo de ser expulsa do navio ou trancada no porão dos mortos: “Graziela se arrasta pelos cantos mais escuros, foge das pessoas e de sombras” (LOPES, 1975, p. 197).

A passagem da narrativa destaca bem o grau de tormento vivido pela personagem. O verbo arrastar perpassa um sentimento de alguém que se sente inferiorizada ou excluída, reforçado pelo verbo fugir, que dimensiona o sofrimento de Graziela a se esconder das pessoas, mas também das sombras, talvez a sombra dela mesma, aprisionada em seu próprio drama interior, por sentir-se culpada diante do contexto da doença.

Vale ressaltar que na obra existe a associação do drama vivido por Graziela com o de Nhenciara, a índia da tribo potiguara, encarregada de oferecer prazer ao cativo que morreria no ritual antropofágico. A narração apresenta a comparação entre as duas, tidas como aquelas que se relacionavam com os que iriam morrer: “Graziela, a que se deu a Bernardo, a que se deu a Cícero-Boga... Nhenciara se dava aos que morriam” (LOPES, 1975, p. 189). Ao associar o mito de Nhenciara com a trajetória de Graziela existe ainda mais o reforço do conflito interior da personagem.

No romance, existe uma pergunta que o leitor permanecerá fazendo até o fim: o que aconteceu com Graziela? Não teremos essa resposta. A obra não traz qualquer esclarecimento sobre o fato. A imagem recorrente é a de Cícero vasculhando o navio sempre em busca dela e pedindo ajuda de todos para encontrá-la, mas nada se sabe sobre o que realmente aconteceu e onde se encontra: “ela se escondeu num lugar nunca achado do navio” (LOPES, 1975, p. 256). Essa hipótese é levantada por Dalva como uma forma de explicar a ausência de Graziela.

De fato, a imprecisão diante do destino de Graziela é perturbadora a ponto de provocar a interrogação sobre o que aconteceu com a personagem. Graziela se escondeu? Ela se matou? Ela se jogou ao mar? Não podemos fechar a leitura, mas podemos levantar essas

hipóteses. Graziela poderia mesmo ter se refugiado em lugares escondidos do navio, aprisionada e amedrontada, que acabou nunca sendo encontrada, ou ainda, de forma mais dramática, poderia ter se jogado ao mar sem que fosse percebida, impulsionada pelo grau de culpa ou pelo sofrimento diante da injustiça provocada pelos homens. Essas possibilidades não podem deixar de ser aventadas, pois reforçam ainda mais o drama de consciência vivida pela personagem.

Nesse sentido, percebe-se o conflito extremo vivido por Graziela e a mudança operada na sua postura diante das circunstâncias. É perceptível notar que essa modificação parte do olhar preconceituoso de quem enxerga na prostituta a mulher disseminadora da doença, de quem julga a sua postura de vida como uma forma errônea de viver. O olhar perseguidor do outro faz com que Graziela se refugie do mundo. Ela que apenas encontrou nos homens o olhar acolhedor, não sabe conviver com o olhar ameaçador. Graziela inicia a narrativa como a mulher liberta e dona de si, mas termina refugiada e sufocada em sua ânsia de viver de forma livre.

Vale ressaltar a importância dessa personagem dentro da obra. Mesmo que a sua história seja vista entre a de tantas personagens e não ganhe espaço de protagonista, ela é considerada como a disseminadora da doença, da gripe espanhola, sendo assim, tem uma relevância crucial para o desenrolar dos acontecimentos. Graziela, cujo nome aponta para “graça”, condensa a dualidade de sua representação, inicialmente distribui “graça” e felicidade para os marinheiros carentes de mulher, oferecendo prazer e alegria, mas posteriormente demarca a mudança de sua posição na narrativa, sendo não a que distribui graça, mas a que traz a desgraça e espalha o mal entre todos. Sua construção como personagem é significativa e importante para a constituição dos fatos e terá ainda mais relevância quando compararmos com a próxima personagem analisada, Dalva.

4.2.3.2 Dalva: “tentando existir com o navio”

Ao contrário de Graziela, Dalva pode ser percebida como a menina que teve uma trajetória marcada por impedimentos e repressão de suas vontades. Impossibilitada de viver de forma livre, pela presença sufocadora da mãe, Dalva foi sendo moldada pela figura materna para ser apenas aquilo que ela desejava. Todavia, quando chega ao navio, vinda de Grapuassu,

tem sua vida modificada, encontra-se com um novo mundo, identifica-se com a vida em alto-mar e descobre-se como pessoa.

Desde o início, é possível perceber na apresentação de Dalva o embate entre sua visão e a da mãe. Ela é caracterizada como a menina que chega ao navio fazendo parte dos passageiros oficiais, a filha do embaixador, acompanhada apenas da mãe, pois o pai havia morrido no vilarejo. A matriarca tenta impedir Dalva de qualquer contato com as pessoas do navio e de andar sozinha pelos compartimentos, pois acreditava serem de uma posição superior: “Dalva, este navio não é o seu mundo, não adianta tentar descobri-lo, conhecê-lo palmo a palmo, essa gente é diferente de você, não a conheça também, terá o trabalho de esquecê-la, outra vida nos espera” (LOPES, 1975, p. 145).

Fica patente o quanto Dalva foi moldada a partir dos posicionamentos maternos, impedida de viver como gostaria ou de enxergar a vida do seu modo, como se vivesse encerrada em um mundo construído por Consuelo. Todavia, quando chega ao navio e enxerga as pessoas em seus modos de vida, começa a perceber a importância de também ser uma pessoa a partir de suas próprias vontades. O ambiente do navio começa a modificar a personagem: “Dalva se aflora mulher no chão do navio, a ferrugem, este sino, as duas gaivotas grasnam no seu interior e a despertam” (LOPES, 1975, p. 132). Ela passa a se enxergar como mulher e ter anseio de se descobrir: “criança não sou mais, mãe, deixe existir com este navio” (LOPES, 1975, p. 132).

Essa informação de que Dalva começa a se descobrir como mulher no “chão” do navio, revela a mudança operada na personagem por meio do ambiente em que ela passa a viver, o grasnar das gaivotas é como um grito de avivamento. A atmosfera marítima, a tripulação composta por tantos homens, o mundo novo e diferente que Dalva percebe, faz com que desperte a vontade de “existir” junto com o navio, de ser “pessoa” e de ser uma “mulher”.

O desejo da personagem para “existir” chega com uma força enorme, como uma vontade de exteriorizar toda repressão que sofreu. Essa ânsia pela libertação aparece de forma clara na associação entre sua imagem e a de Graziela: “Cícero-Boga levando as mãos de Graziela à boca e mordendo-lhe os dedos, o gritinho de Graziela repercute e reverbera no seu [Dalva] grito que não expeliu ainda” (LOPES, 1975, p. 132). Percebe-se que o grito espontâneo de Graziela, liberta em suas decisões, é como um desejo de libertação de Dalva, através de um grito que esta deseja manifestar. Enquanto Graziela efetiva o grito, Dalva apenas aspira. O grito de Graziela é associado com a projeção do anseio de Dalva, marcando o início de modificação da personagem.

De fato, Dalva se liberta do mundo aprisionador da mãe e passa a expor suas vontades, sua visão, os seus anseios. Na perspectiva do telegrafista Beró já se percebe a mudança de postura da personagem: “Dalva jamais aceitaria isso, ninguém porá mordanças nela, nem a mãe, ela se sente membro da tripulação, fez amizade com Cícero-Boga, com Bernardo, com Graziela (...) Ela encontrou o caminho do mundo. Dalva é adorável!” (LOPES, 1975, p. 141).

A informação de que Dalva encontrou o caminho do mundo é primordial para expor a sua libertação. Ela adquire agora a postura de problematizar as vontades da mãe, passando a enxergá-la como uma pessoa mesquinha e que só pensa em si mesma. O olhar de Dalva percebe a riqueza de possibilidades que a vida nova traz dentro do navio, pois passa a se sentir como alguém da tripulação.

Essa mudança da personagem é efetivada por meio do seu relacionamento com o telegrafista Beró. Ela se apaixona por ele e começa a enxergar a vida de outra maneira: “Beró precisa de mim, ele é gente, respira, está me ensinando a apalpar a vida com as mãos (LOPES, 1975, p. 168). Através de Beró, Dalva sente a vida em suas mãos, considerando-se se como alguém dona de si, que não vive aprisionada pelas vontades de alguém, mas como protagonista de seu destino e de suas escolhas. Dalva encontra no navio a vida que gostaria de ter tido e da qual foi privada. Sendo assim, ela deixará patente a importância do navio e das pessoas com quem passa a conviver:

Deixaria de ir à coberta de rancho com os outros, andar, banhar-se, lavar roupa, conversar, apertar mãos, sorrir? Descobriu o mar, identificou-se com ele, as horas são curtas para estar com Beró, abraçar e admirar Graziela, ela é autêntica, tem a coragem de ser o que é e sentir o que sente, mãe, é preciso ter coragem de viver, mãe, aprender com Biguá a dar nós e voltas em cabos, conhecer as partes do *Belona II* e ser também parte dele, unidade e totalidade, ferrugem e lua (LOPES, 1975, p. 170).

Na visão de Dalva, existe a valorização das coisas mais simples dentro do navio. De forma mais presente, a importância de se relacionar com as pessoas e aprender com elas. Fica patente, a sua admiração por Graziela – tratada como uma mulher “autêntica” e “corajosa – e o seu desejo de viver a vida no navio e ser parte dele, aprendendo novas coisas, realizando suas tarefas e sendo como um membro da tripulação.

Nota-se que a sua modificação se processa de modo mais evidente quando ela se apaixona por Beró e passa a se relacionar com ele. Na verdade, Dalva deixa patente a informação de que foi o telegrafista que lhe ensinou a amar. Essa constatação está refletida na postura de Beró ensinar a Dalva os sinais em código morse. A primeira frase e única que

aprende a transmitir pelo aparelho de telegrafia é “Eu te amo”. Quando Beró se contamina pela doença, Dalva irá cair em profundo sofrimento e deixará manifesto o seu drama:

Beró, levante-se, o aparelho está chamando, sons breves longos longos breves breves longos, chamam-nos à sala de comunicação, levante-se daí, ensine um pouco mais, só aprendi aquelas palavras: eu te amo eu te amo eu te amo, (...) erga-se Beró, levo-o em meu ombro, a cabeça recostada em meu peito, vamos, continuar as lições, ensinar-me o amor, eu te amo eu te amo eu te amo, íamos tão bem, por que você interrompeu nosso estágio de amor para ficar aí, arriado, doente, olho afundando, que a linguagem que lhe resta é a de gemer e contorcer-se e olhar-me com os olhos mortos, rosto inchado e pernas trôpegas e lábios mudos, Beró, é preciso que eu chore para você se levantar, e que lhe implore um pouco mais de amor? Foi tão pouco, erga-se, continue a ensinar-me (LOPES, 1975, p. 255).

O apelo sofrido de Dalva é significativo para determinar como a contaminação de Beró é percebida na impossibilidade de os dois continuarem a se relacionar. Dalva sofre com isso, pois pela primeira vez tinha sido amada por alguém de forma pura e estava aprendendo a amar. Diante disso, Dalva ficará totalmente perdida sem Beró, buscando respostas, tentando fazer com que o amado reaja, mas não obtém sucesso.

Outra mudança se opera em seu íntimo quando não enxerga mais esperança diante de todo o contexto da doença e em algum momento começa a sentir a ânsia de ser possuída por alguém. Essa vontade repentina é entendida por ela como a febre de erotismo que tantos marinheiros revelaram sentir no contexto da peste. Dalva começa a achar que contraiu a doença, por sentir o desejo incontrolável de ser possuída: “entram pensamentos que não pensou e, entre eles, o de ser igual a Graziela, possuída pelos homens, (...) Cícero-Boga falou, a gente contrai a doença e não sabe, primeiro sintoma é esta sensação, um erotismo” (LOPES, 1975, p. 261).

Logo em seguida, Dalva se encontra com Bernardo contaminado pela peste e na busca pelo contato, entrega-se ao desejo desmedido. Essa passagem é narrada de forma crua, áspera e forte, pois existe a narração dos corpos se encontrando na euforia do ato sexual e, de forma mais patente, pela contraposição criada entre o corpo branco de Dalva e o corpo negro de Bernardo:

Corpo negro e enorme já é despido e se joga no beliche, comprido, pesado, baba ficando nos seios, nos ombros, no pescoço, no ventre, mãos brancas tateiam, encontram o órgão desconhecido, ereto, procurando, procurando, é aqui entre as coxas, a gênese, no interior da vagina, para ser arrebatado, desfolhar, céu desabará na oitava cor do arco-íris, vermelha espada de fogo

tingindo o céu, vida arrebatada, futuro se fazendo em sangue no colchão.
(LOPES, 1975, p. 262-263)

Essa passagem de grande expressividade demarca o momento em que Dalva – a menina pura, que estava aprendendo a amar com Beró – perde a sua virgindade. O acontecimento é descrito no capítulo intitulado “Hímen”, trazendo desde o início imagens relacionadas ao contato sexual. Observa-se como a passagem se apresenta em um único bloco, como sendo uma frase única e interminável, em ritmo acelerado, para representar a velocidade dos corpos em contato.

Na cena exata da perda de virgindade de Dalva, nota-se a forma descritiva e imagética com que o ato é apresentado, mas depois a maneira com que o discurso se torna metafórico e cifrado, através de imagens como “gênese”, “desfolhar”, “oitava cor do arco-íris”, “vermelha espada de fogo”, “vida arrebatada”. Percebe-se como o fragmento se divide em dois momentos: o primeiro, que destaca a descrição do contato sexual de forma mais objetiva com ênfase na narração do contato físico, representando a relação como um ato animalesco e instintivo; e o segundo, em que a partir da informação sobre o “arrebentar”, revelando o rompimento do hímen e, portanto, a perda da virgindade, a narração muda de tom, tornando-se mais subjetiva e simbólica, e a relação passa a ser tratada a partir de uma visão mais sublimada e poética. Do ato físico entre Bernardo e Dalva se desdobra um discurso mais simbólico. O ato manifesta denotativamente a perda da virgindade de Dalva, mas simbolicamente o nascimento de um novo ser humano e, portanto, de um mundo novo.

Nessa passagem, acontece a descrição metafórica do nascimento de um novo homem, atestada pela palavra “gênese” e através da imagem do “futuro se fazendo em sangue no colchão”. Não é à toa que o capítulo seguinte recebe a descrição de “Homem” e destaca o nascer do novo dia, de um novo mundo, com criaturas novas. Esse desfecho aponta para uma espécie de redenção do homem, uma espécie de transcendência. Tanto é assim que as palavras utilizadas para expressar esse surgimento de um novo mundo são metaforizadas na oitava cor do arco-íris, a instauração do novo, do inexistente, do que ainda nem é palpável, do que é imensurável.

De forma expressiva, a imagem que a obra deixa transparecer é que da união entre dois seres diferentes - o sexo entre Dalva, a menina criada no luxo, mas de coração puro, com o homem negro e doente, rebaixado na visão de Consuelo - surge um novo ser diante de uma nova possibilidade de vida. Esse momento da narração sugere a mensagem da igualdade entre

os indivíduos, da união entre as pessoas, atos capazes de redimir o ser humano e transformá-lo para uma nova vida.

Mais que isso, a imagem final que temos de Dalva no fechamento do romance é dela repetindo de forma constante, em código morse, a mensagem que aprendeu com Beró, a mais importante: “vê Dalva sentada frente ao aparelho, o dedo movendo a tecla, transmitindo a única mensagem que aprendeu com Beró, ergue a cabeça, um breve sorriso, e continua a comprimir as teclas” (LOPES, 1975, p. 285). Essa postura de Dalva revela a sua constante busca por Beró, perdida depois de sua morte, mas espalhando o que aprendeu de mais precioso. Fica evidente que no desfecho da obra é afirmada a mensagem do amor como forma de unir e integrar os homens, uma mensagem a ser sempre repassada e transmitida.

Nesse sentido, podemos perceber que Dalva é uma personagem fundamental na obra. A menina reprimida pela mãe descobre a sua liberdade no navio, identifica-se com a tripulação e com a vivência no mar e aprende a amar com Beró, mas também depois do sofrimento, transforma-se na imagem da união e integração entre seres, ao se unir com Bernardo, para metaforicamente gerar “um novo homem” e uma “nova vida” e continuar a espalhar a mensagem de amor entre os homens. Dalva é metonímia para surgimento de uma nova humanidade. Isso ganha sentido na associação com o seu próprio nome. Dalva se relaciona com alvorada, associada com a estrela da manhã, o planeta vênus, a estrela matutina. Dalva é assim a portadora de um novo dia, portadora da esperança, representação do surgimento de uma nova vida para os homens.

Sua caracterização se torna ainda mais forte quando comparamos com a de Graziela. Na narrativa é possível perceber a ligação criada entre as duas personagens. Embora muito diferentes nas atitudes, Dalva enxerga Graziela de forma bem positiva, como se pretendesse assumir as mesmas posturas libertas dessa outra personagem.

Essa aproximação entre as duas não pode passar despercebida para o significado geral do romance, pois quando associamos as suas trajetórias elas ganham em significado. Graziela tem sua presença muito evocada no início da obra e associada com o início da peste, pois é considerada como a disseminadora da doença, pelo relacionamento sexual com os marinheiros. Vale ressaltar que o primeiro homem a se contaminar é Bernardo. Isso acontece logo após ter tido relações sexuais com Graziela. Não é à toa que no fim da narrativa, Dalva e Bernardo se encontram e através do contato entre os dois, simbolicamente, manifesta-se a imagem do surgimento de um novo homem e da redenção pela cura da doença. Por meio da sexualidade a doença se dissemina, mas também a partir dela vem a redenção. Existe a insinuação de que Graziela espalha a peste a partir do relacionamento com Bernardo.

Posteriormente, Dalva, ao manter o contato sexual com Bernardo, sinaliza o caminho da redenção e do destino da humanidade, através do surgimento de uma vida nova sem doença e sem morte. Essa relação simbólica entre as personagens, que poderia passar despercebida, revela a força da figura feminina na narrativa.

4.2.3.3 Consuelo: a embaixatriz

Depois de observar as características de Dalva e sua representação na obra, vale voltarmos a atenção para outra personagem que mantém íntima relação com essa, mas está sempre em oposição de ideias: a sua mãe Consuelo. Ela é a única mulher na obra a se apresentar a partir de uma imagem bem negativa inicialmente. Consuelo, esposa do embaixador Ribas, faz parte dos passageiros oficiais que chegam ao *Belona II*. Ela sempre se mostrará em sua prepotência e superioridade, acreditando ser uma autoridade no navio e se recusando a se “misturar” com os outros passageiros. Chama atenção o modo como suas atitudes definem o olhar preconceituoso para com os outros, tidos como “passageiros diferentes” dela. Consuelo se agarra a uma imagem de embaixatriz e às medalhas do falecido marido, símbolo de sua grandeza. Vislumbra um futuro de riqueza e prestígio para si e sua filha. Todavia, a sua postura se modificará nos instantes finais da obra, depois do auge da peste dentro do navio.

Desde o princípio, Consuelo parece representar a imagem de uma mulher fútil e autoritária, com sua mania de grandeza e enaltecimento de si própria. Nesse sentido, vale notar como sua figura parece destoar dentro do contexto do navio, como sendo uma presença estranha, totalmente contrária ao ambiente: “Consuelo sujou as luvas na ferrugem do portaló, tossiu com a fumaça escapada da chaminé, estranhou a falta de cadeiras de balanço no convés” (LOPES, 1975, p. 132).

Será exposta de forma mais patente também a inadequação que demonstra para com os passageiros. Desde o início, Consuelo manifesta o desejo de se afastar das pessoas, mantendo certa distância, como se sua posição social merecesse condições diferenciadas a bordo, exigindo a todo momento regalias e cuidados especiais: “chegou a me pedir que isolasse os marinheiros e a outra gente de meia-nau para a popa. Para evitar também que sua filha, a Dalva, se misture com os marinheiros e as outras mulheres, principalmente Graziela” (LOPES, 1975, p. 141).

A visão hostil de Consuelo é definida pela maneira com que enxerga os outros de forma inferiorizada, com sentimento de repulsa e asco, revelando a total mesquinhez de seus pensamentos e ações:

Por que ele, seu marido, embaixador Ribas, não compreendeu isso e se permitiu morrer? Morte humilhante, à beira de uma estrada, no lombo de um jumento (...) Olhem, ele é Grande Oficial de Cristo, condecoração portuguesa, tem a Grã-Cruz de Orange-Nassau, dos Países Baixos, a Estrela, da Abissínia, a Ordem de Santo Olavo da Noruega. Ele e eu, ajudei-o em todos os momentos, as condecorações eram minhas também, agora são apenas minhas. Chegará a Salvador ostentando sobre o vestido todas elas. É a embaixatriz. Não pode entrar em fila no convés do *Belona II* para receber um copo de limonada com quinino das mãos daquela ... uma prostituta, a Graziela. Acostumada a carruagens e até automóveis na Europa, afeita a reuniões com reis, embaixadores e imperadores (...) vir dar num navio que é mais um chiqueiro de porcos. (...) Estará bem resguardada a maleta com as condecorações? Escondida em baixo no armário, essa gente pode roubar, todos já sabem, é preciso dizer, para não ficar na fila do banheiro, a toalha no pescoço, e muitas mulheres debaixo de um chuveiro, misturando a gente, ter que lavar a própria roupa? Não lavo. Pagar àquela mendiga para lavar (LOPES, 1975, p. 143-144).

Nas suas posturas e pensamentos, destaca-se a grande separação que ela mesma coloca entre si e todos os outros, até o marido ganha um julgamento negativo, pelo contexto da sua morte, considerada por ela como “humilhante”. Consuelo não é capaz de enxergar nada além dela mesma, ostentando as condecorações do marido e enfatizando a posição de embaixatriz, como uma forma de inferiorizar os outros e enaltecer a sua própria figura. Recusa-se a conviver com os outros passageiros e a contribuir com a vida no navio, descrito por ela como “um chiqueiro de porcos”. Esse posicionamento está exposto no modo como se nega a lavar sua própria roupa, visto que pode pagar à “mendiga” para lavá-la.

Veremos como a visão de Consuelo entra em choque com a de sua filha Dalva. Enquanto a primeira renega qualquer tipo de relação ou de vida no navio, Dalva se descobre no ambiente e se integra de forma rápida a todas as atividades, identificando-se com a embarcação e tripulação. Consuelo, ao contrário, mantém-se na posição enaltecida, julgando as pessoas, desconfiando delas e enfatizando sempre a forma com que enxerga a si mesma e os outros passageiros do navio, como se vê no diálogo entre ela e Dalva:

Ora, mamãe, estive há pouco lavando minha roupa num balde de água. Com a mesma água banhei-me. Minha roupa está estendida no mastro para secar, à vista de todos.
— Mas eu paguei àquela mendiga Izaltina para lavar nossa roupa.

— Enganou-se, mamãe. Ela devolveu o dinheiro, enroladinho como a senhora deu. Izaltina é a bordo uma passageira como nós. O Comissário proibiu-a de lavar roupa de qualquer um, além da sua mesma. Ele disse isso: Izaltina é uma passageira como qualquer outro. Vê, mamãe.

— Mas eu paguei a ela. Nós somos passageiros diferentes.

— Não, mamãe. Temos de lavar nossa própria roupa, como o Coronel teve de lavar a sua. Ele também tentou pagar caro a um taifeiro, todos se recusaram. De que vale esse baú cheio de joias e pertences e dinheiro do coronel Romero? A senhora não guardou nele as medalhas para poder ficar mirando-as, ostentando-as aí no espelho. Não faz outra coisa desde que embarcamos (LOPES, 1975, p. 168).

O mundo na visão de Consuelo se divide claramente entre duas classes: a classe dos mais favorecidos, de posição superior, detentores do poder e do prestígio, e a classe dos de posição inferiorizada, os pobres, que devem ser tratados como subalternos. Na sua perspectiva egoísta faz questão de rebaixar as pessoas que não são da mesma condição social. Essa forma preconceituosa de enxergar o mundo é manifesta na maneira como reage depois de saber da relação sexual entre Dalva e Bernardo: “você... logo você... entregar-se a um morto, um preto, mulherar-se com um negro... raparigar-se com um morto e preto. Infame! (...) Você já está morta... para mim... podre como aquele preto... você rasgou a única esperança...” (LOPES, 1975, p. 273).

O descontrole de Consuelo é exposto na quantidade de reticências ao longo do trecho. A maneira com que abomina o ato da filha em sua relação com Bernardo revela uma atitude de discriminação. Bernardo é caracterizado com adjetivos que denotam rejeição e hostilidade, pois é considerado como “preto”, “podre” e “morto”. Todas essas afirmações destacam um sentimento de intolerância e discriminação muito evidentes, principalmente, através da expressão “podre” que rebaixa e inferioriza de forma muito enfática. As expressões de Consuelo estampam a sua visão preconceituosa, sendo até capaz de renegar e insultar a própria filha, essencialmente porque ela acabou com a única esperança da mãe, de se manter na sua posição social através do casamento de Dalva com um diplomata de carreira.

Em contrapartida, de forma surpreendente, percebe-se como a narração expõe, nos momentos finais, a desconstrução da imagem de Consuelo. Veremos a embaixatriz unida com Izaltina, a mendiga que ela tanto rebaixava, executando a mesma tarefa:

E aquelas mulheres lavando o convés. Quem são? Aquela... a mulher do embaixador, D. Consuelo, lavando o convés, arrastando o lambaz, segurando alça do balde, D. Consuelo, por quê? (...) Consuelo espalhando creolina... desinfetando... e a Izaltina, juntas, silenciosas, rostos caídos ao chão, mãos lambuzando a ferrugem (LOPES, 1975, p. 247).

A cena de Izaltina e Consuelo juntas, limpando o convés, destaca de forma expressiva, a derrocada da personagem de sua posição superior. Alguém que se recusava tanto a contribuir nas tarefas, incapaz de lavar sua própria roupa, pois acreditava que esta era uma tarefa para Izaltina, aparece no final executando o serviço da limpeza unida com a mendiga. As imagens da embaixatriz arrastando o lambaz, segurando o balde, com o rosto caído no chão e sujando as mãos na ferrugem são reveladoras para determinar a queda da personagem. A mão de Consuelo se torna metonímia para manifestar a mudança de ação da personagem. No início, a ferrugem suja apenas as luvas, agora é a própria mão que se “lambuza” na ferrugem, evidenciando o rebaixamento da embaixatriz.

Consuelo desfaz as suas maiores características, a de ser a mulher preconceituosa, egoísta e prepotente. No final da obra, existe o reforço da modificação na forma com que a personagem é descrita, em uma outra cena do romance, quando aparecem todos a salvo da doença: “começam a reconhecer aquelas mulheres que lavam o convés, parecem íntimas, unidas no mesmo serviço, exatamente iguais. A mais gorda com o lambaz na mão, um vestido sujo, espalha a água que a outra, a de pele escura, derrama de um balde” (LOPES, 1975, p. 282).

Nessa passagem, a intimidade entre Consuelo e Izaltina não pode passar despercebida, as expressões “unidas e iguais” manifestam o nivelamento das duas. Elas estão tão iguais que nem são nomeadas, perdem até o nome, sendo descritas como a “gorda” e a “escura”, de forma geral. As diferenças sociais não importam mais dentro do ambiente do navio. A imagem inicial de Consuelo está totalmente em oposição a esta final. A mulher de luvas que entrou no navio exibindo as medalhas e se impondo em sua superioridade termina com o vestido sujo, espalhando a água que Izaltina derrama do balde. Até na descrição da tarefa existe uma inversão de posições, Consuelo se coloca em favor da mendiga e não o contrário, pois não é Consuelo que joga a água para Izaltina espalhar, mas o oposto. O trabalho mais exigente é executado por Consuelo. A forma como a obra desvela essa personagem para mostrar essa igualdade entre as duas é significativa.

Não é possível afirmar que Consuelo realmente modifica suas atitudes por uma mudança interior impulsionada pelo contexto difícil. A obra não deixa clara essa leitura, pois não conhecemos o que se passa no íntimo da personagem. Parece ser uma visão exterior que a observa dessa maneira. O que podemos afirmar é que existe uma “desmontagem” de sua característica inicial, talvez determinada pela conjuntura dos fatos. A personagem pode não ter mudado internamente, mas precisou se adequar ao contexto de vida no navio, como forma de sobreviver. Isso demonstra como as personagens são reveladas a partir do nivelamento e do

apagamento das diferenças, pois para subsistir precisam se unir e colaborar com os serviços em alto-mar. Seria assim uma necessidade que impulsionaria a mudança de ação e não um processo interior de transformação.

Essa forma de configurar a personagem não deixa de ser muito significativa pela ironia que institui, quando destaca que diante do sofrimento e das dificuldades extremas, face a face com a morte, não existe mais diferença de classes nem de posição, todos se igualam como seres humanos, pois a única coisa que desejam é sobreviver.

Depois de todas essas considerações, constata-se como a narrativa apresenta as personagens femininas realçando a maneira de pensar, de agir e de se postar face o mundo. Em todas elas, acentua-se a modificação operada em suas posturas: a prostituta que se dava a todos, passa a se esconder e se refugiar; a menina reprimida em suas possibilidades aprende a amar e ser livre, a embaixatriz arrogante e egoísta termina contribuindo nas tarefas do navio, executando os serviços de limpeza.

Ressalta-se como as personagens femininas de Moacir Lopes são destacadas de forma muito viva e significativa. Na primeira fase de suas obras, as mulheres apresentam sentimento de inadequação provocado pela diferença entre os anseios femininos e os do marinheiro, inviabilizando a possibilidade de relacionamento duradouro entre os dois, pelo contexto de vida. Nas obras da segunda fase, a mulher é apresentada de forma mais liberta, o apelo sexual torna-se mais efetivo, mas elas não deixam de ser expostas em suas dificuldades, nas circunstâncias difíceis de vida e na maneira como desejam se libertar dos contextos cerceadores. De modo especial, vemos como as personagens Dalva e Graziela tem um papel significativo dentro da obra e são construídas a partir de uma riqueza simbólica evidente.

De forma mais geral, observa-se como todas as personagens construídas em *Belona*, *Latitude Noite* foram focalizadas em suas posturas, na visão de mundo diferenciada que traziam, nas mudanças operadas em sua forma de pensar, diante do sofrimento vivido em alto-mar. Personagens tão diversificadas, *a priori*, mas descortinando uma visão de mundo de coexistência.

É pertinente observar como existe a sugestão da mensagem de cooperação entre todos. Os tripulantes do cargueiro têm sua vida modificada com os passageiros que chegam de Grapuassu, da mesma forma como os passageiros também. A princípio existe um embate entre acolher ou não os novos membros, problematizando, entre outras coisas, a ideia de diferenças entre eles, do perigo da ajuda oferecida, e da dificuldade nas acomodações. Todavia, a mensagem que inicialmente está de forma mais presente na visão de Lúcio e Leone, de acolher a todos sem enxergar diferenças ou barreiras, revela-se no final como a

grande mensagem do romance: “e nesta altura da viagem não há distinção entre passageiros e tripulação. Seremos unidos até no medo, até na peste” (LOPES, 1975, p. 196).

Podemos dizer que o mundo desvelado pelas personagens em suas diferentes visões e nos seus diversificados dramas destaca no final a igualdade criada entre os seres. No desfecho da obra, através da mudança de posturas das personagens e da nova forma de enxergarem uns aos outros, uma mensagem de união é afirmada. Isso pode ser percebido na atitude do Coronel Romero, que se desprende de sua posição de militar e se une aos marinheiros e a Bertoldo para continuarem lutando no navio, ou ainda na cooperação sugerida entre Consuelo e Izaltina, anteriormente mostradas como em posições diferenciadas e, por fim, no grande encontro entre Dalva e Bernardo, trazendo a imagem de nascimento de um novo homem, pela união de seres diferentes.

Esse posicionamento de união está presente no ponto de vista do Comandante Lúcio, o marinheiro experiente, capaz de entender que não existe no navio divisão entre homens e passageiros, todos estão unidos na mesma igualdade, mesmo os que possuem visão diferenciada, às vezes egoísta, trazem em si algo positivo, devem ser respeitados em sua diferença:

Consuelo é fraca, como todos nós, mas é gente como nós. Alcino também. É preciso respeitar os homens, é preciso respeitar Consuelo. Há um mundo que ela perdeu. É preciso respeitar Graziela, Izaltina. É preciso respeitar a árvore que nasce no meio da rua atrapalhando a passagem, ninguém pode julgar se ela está certa ou errada ao nascer no meio da rua, deixemos a árvore. Daqui eu vejo espalhado no convés, um punhado de gente. Descerei e me infiltrarei entre eles. Estão deslocados do seu centro, estranham a paisagem do navio. Os marinheiros são mais sábios que eu e os oficiais: infiltraram-se entre os passageiros, estão fazendo de tudo para transformá-los também em marinheiros para que não estranhem a paisagem única do céu, o mar, o sol, e as duas gaivotas grasnando sobre suas cabeças (LOPES, 1975, p. 166).

Na visão de Lúcio existe a defesa da aceitação e compreensão das características diferentes das pessoas como uma tentativa de não julgar, mas entender a humanidade em sua posição divergente, como se fosse uma árvore a nascer no meio da rua. Mais que isso, existe a descrição do companheirismo que o mar institui, na forma com que os marinheiros acolhem os passageiros, que chegam deslocados de seu mundo, para dentro de um espaço onde eles não se reconhecem. É rica a narração do ato dos marinheiros a se infiltrar entre os passageiros para transformá-los também em marinheiros. Além disso, é bem significativa ainda a passagem em que Lúcio parece entender e reconhecer as pessoas presentes naquele cargueiro,

unindo todos em suas trajetórias difíceis de vida e desfazendo a imagem da diferenciação ao propor o olhar para o semelhante:

Voltem daí, vão cavar suas valas particulares e morrer no povoado, nosso navio não comporta vocês, nós temos a nossa ferrugem, fiquem vocês com sua peste. As criaturas se aninham pelos cantos. Até mendigos, viu, César? Trazem redes e trouxas com seus objetos, o que resta da caminhada que foi suas vidas. Malas, enxadas.

Lúcio parece conhecer essa gente. Sim, o mundo é mundo à minha semelhança. Essas pessoas existem dentro de mim, posso delinear o seu destino à semelhança do meu. Apenas existe um passado dentro de cada um. Todos trazem amarrada uma corrente aos pés e vêm arrastando pelo caminho, deixando marcas à sua passagem. A outra extremidade da corrente está em algum lugar, presa, irremovível. É essa extremidade que não posso dominar. Posso entrelaçar as correntes mas não trocá-las (LOPES, 1975, p. 126).

Na obra, há essa visão de companheirismo manifesta quando as duas posições se chocam: a dos que enxergam nos passageiros uma ameaça e preferem excluí-los e a dos que enxergam os passageiros como companheiros porque percebem, em seu sofrimento e no passado que carregam, uma semelhança com a sua própria vida de dificuldades e batalhas. A imagem do homem como semelhante define a união exposta na obra, mas também destaca que cada homem traz em si um passado como uma corrente presa e irremovível da qual ele não pode se afastar. Essa corrente embora não possa ser trocada, pode ser entrelaçada, pode ser veículo de união e de igualdade. Está aqui a imagem da cadeia humana enfatizada desde a primeira obra de Moacir Lopes. Os homens têm destinos e posicionamentos diferentes, mas são unidos pelo sofrimento, pelas batalhas que travam e pela semelhança das situações que compartilham.

Essa cadeia humana só pode ser efetivada a partir do sentimento de companheirismo tão próprios do contexto marítimo, quando os seres se unirem em uma mesma força:

Continua a observar as duas criaturas unidas, não pode afirmar que se reconhecem de um anterior ciclo do homem, não há passado e nem possuem memória, mas estão unidos, descobrem que necessitam um do outro para caminharem, que da sua união o homem surgirá, íntegro na sua totalidade e descobrirá o princípio, o núcleo, essência e síntese das coisas (LOPES, 1975, p. 281).

Em *Belona, Latitude Noite*, encontra-se a todo momento a reiteração dessa visão de mundo. Quando os homens milagrosamente se salvam e existe a insinuação de um novo

mundo e de um outro ciclo, enfatiza-se o sentimento de união como “gerador” de um novo homem, a ideia de que o mundo só pode ser de fato reconstruído se duas pessoas caminharem juntas e a certeza de que a “síntese das coisas” está nessa postura de igualdade e colaboração.

De forma mais geral, podemos afirmar que nos romances de Moacir Lopes existe sempre a descrição de personagens deslocadas em seus dramas de vida. Além da imagem do marinheiro, como o homem solitário, mas entregue à vida no mar, apegado ao seu navio, companheiro de todos, destacam-se uma infinidade de personagens simples e humildes, tentando buscar um lugar no mundo. Em *Belona*, *Latitude Noite*, observa-se isso no modo como as personagens são descritas em sua pequenez e sofrimento diante do contexto da doença, revelando seres sem rumo, contemplados na expressão “viúvos de si mesmos”. Nessa perspectiva, o homem é visto como um ser sufocado em suas possibilidades, sem poder de ação, perdido em si mesmo. Em contrapartida, no desfecho da narrativa uma visão positiva é apresentada, fazendo perceber as personagens diante de uma nova chance de vida e de novas possibilidades. Os homens passam a ser vistos em suas possibilidades de progredir a partir da união e do companheirismo que podem promover.

A obra expõe assim o contexto da doença, da deterioração, do sofrimento e angústia do homem apresentado, em muitos momentos, na sua pequenez. Todavia, no seu desfecho, aponta para a possibilidade de recomeço, do surgimento de um novo dia, em que se as pessoas estiverem unidas, poderão evoluir. Dos seres sem rumo, viúvos de si mesmos, sem consciência, sem identidade e perdidos revelam-se os seres que “renascem”, construindo o ideal da subsistência a partir da visão de igualdade.

4.3 OS AMBIENTES MARÍTIMOS: O PORTO E O PORÃO, O MAR E O NAVIO

Então saberia onde o Belona II se perdeu, sacudido pelo mar, seu corpo de ferro corroído por uma grande peste, que antes corroe o corpo dos homens.

(Moacir Lopes. *Belona*, *Latitude Noite*)

Quando observamos a configuração espacial em *Belona*, *Latitude Noite* um fato chama logo a atenção, o modo como o enredo é construído a partir da constituição da viagem do navio, subentendendo um percurso a ser efetivado, com um ponto de partida e um ponto de

chegada. Nesse sentido, essa construção suporia uma passagem por diversos lugares, um constante deslocamento geográfico e a finalização da viagem com a chegada ao destino. Todavia, não é isso que acontece. Existe saída de um ponto, mas não existe chegada. Existe deslocamento geográfico, mas em um determinado momento as coordenadas geográficas deixam de aparecer, mostrando o navio perdido e os homens também. Essa configuração determina a ambientação explorada na obra, evidenciando os espaços sociais e psicológicos aliados ao clima que se instaura dentro dessa ambientação, o clima de tensão e dramaticidade.

Nesse sentido, em um primeiro momento, observaremos a construção espacial configurada através da descrição do espaço físico, em especial do deslocamento geográfico operado pelo *Belona II*, destacando inicialmente as coordenadas geográficas precisas até o desaparecimento dessas referências, que instaura o sentimento de perda de rota do navio e perda de rumo da tripulação. Posteriormente, analisaremos as instâncias espaciais da obra que configuram a ambientação exposta no romance a partir da consideração em torno dos espaços sociais e psicológicos caracterizados, revelando uma riqueza simbólica evidente ao associar a ferrugem do navio à contaminação dos homens.

No que diz respeito ao que apontamos como espaço físico, a obra traz de forma clara a informação sobre a viagem do *Belona II*, determinando o ponto de partida: “estamos em Belém há quatro dias e em uma semana zarparemos para o sul” (LOPES, 1975, p.56). Essa informação geográfica precisa destaca a localização inicial do navio, o seu ponto de partida e, em outros momentos, teremos também informação sobre o destino final, o porto de Salvador.

O leitor acompanha o deslocamento do navio a partir das constantes referências geográficas, que possibilitam uma definição do percurso do *Belona II*. Todavia, veremos que, como no plano do enredo existe a quebra da causalidade na apresentação dos fatos, o percurso feito pelo *Belona* também aparece na obra sem encadeamento linear, dificultando a percepção. Não conseguimos acompanhar inicialmente no plano da trama o que a obra traz no plano da fábula para delimitar bem o trajeto do navio. Somente com o esforço analítico é possível ir reunindo essas informações e traçando a rota feita pela embarcação de forma linear.

Uma das primeiras referências mencionadas permite localizar o navio nas costas paraenses, indicando o início da viagem quando existe a menção feita à ilha Cajutuba e as coordenadas geográficas aparecem: “latitude 00°34’S, longitude 47°43’W” (LOPES, 1975, p.74). As referências expostas são fidedignas vistas a partir da linguagem utilizada pelo próprio marinheiro, em termos de latitude e longitude. Todas as coordenadas aparecem dessa forma enfatizando a localização precisa por meio da linguagem geográfica. A preocupação em

delimitar bem a localização está exposta na descrição das coordenadas geográficas utilizadas como ponto de referência para o marinheiro.

Na próxima coordenada espacial exposta encontra-se a referência feita ao farol da Ponta do Mel e Farol de Upanema, ambos pertencentes à costa do Rio Grande do Norte, mais precisamente nas proximidades da cidade de Areia Branca. Aparece a coordenada geográfica exata: “quatro graus e cinquenta e seis minutos latitude, trinta e sete graus e sete minutos longitude” (LOPES, 1975, p.177). Depois temos a localização sendo reforçada pelo narrador quando declara: “aqui, neste ponto, estão os homens” (LOPES, 1975, p.177).

Percebe-se que a última referência feita a alguma localização é para demarcar a perda de rumo, o leme do navio partiu-se e o homem não consegue mais se localizar. O último ponto marcado foi nas costas pernambucanas, mas a referência define apenas o paralelo e o meridiano, mas não expõe a coordenada exata, informando latitude e longitude, como vinha fazendo anteriormente: “aqui, neste ponto, vi anos atrás uma baleia brincando à tona, há um peixe-espada e uma arraia e peixes voadores que moram nesta região, sou íntimo deles, Paralelo 8, Meridiano 33. Aqui o homem perdeu seu rumo” (LOPES, 1975, p.46-47). A informação de que o homem perdeu o seu rumo define o auge da tempestade, o navio avariado, sem leme e o ápice da contaminação.

É possível perceber ainda o Comandante interrogando o despenseiro sobre a localização do navio em outros momentos: “em que ponto do mar nos encontramos, Jaru? O último que marquei foi o Banco dos Afogados, prolongamento ao sul do Banco Tacis. Aqui o *Belona II* se perdeu” (LOPES, 1975, p.266). Essa passagem aparece em dois momentos da narrativa de forma reiterada, no início da obra quando já temos a descrição do auge da peste e, no final, quando essa mesma passagem narrativa volta. Não é possível encontrar nenhuma referência geográfica exata sobre o Banco dos Afogados e o Banco Tacis⁴⁴.

Ponto relevante a notar é a repetição da mesma estrutura frasal para trazer as informações sobre a localização. Em cada fragmento explorado sobre o espaço físico, aparece ao final de cada comentário sobre a geografia, o advérbio de lugar: “aqui estão os homens, “aqui estamos”, “aqui o homem perdeu seu rumo” e “aqui o *Belona II* se perdeu”. Essas construções frasais definem muito bem o movimento realizado entre a precisão na geografia - acompanhando o percurso do *Belona II* e localizando o homem em sua trajetória - e a perda de rumo final, em que o próprio homem e navio se perdem. Essa imprecisão não é apenas geográfica, mas apresenta o homem diante do caos instaurado, sem esperança e enfrentando a

⁴⁴ Não encontramos também nenhuma referência exata ao porto de Grapuassu que aparece na rota feita pelo *Belona II*. Talvez esse tenha sido um nome ficcional criado pelo próprio autor da obra.

peste e a tempestade. Nas duas primeiras expressões, o homem conhecia sua localização, nas duas expressões finais existe a constatação da perda de direção tanto do homem quanto do navio.

Esse recurso de delimitar precisamente a localização, fazendo com que o leitor acompanhe o itinerário do navio, para depois deixar de apresentar qualquer indicação geográfica, é muito pertinente para destacar tanto a perda de rumo do navio quanto dos homens, infectados pela doença, jogando os mortos ao mar e tentando enfrentar a tempestade. Essa configuração do espaço físico se associa ao conteúdo exposto no romance dimensionando o seu significado e atribuindo funcionalidade à estruturação narrativa.

Depois de observar esse jogo espacial, que a obra ricamente apresenta iremos concentrar nosso estudo nos espaços configurados, como o porto e o porão e o mar e o navio. No primeiro momento, analisamos o porto e o porão como lugares sociais que delimitam o contexto de vida dos passageiros e tripulação expondo como, em cada um desses lugares, o ambiente é revelador das problemáticas sociais. No segundo momento, examinamos como o mar e o navio, espaços tão definidores da vida em alto-mar, patenteiam o contexto social e o clima psicológico dos marinheiros e dos passageiros do *Belona II*, evidenciando de forma expressiva um discurso simbólico que amplia o significado geral do romance.

4.3.1 O porto de Grapuassu e o porão dos mortos

Esses dois espaços configuram a situação social vivida pela população, passageiros e tripulação diante da peste. Através da descrição minuciosa do ambiente sofrido, conhecemos a proporção da tragédia e os efeitos da contaminação, assim como observamos o contexto social partilhado pelos seres descritos em sua pequenez e deterioração.

Podemos dizer que o porto de Grapuassu representa a chegada da peste. Será nesse vilarejo que os marinheiros terão a primeira visão exata da proporção da doença e conhecerão o sofrimento impelido à população. Na descrição da chegada da embarcação já é possível, sob o ponto de vista do Capitão Lúcio, perceber mesmo de longe que algo parecia errado:

Em tantos anos de navegança, cada porto, por mais que o conheça, é sempre novo, guarda uma virgindade. Agora é mais que isso, assustam-no pessoas nesta hora da manhã se movendo agitadas, e o povoado parece morto, enseada morta, sem navios ou barcos grandes, um ou outro pequeno desce o

rio Grapuassu, encosta no barranco, saltam pessoas e se dispersam. Distingue a casa do correio, a torre da igreja e a rua comprida começando no trapiche, olhos cansados. Oficiais ao lado varam distância para desvendar um povoado que parece desintegrar-se a poucos metros (LOPES, 1975, p.99-100).

A descrição do vilarejo visto pelo olhar de quem apenas observa, ainda de forma distanciada, destaca a quebra de expectativa diante da “novidade” que cada porto traz para o marinheiro. No caso de Grapuassu, a novidade não é positiva, pois chega carregada de imagens negativas atreladas ao contexto da morte: com pessoas de “olhos cansados”, em uma “enseada morta” e, por fim, a sugestão de que o vilarejo parece “desintegrar-se”. A descrição do ambiente indica a ausência de vida e determina uma visão pessimista nesse primeiro momento. Tanto é que a imagem de Grapuassu aparece relacionada à peste quando o Comandante assim menciona: “não posso dizer a minha filha que passamos por Grapuassu ou terei de mencionar a peste navegando conosco” (LOPES, 1975, p.85). Percebe-se de modo claro a sugestão de que a peste “embarcou” no navio vinda do vilarejo.

Mais adiante, quando alguns marinheiros desembarcam e pisam no solo do vilarejo, será a partir da visão de Isaías que o espaço social de Grapuassu se tornará mais forte aos olhos do leitor:

Passa o rangido da carroça de boi com muitos mortos em cima, alguns embrulhados em lençóis, exala fodor. Isaías volta-se para ver, então são dezenas de carros, reverberando por todo canto, se projetam nos olhos dos que gemem, rangem rangem rangem, rodas rodando mortos sacolejando, braços dependurados para cá para lá, para cá para lá, carroceiro de lenço no nariz, bois pacientes, rangem, rangem, se afastando, vai encher as valas, revoada de urubus e carcarás (LOPES, 1975, p.110).

A descrição da quantidade de mortos levados em carroças de boi é enfatizada pela riqueza na apresentação do espaço. Existe a associação do som do “rangido” das rodas com o som do gemer da morte; a exploração do movimento dos corpos provocados pelo movimento da carroça; bem como a caracterização dos bois, pacientes por realizar o percurso inúmeras vezes ao longo do dia. O término do fragmento denuncia ainda mais o contexto de morte e deterioração de um ambiente sem vida, quando aparece a informação sobre a revoada de urubus e carcarás querendo se alimentar dos corpos. O grau de dramaticidade dessas descrições manifesta o clima de tensão e tragicidade presente no vilarejo.

São várias cenas apresentadas de forma rápida, mas muito precisas, revelando a situação de Grapuassu. Existe a descrição do carroceiro que morreu em cima de burro e não

pôde mais conduzir os corpos para as valas, deixando os “mortos ao sol” (LOPES, 1975, p.111), ou ainda, do rapazinho que conduziu a carroça para ver “os presos feito coveiros [que] enterravam os já apodrecidos” (LOPES, 1975, p.111), ou de forma mais trágica, a imagem da família que teve sua casa isolada com todos dentro por conta da contaminação de apenas um membro da família, deixando todos para morrer sem direito a qualquer cuidado: “no único vão da casa a mulher morta ao centro, pedaço de vela ardendo, criança engatinhando sobre suas pernas, homem sentado no mesmo chão (...) a mocinha balançando-se na rede” (LOPES, 1975, p.112).

Enfim, toda a descrição do porto de Grapuassu dimensiona de forma precisa o povo morrendo e se desintegrando, em condições precárias de vida, sem possibilidade de saída ou salvação. As pessoas mantêm-se na inércia e na passividade diante da morte porque não enxergam saída, como acontece com a família “isolada”. O ambiente social de Grapuassu sinaliza doença, morte, tragédia e deterioração.

Se através da imagem do porto de Grapuassu, notamos com grau de exatidão a tragédia e a deterioração dos habitantes do vilarejo, quando observamos a descrição do porão do navio, veremos também com tamanha crueza o contexto desolador dos tripulantes e passageiros morrendo infectados pela gripe, destacando um ambiente degradante e desumano, com os seres inferiorizados e inertes.

Percebe-se que ao longo da narração o porão é um dos lugares mais mencionados. Tal espaço teria inicialmente a função de abrigar as pessoas contaminadas para tratarem a gripe e isolá-las para que outros não se contagiassem. Todavia, verifica-se que a tragédia toma proporções tão assustadoras que o título do lugar passa a ser encarado a partir da ironia. As pessoas são levadas ao porão não para tratar da doença, mas para morrer. O porão não recebe o nome de porão dos doentes, mas de porão dos mortos, criando a imagem de que os que ali entrarem não sairão, estão condenados a morrer no local “escuro” e “fechado” em meio aos ratos e baratas.

Se no vilarejo de Grapuassu a realidade exposta já é forte e chocante, na descrição do porão isso ganha proporções maiores, pois existe a constatação da morte de um a um, descrita no ambiente fétido e escuro, manifestando uma imagem ainda mais degradante: “quer levar-me para aquele porão, escuro, fechado, com o Bernardo, lá é que vou ficar doente. Junto dos ratos e baratas. O porão dos mortos, é o que é. Porão dos mortos!” (LOPES, 1975, p.184). A própria nomeação do espaço, feita pelo marinheiro, como o “porão dos mortos” já declara a ausência de qualquer tipo de vida dentro daquele lugar:

Porão dos mortos, noite sempre, ardem velas nos cantos, as chamas tremendo, pondo cor azulada no rosto do animal grande que não se mexe mais, e a velha de olho sempre aberto quis apoiar a cabeça dele entre suas pernas mas viu que estava morto, tentou fechar os olhos dele com a ponta dos dedos e não pôde porque se abriam de novo (LOPES, 1975, p.211).

A apresentação do lugar como a noite perene e com destaque para as luzes trêmulas das velas que ardem nos cantos reflete o ambiente sombrio e fúnebre, revelando a imagem da morte de forma constante. O cenário é descrito a partir do olhar do rato, conforme já destacamos nas discussões sobre o narrador, trazendo a representação rebaixada do homem, exposto em suas fraquezas:

O animal maior tem os olhos sempre abertos, assim morreu, a fumaça da vela no seu rosto, a menina defecou ao morrer porque não pôde gemer a dor da morte, moscas pousam no rosto deles, nas fezes, na urina, daqui a pouco vão chegar baratas, uma já caminha perto do colchão, vai subir, horas se passando, quando o cheiro de vela se mistura ao cheiro de carne podre vão vir outros companheiros que estão nos outros compartimentos e porções (LOPES, 1975, p.212).

O próprio rato delinea o ambiente fétido do porão tornando claras as imagens das fezes, urinas e carne podre, atraindo moscas, baratas e outros ratos. Nesse ambiente, os doentes têm sua humanidade rebaixada, apresentados em sua inércia e na impossibilidade de se libertarem da doença ou se livrarem da morte. Os habitantes do porão passam a ser definidos a partir do ambiente, totalmente degradante e sombrio. Essa degradação pode ser enfatizada na visão do próprio homem que habita o porão ao destacar a morte de Verinha:

Verinha aqui deitada, não houve tempo de aprender, foi vencida pelas forças que ela queria conhecer e dominar, dela sairá podridão, os animaizinhos pinicarão seus lábios, depois as baratas e as moscas, e nós, os ainda vivos, absorveremos sua podridão, tomará conta do porão inteiro, passará para nós, então será tudo podridão aqui dentro (LOPES, 1975, p.216).

A imagem da criança que precisou ser conduzida ao porão por ter se contaminado manifesta um dos momentos mais fortes da obra. Verinha chega ao navio fugindo de Grapuassu, inicia um período de descoberta junto com o irmão Carlos, explorando o navio e tentando vencer o medo dos lugares escuros e dos compartimentos mais afastados. Quando se contamina é levada para um dos ambientes de maior sofrimento e temor. Verinha sucumbe diante da doença e a descrição do seu corpo de criança apenas a exalar podridão retira

qualquer visão pura e alegre de sua figura. A menção feita aos animais que virão roer os seus lábios é forte, demonstrando um sentimento de impotência diante das circunstâncias. A referência à podridão, ainda mais advinda do corpo frágil e puro da criança, é chocante.

Nesse sentido, podemos notar como a obra deixa em evidência o ambiente degradante do porão que rebaixa, sufoca e atemoriza os seres, fazendo com que os marinheiros que se contaminam depois, prefiram fugir do local, atirando-se ao mar ao imaginar sua morada ali dentro. Esse dado novo enfatiza a imagem do ambiente como o lugar dos mortos:

tenta libertar-se de Leone, recua, expressa susto e nojo ao olhar para o interior, as velas ardendo no chão, o corpo de Cícero-Boga no centro junto ao de Verinha com os cabelos ensopados do sangue coagulado do homem que acabou de morrer, sente o cheiro de vômito, de sangue, de fezes e de urina, de coisas podres (...) procura desvencilhar-se, não, senhor não pode me deixar apodrecer aqui, me solte, quero voltar (LOPES, 1975, p.222-223).

Fabião se recusa a entrar no porão. Na sua expressão de “susto e nojo” está a descrição do horror enfrentado no local. As imagens reiteradas da deterioração dos seres, da morte que chega e do ambiente humilhante são manifestadas através de expressões como “vômito, sangue, urina e coisa podres”. O apelo olfativo contido na referência ao cheiro de coisa podre associa-se à imagem do próprio homem recusando-se a apodrecer também. O espaço, a todo momento, é visto a partir de um olhar atemorizador suscitado pelo clima psicológico criado. Não apenas o espaço social é exposto, destacando os seres na sua condição degradante, mas também o clima psicológico que o ambiente provoca deixando evidente o contexto fúnebre, sombrio e fétido do porão.

Sendo assim, constata-se como esses dois ambientes, o porto de Grapuassu e o porão dos mortos, se aproximam na forma com que são construídos, deixando evidente não apenas o contexto social de dizimação dos homens pela doença, mas também nos fazendo sentir o clima de tensão e degradação que os ambientes impõem.

4.3.2 O mar e o navio

Depois das discussões em torno dos espaços do porto e do porão dos mortos, observaremos a configuração do mar e do navio que, tanto revelam a natureza do marinheiro,

quanto desenham o contexto social partilhado pelos homens do mar, como também apontam para o estado psicológico das personagens.

Considerando o modo como o mar aparece representado na obra, vemos inicialmente a ligação provocada entre este e o marinheiro, quando ele define o mar como o sentido de sua existência. Conforme notamos a partir da visão do Comandante Lúcio, o mar é o que move sua vida: “outra vez ao mar, seu elemento de existir” (LOPES, 1975, p.81).

Em outros momentos da obra, essa imagem será reforçada quando Lúcio declara: “tudo é transitório, só o mar é permanente em mim” (LOPES, 1975, p.174), ou quando reforça: “o mar é a fonte, o resto foi transitório” (LOPES, 1975, p.39). Essas declarações da personagem demarcam o seu sentimento para com a vida no mar, sendo a sua identidade, a fonte e o princípio de tudo, ainda mais quando destaca a importância do mar como algo peregrino e permanente, ao contrário de tudo o resto que ele percebe como passageiro. No íntimo do marinheiro, o mar não é apenas o lugar de travessias ou onde desempenha o seu ofício de navegar, mas é a razão de sua vida, manifestando a total entrega ao ofício e à profissão.

Todavia, no desenrolar dos acontecimentos, a imagem do mar passa a ser evocada no momento da grande tempestade, que coincide com o auge da contaminação. Nesse momento, o Capitão enxerga no mar a entidade poderosa que sinaliza perigo e que ameaça a vida, como se percebe nessa passagem em que o narrador encaminha o pensamento de Lúcio: “então o mar, a quem entregou toda a sua substância, quer agora destruí-lo?” (LOPES, 1975, p.39). Essa interrogação manifesta os momentos de aflição e angústia enfrentada pelo Capitão em alto-mar, revelando sua psicologia. O mar passa a ser visto agora a partir do íntimo do ser que vivencia a grande tempestade e tenta salvar o seu navio: “o mar não pode querer nos destruir, fomos amigos dele, a ele entregamos nossas vidas, sempre o vencemos” (LOPES, 1975, p.36).

Na perspectiva do Comandante, existe uma luta a ser travada com o mar. Nessa ocasião, percebe-se como o mar passa a ser personificado: “o mar abriu guerra conosco” (LOPES, 1975, p.36) e “o mar está invadindo todo o navio!” (LOPES, 1975, p.35). Esses momentos de caracterização do espaço patenteiam a dualidade de perspectivas por parte do marinheiro de enxergar o mesmo espaço tanto a partir do amor e admiração que ele evoca, fazendo com que devote sua vida ao mar, quanto a partir dos perigos que ele pode provocar, impelindo o início da luta entre homem e a entidade poderosa: “é preciso vencer o mar” (LOPES, 1975, p.28).

O mar se reveste de uma imagem negativa nos momentos de auge da tragédia, vislumbrada por meio do olhar de várias personagens. O mar é relacionado a imagens de

morte, de isolamento, de prisão e como lugar onde serão retidos os “detritos” humanos, na perspectiva de Isaías: “Baú grande é o mar, baú muito grande, nele se guardam os destroços da humanidade” (LOPES, 1975, p.117), ou quando afirma: “talvez não reste mais nada a não ser o mar, para onde correrão nossos detritos” (LOPES, 1975, p.33). Por meio da sua psicologia, o mar se associa ao destino final dos homens.

Essa percepção negativa se relaciona também com o contexto de isolamento exacerbado, impedindo o homem de vislumbrar qualquer possibilidade de salvação ou de saída. Através da fala do marinheiro, destaca-se essa visão: “nós tudo a gente preso aqui, o mar feito grades, sem pra onde correr” (LOPES, 1975, p.174). Na fala elíptica de Potílio, no seu discurso coloquial, percebe-se a sensação provocada no íntimo do homem do mar diante da situação enfrentada. O mar passa a ser visto não a partir de sua vastidão nem beleza, mas a partir da maneira como isola o ser como se fosse uma verdadeira prisão.

Mais adiante, o mar é visto a partir de imagens relacionadas à morte e à escuridão, quando se declara: “um mar que é todo um vale escuro” (LOPES, 1975, p.27), ou ainda: “o mar é o cemitério dos homens” (LOPES, 1975, p.92). Nessas percepções do espaço psicológico, realça-se o sentimento do homem já antevendo o fim, com a morte próxima e o mar apontado como o sepulcro dos que morrerão pela peste, tendo os corpos jogados em suas águas.

Em contrapartida, ressalta-se como essa percepção negativa do mar se modifica quando existe, no final da narrativa, a descrição do nascimento do novo dia, de uma nova possibilidade de vida. Neste momento, o Comandante enxerga o mar como um veículo para o “renascimento” do homem: “É o Mar! Circundando, nascemos do mar, estamos nascendo dele e essa claridade é o Dia, o primeiro dia” (LOPES, 1975, p.184). O mar descrito inicialmente em letra maiúscula é agora a entidade poderosa capaz de gerar vida e não de retirá-la.

Depois de observar o mar como o espaço revelador da psicologia e do ser marinheiro, voltamos nossa atenção para um dos espaços mais mencionados na obra, onde se desenrola toda a narração: o navio. Através do estudo desse espaço, perceberemos a sua personificação, o seu ambiente social, a integração promovida entre o navio e o homem, o ambiente psicológico, bem como a construção simbólica determinada pela união entre a imagem da ferrugem e da peste.

O navio é o espaço com o qual o marinheiro mais se identifica, por isso não é à toa que ele recebe tamanha atenção na obra. De forma mais patente, é relevante o modo como a narrativa apresenta, através do recurso da personificação, o navio com características humanas. Na verdade, é o próprio marinheiro que enxerga o navio como um ser, como uma

pessoa – “*Belona II* sabe comportar-se como gente” (LOPES, 1975, p.95) –, fazendo com que em muitos momentos tenhamos a reiteração da descrição de seus atributos e até de seus sentimentos, sob o ponto de vista do narrador:

Velho cargueiro se arrasta na noite em marcha lenta, rasgando o mar em leves caturros, na sua solidão, no seu silêncio, envelhecido mais no tempo dessa viagem, na sua estrutura enferrujada de tantos mares e temporais, suportando o destino dos homens no seu bojo, mourões dependurados nos mastros, fumaça negra libertando pela chaminé e a fuligem caindo... (LOPES, 1975, p.134-135)

É perceptível no fragmento acima como o navio é apresentado, como se o narrador estivesse a falar de uma pessoa. Expressões como “solidão” e “silêncio”, bem como “envelhecido” enfatizam as características atribuídas à embarcação, bem como os seus sentimentos. A informação ainda sobre rasgar o mar e suportar o destino dos homens manifesta ações realizadas pelo navio, destacado como um sujeito na própria estrutura da oração.

Essa forma de caracterizar o *Belona II* como um ser se tornará ainda mais notória em outros momentos, quando o Comandante afirma: “e continuou falando, já não só para Leone ou casa de máquinas, já não só para pessoas e sim para o seu navio, era o diálogo com todas as partes do *Belona II*, para que ele ouvisse, acompanhasse a luta” (LOPES, 1975, p.49). Nessa passagem, existe a descrição da busca do diálogo entre o Capitão e seu navio, sempre dirigindo-se a ele como para manifestar um sentimento de coragem diante da grande tempestade, o homem pedindo uma postura efetiva do seu navio, destacando o desejo da criação de interação entre os dois.

Essa atribuição de características humanas ao barco aparece na forma com que o Capitão menciona o comportamento do *Belona*: “o navio escuta e entende suas palavras e sabe que trazia em seu bojo quase uma centena de pessoas e muitas já foram deitadas ao mar” (LOPES, 1975, p.37), ou ainda: “*Belona II* está sofrendo, tenho escutado estalos, a couraça se enverga quando a onda o espreme” (LOPES, 1975, p.174). A utilização dos verbos “escuta”, “entende” e “sofre” delineiam muito bem o modo como a narrativa expõe de forma clara a natureza humana da embarcação: “*Belona II*, como ser vivo nas oscilações do vento e do mar, terá sentido essas mensagens em sua couraça, passaram a fazer parte de sua existência e da nossa antes de terem sentido de palavras” (LOPES, 1975, p.96).

Essas informações sobre os sentimentos do cargueiro são determinantes para representar o sofrimento diante da situação enfrentada. Não apenas os homens sofrem, mas a

embarcação que, na oscilação do mar, revela um sentimento de inquietação ou mesmo de perturbação, diante do conteúdo das mensagens que chegam sobre a peste, como se sentisse na sua “courage” os efeitos daquelas notícias assustadoras.

A quantidade significativa de descrições do navio como uma entidade humana aparece ao longo da obra, seja para o Comandante se interrogar sobre as condições do navio no auge da tempestade – “Onde está o *Belona II*? Sob os pés? Sob o mar? É preciso constar que o corpo de seu navio é completo ainda” (LOPES, 1975, p.265) –, seja para enaltecer sua coragem – o “*Belona II* é um guerreiro zumbaiando, e se orgulhará quando vencermos o mar” (LOPES, 1975, p.266), o “*Belona II* não morrerá” (LOPES, 1975, p.270) – ou ainda para declarar a vitória de seu navio: “O *Belona II* está vivo” (LOPES, 1975, p.285). Em todas essas construções frasais, o navio é o sujeito da oração e a ele são atribuídas inúmeras características de um ser físico e humano: pela descrição do “corpo”, por sua definição como um guerreiro ao enfrentar a tempestade e por sua capacidade de sentir orgulho. De modo ainda mais determinante, no que se refere à estrutura sintática das orações, o *Belona II* aparece nas duas últimas expressões como como sujeito dos verbos morrer e viver, verbos tão sintomáticos para definir uma existência não inanimada.

Essa forma de caracterizar o navio é uma manifestação da psicologia do marinheiro, que enxerga o cargueiro como um ser, um verdadeiro amigo, com quem compartilha tantos anos de ofício, provocando o sentimento de apego e de amor por sua embarcação. Essa perspectiva psicológica de encarar os espaços será exposta também ao longo da obra a partir da visão de várias personagens.

Para Isaías, o *Belona II* é um “navio de mortos...” (LOPES, 1975, p.248). Essa imagem é repetida inúmeras vezes, revelando a psicologia pessimista do miçangueiro. Já para o Imediato Alcino, o *Belona II* é um “navio amaldiçoado”, manifestando o sentimento de quem não tem afeição pela embarcação e culpa todos pela situação sofrida. De outro modo, para os habitantes de Grapuassu o navio é enaltecido como uma oportunidade de salvação: “o navio! é preciso embarcar nele, atravessar a porteira do mar que é outro mundo, onde a morte talvez não tenha chegado” (LOPES, 1975, p.112). O sentimento de fuga da peste transforma o *Belona* na nova chance de vida oferecida a seres que só enxergavam morte ao seu redor, por isso que ele aparece de forma engrandecida na visão de Iracema: “este navio é um milagre” (LOPES, 1975, p.128).

Todavia, essa imagem irá novamente se modificar quando a peste também invade o navio e as pessoas não conseguem escapar da contaminação. O espaço é visto como uma prisão ou por meio de imagens atreladas à morte: “este navio é um mundo isolado do mundo”

(LOPES, 1975, p.127); o “navio inteiro é que é o isolamento” (LOPES, 1975, p.242); o “mastro, couraça do *Belona II*, uma só mortalha escura tremulando” (LOPES, 1975, p.235).

Essa alternância na forma de enxergar o mesmo ambiente, mas de maneiras divergentes, destaca tanto a diferença de visão de cada personagem, bem como a oscilação psicológica dos seres que percebem a partir de seu íntimo cada lugar de forma diferenciada, por estarem vivenciando a situação trágica enfrentada em alto-mar.

Tal mudança de percepção pode ser vista também pelo fato de existir oposição entre o modo de pessoas ou grupos diferentes enxergarem o mesmo espaço. Para os marinheiros o navio era a casa, o lugar de identificação, pois já era conhecido e compartilhado por todos eles. Não é o que acontece com os passageiros que chegam de Grapuassu:

Agora, para onde se voltam não enxergam o promontório, a árvore, o gato, o sapo nem a água do córrego. Então o mundo deles morreu. Este mundo é hostil porque não tem nenhuma identidade com seus antigos gestos, a visão do mar não corresponde a nenhuma lembrança, a nenhum antigo instante de alegria ou dor (LOPES, 1975, p.167).

Patenteia-se no fragmento a falta de identificação dos novos passageiros com a embarcação representada na afirmação “mundo hostil”, que delinea a inadequação entre o ser e o novo espaço de convivência. Tal passagem determina bem como os espaços são percebidos por meio da identificação que aproxima. Para os passageiros, o novo ambiente causa estranheza, pois não possui características do seu lugar de origem, como se representasse um novo mundo, com novas leis e estruturas, exigindo um esforço de aproximação.

Todavia, vemos como o romance quebra com essa imagem de inadequação ou estranheza promovendo a grande imagem que reina na obra, a da busca da identificação diante de um fim único: continuar vivendo. As pessoas que inicialmente não têm identificação quando chegam ao navio conhecem posteriormente a necessidade de se irmanarem para continuarem vivas. Na obra essa característica é exposta por meio da visão do Comandante quando afirma: “o navio é que liga os homens” (LOPES, 1975, p.50). Na sua concepção, a vida compartilhada no navio provoca união, favorece construção de vínculos e de companheirismo, pois todos são chamados a compartilhar as tarefas e contribuir para a harmonia em alto-mar, ainda mais diante das grandes intempéries enfrentadas.

Depois de examinar o navio como espaço psicológico nessa oscilação de percepções, examinaremos como tal espaço revela a ambientação social que permite enxergar o modo de

vida da tripulação em suas dificuldades. De forma clara, são expostas dificuldades de navegação diante das más condições da embarcação, que vai se deteriorando pela ferrugem e exigindo reparo:

Doze dias de permanência no porto, podíamos ter reparado todo o navio. Ano e mais que vem pedindo à Companhia, negado sempre. Navio de linha pequena, doméstica, com fretes baratos, não comporta tais gastos, andar engalanado como os que cobram taxas altas e fazem grandes linhas? (LOPES, 1975, p.59)

A negativa do pedido de reparo de forma constante destaca o navio em sua condição deteriorável ainda mais porque entra nessa recusa o contexto do lucro. O navio, por ser de linha pequena, é fadado a se deteriorar até o fim, sem que passe por qualquer tipo de manutenção, pois seu lucro não comportaria os gastos. Essa negligência da Companhia determina um problema sério ao colocar a vida dos homens em risco: “vamos fazer uma viagem nestas condições? O Senhor foi severo com aquela gente da Companhia? Não é só carga que viaja neste navio, é pessoas. Nossas vidas correm perigo. Um mínimo de conforto, de segurança...” (LOPES, 1975, p.62)

A reivindicação do Imediato é sufocada pelo discurso capitalista que enxerga apenas a perspectiva do lucro e esquece do cuidado com a vida e segurança da tripulação. Nesse contexto, os marinheiros são expostos a condições de trabalho desfavoráveis e precárias, colocando em perigo suas vidas e inviabilizando o mínimo de conforto para executar as travessias: “Sim, as crostas do navio, em todo canto, até no porão da aguada, que vem estragando a água. Crostas de ferrugem por todo canto, madeiras podres, massame podre, os cabos já nem aguentam um nó...” (LOPES, 1975, p.62)

Todavia, vemos na concepção do próprio Comandante - que não aceita e nem sabe como lidar com a recusa do pedido de reparo - a verdadeira denúncia do sentimento capitalista que reina na Capitania, totalmente contrário à perspectiva do marinheiro: “o navio está em fim de carreira, Capitão. Saiu de ombros caídos. Para eles o *Belona II* é apenas instrumentos de lucros. Não tem a alma integrada a ele” (LOPES, 1975, p.59). Aqui fica patente o modo diverso de considerar o navio, a Companhia apenas preocupada com a quantidade de fretes e com a chegada do lucro não é capaz de perceber a importância da embarcação para a vida do marinheiro, que sofre com o abandono do navio e sua deterioração pouco a pouco.

É relevante como esse sentimento de identificação do marinheiro determina a integração provocada entre navio e homem, quando em muitos momentos da obra, existe a

descrição da deterioração do navio junto com a de seu Capitão: “olhou de longe o vulto esguio e cansado do *Belona II*, íntegro em si mesmo sem raciocinar sua velhice, respirando fumaça na madrugada, outra vez o ectoplasma os ligando, podia até sentir o processo lento da corrosão consumindo os dois” (LOPES, 1975, p.60-61).

Essa passagem é significativa para destacar o sentimento do Capitão para com a sua embarcação, ambos velhos no ofício. A deterioração do navio é também equivalente a deterioração do homem do mar, cansado em sua missão, mas mantendo a sua integridade unida a do marinheiro: “mantemos a mesma integridade, o *Belona II* e eu. A ferrugem, a crosta nas carvoarias, o vazio no movimento do leme, o tanque de aguada sujo, esse desconforto, tudo isso é parte da integridade de uma coisa” (LOPES, 1975, p.63). O navio é visto sempre de uma forma enaltecida, pois o marinheiro enxerga o lugar como a sua casa, desenvolve afeição e conhece as suas lutas e o seu cansaço: “como se fosse nossa casa, Jarú, e é a nossa casa” (LOPES, 1975, p.204).

Todavia, o navegante teme a deterioração completa, a extinção, o fim de seu navio, por isso que o reparo era tão importante para que a ferrugem não danificasse por completo sua embarcação: “Nós estamos envelhecendo. Vejo as feridas nascendo a cada minuto no costado e pelas anteparas. Não deixe as feridas tomarem conta de nós, Leone” (LOPES, 1975, p.69). A ferrugem da embarcação é a sua ferida, mesma ferida que o marinheiro também carrega, essa homologia criada entre os dois é significativa para evidenciar esse sentimento de integração entre o marinheiro e o navio.

A imagem da ferrugem será utilizada de forma simbólica na associação com a peste que contamina a tripulação. Desde o início da narração, percebe-se essa referência à ferrugem do navio a sujar a mão dos homens: “tinha nas mãos sinais de ferrugem porque já tocara nas partes do *Belona II*” (LOPES, 1975, p.168). Todavia, o que parece inicialmente apenas uma constatação revela-se cheia de significado, quando existe a descrição da ferrugem a corroer o navio como se fosse a peste a corroer os homens:

Bocas infinitamente pequenas, famintas, vão se alimentando das coisas que eram vivas, e o ferro que era ferro na consistência de um mundo aparentemente sólido vai se desintegrando, pó feito lama respingando nas chapas do piso, estende-se pelos mordentes, espalha-se pelo cabeçaço, e envolve a órbita e começa a corroê-la por todos os lados.(...) todo o val e **corpo e ventre do velho cargueiro**, na sua integridade, é uma chaga, sem odor, do teto, por onde caminham ratos, escorrega o pó, penetra no **corpo dos homens** e vai corroer-lhes também a carne que é o mesmo alimento, mesmo campo de células vivas que precisam se desintegrar e ser também pó, infiltra-se em seus pulmões e corrói o ar que os alimenta, intestinos, bocas feras se multiplicam, penetram pés e mãos, entram por olhos e ouvidos,

invisíveis, indivisíveis, atingem olhos que se avermelham e geram lágrimas (LOPES, 1975, p.52, grifo nosso).

Até nesse ponto aparece a associação entre navio e homem, a peste dos homens é a ferrugem do navio e vice-versa. O modo de exploração desse recurso é rico quando enxerga-se a descrição das “bocas famintas” a representar a ferrugem corroendo lentamente as partes do navio, transformando o ferro em pó e lama, que penetra nos homens e instaura a doença. A chaga do cargueiro é também canal para a peste que corrói os homens, transformando células vivas em pó. Essa homologia criada entre a condição do navio e do homem está configurada na própria estrutura do discurso, quando vemos a associação entre “corpo e ventre do navio” com o “corpo dos homens”, ou ainda com o “ferro que vira pó” e as “células vivas que viram pó”. Esse discurso expressivo torna-se espaço para simbolizar “as mazelas que corroem a humanidade”, conforme já discutimos anteriormente.

Vemos assim, como a configuração espacial na obra revela-se de forma sugestiva, ao mesmo tempo em que incorpora uma ambientação que manifesta tanto a perspectiva social como psicológica dos lugares mencionados, também se reveste de uma conotação simbólica muito determinante para o sentido do romance como um todo.

Isso pode ser efetivado no modo como a narrativa incorpora um discurso expressivo que redimensiona o seu sentido. As coordenadas geográficas que estão espalhadas na obra são utilizadas, em alguns momentos, para trazer não uma localização precisa, mas para determinar o oposto, a falta de localização e o homem perdido na “eterna noite”, analogia da morte, quando se vive o auge da contaminação e da tempestade: “*Belona II* é um elo perdido na imensidão. A noite, apenas noite, a solidão é que é a morte... *Belona II*, latitude noite!” (LOPES, 1975, p.242-243).

A latitude noite que está presente desde o título do romance condensa a atmosfera dramática e sombria da obra, na indicação do navio perdido, mas que se amplia para a constatação também da perda de rumo do homem. Percebe-se como o escritor emprega nomenclaturas da carta náutica para utilizar como metáfora dentro da obra.

Mais adiante, existe também outra expressão geográfica utilizada para metaforizar não mais a “longa noite” ou o fim, mas o nascimento do novo dia: “*Belona II*, paralelo 8! Vida, meridiano zero!” (LOPES, 1975, p.279). Depois da grande tempestade, reina o nascimento do novo dia.

Quando unimos as duas referências simbólicas expostas, percebe-se que depois da latitude noite o *Belona II* está no paralelo 8 com a vida no meridiano zero. Essas construções

frasais utilizando a mesma estrutura, mas modificando termos e trazendo expressões próprias da linguagem geográfica, como latitude, paralelo e meridiano, desfazem o seu significado primeiro para ser veículo de uma linguagem que deseja ser simbólica.

Depois do homem se perder no caos da peste e o navio se perder pela deterioração da ferrugem na “latitude noite”, o homem e o navio nascem para uma nova vida, um novo ciclo. Nessa nova fase existe ao menos índices de localização, o paralelo é 8, mencionado no momento em que o *Belona II* se perdeu, como um último ponto de referência; e a vida está localizada no meridiano zero que, pode sugerir um novo ponto de partida, ou ainda fazer referência ao chamado Meridiano de Greenwich, o meridiano de referência, conhecido como o primeiro meridiano. Nestas duas conotações existe exatamente a sugestão de um “recomeço”.

Essa homologia entre esses dois significados das expressões do campo náutico é significativa para contrapor com a mensagem final da obra. Diante de tanto sofrimento o homem é capaz de “renascer” para uma nova vida. Vemos assim que o *Belona II* não se localiza na latitude noite, ao contrário, se perde no caos, na deterioração e na morte dos homens, para logo em seguida, vislumbrar, uma nova oportunidade de criar uma nova localização e encontrar um rumo.

Observamos então como a configuração espacial em *Belona, Latitude Noite* é determinante para caracterizar as personagens, expor seus conflitos e sua interioridade, evidenciar o contexto social e dimensionar a atmosfera dramática da obra. O espaço é revelador do ambiente social e das visões psicológicas das personagens, vivendo os seus dramas, bem como um recurso expressivo para trazer uma mensagem simbólica que se relaciona com o conteúdo geral da obra. A latitude noite transforma-se em vida, em recomeço. A noite transforma-se em dia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ah, aqueles tempos em que o dobrar uma esquina era o começo de uma nova aventura, cada nascer do sol era o início de um novo mundo, eu era o herói da esperança.

(Moacir Lopes. *O Navio Morto e Outras Tentações do Mar*)

Como o universo marítimo se constitui na ficção de Lopes? Quem são as personagens que o compõem e como se configuram? Que temáticas apresenta? Qual a forma utilizada para estruturar esse universo marítimo? Como o social aparece formalizado na narrativa? Todas essas perguntas nos acompanharam ao longo do percurso dessa pesquisa em cada obra analisada.

Nosso objetivo geral nesta tese se concentrou no estudo em torno do universo marítimo ficcional de Moacir Costa Lopes, um escritor que dedicou grande parte de sua produção literária para configurar o mar, transformando-se em um dos únicos romancistas brasileiros a trabalhar de forma tão particular e recorrente com essa temática. A fim de entender o mar como um universo social que caracteriza os seus escritos elegemos como *corpus* analítico duas obras representativas. Essas obras foram analisadas em sua singularidade e por diferentes aspectos, já que o universo marítimo está configurado nos fatos narrados, no próprio modo de narrar, na perspectiva temporal adotada, nas personagens e suas visões de mundo, na linguagem utilizada, nos espaços descritos e em todo o contexto social ordenado nessa estrutura. Por isso, o olhar atento para todas essas categorias narrativas e para o modo de “redução estrutural” operado, a fim de observar como a forma permitia enxergar o social expresso no romance e vice-versa.

Ao mesmo tempo, investigar essas narrativas nos impulsionou ao desafio de não perder de vista as outras produções literárias do escritor para que o universo marítimo estudado pudesse ser entendido como um todo e não de forma isolada. Por isso que, tanto na parte inicial desta tese quanto ao longo das discussões, outras obras do escritor foram referidas, mesmo que de forma mais geral, mas sempre no intuito de irmos estabelecendo relações e traçando um caminho dentro da produção marítima de Lopes.

Entendemos que a nossa abordagem nesta pesquisa é apenas mais um olhar para uma obra tão vasta, de um universo rico, mas que se faz importante para que possamos oferecer caminhos para refletir sobre a posição deste escritor contemporâneo na nossa literatura. Ainda

mais, por ele ser um dos poucos que abordam de forma tão recorrente e com tamanha propriedade um tipo de literatura pouco trabalhada em nosso meio. Contribuir de alguma forma para ensinar reflexões sobre as narrativas deste escritor, dentro dos estudos literários, analisando a peculiaridade de sua construção, foi nosso desejo.

Estudamos nesta pesquisa duas obras representativas de Moacir Lopes, cada qual evidenciando uma fase determinada de sua ficção e uma maneira de destacar o universo marítimo, fonte basilar de seus escritos. Partimos de um romance ainda embrionário, o primeiro, mas que já aponta várias características que serão trabalhadas posteriormente. Consideramos *Maria de Cada Porto* a fonte para os escritos vindouros de Lopes, pois já apresenta, conforme afirmamos, um prenúncio de temas e motivos encontrados nas narrativas subsequentes. Nesse sentido, ela é muito mais do que a obra inaugural, trata-se de uma narrativa fonte.

O segundo romance estudado, *Belona, Latitude Noite*, marca uma fase de maior elaboração estética e conteudística, dentro de um momento de escrita mais maduro, em que existe uma preocupação evidenciada com o arranjo do material literário e, de forma mais particular, com a presença do traço fantástico e do caráter simbólico.

Ao analisar essas duas obras na sua singularidade, propusemos observar as características dessas narrativas e das fases de sua escrita, sendo o mar, como universo social, o ponto de convergência para as abordagens interpretativas. Nesta etapa final da tese, pretendemos estabelecer uma visão geral e sintetizadora em torno dessas análises realizadas ao trazer de forma presente os elos comparativos, bem como determinando a diferença entre os dois romances, para assim delimitar o caminho literário do escritor a partir do universo marítimo configurado.

Um traço recorrente e dos mais significativos da produção de Moacir Lopes diz respeito ao modo como existe uma atenção dada à construção formal de suas narrativas. Em *Maria de Cada Porto*, embora essa construção se dê ainda de forma menos elaborada, quando comparada com as obras posteriores, por se tratar da narrativa inaugural, já observamos uma estruturação pertinente no modo de configuração temporal, através da oscilação entre passado e presente ou, ainda, no modo de configuração do narrador que, por meio da sua visão autodiegética, vale-se, em muitos momentos, dos pensamentos de outras personagens ou se perde na sua conturbação e faz da narração uma mistura de pensamentos emaranhados.

O que inicialmente aparece em *Maria de Cada Porto* de forma ainda embrionária, será exposto em *Belona, Latitude Noite* esteticamente melhor trabalhado. Em *Belona...*, a narrativa ganha em rebuscamento formal ao menos em dois aspectos. Na perspectiva temporal, nota-se

o jogo estabelecido entre a demarcação das horas e a indeterminação temporal, por meio da ausência de referências, instituindo o sentimento de perda de direção, tanto do homem quanto do navio. Na perspectiva narrativa, destaca-se os inusitados tipos de focalização, com visões diferenciadas, trazendo um viés mais psicológico e intimista para a obra.

É perceptível, assim, na segunda fase de sua produção uma elaboração maior em termos de técnica narrativa, revelando estruturas desconcertantes, a exemplo do rato a assumir a focalização ou a narração se desenvolver pela instauração da linguagem em código morse, como acontece em *Belona*.... Os procedimentos narrativos utilizados pelo escritor manifestam um cuidado com a elaboração formal sempre em relação estrita com o conteúdo.

Podemos mencionar ainda que as duas obras trabalham de forma semelhante com as questões de estruturação do enredo. Existe nas duas uma tendência em desmontar as partes do enredo, quebrando com a lei de causalidade. Observa-se que a divisão em capítulos seguindo uma cronologia e causalidade somente aparenta ou mascara o que na estrutura é quebra da ordem linear. Os eventos narrados são apresentados a partir de uma ordenação caótica, patenteando a mistura de fatos e dando a notação dramática que os dois romances expõem.

É evidente como as duas narrativas são construídas a partir de uma atmosfera de dramaticidade que instituem o tom trágico, angustiante e sombrio na narração dos fatos. Podemos dizer que em *Belona*... essa dramaticidade ocupa todo o enredo, sendo explorada de forma mais vasta e perpassando uma imagem muito negativa e angustiada dos seres. Em *Maria*..., ela aparece no início, sendo amenizada pelas constantes voltas ao passado, trazendo momentos de alegria, mas ganha mais força nos instantes finais da obra, no auge da tragédia. Esse traço da dramaticidade é recorrente nas narrativas de Lopes, mostrando os seres vivendo situações limites e revelando as suas tensões e conflitos, o que instaura um tom psicológico na exploração dos fatos.

Vale destacar ainda, dentro dessa elaboração formal, o trabalho com a linguagem. Constata-se que em *Maria*... a espontaneidade e coloquialidade do relato têm um tom mais evidente, retratando de forma vasta a linguagem dos marinheiros e da vida em alto-mar e particularizando esse contexto de vida. Por outro lado, em *Belona*... constata-se que, embora exista a linguagem coloquial e popular, o romance se reveste de um discurso mais simbólico a partir de uma linguagem metafórica e mais intimista.

Outro traço pertinente que une as duas narrativas e as demais obras de Lopes diz respeito ao desfecho com final aberto. Em *Maria*..., existem algumas perguntas que permanecem sem resposta, feitas pelo próprio narrador, e a narração encerra sem que todos os fatos tenham sido elucidados, deixando o sentimento de dúvida. Em *Belona*..., o mesmo

acontece, no entanto, o fim aberto se coloca em uma perspectiva cifrada, simbólica, não facilmente interpretada, pois os sentidos das expressões não podem ser analisados a partir de uma visão mais referencial ou denotativa.

No que diz respeito às personagens, elas são apresentadas em seus dramas existenciais, em seus conflitos interiores, na vida difícil que compartilham, mostrando seres ternos, sofridos e cheios de humanidade. As personagens são configuradas trazendo uma certa visão de mundo e incorporando ideologias determinadas.

Nas narrativas marítimas existirá a apresentação dos marinheiros em suas relações com os homens da terra. O homem do mar não vive isolado. Ao lado da vivência com os companheiros de bordo, há a descrição do seu encontro e contato com os homens da terra, o que traz para a obra uma infinidade de seres descritos em suas relações sociais.

Disso advém uma imagem muito positiva das personagens. Na maioria das vezes teremos poucos antagonistas. Em *Maria...*, o companheirismo no momento limite do naufrágio destaca o sentimento de união. A maioria das personagens são apresentadas de forma positiva em um ambiente de vida de muita partilha e de solidariedade, mesmo os desconhecidos da rua. O sentimento provocado por meio da vivência marítima faz com que todas sejam observadas a partir de um olhar de compaixão e identificação.

Vale ressaltar o espaço dado à imagem do marinheiro presente em grande parte das narrativas marítimas de Lopes. Em *Maria de Cada Porto*, encontra-se o amor pela profissão e pela vida marítima de forma enfática na personagem Delmiro. Em *Belona...*, percebe-se a imagem do ser com uma vida devotada ao mar, como sentido de sua existência, como serão Capitão Lúcio e Leone. A imagem do marinheiro na ficção de Lopes pode ser bem associada com a obra de Joseph Conrad. Existe nessa descrição o mesmo sentimento de pertença ao mar e ao navio, a solidão que cada um carrega dentro de si, o companheirismo devotado aos outros marinheiros, o tom de sabedoria e de experiências acumuladas e a sensibilidade diante do contexto de vida duro e difícil.

Na fase inicial dos escritos de Lopes, é possível perceber a infinidade de personagens colocadas em cena, muitas das quais tipificadas. Há na descrição dos seres uma mania muito peculiar, um traço expressivo que permite destacá-los de forma viva. Todavia, o que em *Maria...* era mais tipificação, com personagens que, às vezes, estavam na curva entre a plana e a esférica ou poucas personagens complexas transforma-se, nos romances posteriores, na insinuação da complexidade a partir de uma psicologia mais destacada, trazendo personagens com características fantásticas. Podemos dizer que esse é o traço principal que define a

mudança de caracterização dos seres de ficção nas narrativas de Lopes, pois na segunda fase entram em cena personagens complexas e com traços sobrenaturais.

De forma mais geral, entendemos que Lopes é um escritor de muitas personagens. Em poucas de suas obras ele traz um número reduzido de seres, como é o exemplo de *A Ostra e o Vento*. Na maioria dos seus romances, existe mesmo uma gama de seres de ficção em cena. Isso diz muito sobre sua literatura, pois a atenção é dada muito mais à apresentação dos homens em suas relações sociais com outros seres do que a personagens que ficam se debatendo dentro de si mesmo.

Dentro desse contexto, pondera-se que o modo como apresenta as personagens e configura a relação entre elas, estabelece a imagem da cadeia humana tão presente em suas narrativas. Se o homem aparece em sua individualidade é sempre buscando o coletivo, as suas relações apontam para a coletividade. A cadeia humana manifesta-se como uma visão maior de união e de companheirismo na vida marítima, unindo seres por seus dramas de vida.

Podemos associar, a imagem da cadeia humana como uma projeção da visão de mundo do próprio escritor, pois torna-se uma característica muito recorrente de suas obras. Os seres construídos na sua ficção fazem parte dessa visão de mundo de partilha, de união e de companheirismo. Isso se relaciona muito com o modo de vida marítimo onde cada um precisa se ajudar e desempenhar sua função para o bem de todos em alto-mar.

É pertinente perceber isso em *Maria de Cada Porto* no modo como a vida de cada personagem se relaciona com a do outro, na forma com que no momento limite do naufrágio potencializa-se o sentimento de companheirismo, em que as personagens tanto do mar quanto da rua se unem dentro do mesmo drama e dos mesmos conflitos existenciais, porque se enxergam como iguais.

Em *Belona...*, a cadeia humana pode ser verificada no modo como seres dos mais diversos e das visões de mundo das mais distanciadas se igualam dentro de um mesmo objetivo, porque precisam sobreviver se ajudando mutuamente. Transparece a imagem de que o homem só pode subsistir se estiver integrado nessa cadeia humana.

No que concerne ao ambiente marítimo, nota-se a forma com que se destaca a partir da perspectiva social e psicológica vista em determinados espaços descritos de modo mais recorrente, como o caso do navio e do porto. Os espaços revelam o social e são percebidos de forma diferenciada a partir da psicologia dos seres.

Nesse sentido, evidencia-se nas obras de Lopes o modo como existe a descrição vasta do ambiente do navio, espaço por excelência do marinheiro, sinalizando a maneira com que este o enxerga - como o lar ou a casa -, como se vê de forma destacada em *Maria....* Isso pode

ser percebido no momento em que o homem precisa desembarcar do navio e sofre com isso, ou ainda, na maneira com que a embarcação é vista como parte do marinheiro, sem o qual ele não saberá viver ou não conseguirá nunca abandonar, conforme se observa em *Belona, Latitude Noite*.

Nas duas narrativas, notamos como o navio adquire características humanas através do recurso da personificação. Esse tipo de descrição da embarcação permeará toda a narrativa marítima de Lopes, como uma característica muito central.

O ambiente social marítimo se manifesta na maneira como são descritas nas suas obras a vida árdua e difícil em alto-mar, enfatizando o modo de ser dos marinheiros, as dificuldades enfrentadas e as condições adversas da embarcação, bem como quando o marinheiro desembarca e passa a descrever os contextos sociais vividos em terra.

Comum também é a caracterização de espaços restritos, nos quais tomam lugar os dramas de seres enclausurados nas balsas em alto-mar, perdidas e sem recursos, como aparece em *Maria...*, e os dramas de seres se desintegrando pela doença, no porão dos mortos, de um navio em constante deterioração pela ferrugem, como aparece em *Belona....* Esses ambientes restritos refletem e dimensionam a oscilação psicológica dos seres.

Considera-se ainda outro grande espaço evocado nos romances aqui analisados. Trata-se do porto sempre vislumbrado e aspirado pelo marinheiro. Em *Maria de Cada Porto*, observa-se o naufrago tentando buscar o caminho para sobreviver e permanecer vivo, terminando por encontrá-lo nos instantes finais. Em *Belona...*, o porto passa a ser também evocado, mas existe uma impossibilidade de alcançá-lo, pois o homem encontra-se perdido e sem rumo. A chegada ao porto que é satisfeita em *Maria...* não se concretiza em *Belona...*, os seres continuam a buscar um caminho. Ressalta-se, assim, como esses ambientes revelam a psicologia dos seres quanto destacam a conjuntura social em que vivem.

Ao considerar as temáticas abordadas nas duas narrativas estudadas percebe-se uma recorrência de temas. Desde a obra inaugural, é possível notar como há a valorização do amor, o apelo contra a guerra, o enaltecimento da vida e a defesa da solidariedade e da união. Todos esses temas permeiam as narrativas de Lopes. Em determinada obra, alguns temas aparecem de forma mais evidente, como é o caso do apelo contra a guerra, tão presente em *Maria de Cada Porto*, quando existe a descrição da euforia dos marinheiros depois da notícia do fim da guerra ou quando há a reflexão em torno das atrocidades provocadas. Em *Belona...*, esse tema aparece mesmo que secundariamente com breve citação.

Chama atenção nas duas narrativas a valorização do amor fraternal como uma mensagem sempre reiterada. O amor em *Maria...* aparece desde os momentos iniciais na

descrição do amor pela profissão, pelo mar e pelos companheiros de bordo, mas ganha ainda mais destaque dentro das balsas quando os companheiros se irmanam e enxergam a importância de cada um, sofrendo em cada morte. Estende-se também na descrição do amor pelas Marias e pelos seres da rua, devotando sempre um olhar muito fraterno para com essas pessoas. Em *Belona...*, o amor é a primeira mensagem proferida pelo homem, depois da insinuação do renascimento para uma nova vida. A propagação da mensagem de amor através dos dedos de Dalva no aparelho de telegrafia sinaliza um ponto de partida para a criação de um novo mundo, sem males e sem diferenças.

Outro tema muito forte nas duas narrativas refere-se à valorização da vida, instaurando um sentimento positivo no desfecho. Em *Maria...*, quando depois de perda todas as esperanças de salvamento com homens morrendo de fome e sede, os marinheiros são resgatados e recebem a dádiva de pisar no porto e ter a vida devolvida. Essa salvação final é avaliada pelo marinheiro como um presente, fazendo com que sua visão se modifique de forma surpreendente. Em *Belona...*, essa temática aparece dentro da mesma conjuntura, os homens contaminados pela peste, antevendo a morte, acordam milagrosamente salvos da doença e enxergam o nascimento de um novo dia com a vida devolvida de forma enaltecida.

Existe ainda a defesa da solidariedade e do companheirismo muito reiterada nas obras. No momento limite, tanto em *Maria...* - no naufrágio - quanto em *Belona...* - na contaminação pela peste - percebe-se os homens se unindo e se ajudando mutuamente para tentar prosseguir. Na primeira narrativa, os homens se amparam, tentam manter as esperanças acesas e sofrem com a morte dos outros. Na segunda narrativa, eles esquecem até diferenças, desfazem barreiras e se unem para sobreviver, ajudam uns aos outros e compartilham dramas.

Todos esses temas difundidos caracterizam os seus escritos e instituem um traço humanizador. Nos romances são realçados os valores solidários e éticos. Encontra-se a ênfase na valorização do humano em suas fragilidades e fraquezas, mas na grandeza de seus gestos e posturas.

É pertinente considerar, ainda, como nas narrativas de Lopes existem fatos relatados que demarcam um chão histórico no universo da ficção. As obras partem de eventos históricos datados para instaurar o relato e balizar a narração. Em *Maria de Cada Porto* observamos essa característica na forma com que a narração entrelaça dois momentos históricos: a Segunda Guerra Mundial e o naufrágio do cruzador *Bahia*. Em *Belona, Latitude Noite*, vemos os fatos contextualizados em torno da Gripe Espanhola de 1918. Percebe-se como os eventos históricos são esteticamente ordenados dentro da estrutura ao se associarem com a forma narrativa. Eles ganham uma ordenação interna que se traduz na grande expressividade de suas

obras. Essa construção traz para os romances uma perspectiva social muito evidente, pois os referidos fatos históricos irão ser desencadeadores da exploração do conteúdo social.

Nesse sentido, vimos em *Maria de Cada Porto* a maneira com que os dois substratos históricos, o naufrágio e a guerra, são configurados por meio de uma linguagem que mistura um tom mais coloquial e intimista, mostrando tanto o modo de vida dos homens do mar quanto sua conturbação interior, através de uma configuração temporal que reforça na cronologia das horas o contexto angustiante do naufrágio, bem como manifesta a partir das memórias uma tentativa de manter a chama da vida acesa e driblar a morte. Mais que isso, percebe-se na gama de personagens descritas, a partir de suas características e visão de mundo, os problemas duros e difíceis do homem do mar, aspirando a uma promoção, vivendo sem direitos básicos e encontrando dificuldade em integrar-se ao mundo diferente do deles, pois as oportunidades são suprimidas. No mesmo sentido, destaca-se os anônimos da rua, esquecidos e inferiorizados, vivendo em condições precárias e desamparados em suas necessidades de vida.

Em *Belona, Latitude Noite*, o ambiente social de tragédia e epidemia alarmante desenhado pela exploração do contexto da Gripe Espanhola permite evidenciar o quadro social do romance, revelando as condições desfavoráveis de vida, a dificuldade no auxílio aos doentes e a indiferença do governo. Para além disso, ressalta-se como o motivo histórico ganha conotação simbólica na narração dos fatos. A contaminação transforma-se em simbologia para representar a trajetória humana de dificuldades e batalhas e depois insinuar o “renascimento” para uma diferente possibilidade de vida.

No que diz respeito à configuração do social em termos mais formais considera-se como a obra articula essa formalização estética dos dados externos quando, por exemplo, conforme salienta-se em *Maria de Cada Porto*, ao contrapor o discurso coloquial e intimista, chama-se atenção para a realidade sofrida de um naufrágio; através da descrição da trajetória das personagens, manifesta-se a situação de cada um, o modo de vida em alto-mar, os pontos de vistas de cada personagem em suas problemáticas de vida; ou ainda, quando por meio da configuração espacial, descortina-se a conjuntura social dos homens do mar, bem como a psicologia conturbada desses seres temendo a morte iminente.

Em *Belona, Latitude Noite*, essa formalização estética do social patenteia-se quando por meio do ponto de vista do rato, que assume o papel de narrador, vislumbra-se a degradação humana na sua perspectiva mais chocante, ou quando por meio da inexatidão temporal, desvela-se o homem perdido em si mesmo; ou ainda, quando através da mistura de vozes, realça-se as várias ideologias, chamando atenção para a reflexão diante dessas

realidades; e por fim, quando na perspectiva espacial, o jogo entre a demarcação precisa e a ausência de referências revela a perda de direção de rumo não só do navio, mas principalmente dos homens.

É realmente relevante a atenção que Moacir Lopes atribui ao aspecto formal em seus romances, permitindo que o conteúdo representado ganhe em significado e expressão. Uma estrutura que aumenta a nossa percepção diante dos fatos e descortina, de maneira peculiar, uma discussão social, pois “em literatura uma mensagem ética, política, religiosa ou mais geralmente social só tem eficiência quando for reduzida a estrutura literária, a forma ordenadora” (CANDIDO, 2011, p. 183).

Diante dessas considerações, pondera-se como as duas obras analisadas patenteiam o universo marítimo de Lopes. Por meio do estudo analítico das duas, em suas especificidades, percebe-se como se desenha um percurso de modificação de escrita, que tem como resultado a erudição conteudística e o burilamento da forma, diferenciando as duas fases de sua produção. Todavia, é possível notar que os romances se unem pela forma como destacam o universo marítimo e incorporam uma certa visão de mundo.

Percebemos que o universo marítimo existe na medida em que um mundo é configurado: o mundo dos homens do mar com sua vida árdua e difícil; com a sua camaradagem e o seu companheirismo; com as pequenas alegrias da chegada ao porto e a tristeza e a saudade da despedida; com o encontro com os seres da rua ou os desconhecidos; com a identificação e fidelidade ao navio por parte do marinheiro; com a consciência conflituosa dos seres em seus dramas de vida; e com a descrição da solidariedade dos náufragos ou dos doentes.

Esse universo marítimo estudado pauta-se em uma mensagem de positividade muito evidente. As narrativas trazem um tom de dramaticidade, mostram os homens em sua pequenez, descrevem as dificuldades e sofrimentos humanos, configuram personagens em sua maioria, perdidas, solitárias, sofridas, mas terminam com uma mensagem muito positiva de valorização da vida e dos homens.

Isso nos diz muito dentro do contexto de uma obra escrita na contemporaneidade, uma época marcada pelo egoísmo, pela segregação e pelo desamor. Moacir Costa Lopes nos faz enxergar a massa humana sofrida, mas que não perde o sentido da união e da comunhão mútua como uma mensagem maior de igualdade.

O universo marítimo de Lopes se constitui exatamente no modo como ordena na sua estrutura uma determinada visão de mundo que aponta para a humanização no seu sentido

mais amplo, pois em meio a uma sociedade individualista, superficial e afeita à barbárie, exprime a importância do companheirismo e da união.

Podemos dizer que as narrativas de Moacir Lopes nos humanizam, fazem refletir de forma sentida sobre valores esquecidos na atualidade e nos colocam em contato com mensagens muito positivas de amor e de esperança. O papel humanizador que Antonio Candido destaca na literatura como um todo, pode ser percebido em obras como essas, que abrem a nossa percepção diante da realidade, pois “desenvolve em nós a quota da humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante” (CANDIDO, 2011, p.182).

A grande força dos escritos de Moacir Lopes está na forma com que une o trabalho de configuração estética romanesca com a transmissão de uma mensagem humana e ética muito importante, concentrada na visão da cadeia humana, na imagem do companheirismo, na defesa da solidariedade e na valorização do amor. Em um mundo superficial, individualista e cruel, a literatura de Moacir Lopes ressoa como um sussurro de vida, despertando cada um para enxergar os valores éticos e solidários, a grandiosidade da existência e a importância da ternura.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Mar Morto*. 80. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Os Velhos Marinheiros ou a Completa Verdade sobre as Discutidas Aventuras do Comandante Vasco Moscoso de Aragão, Capitão de Longo Curso*. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ARAÚJO, Lanaiza do Nascimento Silva. *A complexidade do ser fictício: a construção da personagem Marcela no romance A ostra e o vento*. 2012. 120f. Dissertação. Mestrado em Estudos da Linguagem. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN.

_____. O romancista dos mares: entrevista com Moacir Costa Lopes. *Imburana- revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN*. Natal, n.3, fev/jun. 2011. Disponível em: <<http://www.periódicos.ufrn.br/ojs/index.php/imburana>>.

BARROW, Leo. Prefácio à 3 edição. In. LOPES, Moacir. *Maria de Cada Porto*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1970.

BEZERRA, Josué Alencar. *A reafirmação do bairro: um estudo geo-histórico do bairro do Alecrim na cidade de Natal*. 2005. 187 f. Dissertação. Mestrado em Geografia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 183.ed. São Paulo: Ave Maria, 2009.

BOURNEUF, Roland; OUELLER, Réal. *O Universo do Romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRITO, Ricardo Gomes de (Org). *História Trágico-Marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores; Contraponto Editora, 1998.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 32. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. São Paulo: Ática, 1983.

CAMÕES. Luis de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo; Duas Cidades: Editora 34, 2002.

_____. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAMPBELL, Hebert. *A Marinha Mercante na Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CARVALHO, José Augusto. Contribuição para o estudo de vida e da obra de Moacir Lopes. *Contexto*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Espírito Santo. n.10, p. 154-159, 2003.

CASA DE CULTURA LIMA BARRETO / SINDICATO DOS ESCRITORES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. Moacir C. Lopes e sua obra: 40 anos de literatura. Rio de Janeiro: 2000.

CASCUDO. Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Global, 2011.

_____. *História da Cidade do Natal*. 3. ed. Natal: RN Econômico, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In. EIKHENBAUM [et al]. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978, p. 39-56.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CONRAD, Joseph. *Juventude*. Trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. *A Linha de Sombra: uma confissão*. Trad. Maria Antonia Van Acker. Brasil: Hemus, 2011.

_____. *Lord Jim*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *O Espelho do Mar; Um Registro Pessoal*. Trad. Celso M. Paciornik. 3. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

_____. *The Nigger of the Narcissus*. London: Penguin Books, 1988.

COSTA, Aramis Ribeiro. “O conto e a novela de Xavier Marques”. In: Revista da Academia de Letras da Bahia, Salvador: Academia de Letras da Bahia, n. 50, set. 2011 p. 41-56.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Trad. Flávio P. de F. e Costa Neves. São Paulo: Martin Claret, 2005.

D’ONOFRIO. Salvatore. *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1997.

DURÃO. Santa Rita. *Caramuru*. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1957.

ESTATUTO DOS MILITARES: Decreto-lei nº 3.864, de 24 de novembro de 1941. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/Del3864.htm> Acesso em 17 out. 2016.

FARIA, Octavio de. O mundo de Moacir C. Lopes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1963. 2º caderno, p.1.

FERRAZ, Francisco César Alves. *Os Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

FOUCAULT, Michel. Corpos dóceis. In: _____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FILHO, Claudio Bertolli. *A Gripe Espanhola em São Paulo, 1918: epidemia e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

FODY III, Michael. *Criação e Técnica no Romance de Moacir C. Lopes*. Trad. Ilza Viegas e José Augusto Carvalho. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

FOSTER. E.M. *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FRUTUOSO, Susana. *Moacir Lopes*. 1. Ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2017.

GAMA, Arthur Oscar Saldanha da. *A Marinha do Brasil na Segunda Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: Capemi Editora e Gráfica, 1982.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3. ed. Alpiarça: Vega, 1995.

GÓES, Fernando. *A representação do mar nos romances de Moacir C. Lopes*. 2016. 178p. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, São Paulo.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUIRAND, Félix (Dir.). *História das Mitologias I*. Trad. Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2006.

HEMINGWAY, Ernest. *O Velho e o Mar*. Trad. Fernando de Castro Ferro. 62. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HOMERO. *A Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

HUGO, Victor. *Os Trabalhadores do Mar*. Trad. Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LEAL, Abinael Moraes. *Dicionário de Termos Náuticos, Marítimos e Portuários*. Salvador: Comercial Gráfica Reunida Editora, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Martin Eden*. Trad. Aureliano Sampaio. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2003.

LONDON, Jack. *O Lobo do Mar*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

LOPES, Moacir C. *Cais, Saudade em Pedra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973.

_____. *Belona, Latitude Noite*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.

_____. *Chão de Mínimos Amantes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

_____. *O Passageiro da Nau Catarineta*. 1. ed. São Paulo: Editora Cátedra, 1982.

_____. *O Navio Morto e Outras Tentações do Mar*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

_____. *A Ostra e o Vento*. 7. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2000a.

_____. *O Almirante Negro: Revolta da Chibata – A Vingança*. Rio de Janeiro: Quartet, 2000b.

_____. *Guia Prático de Criação Literária*. Rio de Janeiro: Quartet, 2001.

_____. *Maria de Cada Porto*. 9. ed. Rio de Janeiro: Editora Quartet, 2002.

_____. *Onde Repousam os Náufragos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2003.

_____. *Por Aqui Não Passaram Rebanhos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2004.

_____. *As Fêmeas da Ilha da Trindade*. Rio de Janeiro: Quartet, 2006.

_____. *A Ressurreição de Antônio Conselheiro e a de seus 12 Apóstolos*. Rio de Janeiro: Quartet, 2007.

_____. *Maria de cada porto não é manual de sociologia. Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 26 jun, 1960, p.1-3

LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. *Tempo e Eternidade*. Porto Alegre: Edições Livraria do Globo, 1935.

MARQUES, Xavier. *Praieiros*. Salvador: Edições GRD, 1969.

MELO, Virgínius da Gama e. Acervo de crítica a romance. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1963. Suplemento literário, p.3.

MELVILLE, Herman. *Billy Budd*. Trad. Alexandre Hubner. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

_____. *Moby Dick*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: prosa I*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MORÉL, Edmar. *A Revolta da Chibata*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

MÉNARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. Trad. Alto Dellla Nina. São Paulo: Opus Editora, 1991.

NATAL, Prefeitura Municipal do Natal. Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Urbanismo. *Natal: meu bairro, minha cidade*. Natal, 2009. 528p.

PAIVA, Paulo Afonso. *O Porto Distante*. Recife: Ed. do Autor, 2013.

PARAÍSO, Rostand. *O Recife e a II Guerra Mundial*. 2. ed. Recife: Bagaço, 2003.

PEDREIRA, Flávia de Sá. *Chiclete Eu Misturo com Banana: carnaval e cotidiano de guerrra em Natal*. 2. ed. Natal: Editora da UFRN, 2012.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Romancista no porto. In _____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; Editora MEC, 1974.

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

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

RIBEIRO, Joaquim; JÚLIO, Sílvio; et al. *Centenário do Marinhistas*. Rio de Janeiro: Editora Alba Limitada, 1963.

ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brasil*. (Tomo I) Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In. CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROUANET, Bárbara Freitas. Um testemunho do Exílio. In. HUGO, Victor. *Os Trabalhadores do Mar*. Trad. Machado de Assis e Marília Garcia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SALINAS, Juan; NÁPOLI, Carlos de. *Ultramar Sul: a última operação secreta do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHULTZ, Samuel J. *A História de Israel no Antigo Testamento*. Trad. João Marques Bente. São Paulo: Edições Vida Nova, 1984.

Serviço de Documentação da Marinha. *Subsídios para a História Marítima do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Naval, Vol IV, 1948

SOUSA MAIOR, Roberto de. *Rolo de Japona: Dicionário, contos e crônicas do linguajar marinho* (prças). 1. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Dom Bosco, 2003.

SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TEIXEIRA, Bento. Prosopopeia. In: TEIXEIRA, Ivan (Org). *Épicos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Estadual do Estado de São Paulo, 2008.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM et al. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 2ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

VÁRZEA, Virgílio. *O Brigue Flibusteiro*. São Paulo: Edições Saraiva, 1951.

_____. *Nas Ondas*. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>> Acesso em: 26/10/2017.

_____. *Mares e Campos*. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>> Acesso em: 26/10/2017.

_____. *Contos de Amor*. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>> Acesso em: 26/10/2017

_____. *Os Argonautas*. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>> Acesso em: 26/10/2017.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

APÊNDICE A – Esquema das obras literárias de Moacir Lopes

O UNIVERSO LITERÁRIO DE MOACIR LOPES					
ROMANCE	CATEGORIA	LINHA TEMÁTICA	CARACTERÍSTICAS	PONTOS DE INTERSECÇÃO	INOVAÇÕES
MARIA DE CADA PORTO (1959)	TM1	UNIVERSO MARÍTIMO	Enredo: O naufrágio do cruzador <i>Bahia</i> e a luta pela vida em balsas lotadas. Contexto: Cidades de Recife e Natal durante a Segunda Guerra Mundial. Aspectos estéticos: - Jogo temporal entre passado e presente por meio da alternância entre os dias sofridos em alto-mar e os dias felizes no porto e nos navios; - A linguagem mescla o discurso ora espontâneo e coloquial, ora intimista e saudosista.	- Descrição da vida do marinheiro, suas problemáticas, superstições, a vida no mar, a despedida do porto, o amor transitório pelas Marias, o apego ao navio, etc. - A cadeia humana: personagens variadas com suas características simples representando os desfavorecidos, os humildes, os desafortunados, os solitários, com traços de ternura e de solidariedade que os une.	- A obra é uma espécie de embrião (narrativa fonte) para as demais narrativas seguintes; - A linguagem coloquial dos marinheiros está bem representada na obra; - O modo como trabalha com a perspectiva temporal, misturando os fatos passados com o presente da narração de forma fragmentada.

<i>CHÃO DE MÍNIMOS AMANTES</i> (1961)	NTM	LINHA REGIONALISTA			
<i>CAIS, SAUDADE EM PEDRA</i> (1963)	TM1	UNIVERSO MARÍTIMO	Enredo: O naufrágio da corveta <i>Camaquã</i> e os dias no porto para os sobreviventes abalados com a situação sofrida. Contexto: A cidade de Recife na Segunda Guerra, os black-outs, a espionagem através dos quintas-colunas. Aspectos estéticos: - Mistura temporal entre passado e presente sem ordenação lógica; - Narração de maior teor psicológico, com discursos fragmentados e confusos.	- Descrição da vida do marinheiro, suas problemáticas, superstições, a vida no cais, a despedida do porto, a ânsia por voltar a navegar; - A caracterização de personagens variadas apresentadas em sua simplicidade e através de um sentimento de identificação muito evidente, revelando a solidariedade e a união dos naufragos tanto no mar quanto em vida; - Retomada da personagem Chalana descrita em <i>Maria de Cada Porto</i>, atribuindo maior relevância e novas características;	- Narrativa de maior teor psicológico com um discurso por vezes conturbado do narrador personagem e já com um caráter de mistério que marca as narrativas da segunda fase; - Atribui-se maior relevo às personagens femininas prostitutas retratadas de forma muito positiva como desejosas de amor e repletas de ternura; - A descrição da personagem Coroa, um dos mais

				- A linguagem coloquial dos marinheiros é muito presente.	expressivos de sua obra, um naufrago que enlouquece e foge da luz e que aparecerá nas obras subsequentes, com as mesmas características.
A OSTRÁ E O VENTO (1964)	TM2	UNIVERSO MARÍTIMO	Enredo: Marcela, filha de um faroleiro, vive em uma ilha descobrindo-se para a sexualidade isolada e vigiada pela posição paranóica do pai. Contexto: temática mais existencial do perigo da solidão. Aspectos estéticos: - A fragmentação temporal evidente em uma mistura de passado, presente e futuro de forma abrupta; - Instauração de uma linguagem lírica, poética e cheia de simbolismos.	- O mar aparece de forma presente; - A técnica do ponto de vista e da perspectiva temporal são também ricamente trabalhadas; - O apelo ao amor e a valorização da solidariedade humana como recorrentes em suas obras. - O mistério como fio condutor para a elucidação dos fatos.	- O mar é retratado mais como ambiente psicológico e simbólico do que como ambiente social; - Grande avanço na construção formal e na exploração de poucas personagens retratadas de forma mais complexa; - Na linha fantástica que caracteriza a segunda fase de sua obra, apresenta uma das personagens mais intrigantes da sua literatura: Saulo.

<i>BELONA, LATITUDE NOITE (1968)</i>	TM2	UNIVERSO MARÍTIMO	Enredo: História de um navio mercante invadido por pessoas que fogem da peste da Gripe Espanhola e que acabam por contaminar a tripulação inteira. O navio navega sem rumo e sem conseguir chegar a nenhum porto. Contexto: parte de um fato histórico datado, a Gripe Espanhola de 1918, que se amplia para uma acepção simbólica, representando a luta do homem diante da vida. Aspectos estéticos: - A perspectiva temporal se constrói em uma fragmentação evidente em que passado e presente se confundem; - A linguagem é ricamente trabalhada em um estilo corrido, alucinatório,	- O apego ao navio como a casa do marinheiro, que caracteriza os romances marítimos; - O grande número de personagens representadas na obra com seus dramas e conflitos dentro do contexto da cadeia humana; - A temática do amor e da solidariedade humana é bem representada em tal obra; - A quebra com a lei de causalidade na constituição do enredo; - O desfecho com final aberto sempre presente em suas obras.	- A obra foge, em termos de temática, do que caracteriza a primeira fase das narrativas que versam sobre o mar, pois trata de forma mais filosófica e universalista o tema da desintegração, da luta e da resistência; - A técnica peculiar do ponto de vista determinado pelas focalizações inusitadas; - O grande poder dramático que a narrativa exprime na disposição dos capítulos, designados por meio da figura de entidades míticas, criando uma espécie de roteiro mitológico para

			fragmentado, em uma tentativa de reproduzir o estado de conturbação mental		apresentar os fatos. - O caráter sexual, na relação entre os homens e mulheres, ganha uma conotação mais recorrente em tal obra.
<i>POR AQUI NÃO PASSARAM REBANHOS</i> (1972)	NTM	LINHA FANTÁSTICA			
O PASSAGEIRO DA NAU CATARINETA (1982)	TM2	UNIVERSO MARÍTIMO	Enredo: A história de Luciano Papallemos e Teresa de volta à Praia da Fortuna, onde Luciano nasceu, mas foi sequestrado e retirado da família desde cedo. Seu lugar e família foram destruídos pela ganância de Joaquim Lafonde, visando à exploração das terras ricas em cobre. Contexto: A história é narrada em tom de	- Destaque para a imagem do marinheiro apegado ao navio como sua casa; - Retoma histórias de naufrágios e navios fantasmas; - O tom é fantástico em uma narrativa contada a partir de diversas fontes e vários olhares; - A sexualidade é um	- O modo como recria a história lendária da Nau Catarineta dentro de um contexto trágico da história de vida de Luciano; - O fato de a mesma narrativa ser contada a partir de várias fontes. Os desencadeadores do relato são os livros encontrados na Nau Catarineta que naufragou sem

			mistério e surrealismo retomando mitos íberos - medievais como a história da Nau Catarineta. Aspectos estéticos: - Ao lado do presente da narração com a tentativa do jornalista de reconstruir os fatos, tem-se a referência a dois tempos anteriores: um passado remoto, tomando a história dos descendentes de Luciano, das lendas anteriores, bem como a volta de Luciano trinta e três anos depois de ser sequestrado.	tema bastante presente; - Determina bem a imagem do marinheiro viajante que não pode se fixar a nada duradouro, bem como a imagem do marinheiro errante que nada construiu; - O tema da viagem que aparece em <i>Belona...</i> será evidenciado também em tal romance; - O final sem fechamento claro é comum na obra de Lopes e será bem representado nesta.	nenhuma tripulação a bordo; - A narração além de ser assumida por diversas fontes ainda revela um caráter de inexatidão no olhar de quem narra, reforçando o traço do mistério que a obra destaca.

O NAVIO MORTO E OUTRAS TENTAÇÕES DO MAR (1995)	TM3	UNIVERSO MARÍTIMO	Nove contos que abordam a temática marítima em sete deles, retratando várias situações.	- O traço fantástico é recorrente nos contos; - A descrição do apego ao navio e sua personificação como um grande personagem; - Retomada da personagem Coroa descrito em <i>Cais...</i> e trabalhado no conto “Tiros de luz”.	- Histórias de navios fantasmas ao lado de referências ao contexto de guerra, misturando características da fase inicial e da fase madura; - O modo como retrata a personificação do navio e sua integração com a tripulação é inusitada e expressiva.
O ALMIRANTE NEGRO (REVOLTA DA CHIBATA – A VINGANÇA) (2000)	TM2	UNIVERSO MARÍTIMO ROMANCE HISTÓRICO	Enredo: A Revolta da Chibata liderada por João Cândido em 1910, conhecido como o Almirante Negro.	- Retoma um dos episódios retratados em <i>Maria de Cada Porto</i> sobre a Revolta da Chibata contados na perspectiva da personagem Deixa-Que-Eu-Atiro em forma de depoimento por ter vivenciado os fatos relatados.	- Sua primeira obra na linha do romance histórico e que utiliza como enredo um fato tão crucial para o contexto dos marinheiros e da Marinha: a Revolta da Chibata contada em seus detalhes e de forma muito rica e original;

					- Recria e atualiza a história em forma de denúncia contra as injustiças cometidas;
ONDE REPOUSAM OS NÁUFRAGOS (2003)	TM3	UNIVERSO MARÍTIMO	Enredo: A história narra o reboque do navio <i>Jaraguá</i>, encalhado no rio Beberibe em Recife, e a volta de muitos marinheiros e tripulantes que já fizeram parte do navio, com o intuito de reviver lembranças e retomar fatos passados. Contexto: são explorados fatos de diversas épocas: Segunda Guerra Mundial em 1942, o encalhe do <i>Jaraguá</i> em 1986 e a operação de desencalhe em 1997. Aspectos estéticos: - Dentro da cronologia dos capítulos,	- A identificação dos marinheiros com o navio, tendo suas vidas ligadas a dele; - Representação de personagens deslocadas, naufragadas, o povo marginalizado e simples, tentando retomar coisas perdidas, reviver fatos passados, entender sua própria existência humana; - Retomada das personagens Coroa e Chalana; - O traço do mistério é bem presente nesta narrativa;	- O modo como a obra se estrutura a partir de traços do documentário jornalístico, com pequenos resumos iniciais em cada capítulo é significativo; - A forma como brinca com as esferas do real e imaginário provocando dúvidas no leitor; - O modo como constrói a perspectiva temporal da obra, mesclando a cronologia das horas que passam

			retratando a passagem de cada hora, tem-se o voltar ao passado, mesclando de forma abrupta os vários tempos; - A linguagem mistura traços do documentário jornalístico com um tom mais psicológico e intimista;	- A integração entre marinheiro e navio é representada de forma sugestiva.	com o voltar nas reminiscências das personagens cria uma tensão evidente e rica.
AS FÊMEAS DA ILHA DA TRINDADE (2006)	TM2	UNIVERSO MARÍTIMO	Enredo: A história de Maristela que teve de acompanhar o seu marido em uma missão na Ilha da Trindade, lugar de difícil acesso e habitado apenas por homens. A mulher desperta os olhares, instintos e o interesse masculino. Contexto: A obra retrata as lendas, a geografia, o contexto de vida na Ilha da Trindade onde a Marinha mantinha uma guarnição permanente por volta de 1942 e 1943.	- Relaciona-se com <i>A Ostra e o Vento</i> por voltar-se para o espaço restrito da ilha e a problemática vivida por uma mulher rodeada por homens; - O caráter erótico destacado em outras obras ganha evidente referência; - A narrativa é entretecida pela imagem do misterioso, sem que seja esclarecido de fato o que aconteceu às personagens da trama.	- O traço metalinguístico com referência ao próprio autor da história; - O grande relevo dado à construção do espaço da ilha e da imagem da integração entre a mulher e a natureza.

			Aspectos estéticos: - A narração assume uma linearidade mais evidente, embora ainda haja mistura de tempos.		
<i>A RESSURREIÇÃO DE ANTÔNIO CONSELHEIRO E A DE SEUS 12 APÓSTOLOS (2007)</i>	NTM	ROMANCE HISTÓRICO			

LEGENDA:

TM1 = Obras de temática marítima da I Fase

TM2 = Obras de temática marítima da II Fase

TM3 = Obras de temática marítima com pontos de intersecção entre as duas fases

NTM = Obras que não trazem temática marítima