



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

BRENDA RAQUEL NOBRE LOPES PAZ

ENTRE O MAR E A PALAVRA: A POÉTICA RESIDUAL DE CECÍLIA MEIRELES

FORTALEZA

2023

BRENDA RAQUEL NOBRE LOPES PAZ

ENTRE O MAR E A PALAVRA: A POÉTICA RESIDUAL DE CECÍLIA MEIRELES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- P368e Paz, Brenda Raquel Nobre Lopes.
Entre o mar e a palavra: : a poética residual de Cecília Meireles / Brenda Raquel Nobre Lopes Paz. –
2024.
133 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins =.
1. Cecília Meireles. 2. Teoria da Residualidade. 3. Mar. 4. Imaginário. I. Título.

CDD 400

BRENDA RAQUEL NOBRE LOPES PAZ

ENTRE O MAR E A PALAVRA: A POÉTICA RESIDUAL DE CECÍLIA MEIRELES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Comparada

Aprovada em: 20/11/2023

BANCA EXAMINADORA

Elizabeth Dias Martins
Universidade Federal do Ceará - UFC

Mary Nascimento da Silva Leitão
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Fernanda Maria Diniz da Silva
Secretaria de Educação do Ceará – SEDUC-
CE / Universidade Federal do Ceará – UFC

A Cândia Maria, *in memoriam*, e Denise Andrea, no amor e na força que ultrapassam gerações.

A Igor Paz, de mãos dadas.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e pela imensa, maravilhosa e imerecida graça derramada sobre mim.

À Prof.^a Dr.^a Elizabeth Dias Martins, pela atenção e orientação acadêmica dedicada a mim durante toda a graduação e mestrado e por não desistir de trabalhar incansavelmente em prol da pesquisa, do ensino e da extensão.

Ao Programa de Pós Graduação em Letras, pelo pronto auxílio durante essa jornada de 30 meses de trabalho.

Às professoras participantes das bancas de qualificação e de defesa, Prof.^a Dr.^a Mary Nascimento da Silva Leitão e Prof.^a Dr.^a Fernanda Maria Diniz da Silva, pela importantíssima contribuição e valiosa troca.

Ao professor e poeta Roberto Pontes, pelo convívio, pela amizade e pelos diálogos cheios de carinho e de grandes lições.

Ao Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC), pelas discussões que possibilitaram o início e o desenvolvimento de meus estudos residuais.

A meus pais, Jacques André e Denise Andrea, por todo amor, toda renúncia e todo incentivo que dispensaram a mim durante toda a minha vida e por serem pronto abraço nos momentos de dor e também de alegria.

Aos meus avós, Tarcísio Nobre e Cândida Nobre (*in memoriam*), por absolutamente tudo o que são e o que representam para mim, por serem porto seguro sempre.

À Isabela Nobre e Maria Eduarda Nobre, minhas irmãs, e a Gabriel Ribeiro, meu cunhado-irmão, pelo apoio que me oferecem e por acreditarem em mim.

À Ana Nobre, minha tia, pelo incentivo à leitura e pela torcida que sempre me impulsionou a ir além.

À Janette Nobre, minha tia, pelos diálogos de força e pelo auxílio, ainda que breve, com o espanhol.

A toda a minha família, de sangue e de fé, que torceu por mim, orou e desejou força.

Ao Grupo Verso de Boca, nas pessoas de Ana Carolina Sena, Milene Peixoto, Henrique Peixoto e Leonildo Cerqueira, por serem amigos fiéis e por dividirem comigo grandes momentos poéticos desde a graduação.

À Victória Vasconcelos, que é grande inspiração para mim há mais tempo do que sou capaz de lembrar, por nunca me deixar desistir e por toda escuta sincera e atenciosa.

A Daniel Pereira de Oliveira (*in memorian*), pelo cuidado fraterno que sempre teve comigo e por sempre me lembrar de que sou capaz de ser uma pesquisadora de excelência.

A Enzo Farias, pela amizade, pela torcida e por ser, prontamente, braço de força em todos os momentos em que pedi ajuda.

Aos meus alunos e alunas, representados por Bianca Leal, Maria Fernanda Monteiro, Vitória Araújo e Priska Farias, que sensivelmente me incentivam dia após dia a ser a melhor professora que posso, pela torcida e pelo afeto.

A minhas amigas e colegas de profissão, Tycyane Souza, Amanda Alencar, Brendha Malheiro, Monnalliza Lima e Ana Virgínia Torres, por serem escuta gentil e incentivo sincero.

A Igor Paz, o meu grande amor, pela parceria verdadeira, pelo afeto sem fim, por ser luz nos dias mais obscuros, por ser meu lembrete diário do amor de Deus e por tudo o mais que só nós dois sabemos.

*Foi desde sempre o mar,
E multidões passadas me empurravam
como o barco esquecido.*

*Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.*

Cecília Meireles

RESUMO

A literatura está intrinsecamente ligada à vida, às experiências e percepções humanas. Desse modo, a interação entre o homem e o mar é um aspecto frequentemente encontrado na literatura universal desde a Antiguidade. Escritores e poetas ao longo da história dedicaram amplo espaço em sua produção literária para falar sobre a beleza e os perigos dos oceanos ou para exaltar a bravura dos povos que enfrentaram o desconhecido universo aquoso. Entre os escritores modernos, Cecília Meireles nos apresenta uma representação poética do mar muito próxima do imaginário marítimo moldado na literatura ao longo da Antiguidade e da Idade Média. Esta dissertação objetivou compreender e mostrar como os resíduos desse imaginário reverberam e se fazem reapresentados na modernidade por meio da poética ceciliana. Nossa pesquisa faz parte dos estudos comparativos de literatura e nos valemos da Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes, a qual, por meio dos conceitos operacionais, nos respalda ao estabelecermos relação de aproximação entre esse topos antigo e medieval e o universo lírico de Cecília Meireles. Analisamos em nosso trabalho, poemas que compõem as obras *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e outros poemas* (1945), as quais consideramos formar a tríade marítima ceciliana. Guiam esta dissertação, como nossa fundamentação teórica, as contribuições de Bachelard (2018), Tomás (2013), Carvalhal (1996), Le Goff (1984), Chevalier e Gheerbrant (2015), Cavalcanti (1997), Maleval (2004), Delumeau (2009) e Spina (2003).

Palavras-chave: Cecília Meireles; Teoria da Residualidade; mar; imaginário.

RESUMEN

La literatura está intrínsecamente mezclada a la vida, las experiencias y percepciones humanas. De esta manera, la interacción entre el hombre y el mar es un aspecto que se encuentra con frecuencia en la literatura universal desde la Antigüedad. Escritores y poetas a lo largo de la historia han dedicado un amplio espacio en su producción literaria para hablar sobre la belleza y los peligros de los océanos o para exaltar la valentía de los pueblos que enfrentaron lo desconocido. Entre los escritores modernos, Cecília Meireles nos presenta una representación poética del mar muy cercano al imaginario marítimo moldeado en la literatura a lo largo de la Antigüedad y la Edad Media. Esta disertación tuvo como objetivo comprender y mostrar cómo los residuos de este imaginario reverberan y se vuelven a presentar en la modernidad a través de la poética ceciliana. Nuestra investigación forma parte de los estudios comparativos de literatura y nos valemos de la Teoría de la Residualidad, sistematizada por Roberto Pontes, la cual, a través de los conceptos operacionales, nos respalda al establecer una relación de aproximación entre este tópico antiguo y medieval y el universo lírico de Cecília Meireles. Analizamos en nuestro trabajo poemas que componen las obras "Viagem" (1939), "Vaga Música" (1942) y "Mar Absoluto e outros poemas" (1945), las cuales consideramos formar la tríada marítima ceciliana. Esta disertación está guiada, como nuestra base teórica, por las contribuciones de Bachelard (2018), Tomás (2013), Carvalhal (1996), Le Goff (1984), Chevalier y Gheerbrant (2015), Cavalcanti (1997), Maleval (2004), Delumeau (2009) y Spina (2003).

Palabras-clave: Cecília Meireles; Teoría de la Residualidad; mar; imaginario.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
2 OS POETAS E O MAR FASCINANTE.....	18
2.1 No princípio era o mar: A origem dos homens e os mares.....	18
2.2 De Homero à Virgílio.....	20
2.3 O mar tenebroso medieval.....	32
2.4 Renascimento e os mares nunca de antes navegados.....	36
3 CECÍLIA MEIRELES E A COSMOVISÃO MEDIEVAL.....	50
3.1 Modernismo em festa.....	51
3.2 A arte de trobar ceciliana.....	56
3.2.1 Reflexos de coita e vassalagem.....	57
3.2.2 Ecos das cantigas de amigo.....	62
4 O IMAGINÁRIO MARÍTIMO CECILIANO E A RESIDUALIDADE.....	73
4.1 Mar deslumbrante.....	81
4.2 Mar terrível.....	90
4.2.1 Náufragos e sonhos.....	90
4.2.2 Saudade e regresso.....	103
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
REFERÊNCIAS.....	118
ANEXOS.....	127

INTRODUÇÃO

A relação do homem com o mar está presente nos registros históricos ao longo dos séculos. O mar, como nós conhecemos, está carregado de simbologias e representações que fazem parte da cultura de diversas sociedades, como a celta, a egípcia e a grega.

A literatura, resultado de vivências, crenças e sensibilidades humanas, não está isenta da influência que o oceano exerce sobre a imaginação do homem. O mergulho no desconhecido em séculos pretéritos poderia significar tanto a sobrevivência quanto a bravura e o poder de um povo. Os grandes descobrimentos do século XVI servem de exemplo de como o desbravamento dos mares proporcionou forte hegemonia às nações portuguesa e espanhola.

Desde as grandes aventuras de Odisseu nos cantos da *Ilíada* e da *Odisseia* homéricas, na Grécia Antiga, até Camões com *Os Lusíadas*, o mar esteve em constante aparição e protagonismo nas produções poéticas. Ao longo do tempo, estabeleceram-se novos limites para a relação que o homem mantém com o mar, mas pode-se perceber estarem eles pautados, ainda, na mesma essência que regia civilizações anteriores. O mar ainda exerce fascínio sobre os homens, sendo possível encontrar, no Brasil de 1957, as belas canções em que Dorival Caymmi canta o mar:

O mar quando quebra na praia
É bonito, é bonito

O mar... pescador quando sai
Nunca sabe se volta, nem sabe se fica
Quanta gente perdeu seus maridos seus filhos
Nas ondas do mar

(CAYMMI, 1957)

No imaginário em torno do mar há outro aspecto e seria este, então, um universo detentor de magia e seres míticos. Esse imaginário regeu e ainda rege o comportamento das sociedades no atinente às crenças, valores e mitos. Os versos de Fernando Pessoa em *Mar Português*, do livro *Mensagem*, expressam bem esse conjunto de crenças relacionadas ao oceano: “Deus ao mar o perigo e o abismo deu / mas nele é que espelhou o céu” (PESSOA, 1974, p. 82). Nesse diapasão vai expressa uma grande síntese de tudo o que o mar representa e, no caso, para a sociedade portuguesa: a destruição e o encantamento.

O mar não deixou de exercer fascínio sobre o homem na modernidade. Além do mais, ele ainda assume o papel de mantenedor e sustentador de muitos povos, sendo destes a principal fonte de renda e de alimentação, possibilitando ainda a travessia de embarcações, tal como se dava em tempos remotos. Pensando dessa forma, o imaginário existente em torno do

mar tem se manifestado ao longo do tempo e dele podem ser encontrados na literatura moderna *resíduos* que refletem o modo de agir e de pensar de povos antigos em sua relação com o mar.

A poeta Cecília Meireles registra, na obra que nos legou, sua profunda relação com o mar e os símbolos que lhe dizem respeito. Na sua poesia são construídas imagens em torno desse vínculo, configuradas no emprego de personagens como o marinheiro, o afogado e o pescador; no uso de objetos, tais como o barco, o navio e os castelos à beira-mar; ou ainda na alusão de acontecimentos como viagens e naufrágios, todos intrinsecamente relacionados ao oceano.

Assim, a dissertação que ora apresentamos tem como propósito identificar e compreender os *resíduos* de *imaginários* de tempos passados e relacionados ao mar, constantes nos livros *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e outros poemas* (1945) de Cecília Meireles, além de mostrar como se dá o processo de atualização desses *resíduos* quando comparamos uma literatura vinculada ao Modernismo com a produzida na Idade Média: as cantigas trovadorescas.

Ao entendermos a literatura como fruto de uma relação que o homem estabelece com a realidade, a natureza e, ainda, com suas vivências e aquisição de tradições e crenças, ou seja, “é também um produto social, exprimindo condições de cada civilização em que ocorre (CANDIDO, 2006, p. 29)”, se justifica o aparecimento da temática marítima em produções literárias de todas as épocas. A influência e o fascínio que o mar exerce sobre os seres humanos se evidenciam tanto pelo fato de ser o mar palco de diversos acontecimentos na história mundial, a exemplo do “descobrimento” do Novo Mundo, quanto o fato de haver grande registro dessa relação nas artes de maneira geral.

Cecília Meireles também registra em toda a sua produção literária na qual avulta esse deslumbramento pelo mar e tudo o que ele representa. Nos livros *Viagem*, *Vaga Música* e *Mar Absoluto e outros poemas*, a temática marítima tem certo protagonismo e é essência da poesia da autora. Nessas obras componentes do *corpus* literário do nosso trabalho, a poeta cria imagens do mar sob múltiplos matizes e faz uma construção complexa mesclando a musicalidade e o sonho em canções melancólicas acerca do topos aludido.

A literatura modernista brasileira é marcada pelo anseio por novas formas de estabelecer o *poien* e a procura por uma produção diferente daquela desenvolvida anteriormente à Semana de Arte Moderna, de feição parnasiano. Assim, os romances e poemas produzidos no período modernista são repletos de complexidade evidenciada tanto pela forma estética quanto pelos temas, tidos como transgressores da tradição, provocando certa inquietação nos amantes e pesquisadores de literatura e, dessa forma, segundo Fernanda Diniz da Silva, “ruptura com o

passado, experimentalismo, transgressão dos cânones literários e a busca por uma literatura genuinamente brasileira, são elementos que nortearam o programa modernista entre nós (SILVA, 2017, p. 149)”. Inserida nesse período literário, a produção poética de Cecília Meireles não foge a essas questões e permite que as investigações sobre sua obra não se esgotem em poucas pesquisas. Ademais, apesar de fazer parte do grupo caracterizado pela ruptura com a tradição, a escritora apresenta uma poética rica em temas que também resgatam a mentalidade própria de períodos históricos de um passado bem remoto ao que a autora viveu e escreveu.

Como é sabido, a produção da poeta brasileira é vasta e abrange diversos vieses temáticos, tais como a transitoriedade da vida, a espiritualidade e a religiosidade, indo até o épico, assim como também nela é possível encontrar olhares sobre o amor e a própria poesia, numa abordagem metapoética. A lírica de Cecília Meireles é bastante musical, transcendente e esteticamente diversa, contemplando formas poéticas específicas como romances, canções e epigramas. Há, ainda, em toda a produção ceciliana a forte presença do mar, temática na qual nosso trabalho se pauta.

A *Teoria da Residualidade* será tomada como *corpus* teórico porque, por meio de seus processos, podem ser analisados traços de mentalidades e imaginários da Idade Média fortemente manifestados em *resíduos* tanto formais quanto temáticos, manifestados fortemente na poesia proposta para exame.

Nosso trabalho se faz relevante por estar pautado numa nova proposta de estudo e investigação do texto literário, sistematizada no Brasil no final do século XX: a *Teoria da Residualidade*. Assim se nos afigura o quão importante é fazer pesquisa e produzir teoria no Brasil. A teoria sistematizada por Roberto Pontes, poeta, crítico, ensaísta e professor, estabelece um modelo teórico-investigativo interdisciplinar e tem sua premissa maior no silogismo: “Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é remanescência; logo, tudo é residual (PONTES, 2020, p. 20)”

Dessa forma, cremos que a permanência, ao longo do tempo, de traços de mentalidade relativa ao mar registrada na literatura medieval se apresenta como um *resíduo* vivo dos modos de ver, sentir, imaginar e lidar que o homem mantinha com o mar. Dotada de vigor, esta *remanescência* reelaborada ao longo dos anos se manifesta na lírica de Cecília Meireles. Assim, a maneira como a autora constrói canções dotadas de imagens relacionadas ao mar nos remete a certo *imaginário* registrado na literatura mundial ao longo dos anos. Consideramos esse fenômeno reflexo de uma essência que permaneceu ainda cheia de vida e não como apenas o resgate de um elemento arcaico vindo de um passado que não nos interessa mais.

É possível explicar a prática poética de aproveitamento de *resíduos estéticos e temáticos* entendendo-a como resultante de três processos, componentes do *corpus* teórico, que serão amplamente empregados e discutidos ao longo deste texto: a *endoculturação*, ou seja, o processo de aquisição de tradições e crenças que o ser humano apreende desde o momento em que nasce até o fim da vida, por meio do contato com outros indivíduos; a *crystalização*, ou seja, processo no qual o resíduo se atualiza e é polido como um cristal bruto que vai sendo lapidado e se apresenta de maneira renovada, diferente daquela com que se manifestou no passado; e a *hibridação cultural*, pela qual o constante contato entre duas ou mais culturas resultará numa cultura híbrida (BURKE, 2006), cheia de complexidade, força e peculiaridades. Por via desses processos poderemos analisar as modulações do tema proposto em *Viagem, Vaga Música e Mar Absoluto e outros poemas* e explicar como se deu o processo de atualização desses *resíduos*.

Os poemas dos livros em questão são dotados de intensa musicalidade e remetem às cantigas medievais e outras formas tradicionais da produção poética ligada às viagens marítimas como as barcarolas ou marinhas. Além disso, é possível identificar elementos estruturais da poesia medieval como as repetições, o paralelismo e o refrão. A escolha lexical é outro forte indicador dos aspectos ligados à maritimidade nos poemas revelando *resíduos*.

Cecília é muito conhecida pelo teor melancólico de seus textos e já foi muito estudada no tocante aos temas já mencionados anteriormente, porém, na fortuna crítica de Cecília Meireles há poucas pesquisas a contemplar o viés marítimo das obras, principalmente sua relação residual com períodos históricos pretéritos. Por isso, a intenção desta dissertação é contribuir com um estudo sobre a produção da poeta modernista abordando este topos.

O poema “Beira Mar” nos ajuda a introduzir brevemente com a voz poética da própria autora de *Metal Rosicler*, a ênfase que o mar tem em Cecília Meireles:

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

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

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

(MEIRELES, 2017, p. 493)

O eu-lírico reconhece que está fadado ao mar e, para ela, o mar é tudo. O campo semântico utilizado pela autora nos ajuda a entender que esse mar significa tanto destruição quanto encantamento. Dessa forma, ela pede a Deus que a proteja do que significa possuir esse mau fado. As águas na poesia ceciliana são símbolo, que pretendemos mostrar e desvendar, na medida do possível, ao longo deste trabalho uma vez que “a expressão simbólica traduz o esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 12)”.

A partir disso, apresentamos inicialmente um panorama do fascínio pelo mar e pelo desconhecido na poesia através dos diversos séculos. Nosso intento é mostrar como se construiu o imaginário marítimo nas diversas mentalidades, passando pela Idade Clássica, pela Idade Média, pelo Renascimento e pelo Modernismo. Utilizamos a voz de poetas antigos e recentes para atestar esse fascínio que as águas desconhecidas exercem no homem antigo e também no homem moderno.

Posteriormente, nos debruçamos sobre os poemas da tríade marítima ceciliana para enxergarmos a faceta do mar destruidor. Observamos a figura do afogado nos naufrágios poéticos de Cecília Meireles e analisamos a morte e como ela se relaciona ao sonho e às águas dos oceanos.

No momento seguinte, detemo-nos na imagem maravilhosa do mar, como confessional, como representação de nascimento e transcendentalidade. Além disso, enfatizamos como o texto poético moderno de Cecília Meireles se relaciona com a mentalidade de poetas vividos na conhecida Idade das Trevas, como Martin Codax, Nuno Fernandes Torneol e Estevão Coelho

Por fim, a Teoria da Residualidade nos dá o suporte necessário para mostrar como se deu a permanência de imagens e mitos relativos ao mar na literatura brasileira, sobretudo nos versos de Cecília Meireles. Oportunamente, a teoria reúne conceitos provenientes de várias áreas “lindeiras”, como chama o sistematizador, a exemplo da *mentalidade*, seguindo a ideia de Georges Duby, em que “uma espécie de *resíduo psicológico* estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade” (DUBY, 1992, p.69) e do *imaginário*, pertencentes ao repertório terminológico dos historiadores da École de Annales. Além disso, também conta com os conceitos de *hibridação cultural*, *endoculturação* e *cristalização*, o primeiro de natureza antropológica, o segundo de caráter filosófico e antropológico e o último de raiz mineralógica e estética (PONTES, 2020).

2 OS POETAS E O MAR FASCINANTE

A história da humanidade e o mar são indissociáveis. Desde o princípio, nos mitos de criação do mundo e de tudo o que nele existe, o mar se faz presente como elemento primordial. É desse mar que surgem os mitos sagrados, é dele que derivam as mais variadas antíteses, tais como o nascimento e a morte, a chegada e a partida, a fúria e a calma. O mar incita tanto o sentimento da liberdade quanto da prisão, do encanto e do medo, provoca nos seres humanos curiosidade pelo horror e pelo encantamento sugerido pelo desconhecido, pelo obscuro e pelo incontrolável.

A ideia de que nas profundezas dos oceanos há os mais terríveis monstros e existem ilhas maravilhosas parte dessa conexão intrínseca ao homem. Além disso, o mar está relacionado ao nascimento de heróis e à morte misteriosa de corajosos navegadores. Ainda são evocados os sentimentos da saudade, do vibrante desejo de domínio e do fascínio pela vitória das conquistas. O mar é, portanto, fascinante.

Essa fascinação pelo mar atravessa séculos e foi registrada na obra de homens e mulheres que muito produziram na área da arte. Neste capítulo apresentamos de que modo essa temática comparece especificamente na produção do gênero poesia, em autores de diferentes tempos e espaços.

2.1 No princípio era o mar: A origem dos homens e os mares

Em diversas cosmogonias, o mar é protagonista. Alguns mitos cosmogônicos guardam a ideia de um mar pré-existente ao surgimento dos deuses. Outros o veem como uma criação de entidade divina superior, como é o caso da cristã, de criação do universo. Para Ana Maria Lisboa de Mello, “A poesia tem profunda afinidade com o mito. Os poetas, não só os modernos, fazem renascer ou regenerar, através de sua imaginação, símbolos arquetípicos próprios da produção mítica (MELLO, 2002, p. 43)”, portanto, é de suma importância tratarmos da imagem do mar nos mitos.

No gênesis bíblico, Deus cria ex-nihilo¹ o Céu e a Terra. Em seu processo criativo, faz a luz e as trevas, cria o firmamento e a separação das águas. Faz, então, surgir uma porção seca que se ajunta e recebe o nome de Terra. Ao ajuntamento das águas, Deus chama Mares (Gênesis 1:1-10). A partir do imaginário bíblico, o mar pode ser visto de diferentes maneiras:

O mar como criação de Deus:

¹ Locução que significa “a partir do nada”.

E disse Deus: Ajuntem-se num só lugar as águas que estão debaixo do céu, e apareça o continente. E assim foi. E ao continente Deus chamou terra, e ao ajuntamento das águas, mares. E viu Deus que isso era bom (Gênesis 1: 9-10)

O mar que abre passagem:

Então, Moisés estendeu a mão sobre o mar; e, com um forte vento do leste, o Senhor fez recuar o mar toda aquela noite, tornando o mar em terra seca. As águas se dividiram, e os israelitas entraram pelo meio do mar em terra seca; e as águas ficaram como um muro à direita e à esquerda deles. (Êxodo 14: 21-22)

O mar que se enfurece:

Mas o Senhor enviou um forte vento sobre o mar, e caiu uma tempestade violenta, de modo que o navio estava a ponto de se despedaçar. (Jonas 1:4)

O mar que se acalma:

E eis que levantou-se no mar uma grande tempestade, de modo que as ondas cobriam o barco. Jesus, porém, estava dormindo. Mas os discípulos foram acordá-lo, dizendo: — Senhor, salve-nos! Estamos perecendo! Então Jesus perguntou: — Por que vocês são tão medrosos, homens de pequena fé? E, levantando-se, repreendeu os ventos e o mar; e tudo ficou bem calmo. E aqueles homens ficaram admirados, dizendo: — Quem é este que até os ventos e o mar lhe obedecem? (Mateus 8:24-27)

Já na mitologia egípcia, Nun era como se chamava o oceano originário. Segundo Júlia Tomás, “trata-se, na realidade, mais de um conceito subjetivo do que de um deus objetivo. Nun é o líquido cósmico infinito que cria a vida e traz a morte” (TOMÁS, 2013, p.9). A noção egípcia é a de que Nun criou a terra do Egito cujo Rio Nilo era a fonte de vida e, portanto, rio divinal.

Na cosmologia babilônica/mesopotâmica, o gênese criativo parte de Tiamat, deusa das águas salgadas, e de Apsú, deus das águas frescas. Segundo Ruth Leftel, os dois deuses “misturaram-se caoticamente e produziram muitos monstros parecidos com dragões (LEFTEL, 1997, p. 28)”. A partir disso, a desordem e o caos se instalam até que Ea, deus da terra e da água, mata Apsú. Tiamat dá à luz a monstros frutos do seu imediato casamento com seu filho Kingu para vingar seu marido. Da batalha que se seguiu, o defensor de Ea, Marduk, sai vencedor, partindo Tiamat ao meio utilizando “uma metade para criar o firmamento, para impedir que as águas de cima inundassem a terra e a outra metade serviu-lhe de base para a terra e o mar (LEFTEL, 1997, p. 28)”.

Para os gregos, ainda de acordo com Júlia Tomás:

Eurínoma, a Deusa de Todas as Coisas, nasceu nua do Caos mas os seus pés não encontraram nenhum lugar onde pousar. Decidiu, por isso, separar o mar do céu e dançou sobre as ondas. Neste movimento ondulante, apoderou-se do Vento do Norte, ou Bóreas, e esfregou-o nas suas mãos divinas criando a serpente gigante Ofíon. Eurínoma dançou então mais vigorosamente para se aquecer e a dança excitou Ofíon que a engravidou. Depois desta orgia divina a deusa transformou-se numa pomba branca voando sobre as ondas e, em devido tempo, gerou o Ovo Universal. O mito olímpico da criação conta, por seu lado, que a Mãe-Terra nasceu do Caos e, enquanto dormia, deu à luz um filho chamado Úrano. Os mares, bem como todas as coisas do

universo, foram criados pela união entre mãe e filho, incesto primordial (TOMÁS, 2013, p. 10).

A literatura expressa o cotidiano da humanidade, seus mais complexos processos de relacionamento com o tempo e com espaço e, portanto, é um forte indicador das estruturas sociais de épocas e espaços variados. De acordo com Nelly Novaes Coelho, “a verdadeira Arte (aquela que resulta de um ato criador) expressa algo vital para o homem, porque direta ou indiretamente ela se nutre de valores essenciais para a existência humana (COELHO, 1993, p. 37)”. Dessa forma, é sabido que o mar está e estará representado na literatura, pois a relação entre ele e os homens é indissociável. Assim, mostramos a seguir essas representações na história da humanidade e da literatura. O mar na história é a base e alicerce de um imaginário mítico que se escreve desde a Antiguidade aos dias atuais.

2.2 De Homero à Virgílio

Para os gregos, o mar figura como elemento primordial a partir do mito de sua gênese. Para eles, antes da fundação do mundo estavam a geração anterior dos deuses, Titãs e Titânides, que foram gerados da Terra e do Céu. Ao lado de Cronos, titã do tempo, estava então Oceano, uma espécie de água que envolvia toda a terra e a protegia. Do que se conhece do mito, surgem a partir da união de Cronos e de sua irmã Reia, Posêidon, Hades, Deméter, Héstitia e Hera. Destes, Posêidon era deus e senhor dos mares.

A *Teogonia*, ou genealogia/origem dos deuses, do poeta grego Hesíodo dedica ao mar, em sua construção poética, certo destaque. Nela, o mar tem participação importante nas três linhagens primordiais: a do Caos, a do Céu e a do Mar. Após a batalha entre Zeus e Cronos, tendo saído Zeus vencedor, há o início da partilha e da constituição do reino de Zeus. Desse momento surgem as três linhagens. Dos que pertencem à linhagem do Mar, estão aqueles que respeitam a sua natureza primordial, ou seja, o mar como um ser informe e extremamente mutável. Essa noção norteará Hesíodo em relação ao seu entendimento diante do maravilhoso marítimo tanto em aspectos positivos quanto em aspectos negativos. A partir da *Teogonia* afirma-se então que:

Os aspectos positivos do Mar exprimem-se em Nereu e nas Nereidas. A navegação propícia, fonte de riquezas, ligação e caminho entre as terras, os ingredientes marinhos das belas paisagens mediterrâneas, tudo isso se revela nos nomes das Nereidas; — e não só isso: mutável, imenso e informe, o Mar representa também um tipo de sabedoria de inesgotáveis recursos, que prevê o imprevisível, que enxerga o recôndito

e o inescrutável; — em suma: uma consciência que, como o Mar, domina, em todas as suas dimensões, a amplidão temporal e espacial. (TORRANO, 1995, p. 50).

Sobre as Nereidas, sabe-se que se tratam das filhas de Nereu que representam o bem e o encantamento marítimo. Segundo Júlia Tomás elas têm a forma de sereia, mas sem a concepção negativa destas, vivem no fundo do oceano e “quando vêm à superfície, cantam, dançam e nadam com os golfinhos (TOMÁS, 2013, p. 14)”.

Quanto ao aspecto negativo, aparecem Ceto e Fórcis, também personagens do reino netuniano. Estes, porém, de modo contrário a Nereu, geram toda a natureza de seres monstruosos de formas estranhas com os quais Hércules e outros grandes heróis lutarão, como Gerioneu, figura de três cabeças, e Belafliu derrotado por Hércules em Eritéia.

A *Ilíada* e a *Odisseia*, os dois grandes poemas épicos da Grécia Clássica atribuídos a Homero, são, na literatura, uma grande fonte do imaginário marítimo grego. Neles são registrados o caráter e as ações de Poseidon e seu relacionamento com os homens. Antes, nos é de grande valia caracterizar brevemente o gênero épico a fim de entendermos a presença do mito na literatura. O poema épico segue dois âmbitos de enunciação, o narrativo e o lírico. Por esse motivo, é considerado um gênero híbrido, em que nenhum dos âmbitos pode prevalecer sobre o outro. É necessário haver equilíbrio entre a presença dos elementos próprios da narrativa e dos elementos específicos da lírica. Dessa forma, segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, o gênero mescla eu-lírico e narrador, sendo que os dois “exercem a ação enunciativa épica simultaneamente” (SILVA, 2017, p. 22). Acerca da matéria épica, Silva declara que:

se constitui na elaboração poética de fusão de eventos históricos com aderências míticas, e configura-se nos três planos estruturais da epopeia, o histórico, o maravilhoso e o literário, em que se manifestam, respectivamente, suas três dimensões, a real e a mítica de sua constituição original e a poética de construção de sua natureza literária (SILVA, 2017, p. 24).

Posêidon é um deus dos mares e, assim como os homens, se mostra dicotômico em sua benevolência ou em sua ira. Dessa forma, quando em seu estado benigno, a ele era atribuída a causa das águas tranquilas, do mar de fácil navegação e da descoberta de novas ilhas. Por outro lado, chamavam-no “Sacudidor da Terra”, pois quando era ofendido, provocava tempestades, maremotos e vendavais de grandes proporções que causavam naufrágios das embarcações. Isso acontecia pela simples ação do soberano dos mares de bater seu tridente no chão.

Exemplo da fúria divina se mostra no episódio da morte do guerreiro Ájax no canto IV da *Odisseia*. Ájax era um dos guerreiros que na ocasião da Guerra de Troia se esconderam no grande cavalo para atacar os troianos. No ataque à cidade, o referido guerreiro incita a ira de

Atena, ao estuprar a princesa Cassandra, que aos gritos suplicava ao agressor que não cometesse tal ofensa à deusa. O pecado do guerreiro reverberou em todo o exército vitorioso. Conforme Pereira (2007):

Considerando que escritores como Heródoto (II.64) aludem à proibição de relacionamentos de teor sexual no interior dos santuários, urgia a aplicação de um castigo decorrente do comportamento de Ajax. Conta-se por tal que Atena terá castigado o exército grego, assistente passivo da situação, pela falta cometida por Ajax Minor, pedindo a Zeus que lançasse sobre a armada vencedora uma terrível procela (PEREIRA, 2007, p. 6).

O mar foi usado como forma de castigo e causa do destino terrível de Ajax: mesmo tendo negado veementemente tal abuso e desculpando-se no templo de Atena, isso não foi o suficiente para aplacar a ira da deusa. Esta pede a Posêidon ajuda para selar o destino e, finalmente castigar Ajax e todos de sua armada. Atendendo ao pedido, o “Sacudidor da Terra” faz com que o navio naufrague lançando-o sobre rochedos. Ainda assim, ele sobrevive e lança impropérios contra o senhor dos mares provocando sua ira: ²

Primeiro foi Posêidon que o atirou contra os grandes rochedos de Giras, mas depois salvou-o do mar. E teria fugido à morte, embora detestado por Atena, se não tivesse cometido um ato insensato, proferindo uma palavra ufanosa: disse que era à revelia dos deuses que escapara ao grande abismo do mar. Posêidon ouviu-o a falar assim de modo tão ousado e logo pegou no tridente com suas mãos poderosas: bateu no rochedo de Giras partindo-o ao meio. Uma parte permaneceu no seu lugar; mas a outra caiu no mar: aquela em que Ajax estava sentado quando se lhe obnubilou o espírito: e foi levado para as profundezas ilimitadas do mar. Foi aí que morreu afogado, depois de ter bebido a água salgada.

(HOMERO, Canto IV, p. 500-511)

Ajax possivelmente teria sobrevivido pela benevolência de Posêidon após a primeira investida que lançou o navio contra as rochas, mas foi de grande ofensa contra o poderoso a soberba do guerreiro. Tamanha é sua fúria que ele faz se partir as rochas que sustentam Ajax e o leva para as profundezas, onde morre afogado pelas águas do mar. Os homens gregos, cuja mentalidade Homero registrou, relacionavam diretamente as mudanças climáticas quando na navegação, como tempestades ou ventos atroztes, às emoções do deus dos mares.

² Nesta dissertação utilizaremos a tradução feita por Frederico Lourenço. HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Tradução de Frederico Lourenço.

Não podemos deixar de enfatizar que a cólera de Posêidon levou Odisseu a enfrentar tamanhas desventuras no mar após a Guerra de Troia. Para Homero, o mar é um lugar tenebroso e de perdição. Segundo Júlia Tomás, o mar no poema homérico é uma “ameaça perpétua na qual só com a ajuda divina se consegue navegar” (TOMÁS, 2013, p. 11). Essa noção fica clara com toda a sorte de maldições lançadas contra Odisseu, pelo deus dos mares, por motivo de vingança. Na narrativa homérica, nos é dado a conhecer o perigoso e difícil episódio de enfrentamento de Odisseu a Polifemo, filho de Posêidon. Neste episódio, do canto IX da *Odisseia*, o guerreiro grego acaba por cegar o único olho da criatura, um ciclope.

O conflito acontece quando Odisseu e seus companheiros invadem a caverna de Polifemo em busca de refrigério e começam a consumir os mantimentos do ciclope sem o conhecimento de quem ali se abrigava. A invasão incitou a ira de Polifemo, levando-o a atacar os homens e a devorá-los ferozmente. A investida contra o ciclope foi articulada por Odisseu e consistiu em embriagar Polifemo com vinho, esconder-se entre as ovelhas do rebanho e cegá-lo com um tronco de oliveira em brasa. Tomado por imensa dor, Polifemo amaldiçoa Odisseu e pede ao pai que o regresso do seu algoz não se concretize ou se dê cercado de maus fados.

Ouve-me, Posêidon de cabelos azuis, Sacudidor da terra!
 Se na verdade sou teu filho, e se declara se meu pai,
 concede-me que nunca chegue a sua casa Ulisses,
 saqueador de cidades, filho de Laertes, que em Ítaca habita.
 Mas se for seu destino rever a família e regressar
 ao bem construído palácio e à terra pátria, que chegue tarde
 e em apuros, tendo perdido todos os companheiros,
 na nau de outrem, e que em casa encontre muitas desgraças.

(HOMERO, Canto IX, v. 528 - 535)

A tomada de conhecimento sobre a cegueira do filho ter sido causada por Odisseu gerou em Posêidon enorme fúria e desejo de vingança. Este atende ao clamor de Polifemo e, desse modo, torna-se inimigo de Ulisses. Este embate culmina na grande desgraça de Odisseu que a partir daquele momento enfrentará monstros marinhos, criaturas tenebrosas, absurdos vendavais em sua viagem de volta à Ítaca.

Mas ainda o perseguirei pelo caminho do sofrimento.
 Assim dizendo [Posêidon], reuniu as nuvens; e segurando na mão
 o tridente, encrespou o mar. Incitou de todos os lados
 toda a espécie de ventos e escondeu com nuvens
 tanto a terra como o mar. A noite caiu a pique do céu.

(HOMERO, Canto V, v. 290 – 294)

O castigo dado por Posêidon foi justamente o de permanecer no mar, à deriva, refém das adversidades. É sabido que, na mentalidade grega, o mar era perigoso, portanto,

navegar nas águas marítimas exigia prudência. Um dos pesquisadores que discutiu a necessidade de prudência ao navegar na Grécia antiga foi Lionel Casson em seu livro "The Ancient Mariners: Seafarers and Sea Fighters of the Mediterranean in Ancient Times"³. Casson argumenta que, devido às condições incertas e perigosas do mar Mediterrâneo, os marinheiros antigos eram obrigados a exercer a prudência e a sabedoria ao navegar. Ele escreve:

Os antigos marinheiros do Mediterrâneo aprenderam que a navegação exigia uma prudência que não podia ser negligenciada. Saber ler as condições meteorológicas e os movimentos das correntes, escolher o momento certo para zarpar e escolher as rotas mais seguras eram habilidades essenciais⁴ (CASSON, 1991, p. 27).

Os gregos temiam a presença de criaturas habitantes do mar, mas também o notório domínio exercido por feiticeiros e bruxas que habitavam em ilhas e lugares maravilhosos nos quais navios podiam atracar. Famosa é a narrativa da habilidosa Circe encontrada nos versos homéricos do canto X da Odisseia. Neles, a feiticeira se disfarça de uma mulher de extrema beleza e, assim, seduz os nautas companheiros de Ulisses:

Assim falou; e eles chamaram, elevando a voz.
Ela saiu logo, abrindo as portas resplandecentes,
e convidou-os a entrar; e eles inscientes, entraram todos.
Só Euríloco ficou para trás, desconfiando de algum logro.
Circe sentou-os em assentos e cadeiras
e serviu-lhes queijo, cevada e pálido mel
com vinho de Pramno; mas misturou na comida
drogas terríveis, para que se esquecessem da pátria.

Depois que lhes deu a poção e eles a beberam,
bateu-lhes com a vara, para logo os encurralar nas pocilgas.
Eles tinham cabeças, voz, cerdas e aspectos de porcos,
mas o seu espírito não mudou: permaneceu como era.

(HOMERO, Canto X, v. 229 - 240)

Circe era filha do deus Hélios e de uma ninfa chamada Perse. Segundo o mito, ela dominava a magia e tinha a habilidade de transformar homens em animais, como na passagem transcrita acima pudemos ler. Somente a bravura de Ulisses aliada à proteção divina por ele possuída seria capaz de derrotar Circe, libertar os companheiros e fazê-la jurar não seduzir viajantes que visitassem a ilha para em seguida transformá-los em porcos. A habilidade de Odisseu está claramente associada ao aspecto da proteção concedida a ele pelos deuses, nesse caso a deusa Atena é quem o auxilia.

³ Os marinheiros antigos: navegadores e lutadores do mar Mediterrâneo na Antiguidade

⁴ Tradução livre.

No canto XII, ainda navegando, Ulisses e seus homens são alertados pela feiticeira Circe que, mais adiante no caminho da nau, sereias seriam avistadas e estas tentariam seduzir os nautas para levá-los à perdição. As sereias, segundo Adriana Cavarero:

seduzem os homens por seu canto e por sua beleza. O fascínio da voz, tornado ainda mais inquietante pela ausência de palavras, e o apelo aos homens para o gozo letal, não raro abertamente erótico, orientam ainda a cena marinha da sedução, de tal forma que o resultado das metamorfoses históricas das sereias homéricas acaba por coincidir com aquele que o discurso de Circe parecia preanunciar. Há uma voz feminina que seduz até a morte e que não tem palavras. (CAVARERO, 2011, p. 131)

Circe aconselha a Ulisses que sua tripulação tape os ouvidos com cera para livrarem-se da voz sedutora das sereias:

Depois tais palavras me dirigiu a excelsa Circe:
todas estas coisas foram cumpridas; mas ouve
agora aquilo que te direi, e um deus te recordará.
Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos
os homens enfeitiçam, que delas se aproximam.
Quem delas se acercar, insciente, e a voz insciente ouvir das Sereias,
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu regresso;
mas as Sereias o enfeitiçam com seu límpido canto,
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas
ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.

(HOMERO, Canto XII, v. 36 - 46)

Estas criaturas mitológicas se fazem presentes em lendas e mitos de diversas culturas, sempre associadas à água e também à morte e à perdição. Na Antiguidade Grega, esse temor fazia parte do imaginário em torno do mar e se faz representada nos versos homéricos supracitados. Dessa forma, segundo Cavarero, “pronto para se sedimentar no imaginário coletivo dos séculos que virão, o episódio das sereias entrega o canto feminino à cartilha ocidental das grandes inquietações (CAVARERO, 2011, p. 130)”. Há registros da presença das sereias na cultura romana, especificamente na narrativa de Ovídio⁵, porém, nesse caso, as sereias são vistas como metade mulher e metade ave.

Vós, porém, filhas de Aquelou, de onde vieram as vossas penas e patas de aves, quando tendes o rosto de donzelas? Terá sido porque, quando Prosérpina colhia as flores primaveris, estáveis em sua companhia, ó doudas Sereias? Depois de terdes em vão procurado por todo o orbe, e de também o mar ter sido objeto de vossa preocupação, resolvestes flutuar acima das ondas, tendo as asas como remos; os deuses vos foram propícios, e vistes os vossos membros se cobrirem subitamente de penas amarelas. No entanto, para que o vosso canto, nascido para deliciar os ouvidos, para que esse dom

⁵ Especificamente em “Metamorfoses”.

melodioso não se perdesse juntamente com o uso da palavra, permaneceram vossos rostos virginais e a voz humana (OVÍDIO, Livro V, p 99).⁶

Esse tipo de criatura se assemelha a e até se confunde com outro ser conhecido na cultura grega como harpias, sendo, na realidade, difícil até de distingui-las (CAVALCANTI, 1997). Em ambas as concepções, as sereias estavam relacionadas à sedução de marinheiros e à morte. Residualmente, a figura da sereia ainda exerce fascínio na cultura contemporânea, embora tenham perdido grande parte da conotação de ser maligno, sendo possível encontrar manifestações da personagem na cultura pop⁷, como é o caso da personagem Ariel, conhecida na obra *A Pequena Sereia* de Hans Christian Andersen. O século XX foi importante no processo de transformação da imagem da sereia e trouxe consigo sua primeira aparição no cinema com o filme *La Sirène*, de Georges Méliès.

Vale salientar que, segundo Júlia Tomás, a figura mitológica da qual as sereias seriam mais assemelhadas, na composição física, é a de Tritão. Ele também é considerado um ser híbrido, metade homem e metade peixe, mas o consideravam benéfico. Filho de Posêidon e Anfitrite⁸, Tritão era considerado um deus marinho temido e respeitado, citado no canto I da Odisseia como um vigilante das ondas do mar. Também n’*Os Lusíadas*, Tritão é personagem e aparece como mensageiro na convocação dos deuses para o Concílio do oceano, no Canto VI.

Julgando já Neptuno que seria
Estranho caso aquele, logo manda
Tritão, que chame os Deuses da água fria,
Que o Mar habitam dhua e doutra banda.
Tritão, que se ser filho se gloria
Do Rei e de Salácia venerada,
Era mancebo grande, negro e feio,
Trombeta de seu pai e seu correio.

Os cabelos da barba e os que decem
Da cabeça nos ombros, todos eram
Uns limos prenhes de água, e bem parecem
Que nunca brando pentem conheceram.
Nas pontas, pendurados, não falecem
Os negros missilhões, que ali se geram.
Na cabeça, por gorra, tinha posta
Hua mui grande casca de lagosta.

O corpo nu e os membros genitais,
Por não ter ao nadar impedimento,
Mas porém de pequenos animais
Do mar todos cobertos, cento e cento:

⁶ Tradução de David Jardim Júnior.

⁷ Por cultura pop, entendemos se tratar de uma cultura popular com amplo potencial de compartilhamento, ou seja, cultura de massa.

⁸ Anfitrite é citada por Hesíodo, na Teogonia, como pertencente à linhagem do mar, filha de Nereu. Ela era a deusa das águas, esposa de Posêidon e mãe de Tritão, como consta nos versos: “De Anfitrite e do troante Treme-terra / nasceu Tritão violento e grande que habita / no fundo do mar com sua mãe e régio pai / um palácio de ouro.” (Tradução de Jaa Torrano).

Camarões e cangrejos e outros mais,
 Que recebem de Febe crescimento.
 Ostras e camarões, do musco sujos,
 Às costas co a casca, os caramujos.

Na mão a grande concha retorcida
 que trazia, com grande força já tocava;
 A voz grande, canora, foi ouvida
 Por todo o mar, que longe retumbava.

(CAMÕES, Canto VI, estrofes 16-18)

A estrofe 16, já nos primeiros versos, descreve a ordem de Netuno a Tritão. Nesse momento, Camões constrói a imagem do deus imponente que é metade peixe e metade homem. Segundo Marisa Gama-Khail, Tritão, o arauto de seu pai, é o responsável por transmitir mensagens pelo reino oceânico e também por acalmar tempestades (GAMA-KHAIL, 2021). Tritão orgulhava-se de ser filho do grande deus dos mares e obedecia a seus comandos como “correio” com uma grande concha na mão que o anuncia e solicita a presença dos deuses do mar. Apesar de haver discrepâncias entre a descrição de Tritão contida n’*Os Lusíadas*, como a sua cor negra, e as descrições feitas por Hesíodo, na *Teogonia*, e por Ovídio, em *As Metamorfoses*, a noção de que o filho de Netuno é grande, imponente e mensageiro do pai é a mesma (ALVES, 2012, p. 454).

Voltando à *Odisseia*, no canto XII, Posêidon alerta o filho de Laertes sobre o que este enfrentará. O herói, em sua jornada, ainda se encontra com outras duas criaturas: Cila e Caríbdis. Conta o mito que Cila era, antes, uma ninfa por quem Glauco se apaixona e pede uma poção do amor à feiticeira Circe. Esta, por sua vez, enciumada e apaixonada por Glauco, envenena as águas em que a ninfa se banhava. Imediatamente, ela transforma-se em um horrendo monstro com seis cabeças, 12 pés e que latia. Há ainda muitas outras versões contadas nos mitos sobre o que motivou a transformação de Cila, algumas são atribuídas ao próprio Zeus (tendo também se enamorado dela) ou à deusa marinha Tétis (por causa da sua vaidade). Já Caríbdis era filha de Posêidon e possuía uma gigantesca boca que ao abrir e fechar gerava temíveis redemoinhos capazes de engolir navios completamente (TOMÁS, 2013, p. 15).

Segundo se lê, as duas bestas ficavam localizadas uma ao lado da outra, no Estreito de Messina, para impedir marinheiros de passar e seguir viagem. Quando os nautas não eram devorados pelas cabeças de Cila, eram então sugados pelo redemoinho de Caríbdis, sendo quase impossível passar pelo local sem a intervenção dos deuses. Tal era o *modus operandi* dos dois seres, e por isso a maioria dos navegantes evitava passar por aquela localidade, preferindo seguir por outras rotas a ter que enfrentar qualquer uma daquelas criaturas. Ulisses, antes de

encontrar Cila e Caríbdis, é avisado por Circe, a feiticeira, que ele deve preparar-se e escolher qual monstro enfrentar. Abaixo está parte do aviso proferido por ela:

[...] É nela que habita Cila, ladrando de modo danado.
 Embora a sua voz não seja mais forte que a de um cão recém-nascido, ela é um monstro terrível e ninguém se alegraria ao vê-la, nem mesmo um deus.
 Pois ela tem no total doze pernas delgadas seis pescoços muito longos e, sobre cada um uma horrível cabeça, cada uma com três filas de dentes grossos e cerrados, cheios da negra morte.
 Até a cintura está escondida na gruta, mas eleva as cabeças para fora do abismo para aí se pôr à pesca, procurando perto do rochedo golfinhos, cães marinhos e criaturas ainda maiores, das que aos milhares cria no mar a marulhante Anfitrite.
 De junto dela nunca nenhum marinheiro fugiu ileso na sua nau: pois cada uma das suas cabeças arrebatava um homem na nau de proa escura.
 Verás, Ulisses, que o outro rochedo é mais baixo: ficam perto um do outro; a distância é o voo de uma flecha.
 Nele há uma grande figueira, com frondosa folhagem.
 Mas por baixo a divina Caríbdis suga a água escura.
 Três vezes por dia a vomita; três vezes a suga com barulho terrível.
 Que lá não estejas quando sugar a água! Pois ninguém te poderia salvar da desgraça, nem mesmo o deus que abala a terra.

(HOMERO, Canto XII, v. 86 – 106)

Ulisses avalia que é de maior benefício enfrentar Cila e correr o risco de perder seis de seus homens do que passar perto da gruta de Caríbdis e perder todo o navio no redemoinho. Partem, então em direção aos estreitos.

Em toda a narrativa homérica, há menção ao medo que se apoderava dos nautas diante dos perigos que enfrentavam. Quando Odisseu e seus homens passam pelo Estreito de Messina não é diferente. Entre os versos 230 e 250, os navegantes são avisados do perigo que se aproxima e ao verem as criaturas e ao imaginarem sua iminente morte são apoderados de imenso terror: “Para Cila olhamos com medo da morte, enquanto / ela arrebatou seis companheiros da côncava nau, / os que eram melhores pela força de seus braços. (HOMERO, Canto XII, v. 244 – 246)”

O medo é algo natural e inerente ao ser humano. Para Delumeau (2009), o medo do mar se configura como um medo da maioria. Assim, “os elementos desencadeados – tempestade ou dilúvio – evocavam para os homens de outrora o retorno ao caos primitivo (DELUMEAU, 2009, p. 62)”. Dessa forma, o medo é descrito não só quando se trata de criaturas mitológicas, mas igualmente sobrevém das tempestades que se abatem sobre os navegantes, tornando mais possíveis os naufrágios, tema que, aliás, recorrente na narrativa homérica. Uma das vezes é a do naufrágio do guerreiro Ájax após a Guerra de Troia. Para além disso, encontramos também

na *Odisseia* uma outra alusão ao tema, como constante na narrativa de Odisseu à rainha Atena, esposa de Alcino, no canto VII. Ao ser indagado sobre a origem de suas vestes, Ulisses é obrigado a contar sobre seu encontro com Calipso ocorrido tempos antes de sua chegada à Ilha dos Feácios. Calipso era uma ninfa que vivia numa ilha do mar Mediterrâneo. Quando Ulisses chega à sua ilha recém naufragado, ela o mantém prisioneiro e amante por sete anos até que Hermes, o mensageiro, convença Calipso a libertá-lo. O desejo de Calipso era, na verdade, convencer Ulisses a tornar-se imortal assim como ela, e não retornar novamente para a esposa Penélope, em Ítaca.

Seria difícil, ó rainha, narrar os males de modo contínuo,
visto que os deuses celestes me castigaram.
Mas responderei àquilo que interrogas e perguntas.
Ogígia é uma ilha lá longe no meio do mar.
Aí vive a filha de Atlas, a ardilosa Calipso
de belas tranças, terrível deusa. Nenhum dos deuses
com ela se relaciona, nem nenhum dos homens mortais.
Mas o destino me levou até a lareira da deusa, sozinho;
pois com seu relâmpago incandescente Zeus me atingira
a nau veloz, e a estilhaçara no meio do mar cor de vinho.
Foi então que pereceram todos os valentes companheiros,
mas eu fiquei agarrado à quilha da nau recurva e fui levado
durante nove dias. Quando sobreveio a décima noite negra,
fizeram os deuses que eu chegasse à ilha Ogígia, onde vive
Calipso de belas tranças, terrível deusa.

(HOMERO, Canto VII, V. 240 – 256)

Há, ainda, na própria *Odisseia*, menções a outros heróis que padeceram no mar assim como Ulisses. É o caso de Jasão, citado pela feiticeira Circe quando esta avisa ao filho de Laertes sobre Cila e Caríbdis no Estreito de Messina. Jasão, na mitologia grega, foi quem liderou os Argonautas em busca do Velocino de Ouro e para isso precisou atravessar o mar. A história de Jasão, no entanto, não se encontra na *Odisseia*, mas no poema épico de Apolônio de Rodes, intitulado *As Argonáuticas*.

O poema é dividido em 4 cantos e nela há diversas narrativas sobre grandes tempestades enfrentadas por Jasão e seus companheiros. Vale salientar que, segundo Marília Pinheiro, há uma distância de cinco séculos entre a produção de Apolônio de Rodes e a de Homero (PINHEIRO, 2014). Isso prova a força das narrativas orais da mitologia grega e sua influência na produção literária da época, sendo possível relacionar diretamente a narrativa homérica e sua menção a Jasão com o poema de Apolônio.

Há de um lado rochas ameaçadoras e contra elas
bate o estrondo das grandes ondas da azul Anfitrite.
Errantes é como lhes chamam os deuses bem-aventurados.
Por ali nem passam criaturas aladas [...]

Por ali nunca passou nau alguma de homens que depois voltasse,
 mas juntamente com as tábuas das naus são corpos humanos
 levados pelas ondas do mar e pelas procelas de fogo destruidor.
 Por ali só passou uma nau preparada para o alto-mar,
 a nau Argo, conhecida de todos, vinda da terra de Aetes.
 E essa teria o mar lançado contra as rochas ingentes,
 se por amor a Jasão a deusa Hera não tivesse feito passar a nau.

(HOMERO, Canto XII, v. 59 – 71)

Embora analisar a obra de Apolônio de Rodes não seja nosso objetivo, é importante salientar o quanto a presença do mar, bem como de outros temas associados a ele, como o medo e as tempestades, assume protagonismo também nessa narrativa. Em *Argonáuticas*, os versos a seguir narram a passagem em que os argonautas são retidos por doze dias e doze noites por violentas tempestades, impedindo-os de navegar.

A partir de entonces se levantaron violentas tempestades durante doce días y doce noches, y los retuvieron allí impi- loso diéndoles navegar. En la noche siguiente los demás héroes, vencidos ya antes por el sueño, reposaban durante la última vigilia, mientras Acasto y Mopso el Ampícida velaban su profundo sueño. Entonces sobre la rubia cabeza del Esónida revoloteó el alción, profetizando con su aguda voz el cese loes de los vientos tempestuosos. Comprendió Mopso, al oírlo, el presagio favorable del ave costera. Una divinidad la alejó de nuevo, y alzándose por el aire se posó encima del aplustre de la nave.⁹ (RODES, Canto I, v. 1080 – 1090)

O episódio encontrado nos versos de Apolônio de Rodes nos leva a entender que dentro do imaginário marítimo não havia medo apenas de uma viagem para o enfrentamento do desconhecido, mas também do enfrentamento dos elementos naturais que exigem esforço sobre-humano e, para resguardar a vida, por essas razões acabam por gerar enorme desânimo. Dessa forma, se atribui à presença da ave costeira, símbolo da esperança de tempos melhores para navegação e até mesmo da aproximação da terra firme, a mensagem divina da resposta a pedidos de proteção e encerramento de tempestades. A presença do cansaço diante das tempestades e dos cruéis ventos também é percebida em *Odisseia*, assim como também em épicos posteriores como a *Eneida*, de Virgílio, e *Os Lusíadas*, de Camões.

É evidente que não podemos analisar o imaginário marítimo antigo sem falar sobre o Império Romano e sua mitologia, o qual muito bebeu das águas da mitologia grega, sobre a qual temos até agora tratado. O herói Eneias e a suas aventuras também são de grande valia para a nossa construção argumentativa.

⁹ A partir daquele momento, tempestades violentas se levantaram por doze dias e doze noites, e os mantiveram lá sem deixá-los navegar. Na noite seguinte, os outros heróis, já vencidos pelo sono, descansavam durante a última vigília, enquanto Acasto e Mopso o Ampícida vigiavam seu sono profundo. Então, sobre a cabeça loira do Esônio, voou o alcão (ave costeira), profetizando com sua voz aguda o fim dos ventos tempestuosos. Mopso, ao ouvir isso, compreendeu o presságio favorável da ave costeira. Uma divindade a afastou novamente e, levantando-se no ar, pousou no convés do navio. (Tradução livre)

A *Eneida*¹⁰, escrita pelo poeta romano Vírgilo, data-se do século I a.C, e pode ser considerada uma das produções literárias mais importantes da literatura universal. Escrito em latim, o poema épico de Vírgilio narra a história de Eneias após a queda de Troia, que em fuga viaja pelo mar Mediterrâneo, chegando até a Itália e fundando, então uma nova cidade. Durante sua viagem, Eneias enfrenta conflitos e adversidades.

Sendo conhecida como inimiga dos troianos, Juno, a rainha das deusas e esposa de Júpiter, causa uma tempestade iniciadora das muitas adversidades enfrentadas por Eneias. *Eneida*, épico cuja narrativa é iniciada *in media res*, ou seja, já no meio dos acontecimentos, é dividido em 12 cantos e no primeiro conseguimos captar o medo e o cansaço que dominava os navegantes. Após Netuno trazer de volta a calma ao mar e tornar possível a chegada dos nautas a terra firme tendo Eneias sobrevivido à grande tempestade levantada por Juno, Éolo e Noto¹¹, ele fala ao grupo tenta trazer de volta a coragem e o orgulho patriótico próprio dos troianos. Esse discurso de encorajamento se revela nos versos 196 a 209, passagem que transcrevemos a seguir:

[...] e com estas palavras aliviou a tristeza nos corações:
 “Ó companheiros, é verdade que não ignoramos os males vividos;
 oh! bem duros são os que passámos. Um deus lhes há-de pôr ainda fim.
 Vós, a fúria de Cila e as grutas turbulentas, bem perto delas
 vos acercastes; vós, a penedia do Ciclope,
 foi o que experimentastes; trouxe de volta a coragem! E a tristeza e o medo
 mandai embora! Talvez a lembrança de tais feitos vos dê um dia prazer.
 [...] Resisti e guardai-vos para tempos mais propícios.
 Tais palavras profere, e atormentado por tamanhos cuidados,
 esperança é o que finge no rosto; a dor, esmaga-a no fundo do coração.

(VIRGÍLIO, Canto I, v. 196 – 209)

Em resumo, é bem verdade que tanto na mitologia grega quanto na mitologia romana o imaginário construído em torno do mar representa símbolos maiores relacionados a diversas noções, como a bravura, a transformação, a vida e a morte. O mar era visto como elemento poderoso, cuja coragem de enfrentá-lo também gerava poder. Também o associamos à ideia de perigo, de mistério, e, portanto, de medo. Na Antiguidade, ele também era a morada de criaturas maravilhosas representadas pela figura das Nereidas e de Tritão, mas também nele se encontram criaturas perigosas e cruéis, como Cila, Caríbdis e as terríveis sereias.

¹⁰ Vale salientar que não é de nosso interesse tratar profundamente sobre a presença do mar na *Eneida*, visto que este seria um trabalho de fôlego e não teríamos espaço para tratar do assunto com a riqueza de detalhes que ele requer. Para nós, em termos argumentativos, a menção ao poema se faz suficiente para enfatizar a mentalidade coletiva que também pertencia aos romanos na Antiguidade e como estes receberam clara influência da mentalidade grega.

¹¹ Éolo, o deus dos ventos, e Noto, o deus dos ventos sul.

2.3 O mar tenebroso medieval

Na Idade Média o mar permanece guardando as noções discutidas no tópico anterior, mas perceberemos que a influência da mentalidade cristã trará outros aspectos para o imaginário que cerca os oceanos. Por exemplo, no imaginário cristão, o mar será carregado de simbologias ligadas à espiritualidade. Apesar de centrar-se um pouco mais nessa perspectiva, na Idade Média, ainda assim o mar também é visto como misterioso e perigoso, sendo, da mesma forma como era na Antiguidade, um ambiente em que se pode encontrar criaturas estranhas e assustadoras, como a grande serpente marinha, conhecida como Leviatã, citada nos livros bíblicos Jó, Salmos, Isaías e Apocalipse. Além disso, as tragédias causadas por elementos naturais, como os naufrágios, também recebem grande destaque na construção desse imaginário e, conseqüentemente, na literatura produzida nesse período. Vemos que, apesar de ganhar novas nuances, o imaginário medieval em muito se assemelha com aquele visto nos cantos homéricos, mas dessa vez com um viés associado ao único Deus cristão e seus desígnios.

Assim, conforme Luís Adão da Fonseca, não era necessariamente o mar um elemento fantástico, mas sim o que dele provém e nele reside, ou seja, “não se trata, portanto, do maravilhoso do oceano, como hoje se diria, mas do maravilhoso no oceano (FONSECA, 1992, p. 35)”. No período de transição entre a Idade Média e o Renascimento, haviam inúmeras representações de criações imaginárias para uma realidade que ninguém podia explicar. Dessa forma, o fantasioso vinha para explicar aquilo que estava ausente e que era regado pelo medo e pela incerteza. Segundo Júlia Tomás:

A ideia medieval do oceano como um elemento adverso e destruidor provém diretamente da Bíblia e dos textos da Antiguidade que revelam sempre os mesmos tópicos em relação ao mar: tempestade (fúria divina), monstros devoradores, ilhas misteriosas e a dispersão infinita. O mar é um espaço letal (TOMÁS, 2013, p. 20).

Vale salientar que a visão religiosa não se resumia apenas a destruição, pois a mentalidade fundamentada no Gênesis bíblico evidenciava bem-aventurança também no mar. Afirma-se, no capítulo 1, versículo 10, acerca da divisão do mar e da terra, que Deus viu que era bom. Essa afirmação não era ignorada pela sociedade medieval, sendo natural “que o Atlântico — enquanto espaço oceânico — tivesse provocado no espírito de tantos — homens e mulheres, leigos e clérigos — reações e sentimentos frequentemente contraditórios (FONSECA, 1992, p. 37)”.

Além da influência religiosa, há também a pouca produção científica relacionada ao mar e ao fato deste ainda ser um grande desconhecido durante o medievo. Pouco se conhecia sobre a dinâmica das marés e dos próprios oceanos, porém isso não impediu a coragem dos

povos que, por razões comerciais e religiosas, enfrentavam os perigos marítimos. Todas essas noções facilitavam a crença de que o mundo se acabava no além-mar. Essa convicção fica bastante evidente na cartografia medieval, em como os mapas-múndi representavam a terra completamente cercada por água, “supostamente caótica” (TOMÁS, 2013, p. 21).

A “lógica do centro-periferia” (TOMÁS, 2013, p. 22) afirma que quando estamos mais perto do centro, ou seja, da terra, mais o mar será favorável aos navegantes e, portanto, manutenção de vida. Porém, quanto mais longe estivermos desse centro e paulatinamente nos afastarmos dele, maior será a chance de nos depararmos com monstruosidades e outros seres.

Partindo dessa visão geográfica e da lógica do centro-periferia, pode-se certamente afirmar: para os medievais, o mar mediterrâneo, ou seja, o mar que propiciava a eles uma boa navegação e o qual eles apresentavam domínio, era o “nosso mar” e todo o resto, ou seja, o mar vasto e desconhecido, era o mar tenebroso. O medo do mar é natural nessa visão e um frequente tema em toda a construção do imaginário marítimo. Vale salientar que o Cabo Bojador significava para eles um desafio amedrontador, de modo que essa localidade será citada de maneira importante mais tarde por Fernando Pessoa. O Cabo Bojador era uma região rochosa localizada no Saara Ocidental que era de difícil navegação. As embarcações que tentavam passar para além do Bojador desapareciam, o que favorecia a criação de mais mitos relacionados aos monstros marinhos e à crença do fim do mundo. Quem ousava desafiar a suposta intransponibilidade do também conhecido como Cabo do Medo, deveria estar ciente da possibilidade do “não-regresso”, pois esta era “inerente a toda viagem iniciática” (TOMÁS, 2013, p. 22).

Manuel Diegues afirma: “na Idade Média, o mundo cristão buscava o paraíso terrestre, de onde haviam sido expulsos Adão e Eva, mas para encontrar esse lugar das delícias era necessário cruzar o mar Tenebroso, cheio de monstros e sereias (DIEGUES, 1998, p. 63)”. Pode-se dizer então que, para os medievais, cujas crenças eram bastante influenciadas pelos ensinamentos da Igreja Católica, o mar também significava, simbolicamente, uma espécie de purificação ou até mesmo um “itinerário purgativo” (TOMÁS, 2013, p. 22).

A Bíblia será uma fonte importante para a formação desse imaginário na Idade Média, uma vez que nela se encontram histórias sobre tempestades, naufrágios e grandes seres marinhos. Sobre este último, citaremos o grande peixe que engole o profeta Jonas e a serpente marinha citada no livro de Jó que deu origem ao mito do Leviatã.

No livro de Jonas, Deus fala com o profeta e ordena que ele vá até Nínive para anunciar a perdição da cidade. Jonas, porém, certo de que Deus perdoaria Nínive, viaja até Jope, cidade portuária antiga, e lá toma um navio que vai para Társis e, portanto, faria um caminho

oposto ao que Deus havia ordenado. Os versículos 4 e 5, do capítulo 1, no entanto, nos mostram que a empreitada de Jonas foi interrompida, pois o Senhor manda uma tempestade cair sobre o mar:

Mas o Senhor lançou sobre o mar um forte vento, e levantou-se uma tempestade tão violenta, que parecia que o navio estava a ponto de se despedaçar. Então os marinheiros ficaram com medo e clamavam cada um ao seu deus. Lançaram no mar a carga que estava no navio, para que ele ficasse mais leve (Jonas 1:4-5).

Ao descobrirem que a tempestade que os assolava era fruto da ira de Deus contra a desobediência de Jonas, os navegantes perguntam a ele o que devem fazer para que o mar se acalme. Jonas pede então que o lancem ao mar. Eles assim o fazem e imediatamente o mar se acalma. No entanto, Jonas não se afoga. Os versículos 15, 16 e 17 do mesmo capítulo 1 mencionam a presença de um grande peixe (que muitos acreditam se tratar de uma baleia), enviado por Deus para engolir o profeta e o regurgitar 3 dias depois:

Em seguida, os marinheiros pegaram Jonas e o lançaram no mar; e a fúria do mar se acalmou. Então esses homens temeram muito o Senhor; ofereceram sacrifícios ao Senhor e fizeram votos. O senhor ordenou que um grande peixe engolisse Jonas. E Jonas esteve três dias e três noites no ventre do peixe. (Jonas 1:15-17)

No caso da história do profeta Jonas, o grande peixe não representou perdição e morte. Porém, reflete o cuidado divino frente à tempestade causada pela própria desobediência de Jonas. Nesse caso, tanto o enfrentamento da tempestade quanto o grande ser marítimo misterioso significam aperfeiçoamento espiritual, visto que após ser regurgitado na beira-mar, Jonas cumpre o chamado divino de ir até Nínive e falar contra ela. Essa narrativa favorece o imaginário marítimo medieval estar associado a simbologias espirituais e a existência de criaturas aquáticas estranhas.

O Leviatã¹² também faz parte do imaginário marítimo medieval, em geral associado ao Inferno, o mar de fogo onde supostamente era o lar do monstro marinho e a lenda de São Brandão. Conforme a lenda, São Brandão com seus companheiros navegantes partem em busca da Terra Prometida e nessa busca enfrentam o mar onde vivia o Leviatã. Quando se trata da origem do Leviatã e de seus impactos no imaginário há, infelizmente poucas informações. Apesar disso, o mito do Leviatã ou monstro marinho foi absorvido por diversas culturas, como

¹² Nas várias versões da Bíblia traduzidas para a língua portuguesa, alguns são os nomes utilizados para se referir ao Leviatã. Na versão Almeida Revista e Atualizada, o nome “Leviatã” não aparece, o texto apenas se refere a ele pelo termo “crocodilo”. A versão dos Monges Beneditinos e Maredsous traduzida para o português menciona Leviatã e faz um comentário associando-o à imagem do crocodilo. Já na Nova Versão Internacional, utiliza-se Leviatã associado a “monstro marinho”. As versões Almeida Corrigida Fiel e Nova Versão Transformadora utilizam o termo leviatã. Sabemos que para os estudiosos das Escrituras Sagradas, a figura do Leviatã é controversa, não havendo consenso entre os tradutores. No que se concorda, trata-se de um ser descrito em todo o capítulo 41 do livro de Jó. Nos compete fazer essa breve explicação e salientar que citaremos os versículos na versão Nova Almeida Atualizada em que o termo é diretamente mencionado.

a fenícia. Para a mitologia fenícia, o Leviatã é o monstro do caos, um monstro marinho de sete cabeças que representa forças maléficas (SEVERINO, 2014, p.10).

O diálogo de Deus com Jó, no livro bíblico que carrega justamente o nome da personagem, é o maior registro de informações que encontramos sobre esse ser. Apesar de tratar-se de uma descrição do monstro, não há consenso em relação a ele: o texto descritivo ainda é enigmático e não se sabe muito sobre a real forma dessa criatura, se tratava de um monstro marinho parecido com um crocodilo ou com uma serpente.

O capítulo 41 do livro de Jó, em sua totalidade, se dedica a tratar do Leviatã:

“Não me calarei a respeito das pernas do Leviatã,
nem da sua grande força,
nem da graça de sua compostura.
Quem poderá tirar a capa do seu dorso?
Ou lhe penetrará a dupla couraça?
Quem abriria as portas de sua boca?
Pois em roda dos seus dentes está o terror.
As fileiras de suas escamas são o seu orgulho,
cada uma bem-encostada
como por um selo que as ajusta.
[...]
Da sua boca saem tochas;
faíscas de fogo saltam dela.
Das suas narinas procede fumaça;
como de uma panela fervente
sobre os juncos em chama.
[...]
Quando ele se levanta, os valentes tremem;
quando ele irrompe, ficam como que fora de si.
(Jó 41: 12-15; 19-25)

Leva as profundezas a ferver como panela;
torna o mar como caldeira de unguento.
[...]
Na terra, não há ninguém como ele,
pois foi feito para nunca ter medo.
O Leviatã olha com desprezo tudo o que é alto;
é rei sobre todos os orgulhosos.”
(Jó 41: 31-34)

Ainda que tenhamos poucas informações sobre este ser, segundo “o poder do Leviatã é colossal e pode ser comparado ao poder de Deus, que tem nas mãos a decisão de vida e de morte (SEVERINO, 2014, p. 24). O Leviatã nos parece ser um símbolo que reflete tanto o imaginário medieval sendo parte do maravilhoso bíblico, como afirma Jacques Le Goff (2017, p. 125), como um símbolo que reflete a noção de aperfeiçoamento espiritual por estar associado com a Lenda de São Brandão.

2.4 Renascimento e os mares nunca de antes navegados

Para além de Homero e Virgílio, outro poeta se destaca quando se trata do registro do imaginário marítimo na literatura: Camões. De muito nos vale falar sobre a literatura produzida pelo país que dominou os mares, isto é, Portugal. A obra magnânima de Camões, *Os Lusíadas*, poema épico escrito no século XVI, traz uma forte presença do mar e do imaginário associado a ele. A obra é o retrato da grandeza do povo português diante de um dos seus maiores feitos: o domínio do mar e a inauguração das Grandes Navegações.

Desde o início do poema, o mar é apresentado ao leitor como um grande elemento imprevisível que seria o grande desafio dos navegadores, sendo responsável tanto por possibilitar a glória do povo português quanto a destruição de inúmeras embarcações em naufrágios e a morte desses corajosos homens, como já se evidenciou neste trabalho ao tratarmos do Cabo Bojador¹³ e da sua intransponibilidade¹⁴.

A atmosfera marítima é citada em todo o Canto I do poema camoniano, sendo ressaltada a noção de que o povo lusitano enfrentou “mares de antes nunca navegados” e, portanto, venceu perigos e entre gente remota, para edificar “Novo Reino, que tanto sublimaram.” (CAMÕES, Canto I, estrofe 1). O mar é um elemento central para a narrativa de *Os Lusíadas*, ou seja, a epopeia é essencialmente marítima, o que justifica termos a presença de tantas noções ligadas ao imaginário marítimo até aqui explicitado.

A obra camoniana não se concentra em uma única personagem, mas no conjunto que forma e representa a nação portuguesa. Apesar disso, algumas figuras assumem uma posição de destaque, como é o caso do próprio poeta Luís de Camões, que se põe como narrador direto, e de Vasco da Gama, que liderou as expedições marítimas rumo às Índias. A relação dessas personagens e de todo o povo português com o mar e com as grandes navegações será, conforme se anuncia na proposição do Canto I, exaltada e louvada por todo o poema, indicando a grandeza da nação portuguesa e de seus feitos heroicos.

Dessa forma, com a primeira edição datada em 1572, *Os Lusíadas* é dividido em 10 cantos e, desde o primeiro, há elementos do mar. Nesse canto, a narrativa se concentra na invocação do poeta às musas para que estas o ajudem a contar a maior das histórias.

A partir da grande convivência com o mar no período anterior aos Descobrimentos, o povo português conhecia aspectos do mar, principalmente por causa das relações que

¹³ Camões se refere a ele como Cabo Tormentório (Canto V)

¹⁴ O primeiro navegador a vencer a intransponibilidade do Cabo Bojador foi o português Gil Eanes em 1434, século XV. Registra-se que sua travessia foi um dos fatores que possibilitou as grandes navegações posteriores rumo à Índia. CUYVERS, Luc. **Gil Eanes dobra o Cabo Bojador**. 1998. Disponível em: <https://ensina.rtp.pt/artigo/gil-eanes-dobra-o-cabo-bojador/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

mantinham com ele através da pesca e de transações comerciais oriundas dos navios moçárabes que atracavam em Lisboa. A curiosidade e a visão do mar como mantenedor favoreceram o desenvolvimento da coragem portuguesa diante do desconhecido além-mar e, portanto, os lusitanos dominaram o oceano, como registra Silvia Scott na seguinte passagem:

Numa época repleta de superstições, imperava o medo do mar. Para a população que em sua maioria vivia da exploração da terra, o oceano era um lugar aterrador. Mesmo os navegadores acostumados aos rios, “aos mares interiores” e ao Mediterrâneo, temiam o Atlântico. Na imensidão de águas desconhecidas, repletas de monstros – pensavam-, o homem não poderia subsistir. (SCOTT, 2012, p. 94-95)

Dessa forma, ainda no canto I do épico camoniano, fica claro que tanto o poeta quanto os navegadores sabiam dos perigos que por eles seriam enfrentados:

[...]
Oh! Grandes e gravíssimos perigos,
Oh! Caminho de vida nunca certo,
Que, aonde a gente põe sua esperança,
Tenha a vida tão pouca segurança!

**No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida,**
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e indigne o céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?

(CAMÕES, Canto I, estrofe 105 e 106 – grifos nossos)

As figuras mitológicas dos deuses e de seres maravilhosos que vivem no mar e que o dominam também se fazem presentes na narrativa de Camões. Os versos da estrofe 19 do canto I na qual se lê o início da narração *in media res*, nos permitem fazer desde o início uma associação do mar com o domínio de Netuno, nome romano que equivale a Posêidon, e Próteu, seu filho. Os versos seguintes fazem uma bela descrição do alto mar, que se trata do local onde não se avista terra:

Já no largo oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
De branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Próteu são cortadas:

(CAMÕES, Canto I, estrofe 19)

Uma das mais famosas passagens do poema é o encontro da frota portuguesa com o Gigante Adamastor narrado no Canto V. Esta parte da narrativa se constitui como uma

alegoria representativa do medo do intransponível, temor de maiores perigos e das procelas que seriam enfrentadas pelos navegantes no desbravamento dos “mares nunca de antes navegados”. O gigante representa tudo aquilo que o homem tem de vencer para libertar e se desenvolver como herói. A figura do gigante é descrita como assustadora, medonha e má como se lê nos seguintes versos:

Não acabava, quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura,
O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.

Tão grande era de membros que bem posso
Certificar-te que este era o segundo
De Rodes estranhíssimo colosso,
Que um dos sete milagres foi do mundo.
C’um tom de voz nos fala horrendo e grosso,
Que pareceu sair do mar profundo:
Arrepiam-se as carnes e o cabelo
A mim e a todos, só de ouvi-lo e vê-lo.

(CAMÕES, Canto V, estrofes 39 e 40)

Com base nos versos antes citados, sabemos que Adamastor tinha a face como quem estava extremamente irado e saía do oceano profundo causando terror a Vasco da Gama e aos demais navegantes. Assim, segundo Leonildo Cerqueira, acerca das inúmeras histórias que são construídas ao redor das viagens marítimas, “o gigante de Camões, sabemos, fora forjado pelo poeta, no entanto é natural tê-lo feito a partir do repertório de histórias contadas por toda a Europa medieval” (CERQUEIRA, 2019, p. 247). A partir disso, afirmamos que a simbologia aqui construída nos ajuda a entender melhor como os nautas sentiam-se frente às aterrorizantes situações vividas em alto mar como aquelas que o próprio gigante irá referir em suas profecias e ameaças contra os portugueses, sobre os perigos iminentes na navegação, como as tempestades e “trombas marítimas”:

Sabe que quantas naus esta viagem
Que tu fazes, fizerem de atrevidas,
Inimiga terão esta paragem
Com ventos e tormentas desmedidas.
E na primeira armada, que passagem
Fizer por estas ondas insofridas,
Eu farei d’improviso tal castigo,
Que seja mor o dano, que o perigo.

(CAMÕES, Canto V, estrofe 43)

O tema das tempestades e das tormentas aparece em todo o curso da ação do épico camoniano. No canto VI, Camões descreve o episódio da Tempestade. Com uma grande força descritiva, o poeta lusitano constrói uma potente imagem do barco sobre as ondas e a força violenta dos ventos sem deixar de lado o aspecto humano da imagem, mostrando a habilidade dos navegantes de, mesmo diante de tamanha tensão, manter firme o navio. Ao mesmo tempo, sabemos que o episódio da tempestade também tem relação com o imaginário dos deuses, visto que estes não entraram em consenso sobre a façanha portuguesa de tentar chegar às Índias, ou seja, a tempestade é resultado da oposição do deus Baco em relação aos portugueses e sua viagem:

Não eram os traquetes bem tomados,
Quando dá a grande e súbita procela.
“Amaina, disse o mestre a grandes brados,
Amaina, disse, amaina a grande vela.”
Não esperam os ventos indinados
Que amainassem; mas juntos dando nela,
Em pedaços a fazem c’um ruído,
Que o mundo pareceu ser destruído.

O céu fere com gritos nisto a gente,
Com súbito temor e desacordo;
Que, no romper da vela, a nau pendente
Toma grão soma d’água pelo bordo.
“Alija, disse o mestre rijamente,
Alija tudo ao mar; não falte acordo;
Vão outros dar à bomba, não cessando!
À bomba! que nos imos alagando.”

Correm logo os soldados animosos
A dar à bomba, e tanto que chegaram,
Os balanços que os mares temerosos
Deram à nau, num bordo os derribaram.
Três marinheiros duros e forçosos
A menear o leme não bastaram;
Talhas lhe punham duma e doutra parte,
Sem aproveitar dos homens força e arte.

Os ventos eram tais, que não puderam
Mostrar mais força d’ímpeto cruel
Se pera derrubar então vieram
A fortíssima torre de Babel.
Nos altíssimos mares, que cresceram,
A pequena grandura dum batel
Mostra a possante nau, que move espanto,
Vendo que se sustém nas ondas tanto.

(CAMÕES, Canto VI, estrofes 71-74)

Tamanha é a força da tempestade enfrentada pelos navegantes, que se observa pela grande riqueza de detalhes explicitados por Camões na descrição apresentada na passagem.

Esse temor diante dos elementos naturais furiosos era comum e levava os navegantes à súplica mais desesperada pedindo ao Deus bíblico e sua guarda de anjos por proteção e pela calmaria dos ventos e das águas para que se pudesse ser alcançada a conquista por eles tanto desejada. Esse posicionamento fica nítido a partir das estâncias 80 e 81 do mesmo Canto VI, nas quais, desesperado, Vasco da Gama suplica à Divina guarda angélica. Camões se vale do sincretismo fruto do hibridismo das culturas para construir a imagem forte da procela enfrentada pelos lusitanos na sua epopeia marítima:

Vendo Vasco da Gama que tão perto
Do fim de seu desejo se perdia,
Vendo ora o mar até o inferno aberto,
Ora com nova fúria ao céu subia,
Confuso de temor, da vida incerto,
Onde nenhum remédio lhe valia,
Chama aquele remédio santo e forte,
Que o impossibil pode, desta sorte:

“Divina guarda, angélica, celeste,
Que os céus, o mar e terra senhoreias!
Tu, que a todo Israel refúgio deste
Por metade das águas Eritréias:
Tu, que livraste Paulo e defendeste
Das Sirtes arenosas e ondas feias,
E guardaste c’os filhos o segundo
Povoador do alagado e vácuo mundo:

“Se tenho novos medos perigosos
Doutra Cila e Caríbdis já passados,
Outras Sirtes e baixos arenosos,
Outros Acroceráunios infamados;
No fim de tantos casos trabalhosos
**Por que somos de ti desamparados,
Se este nosso trabalho não te ofende,
Mas antes teu serviço só pretende?**

(CAMÕES, Canto IV, estrofes 80-82 – grifos nossos)

Ainda em terras portuguesas, por tamanha influência exercida não só pelas grandes navegações, resultantes do domínio exitoso que os navegantes obtiveram, também do imaginário marítimo que compõe a mentalidade portuguesa e de outros registros históricos - além dos literários com Camões - o mar se torna protagonista na poesia lírica de literaturas posteriores ao Classicismo. As obras de Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen são exemplos desse desenvolvimento temático.

Em um salto temporal de mais de 400 anos que vai do Renascimento à Idade Moderna, é evidente para nós o quanto o mar ainda exerce influência sobre os homens e os fascina. Em terras portuguesas, não haveria de ser diferente visto que os frutos do domínio

marítimo elevaram Portugal à hegemonia do mundo do Ocidente, principalmente entre os séculos XV e XVI. O mar era e ainda é extremamente importante para a história nacional portuguesa e isso reverbera na produção lírica.

Fernando Pessoa, em *Mensagem* (1934), seu único livro publicado em vida, estabelece um diálogo direto com *Os Lusíadas*. Na segunda parte do livro, intitulada *Possessio Maris*¹⁵, Pessoa também canta os feitos portugueses. Com B. Gasparotto salientamos que a situação vivida pelo Portugal pessoano é inversa à situação do país na época renascentista, a nação: “vive sobre os estertores da monarquia que agoniza lentamente e sobre o espectro da Segunda Guerra Mundial que se avizinha, trazendo como penhor os quarenta anos da ditadura salazarista”. (GASPAROTTO, 2011, p. 272). A partir desse novo contexto surge o *Mensagem* de Fernando Pessoa que expõe um imaginário construído pelo povo português em torno do mar.

Criaturas fantásticas e misteriosas, à semelhança do gigante Adamastor d’*Os Lusíadas*, se fazem presentes em Pessoa quando este dedica um poema completo a aparição do “monstrengo”. O monstro pessoano vem do fim do mar e voa sobre a nau três vezes a reclamar e a cobrar dos nautas explicações sobre quem são e como ousam desvendar o mar por ele dominado:

O MONSTRENGO

O monstrengo que está no fim do mar
na noite de breu ergueu-se a voar;
à roda da nau voou três vezes,
voou três vezes a chiar,
e disse: “Quem é que ousou entrar
nas minhas cavernas que não desvendo,
meus tecnos negros do fim do mundo?”
e o homem do leme disse, tremendo,
“El-Rei D. João Segundo!”

“De quem são as velas onde me roço?
de quem as quilhas que vejo e ouço?”
Disse o monstrengo, e rodou três vezes,
três vezes rodou imundo e grosso,
“Quem vem poder o que só eu posso,
que moro onde nunca ninguém me visse
e escorro os medos do mar sem fundo?”
E o homem do leme tremeu, e disse,
“El-Rei D. João Segundo!”

Três vezes do leme as mãos ergueu,
três vezes ao leme as repreendeu,
e disse no fim de tremer três vezes,
“Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um povo que quer o mar que é teu;
e mais que o monstrengo, que a alma teme
e a roda nas trevas do fim do mundo,

¹⁵ Do latim. Correspondente a: posse do mar.

manda a vontade, que me ata ao leme,
de El-Rei D. João Segundo!”.

(PESSOA, 2006, p. 52-53)

Nesse movimento de diálogo entre o homem do leme e o Monstrengo, há um aspecto comum com *Os Lusíadas* a salientar: o medo. O poeta não se exime de mostrar que a presença do monstro, simboliza temor, elemento contrário ao desejo de domínio de Portugal naquela empresa pelo mar. A repetição do uso do verbo “tremar” nos indica esse temor sentido pelo navegante frente a criatura. Três vezes o monstro voou e perguntou ao homem do leme quem ousava enfrentar o seu mar, o seu poder e seu domínio, três vezes a resposta é a mesma “El Rei D. João Segundo” e três vezes se repete o verbo “tremar”. Além disso, os vocábulos utilizados por Pessoa para referir-se ao mar também contribuem para a construção de uma atmosfera pavorosa. Respectivamente na primeira, na segunda e na terceira estrofes, o mar recebe os seguintes nomes: “fim do mundo”, “mar sem fundo” e “trevas”.

“Mar Português” é poema inserido na segunda parte de *Mensagem*, de título homônimo. Nele Fernando Pessoa ilustra muito bem a noção trágica de perda relacionada às vidas perdidas no mar no período das grandes navegações:

MAR PORTUGUÊS

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.

(PESSOA, 2006, p. 60)

Pessoa dedica o poema ao pranto do povo português frente aos naufrágios. O eu-lírico dirige-se ao mar e evoca, segundo Leonildo Cerqueira, “imagens de perdas e dor” por causa da morte de entes queridos que nunca mais voltaram. Na interjeição contém a representação hiperbólica das perdas sofridas por mães, noivas e toda uma nação que muito sofreu em prol do domínio do mar. Porém, na estrofe seguinte, o poeta apresenta uma visão esperançosa e positiva oposta ao discurso da primeira estrofe. É nesse contraste vivido pelo enfrentamento da dor que reside a recompensa. A menção ao Cabo Bojador já referido por nós

anteriormente, salienta que só há vitória e conquista para quem se põe à mercê da luta. Conforme Cerqueira, é certo que os últimos versos do poema, reúnem de forma sintética, as ideias até aqui já discutidas: “é o mar que causa pavor, que o homem sempre buscou” (CERQUEIRA, 2019, p. 250), ou seja, no mesmo mar no qual está o mistério e o desconhecido está espelhado o infinito desejo de ir além, em busca de mais conquistas.

Ainda no século XX, Sophia de Mello Breyner Andresen, nascida em 1919 e, portanto, poeta contemporânea, ainda que por um curto período, de Fernando Pessoa, apresenta em sua poesia um viés em que o mar exerce profunda influência. Prova disso está inicialmente nos títulos de poemas e livros de sua autoria, há notoriamente a presença de uma semântica marítima. São estas algumas das obras da autora voltadas para este universo netuniano: *Dia do Mar* (1947); *Mar Novo* (1958); *Navegações* (1983); *Mar* (2001). Salientamos, claro, que a sua obra como um todo não é dedicada ao mar, mas este aparece como figura importante e os tópicos analisados até aqui acerca do imaginário marítimo também se fazem presentes, como veremos a seguir, de modo que “do mar sophiano emergem deuses, mitos, lendas e memórias individuais ou coletivas, vividas ou imaginadas refigurações de um passado que sempre se faz presença, por meio do fazer poético (RABELO, 2012, p. 9)”.

A coletânea de maravilhas se manifesta na obra de Sophia, por exemplo, no poema *As Nereides*, do livro *Geografia*, que tendo sido publicado em 1967, coloca o mundo grego em evidência (RABELO, 2012, p. 29):

AS NEREIDES

Pudesse eu reter o teu fluir, ó quarto
Reter para sempre o teu quadrado branco
Denso de silêncio puro
E vida atenta

Reter o brilho
Da Cassiopeia em frente da janela
Reter a queda
Das ondas sobre a areia
E habitar para sempre o teu espelho

Que dos meus ombros jamais tombasse o tempo
Marinho misterioso e antigo
Assim como as nereides
Não perderão jamais seu manto de água

(ANDRESEN, 2018, p. 542)

Filhas de Nereu, o deus das ondas do mar, e da divindade aquática Dóris as Nereidas, que dão título ao poema, eram habitantes do mar. A alusão aos signos marítimos

também se faz presente para qualificar o tempo que se liga ao eu-poético, desejoso de se eternizar, assim como a existência das Nereidas nas águas do mar.

Já no poema *Nevoeiro*, inserido no livro *Dia do Mar*, as tão famosas sereias se fazem presentes associadas à imagem do naufrágio, do mar largo e do próprio nevoeiro, contribuindo para a construção de uma atmosfera misteriosa, como a que imaginamos e é descrita em Homero quando Ulisses passa pelas sereias tapando os ouvidos com cera como fora recomendado por Circe e agarra-se ao mastro que está no centro do navio para fugir das ilusões da paixão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 314):

NEVOEIRO

Quem poderá saber que estranha bruma
Brotou caladamente em minha volta
Pra que eu perdesse as horas uma a uma
Sem um gesto, sem gritos, sem revolta.

Quem poderá saber que estranhos laços
E que sabor de morte lento e amargo
Sugaram todo o sangue dos meus braços —
O sangue que era sede do mar largo.

Quem poderá saber em que respostas
Se quebrou o subir do meu pedido
Para que eu bebesse imagens decompostas
A luz dum pôr de sol enlouquecido.

Aquelas cujos ombros se extinguiram
Contra os muros dum quarto misterioso
Onde há uma janela voltada para longe

Aquelas em cujos olhos não há cor
A força de fitarem o vazio
Que vai e vem entre o horizonte e elas

Aquelas cujo desespero cai
De todo o céu a pique sobre a terra,
Imutável e completo, igual
Ao silêncio do mar sobre os naufrágios.

Elas são aquelas que esperaram
Que todas as promessas se cumprissem
E que nos cegos deuses confiaram.

A minha esperança mora
No vento e nas sereias —
E o azul fantástico da aurora
E o lírio das areias

(ANDRESEN, 2018, p. 211-2013)

Na primeira estrofe do poema de Sophia de Mello Breyner Andresen, podemos fazer uma associação do eu poético passando por um momento da vida em que há ausência de

luz, uma bruma que impede de ver além com clareza, causando sentimentos de medo e desesperança. Em seguida, temos uma associação com o mar largo, com a região do mar onde não se pode mais avistar terra. Essa imagem alude às viagens dos descobrimentos marítimos, o desejo dos navegantes, signo de domínio e coragem, mas a chegada ao mar largo é impedida pelo nevoeiro.

Nas estrofes em seguida é apresentada uma imagem de naufrágio que, no poema, cumpre papel de comparação para um estado ou realidade. A ideia é de que, ao contrário do eu lírico, há aqueles que depositaram suas esperanças em outros (seres e pessoas) e então esperaram. O poema encerra-se com o eu-lírico afirmando que sua esperança reside no vento e nas sereias, ou seja, nos elementos naturais e fantásticos, como também na simplicidade do nascer do dia e dos lírios das areias. Nesse caso, as sereias não se apresentam como seres malignos, mas sim como maravilhosos. Há um contraste no poema entre nevoeiro e o silêncio do mar após um naufrágio, com a esperança que o mar tem em si mesmo.

A poeta portuguesa dedica alguns poemas em sua obra para a temática do naufrágio, dentre os quais escolhemos trabalhar com o *Navio Naufragado*, também inserto no livro *Dia do Mar*.

NAVIO NAUFRAGADO

Vinha dum mundo
Sonoro, nítido e denso.
E agora o mar o guarda no seu fundo
Silencioso e suspenso.

E um esqueleto branco o capitão.
Branco como as areias,
Tem duas conchas na mão
Tem algas em vez de veias
E uma medusa em vez de coração.

Em seu redor as grutas de mil cores
Tomam formas incertas quase ausentes
E a cor das águas toma a cor das flores
E os animais são mudos, transparentes.

E os corpos espalhados nas areias
Tremem à passagem das sereias,
as sereias leves de cabelos roxos
Que têm olhos vagos e ausentes
E verdes como os olhos dos videntes.

(ANDRESEN, 2018, p. 162)

Navio naufragado é retrato poético de uma cena desoladora de um certo naufrágio de embarcação antes vinda de um mundo “sonoro e nítido” e que agora jaz no silêncio do fundo do mar. A imagem do esqueleto do capitão, branco feito as areias, se mistura com a atmosfera

marinha das conchas e das algas. O retrato possível e real de um naufrágio, cena comum no imaginário marítimo, se funde com o contexto fantasmagórico de corpos que embora mortos, temem o perigo da passagem das sereias, descritas de modo espectral, com seus cabelos roxos, cor simbolizadora da morte.

Em um passeio pela história da literatura, percebe-se que o fascínio marítimo é algo constante e atemporal. Os homens se relacionam com o mar desde a Antiguidade e registram em mitos ou narrativas e poemas. Nesse mar reside o misterioso, o perigo, a perdição, mas também residem as maravilhas, sejam elas frutos da imaginação humana útil para explicar o inexplicável ou para render aos homens a possibilidade do domínio e da expansão.

A influência do mar não ficou apenas na região da península. É fato que:

O mar das poesias trovadorescas, o mar de Camões, dos navegadores portugueses, o mar de Pessoa é também o mar da Bahia onde Cabral aportou. É o cruel caminho das atrocidades denunciadas por Castro Alves, é o espaço bucólico versado por Gonçalves Dias, é o relato tenebroso do naufrágio nas costas do Maranhão, é o Mar Morto de Jorge Amado. (MAIA; SANTANA; SANTOS; NUNES, 2019, p. 16)

Este mar também faz parte da história brasileira e de sua literatura, sendo digno de nota, o mar do poeta cearense Gerardo Mello Mourão em sua epopeia das américas intitulada *Invenção do Mar: Carmen sæculare*. O livro vencedor do Prêmio Jabuti de Literatura data de 1997 e traz em suas páginas uma narrativa poética do descobrimento do Brasil. A construção dessa épica brasileira aproxima em suas páginas os continentes Europeu e Americano, e, segundo Edson da Silva (2010), produz um canto que entrecruza e alia as lendas e as gentes de cada lugar em um grande antitético. Não por acaso o subtítulo carrega do latim o sentido de “canção eterna”. Gerardo Mello Mourão funde o lírico e o épico, ao passo que o mar se avoluma e ganha muito protagonismo ao longo da obra, portanto, “seja como objeto de partida ou de chegada, o mar representa, de certo modo, uma parte fragmentada do espaço sobre o qual se dá o direcionamento da narrativa (SILVA, 2010, p. 63)”. Essa lógica se observa já no início do poema com os versos:

Ai flores do verde pinho
 ai pinhos da verde rama
 coroados das flores do verde pinho
 eu não quero este mar – eu quero o outro:

Quero o mar das parábolas e elipses
 dos cones helicôneos dos abismos
 o mar sem fim – o mar
 com seus heliotrópios suas ninfas,
 seus cavalos-marinhos, seus tritões
 e seus lobos-do-mar:

E tu, Pater Poseidon,
 com teu tridente em teu palácio de águas.
 E era uma vez Diônisos – poeta e rei
 e um dia a flor do pinho será tábua
 e um dia a táboa será sonho quando
 o pinho de novo verde sobre as águas verdes
 talhado a enxó
 entre as espumas talhar as ondas: - então
 o mar libidinoso irá lambendo as ancas
 das caravelas redondas.

(MOURÃO, 1997, p. 24)

Há aqui a presença forte do imaginário português trovadoresco. Ao tomar de empréstimo o poema de D. Dinis, “Ai flores do verde pinho”, Mourão imediatamente leva o leitor a Portugal. O resíduo da lírica trovadoresca funciona aqui não apenas como metonímia, mas para um propósito maior: evidenciar a matéria prima de que eram feitas as caravelas portuguesas. Não simplesmente de uma madeira comum, tábuas cortadas de árvores portuguesas, mas o povo de Portugal com sua bagagem histórica, cultural, literária e com sua sede por conquista e expansão.

Os versos “eu não quero este mar – eu quero o outro”, que para um leitor desatento podem passar despercebidos, trazem profundidade ao prelúdio da épica ao lidar com a mentalidade do *Mare Nostrum*, ou nosso mar. Essa concepção advém da concepção peninsular de domínio do Mar Mediterrâneo, uma vez que a “navegação lusa tem por antepassado o povo fenício, que no século X a.C., já viajava por todo o Mediterrâneo (TOMÁS, 2013, p. 31). A verbalização da vontade do eu-lírico evidencia a mentalidade de bravura e busca pela expansão marítima, como de fato ocorreu.

Uma vez que a influência marítima está em terras brasileiras, não é difícil localizarmos outros poetas que tenham dedicado seu tempo a escrever sobre o mar. Assim, citamos o modernista Manuel Bandeira, poeta contemporâneo de Cecília Meireles. Em Ritmo Dissoluto, publicado em 1924, o poema “Mar Bravo” surge como interlocutor num diálogo com a voz poética de Bandeira:

MAR BRAVO

Mar que ouvi sempre cantar murmúrios
 Na doce queixa das elegias,
 Como se fosses, nas tardes frias
 De tons purpúreos,
 A voz de minhas melancolias:

Com que delícia neste infortúnio,

Com que selvagem, profundo gozo,
 Hoje te vejo bater raivoso,
 Na maré-cheia de novilúvio,
 Mar rumoroso!

Com que amargura mordes a areia,
 Cuspindo a baba da acre salsugem,
 No torvelinho de ondas que rugem
 Na maré-cheia,
 Mar de sargaços e de amuragem!

As minhas cóleras homicidas,
 Meus velhos ódios de iconoclasta,
 Quedam-se absortos diante da vasta,
 Pérfida vaga que tudo arrasta,
 Mar que intimidas!

Em tuas ondas precipitadas,
 Onde flamejam lampejos ruivos,
 Gemem sereias despedaçadas,
 Em longos uivos
 Multiplicados pelas quebradas.

Mar que arremetes, mas que não cansas,
 Mar de blasfêmias e de vinganças,
 Como te invejo! Dentro em meu peito
 Eu trago um pântano insatisfeito
 De corrompidas desesperanças!...

(BANDEIRA, 1974, p. 185)

Esse poema faz parte da coletânea que configura uma fase da produção de Bandeira em que seus escritos, conforme Antônio Olinto (1974), compõem uma poesia já “limpa de escolas, não literária, remansosamente perturbadora” (OLINTO, 1974, p. 179). É nesse sentido que Bandeira rompe com o verso tradicional e apresenta uma “voz própria”, porém sem se desvencilhar do imaginário que envolve o mar e seus elementos. De maneira singular, o poeta apresenta a dualidade que o mar não só suscita no ser humano, mas também que é inerente a ele próprio como uma força da natureza.

Desse modo, “Mar Bravo” revela a inveja que o eu-lírico guarda em si diante da força marítima, de sua beleza e de sua magia. O mar do gemido das sereias, mar melancólico, é o mesmo mar selvagem, furioso. A voz poética cobiça a intensidade do mar e sua vitalidade uma vez que em seu peito carrega apenas um pântano pegajoso, pesado, de angústias desesperançosas. Quem dera ele fosse como o mal selvagem, intenso, imprevisível. O poema explora, então, a dualidade das emoções humanas representadas desde a melancolia ao fascínio, passando também pela selvageria e a pequenez das angústias do homem frente à imprevisibilidade dos acontecimentos e da vida.

Por fim, o mar faz-se presente na literatura das sociedades como as que citamos até aqui de forma residual, ou seja, há aspectos da compreensão dessas águas que reverberam fortemente de um período em outro de forma renovada. A Teoria da Residualidade é importante para nosso trabalho não apenas no que diz respeito ao mar enquanto temática, mas como um processo mental e social do qual Cecília Meireles também participa. Trataremos sobre essa relação existente entre a poeta e a residualidade no capítulo seguinte.

3 CECÍLIA MEIRELES E A COSMOVISÃO MEDIEVAL

A afeição de Cecília Meireles pela Idade Média pode ser notada por qualquer leitor de sua obra. Não raras vezes podemos notar em sua poesia traços que nos levem imediatamente ao ideal trovadoresco. Não se pode, portanto, deixar de salientar esse viés de sua obra. Dessa forma, mostraremos a seguir como a cultura medieval envolve os versos melódicos de nossa poeta¹⁶.

É vasta a manifestação de elementos medievais, não apenas em um determinado período de produção de Cecília, mas em toda ela, como em *Cânticos* (1927), *Romanceiro da Inconfidência* (1953) e *Romance de Santa Cecília* (1957), por exemplo.¹⁷ Assim, neste capítulo, discutiremos noções sobre a Arte de Trobar e como do livro *Espectros* (1919) até *Solombra* (1963) identificamos este cantar mediéxico. Iniciamos esse caminho pelo Modernismo, movimento ao qual a produção ceciliana está ligada.

Em 1922, com a Semana de Arte Moderna, inaugurou-se o momento em que a produção artística brasileira explodiu em ideais transgressores. Manuel Bandeira, junto aos seus colegas Mário e Oswald de Andrade, defendia em sua nova poesia o direito de promover uma literatura nacionalista, caracterizada pelo teor conflitante com a produção artística europeia da época. Eles buscavam a ruptura e a liberdade de formas e temas.

Sabendo disso, é de grande valia tratarmos, mesmo que brevemente, sobre o conceito de tradição, para que uma vez definida, possamos tratar da ruptura dessa tradicionalidade de forma mais clara. Assim, nos valem da ideia de tradição de Antônio Candido acerca da coletividade e continuidade necessária à literatura:

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo (CANDIDO, 2006, p. 147)

¹⁶ Importa-nos salientar que chamaremos Cecília Meireles de poeta ao longo de toda a nossa dissertação. Esta decisão não nos cabe. É, na realidade, a partir da defesa da autora em “Motivo” quando esta afirma nos tão aclamados versos: “Não sou alegre nem sou triste / Sou poeta. (MEIRELES, 2017, p. 245).

¹⁷ Roberto Pontes, em grande contribuição aos estudos cecilianos, mapeou resíduos constantes em sua obra completa no que ele nomeia de *corpus* medieval-trovadoresco.

PONTES, Roberto. **Corpus medieval-trovadoresco da arte de trobar ceciliana**. Levantamento realizado a partir de: Poesia Completa Cecília Meireles, v. 1 e v. 2 (Org. SECHHIN, Antonio Carlos). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001. Esta edição é chamada “Do Centenário” da Autora. Notas de aula para o Programa de Pós-Graduação em Letras. Disciplina HGP797 - Tópicos Especiais de Literatura Brasileira II. Universidade Federal do Ceará, 2004.2.

3.1 Modernismo em festa

A inauguração do modernismo foi um marco para o Brasil, embora saibamos que a produção moderna já estivesse presente antes mesmo da década de 1920. Duarte (2014) afirma que o que foi instaurado, portanto, naquele momento de efervescência cultural, não foi a arte moderna em si, mas “uma condição de liberdade estética sem a qual o desenvolvimento histórico dessa arte seria ou impossível ou no mínimo muito difícil” (DUARTE, 2014, p. 126). A liberdade é o ponto central do grito modernista bradado pela voz de tantos artistas, dentre os quais citamos Manuel Bandeira em Poética: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” (BANDEIRA, 1974, p. 207).

O movimento em prol da fundação do Modernismo no Brasil gerou ainda diversos manifestos que ressaltavam o desejo de inovação sobre a produção das artes em geral, dentre os quais se pode destacar: “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, cuja prerrogativa era o próprio conceito (simbólico) de antropofagia, ou seja, o ato de comer a carne humana para com ela obter as habilidades daquele que foi devorado transposto para as artes. A proposta significava promover uma renovação artística a partir da “deglutição” de estéticas e técnicas importadas. Neste manifesto, há também a noção de identidade coletiva que se aplicava na proposta de Oswald, porém numa perspectiva simbólica e até temporal: a sugestão de um “futuro diferente do esperado, mas somente a partir da definição de um passado que também é novo, e do qual, aí sim, derivaria esse futuro (DUARTE, 2014, p. 150)”. Dessa forma, o modernismo era um movimento que pregava a revolução a partir da negação do passado como este era conhecido e na inerente arte que essa nova noção produziria.

Apesar de ter produzido poética e artisticamente durante o Modernismo brasileiro, Cecília Meireles demonstra interesse genuíno nos temas e nas formas medievais. A ocorrência dessa característica na obra da poeta pode ser considerada uma manifestação do que passamos a conhecer como Neotrovadorismo¹⁸, como destaca a medievalista Maria do Amparo Tavares Maleval. Esse movimento sugere justamente, de forma residual, a permanência da tradição na modernidade. Em termos gerais, o Neotrovadorismo, conforme Maleval (2002), só se tornou possível por causa da tardia publicação dos cancioneiros galaico-portugueses. Dessa forma, o trovadorismo não estava na lista dos movimentos literários tradicionais importados pelo Brasil e que eram tão combatidos pelos intelectuais modernos:

¹⁸ O Neotrovadorismo pode ser considerado uma recriação de ideais da poesia medieval no que diz respeito ao ambiente e às técnicas da forma. Segundo Maleval (2003), “nele se uniram as audácias metafóricas da poesia moderna com as velhas formas de expressão lírica, tornando-o fenômeno também original (MALEVAL, 2002, p. 23).”

Os Cancioneiros medievos somente a partir de fins do século XIX seriam publicados – o da Vaticana em edição paleográfica de Monaci (1875), o de Colocci-Brancuti em edição paleográfica de Molteri (1880), e crítica de Braga (1878), e o da Ajuda em edição crítica de Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1904). (MALEVAL, 2002, p. 23)

Acerca dessa publicação tardia sabe-se que provavelmente tenha sido motivada pela dificuldade de preservação das obras, motivo pelo qual também muitos manuscritos se extraviaram com o passar dos anos, e pela falta de interesse especificamente centrado na cultura popular medieval e, segundo Maleval (2002), o prestígio da língua galega tinha se perdido, sendo considerado uma coisa do passado.

O Neotrovadorismo se apresentou, embora sem manifestos, nas obras de muitos poetas brasileiros modernos e contemporâneos. Essa afeição pelas tópicas medievais atravessou todo o Brasil, não se limitando a apenas uma região. No Ceará, por exemplo, Marly Vasconcelos, nascida em 1942, publicou a antologia *Cãtygua Proençal*. O livro é composto por 20 poemas que resgatam o imaginário das cantigas trovadorescas. A mesma pesquisadora antes referida, Maria do Amparo Tavares Maleval, fez registros de ocorrências neotrovadorescas nas obras de autores vários. Dentre eles estão: Onestaldo de Pennafort e Stella Leonardos no Rio de Janeiro, Hilda Hilst e Mário de Andrade em São Paulo, Myriam Coeli no Rio Grande do Norte e Manuel Bandeira em Pernambuco (MALEVAL, 2002).

Ressalta-se, inclusive, que apesar de Mário de Andrade ser uma das grandes vozes transgressoras do Modernismo em sua fase inicial, nem sua obra esteve livre da sedução do Neotrovadorismo. É possível ver em alguns poemas da *Lira Paulistana* registros residuais da poética medieval como mostraremos a seguir:

Ruas do meu São Paulo
Onde está o amor vivo,
Onde está?

Caminhos da cidade,
Corro em busca do amigo,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo,
Amor maior que o cibo
Onde está?

Caminhos da cidade,
Resposta ao meu pedido,
Onde está?

Ruas do meu São Paulo
A culpa do insofrido,
Onde está?

Há de estar no passado,
Nos séculos malditos,

Aí está.

(ANDRADE, 2013, p.533)

Neste poema, há uma nítida presença das técnicas trovadorescas, especialmente empregadas por Martim Codax na cantiga “Ondas do Mar de Vigo”. O poema é uma reconstrução da cantiga de amigo sob um novo ponto de vista: o do ideal moderno, urbano e nacional. O uso do refrão e do paralelismo são dados de forma cristalizada, ou seja, recriada e lapidada. Mário de Andrade cria o seu próprio leixa-prem, que no original consiste na repetição do 2º verso da primeira estrofe no 1º verso da terceira estrofe e da repetição do 2º verso da segunda estrofe no 1º verso da quarta estrofe, e altera a ordem das técnicas originais da Idade Média: o poema não respeita o leixa-prem original, mas o recria na repetição do 1º verso da primeira estrofe nas estrofes ímpares, ou seja, a terceira e a quinta estrofe. Nisso se evidencia também o neotrovadorismo. A lógica aqui não é a de imitar o trabalho dos trovadores e dos jograis, mas de renová-las com a atual roupagem do ideário moderno.

Dessa forma, Andreíza Valério de Oliveira afirma que Mário de Andrade idealiza agora a ideia não de um ser humano amado como na cantiga de Codax, mas o seu amor à cidade de São Paulo. Logo, a lógica que se estabelece na lira de Andrade é esta: a natureza tal qual era essencial para o homem medieval está para o homem moderno representada na perspectiva da urbanização, na vivência das cidades (OLIVEIRA, 2009, p. 126).

Se o encanto medieval impregnou os modernistas mais ferrenhos como Mário de Andrade e outros encabeçadores da Semana de Arte Moderna, o mesmo ocorreu para quando falamos de Cecília Meireles e dos demais membros do Grupo Festa, conhecidos por não serem os mais aguerridos ao ideal de ruptura radical.

Dentre as correntes modernistas inauguradas no início do século XX, podemos destacar a espiritualista que, por sua vez, se contrapunha à primitivista de Oswald de Andrade. Enquanto estes buscavam romper com a tradição e buscar a construção de uma identidade literária nacional, embora tenhamos visto que nem esta corrente esteve isenta do emprego dos modos literários medievais, aqueles buscavam, segundo Cláudia Araújo, “restaurar os valores morais perdidos na praticidade dos dias modernos, através do espírito humano (ARAÚJO, 2011, p. 10)”. Daí o nome da corrente ser justamente ligada às manifestações do espírito.

Fruto desse pensamento, a revista *Festa* foi a máxima expressão do que a corrente espiritualista pregava desde o início do Grupo Festa, em 1919, e que até a sua primeira publicação da revista, em 1927, não tinha repercutido com impacto e aceitação. Outras revistas

apareceram associadas aos ideais do grupo oposto aos primitivistas do início da década de 1920. Foram elas: *América Latina* em 1919, *Árvore Nova* em 1922 e *Terra do Sol* em 1924.

Mesmo tendo sofrido diversas críticas oriundas dos intelectuais primitivistas, é válido destacar que os idealizadores e colaboradores da Revista *Festa* são considerados, na história da literatura brasileira, nomes de peso, conforme Cláudia Araújo:

“A revista teve como idealizadores Tasso da Silveira e Andrade Muricy. Também fizeram parte do grupo Adelino Magalhães, Barreto Filho, Brasília Itiberê, Henrique Abílio, Lacerda Pinto, Abgar Renault, Wellington Brandão, Cardilho Filho e Murilo Araújo. Como colaboradores frequentes participaram Cecília Meireles e Tristão de Ataíde. Além da participação eventual de autores como Carlos Drummond de Andrade, Francisco Karan, Carlos Chiacchio, Gilka Machado, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Plínio Salgado, Mário de Andrade e Nestor Vitor. Seus ilustradores mais importantes foram Correia Dias, Cecília Meireles, Ismael Nery e Manuel Santiago. (ARAÚJO, 2011, p. 101)”

O grupo *Festa* pregava e defendia uma modernidade pautada na continuidade da tradição e não na ruptura. Para eles, os valores morais e tradicionais estavam ameaçados e, portanto, sua atitude diante disso era a busca pela preservação desses valores tanto na esfera político-social quanto na esfera filosófica e ideológica.

É sabido que, em sua primeira fase de produção, a ideia central do grupo não teve tanta adesão frente ao intenso movimento pró negação do passado. Mas, tendo transcorrido algum tempo desde a realização da Semana de Arte Moderna, cujo objetivo era principalmente a afirmação dos valores inovadores e de autoafirmação (ARAÚJO, 2011), o lançamento de *Festa* nos revela um grupo modernista maduro, que disputava espaço com outras correntes em forte oposição.

Cecília Meireles foi uma das grandes colaboradoras da *Revista Festa*, tendo sido, juntamente com Tasso da Silveira, uma das poetisas que mais intensamente conseguiu atrelar sua produção à proposta do grupo espiritualista. A poética de Cecília Meireles associada à *Revista Festa* é o retrato do que queremos mostrar em nosso trabalho. O tradicionalismo estético é o que mais identifica a produção cecilianiana nessa época (ARAÚJO, 2011), além de alguns outros aspectos como a linguagem sensorial e a riqueza lexical. Neste momento, deter-nos-emos no primeiro aspecto.

Conforme João Adolfo Hansen, Cecília Meireles é uma “poeta moderna, mas não modernista, e a crítica quase sempre afirmou, positiva e negativamente, que é uma poeta tradicionalista, entendendo-se ‘tradicionalismo’ por sua escolha de metros, formas e temas da tradição da lírica, principalmente portuguesa e francesa” (HANSEN, 2007, p. 46). Muitos consideram esse afastamento o atestado de que a poesia cecilianiana é passadista e até mesmo

irracional por estar fora dos moldes modernistas da época. No entanto, a poética ceciliana não tem um viés apenas resgatador da tradição, mas, ao polir noções e formas propriamente antigas, Cecília as cristaliza apresentando um novo texto, de fato modernista.

Quando tratamos de cristalização, entramos no território de conceitos da Teoria da Residualidade, da qual falaremos amplamente nas páginas deste trabalho. Por cristalização, entendemos ser todo e qualquer processo, consciente ou inconsciente, de lapidação do texto literário e, no caso, poético. Essa noção parte da ampliação, proposta por Roberto Pontes, em *Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade*, do conceito de Ernst Fischer em *A necessidade da arte*. (PONTES, 2020, p. 16). Fischer propõe uma discussão no tocante à forma e ao conteúdo atrelando-os aos cristais na perspectiva estética. A partir da discussão de Fischer, é possível compreender que, apesar de o cristal ser uma pedra bruta fruto da compressão de átomos, estes não estão num estado inerte. Então, segundo Fischer (1987), “o cristal não é uma coisa “acabada”, “definitiva”, não é a corporificação de uma rígida ideia de forma, e sim o resultado transitório de contínuas modificações nas condições materiais”. (FISCHER, 1987, p. 138)

Portanto, para a Teoria da Residualidade, a cristalização nada tem a ver com noções estáticas, pelo contrário, “pressupõe metamorfose, mobilidade, dinâmica” (PONTES, 2014, p. 113). O resultado da cristalização é, dessa forma, um novo material, um novo texto. Aqui não nos compete falar em termos de intertextualidade direta. A ideia não é, apesar de ser possível, trabalhar a paródia de um texto antigo ou apenas citá-lo e aplicar o conceito de cristalização. O objetivo é, na verdade, mostrar esse processo atrelado a outros dois processos: a endoculturação e a hibridação cultural – e, dessa forma, mostrarmos a riqueza da criação poética a partir da lapidação de resíduos.

A hibridação cultural diz respeito à mistura de culturas. O contato intercultural possibilita a conexão de traços de mentalidades distintas, criando uma nova a partir de junção ocorrida ao longo do tempo. É preciso salientar que esse processo não ocorre de maneira rápida, mas tem a seu favor a ação do tempo a modelá-la. Partindo de conceitos como o sincretismo tomado de empréstimo das ciências lindeiras, como a Sociologia e a Antropologia, em *A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade*, Roberto Pontes afirma: “O ser híbrido é aquele dotado de duas naturezas” (PONTES, 2017, p. 15) e a hibridação, como o autor prefere chamar, se manifesta também na literatura visto que “não há nestas [cultura e literatura] uma manifestação sequer que seja única, singular, original. Todas são produto de hibridação” (PONTES, 2017, p. 15).

Já a endoculturação tem espaço nos estudos residuais para dizer respeito ao processo de aquisição de tradições, saberes, crenças e costumes de um indivíduo durante a vida. Desse modo, os indivíduos aprendem no convívio em sociedade e no contato com a produção intelectual de seus antepassados, reproduzindo conceitos quer consciente quer inconscientemente. A endoculturação é, pois, o modo espontâneo de aquisição da cultura individual que é devida ao coletivo pretérito. Salientamos, nas palavras de Roberto Pontes, que:

A endoculturação é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os outros foram. É assim que nos historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano. (PONTES, 2017, p. 17).

É desse modo que empregamos o termo cristalização, o qual utilizaremos para nos referir a todo o resultado poético do tradicionalismo ceciliano, fruto do encanto medieval que exerceu forte influência sobre ela.

3.2 A arte de trobar ceciliana

Há quem ainda possa crer que o período medieval foi marcado pela pouca ou nenhuma produção artística, mas a verdade é que é vastíssima a produção de cantigas e de prosa de ficção iniciada na Baixa Idade Média. Conhecido como Trovadorismo, também recebe o nome de primeira fase da literatura portuguesa, tendo seu início em meados do século XII. É nesse período que são produzidas pelos trovadores portugueses as cantigas líricas e satíricas, além de também ser o período de grandes registros historiográficos, da produção de hagiografias¹⁹, de crônicas e de livros de linhagem.

A *arte de trovar*²⁰, também conhecida como *poética fragmentária*, resume de forma breve as regras da poética do Trovadorismo. Nela, é possível encontrar descritas, ainda que não de forma completa, como deveriam ser compostas as cantigas criadas pelos trovadores e pelos jograis. Feita de forma anônima e sendo o único documento de sua natureza que registra a lírica galego portuguesa (VIEIRA, 2005), podemos extrair dela noções de classificação e ainda de associação das cantigas a instrumentos musicais. Apesar da grande lacuna inicial, temos ainda acesso pelo que chegou até nossos dias às definições das duas principais categorias de cantigas próprias do trovadorismo: as cantigas lírico-amorosas e satíricas. Em nosso trabalho, trataremos

¹⁹ As hagiografias medievais consistem no registro narrativo para a preservação da memória de santos da Igreja Católica.

²⁰ Vale lembrar que o texto que reúne as normas conhecidas como Arte de Trovar não resistiram ao tempo e, portanto, são apenas fragmentos do texto original datado de, aproximadamente, 1427 e 1433. Os fragmentos fazem parte do Cancioneiro de Colucci-Brancuti.

apenas da esfera lírico-amorosa, ou seja, das cantigas de amor e de amigo e suas ressonâncias na poética de Cecília Meireles.

3.2.1 Reflexos de coita e vassalagem

As cantigas de amor são aquelas cuja coita amorosa, ou seja, o sofrimento de amor, apresentam grande ênfase. Essas cantigas apresentam voz poética masculina e expressam o sentimento do amor que é representado pela dor ou até mesmo pela alegria de morrer pelo amor, muitas vezes, indiferente e não correspondido.

As cantigas galaico-portuguesas mostravam, o que depois ficou conhecido como amor cortês, a ideia da vassalagem amorosa. Em relação à *mesura*, Spina comenta:

o trovador traz presente no espírito a consciência da incompatibilidade entre os preceitos da galantaria e o seu autêntico estado de alma. A observância estrita da *mesura*, a prudência, a moderação, e por outro lado a situação de submisso e humilde, muito embora constituam qualidades da educação feudal e cortês, entram em conflito com a mensagem sentimental, que acima de tudo deve ser espontânea, sincera e livre de convencionalismo (SPINA, 2009, p.74)

O amante então seria um servo, um vassalo, disposto a tudo pela sua “senhor”. Apesar de se apresentarem em uma sociedade cujos moldes eram pautados no teocentrismo, as cantigas de amor eram reconhecidas pelo teor profano de amor que era proposto. Segundo Silva, elas “apresentam alguns elementos bem peculiares. O eu-poético é sempre masculino e representa o trovador que dirige elogios à dama. O trovador, que sofre com frequência, autodenomina-se um aflito e angustiado (SILVA, 2017, p. 67) ”.

Amor em Leonoreta, publicado em 1951 em edição fora de comércio, apresenta sete cantigas de amor epigrafadas pelos versos encontrados na novela de cavalaria *Amadis de Gaula*, de João Lobeira, na qual temos os primeiros contatos com a Leonoreta, e, então, passeia pelos conceitos de coita de amor e cortesia próprios das cantigas medievais.

A Leonoreta ceciliana manifesta a coita amorosa e o amor cortês como essência numa poética moderna, ou seja, de forma residual. Cecília não se prende aos moldes formais das cantigas tradicionais medievais. Desse modo, afirmamos que Leonoreta não é apenas a mulher amada, mas um espaço mítico e transcendental em que o amor está. A preposição *em* no título da obra já nos indica essa ideia de localidade. A busca por essa mulher/espaço/tempo/estado idealizado e universal é fruto da própria poética de Cecília Meireles.

A *cansó* galego-portuguesa, assim designada para representar a produção lírica amorosa (incluindo os cantares d’amigo), apresentava em geral 3 *cobras*, modernamente

conhecidas por estrofes, assim como a *cansó* provençal. Vale estabelecer que ainda havia a possibilidade de se apresentar de forma mais alongada, com 5 ou 6 *cobras* de tamanhos semelhantes entre si acompanhadas de melodia (esse fator fica mais evidenciado quando se trata de cantigas de amigo). A tradicional cantiga de D. Dinis segue essa estrutura da *cansó* tradicional de 3 estrofes:

Ai senhor fremosa! Por Deus
e por quam boa vos El fez,
doede-vos algũa vez
de mim e destes olhos meus
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.

E porque vos fez Deus melhor
de quantas fez e mais valer,
queredes-vos de mim doer
e destes meus olhos, senhor,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.

E porque o al nom é rem,
senom o bem que vos Deus deu,
queredes-vos doer do meu
mal e dos meus olhos, meu bem,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.²¹

(Cancioneiro da Biblioteca Nacional – B 518b)

Há 3 *cobras* no poema de D. Dinis as quais pedem a mais bondosa das senhoras que sinta compaixão dele e de seus olhos que a viram por mal. O trovador usa, ainda, o recurso das *cobras* singulares, as quais consistiam em estrofes que, por mais que obedecessem ao mesmo esquema rimático que as outras estrofes, usavam séries de rimas diferentes entre si. O esquema segue a mesma sequência repetindo as rimas interpoladas (ABBA) seguidas de refrão, mas cada estrofe constrói uma rima nova. O eu-poético se põe na condição de um vassalo sofredor e pede humildemente a sua senhora, a qual por sua vez é bondosa e a melhor entre as senhoras, que tenha compaixão dos seus olhos que por terem visto a sua beleza trouxeram o mal a ele.

Já na cantiga I da obra de Cecília, a noite insone se apresenta como imagem de suporte para a construção do texto poético. Leonoreta é procurada, desejada pelo eu-lírico que, em desamparo, não ousa chamá-la em voz alta pelo nome. O amor é o mote da cantiga. O amor que é puro, paciente e coitado. A ideia que também se faz presente na cantiga de D. Dinis, em que a amada é o enunciatório do poema, se estabelece na construção “Ai, Leonoreta” repetida

²¹ Anexo 1 - Imagem do manuscrito original: “Ai senhor fremosa! Por Deus” - Lista de anexos

em todas as estrofes. Porém, não há um compromisso no poema de 1951 em repetir a estrutura que era utilizada na *cansó* galego-portuguesa ou provençal:

Pela noite nemorosa,
só por alma te procuro,
ai, Leonoreta!
Leva a seta um rumo claro,
desfechada no ar escuro...
O licorne beija a rosa,
canta a fênix do alto muro:
mas é tal meu desamparo,
Leonoreta, fin'roseta,
que a chamar não me aventuro.

Rondo em sonho a tua porta,
por silêncios esvaída.
Ai, Leonoreta,
sejas viva, sejas morta,
apesar de sofrer tanto,
puro amor é minha vida.
Com três séculos de pranto
fez-se de sal a espineta
que acompanhava o canto.

Leonoreta, fin'roseta,
branca sobre toda flor,
ai, Leonoreta,
nos bosques atrás do mundo,
por mais que eu não to prometa,
encontrarás meu amor,
desgraçado mas jucundo,
sem desgosto e sem favor.
Leonoreta, não te meta
em gran coita a minha dor!

O licorne beija a rosa,
canta a fênix do alto muro...
Ai, Leonoreta,
salamandras e quimeras
vêm saber o que procuro.
Pela noite nemorosa,
tornam-se os picos das eras
vales rasos de violeta...
Não me digas que me esperas!
Não me acenes com o futuro...

Eu sou das sortes severas,
Leonoreta, fin'roseta.
Ai, Leonoreta,
e só do sonho inseguro.

(MEIRELES, 2013, p. 27-28)

A cantiga que abre o livro das cantigas amorosas é construída em 5 estrofes de tamanhos diferentes e segue a seguinte lógica: 10, 9, 10, 10 e 4. Além disso, não há refrão nessa cantiga, fato que também se repetirá em outras cantigas do mesmo livro.

A recriação, lapidação do resíduo, se mostra em todos os poemas da obra seguindo a mesma lógica antes citada, ou seja, não há preocupação em manter a estética formal trovadoresca com exatidão, tais como foram utilizadas por D. Dinis e outros trovadores na *cansó* galego-portuguesa.

Em relação ao conteúdo, a cantiga traz a ideia do pranto associado à procura de Leonoreta, o sofrer que dura séculos. O eu-lírico pede a ela que não ateste que o espera, reacendendo sua esperança. Ele pertence a “sortes severas”, ou seja, a desventura sofrida, insegura, da procura incessante.

Na segunda cantiga de Amor em Leonoreta, a estrutura que se segue é ainda mais “transgressora” e mostra-se num poema de 11 estrofes de tamanhos variados, sendo a menor, um dístico. No caso dessa cantiga, a autora não constrói um refrão, mas enfatiza expressões já utilizadas no poema I (e que também se farão presentes nas cantigas seguintes), como “Ai, Leonoreta!”, “fin’roseta”, “nem te meta / em gran coita, Leonoreta” (MEIRELES, 2013, p. 29-32).

Pode-se, ainda, observar que, na obra ceciliana, Leonoreta se apresenta como a representação no plano do pensamento:

Leonoreta,
Fin’roseta,
Deixo meus olhos fechados
Sobre os acontecimentos.

Não te meta
Em gran coita o meu amor:

Podem, por todos os lados,
Duros, tenebrosos ventos
Quebrar muitas tentativas.

**Mas, para que eternas vivas,
Que é preciso?
Que pensem meus pensamentos.**
[...]

(MEIRELES, 2013, p. 39. Grifos nossos)

No trecho da cantiga VI, penúltima apresentada na construção do livro completo, a eternidade alcançada pelo amor que reside na figura da “fin’roseta” só se concretiza com os pensamentos da voz poética. Apesar de inevitavelmente ocorrerem tentativas que possam impedir essa realidade perene, no plano da dor, do sofrimento e coita de pensar e adorá-la nesse pranto, há ainda a eternidade.

Ainda é possível observar a cortesia amorosa medieval permeando todo o livro no tocante ao que Capelão afirma acerca do encobrimento do amor e do segredo no Tratado do Amor Cortês:

Quem desejar manter o amor intacto por muito tempo deverá cuidar, antes de tudo, para que ele não seja divulgado e conservando-o oculto aos olhos de todos. Pois, assim que várias pessoas começam a conhecê-lo, ele deixa de desenvolver-se naturalmente e entra em declínio (CAPELÃO, 2000, p. 211).

Esta noção também está evidenciada na cantiga V de *Amor em Leonoreta*:

Leonoreta,
O enlevo – que foi tão raro,
O sonho – que era tão certo,
– o amor – que, **que apesar de claro,**
Nem foi visto, de encoberto.

(MEIRELES, 2013, p. 37. Grifos nossos.)

Em suma, *Amor em Leonoreta* é um livro-poema que anula a distância entre o passado e o futuro nesse movimento residual. Porém, não encontramos apenas no livro de 1951 os retratos de uma lírica amorosa medieval que se reapresenta na modernidade. Em *Dispersos* (1918 – 1964), o poema “Ninguém me venha dar vida” se desenvolve e torno da tópica amorosa:

NINGUÉM ME VENHA DAR VIDA

Ninguém me venha dar vida,
que estou morrendo de amor,
que estou feliz de morrer,
que não tenho mal nem dor,
que estou de sonho ferida,
que não quero me curar,
que estou deixando de ser
e que não me quero encontrar,
que estou dentro de um navio
que eu sei que vai naufragar,
já não falo e ainda sorrio,
porque está perto de mim
o dono verde do mar
que busquei desde o começo,
e estava apenas no fim.

Corações, por que chorais?
Preparai meu arremesso
para as algas e os corais.

Fim ditoso, hora feliz:
guardai meu amor sem preço,
que só quis a quem não quis.

(MEIRELES, 2017, p. 604-605)

Nesse poema, que consideramos uma cantiga de amor, a voz poética faz uma súplica: ela pede que ninguém a dê vida, porque a vida que tinha se esvai por causa do amor e do sofrimento. Apesar de ser doloroso e de haver choro, ela enfatiza que está feliz por morrer de amor. A ideia do que se convencionou na literatura chamar de “morrer-de-amor” é próprio do ideal do amor cortês. O luto permanente, conforme Nadiá Ferreira, é importante para construção do amor medieval. Sendo possível afirmar que:

O objeto amado só pode comparecer na estrutura da privação, porque se trata de um amor em que as relações entre sujeito e objeto se inscrevem na falta. A Dama é para o sujeito, na posição de amante, o que simbolizaria o objeto real do seu desejo. É lógico que essa metaforização só é possível pela via do imaginário, já que o que caracteriza a estrutura do desejo é a falta do objeto. É por lhe ter sido dado o sentido de um objeto precioso e, como tal, privilegiado, que a Dama se converte em símbolo da própria ausência do objeto do desejo. Justamente por isto, amar tem como condição renunciar não ao amor mas ao objeto amado. (FERREIRA, 2004, p. 3)

Nesse sentido, Cecília Meireles resgata a noção do amor cortês de luto permanente e privação para a realização do sentimento amoroso. Nos versos se percebe consciência da destruição, da morte e da iminente tragédia do grande sofrimento da renúncia. Para além disso, há uma afirmação quanto ao desejo de permanecer nessa coita. Há ainda associada a essa ideia o elemento marítimo causador da separação entre a morte e a vida, a presença e a ausência.

3.2.2 Ecos das cantigas de amigo

Cantares de amigo são distinguidos por apresentarem um eu-poético feminino. Essa característica é uma das que diferencia as cantigas de amigo das demais cantigas galego-portuguesas, em especial as de amor, caracterizadas por uma voz masculina. Embora tivessem voz feminina, eram escritas por homens. Os homens trovadores assumiam, portanto, essa voz poética feminina ao comporem as cantigas de amigo se caracterizavam pelo diálogo entre uma moça, em geral de origem simples, a exemplo de uma camponesa, e sua mãe, irmã, amiga, sobre a natureza, rios e mares, versando sobre o seu amado, chamado amigo. Em alguns casos, é possível encontrar cantigas em que esse diálogo não ocorre, sendo então um monólogo de uma moça enamorada por um cavaleiro ou soldado.

O ambiente descrito nessas cantigas é sempre pastoril, ligado à natureza, diante das flores, sobre a relva, na praia, diante das ondas, ou à beira de um rio. “Inspira-as em geral uma desenvoltura inocente de ar livre e fala nelas uma voz impessoal que apela para os sentimentos mais básicos e constantes da emotividade humana. (SARAIVA, 1995, p. 19).”

As cantigas de amigo são repletas de lamentos e a temática da saudade é recorrente. A amada sofre de saudade e de esperança no retorno do seu namorado/amante que está na guerra

contra os mouros invasores. Muitos traços lexicais, como fremosa, fremosinha, pastora, dona virgo, apontam para o fato de a voz protagonista feminina dessas cantigas não ser casada, como aponta Verônica Barbosa de Oliveira (2015). Dessa forma, em muitas cantigas há o retrato dessa jovem em diálogo com a mãe e/ou com as irmãs mais velhas.

Segundo Segismundo Spina (1991), as cantigas de amigo galego-portuguesas podem ser classificadas da seguinte forma:

a) Cantar d'amigo exclusivamente amoroso (em que a donzela nos narra a separação do namorado e as circunstâncias acessórias dessa partida); b) O cantar de romaria (em que a donzela convida companheiras, a irmã ou a própria mãe para uma peregrinação a santuários); c) A alva (ou Alba) (cujo tema típico é o da separação dos amantes ao amanhecer, depois de um desfruto amoroso durante a noite); d) A pastorela (que versa normalmente os temas de encontro entre cavaleiros e pastoras que são por eles requestadas de amor); e) As bailadas (que traduzem as manifestações coreográficas das populações primitivas, versando os temas da dança e das circunstâncias sentimentais que ela pode suscitar) (SPINA, 1991, p. 79).

As cantigas de amigo estão, de forma temática e estrutural, reminiscentes na obra poética ceciliana. É o que se pode observar no poema “A amiga deixada”, publicado no livro *Vaga Música*:

A AMIGA DEIXADA

Antiga
cantiga
da amiga
deixada.

Musgo da piscina
de uma água tão fina,
sobre a qual se inclina
a lua exilada.

Antiga
cantiga
da amiga
chamada.

Chegara tão perto!
Mas tinha, decerto,
seu rosto encoberto...
Cantava - mais nada.

Antiga
cantiga
da amiga
chegada.

Pérola caída
na praia da vida:
primeiro, perdida
e depois - quebrada.

Antiga
cantiga
da amiga
calada.

Partiu como vinha,
leve, alta, sozinha,
-giro de andorinha
na mão da alvorada.

Antiga
cantiga
da amiga
deixada.

(MEIRELES, 2017, p. 446- 447)

No poema datado de 1942, já é possível encontrar a forte influência exercida pelo imaginário medieval da lírica trovadoresca na poesia ceciliana. O título do poema já ensaia um diálogo da poeta com a mulher/amiga de tempos idos, aproximando as duas temporalmente e ao compor ao modo das cantigas de amigo aproxima em séculos a distância entre a Modernidade e a Idade Média.

Em termos formais, o poema em pouco se assemelha às estruturas das cantigas trovadorescas: trata-se de uma composição em 9 estrofes, sendo 5 delas uma espécie de refrão compostas por paralelismo, desde que em cada uma delas se repetem os 3 primeiros versos e a palavra/verso final se modifica na segunda, terceira e quarta estrofes (“chamada”, “chegada” e “calada”), se repetindo na primeira e na última (“deixada”). Os versos se dividem em pentassílabos, no caso das estrofes 2, 4, 6 e 8, e em dissílabos no caso das estrofes 1, 3, 5, 7 e 9, à moda de refrãos. Comumente, cantigas de amigo são versadas em redondilhas, ou seja, neste caso uma redondilha maior, 7 sílabas poéticas.

Já em relação ao tema, nota-se uma aproximação entre a voz poética moderna e a personagem amiga medieval. Na cantiga que constrói um retrato da história dessa mulher, há uma dupla significação no uso do termo “deixada”. Essa moça que, diante da água e da lua, canta e leva consigo um pesar teria sido abandonada por seu amado, é também deixada/esquecida no passado com o seu cantar. A noção de morte e esquecimento também aparece no poema, tanto há morte do canto, ou seja, um apagamento da voz, com o uso do vocábulo “calada”, quanto pela morte sentimental marcada pela solidão e pela imagem da pérola caída. Apesar do tema ser trovadoresco, sua construção se dá de modo atualizado, com aspectos que colocam o poema também na esfera moderna.

Em *Retrato Natural*, de 1949, encontramos a recorrência dos cantares de amigo no poema “Canção”:

Não te fies do tempo nem da eternidade
 que as nuvens me puxam pelos vestidos,
 que os ventos me arrastam contra o meu desejo.
 Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
 que amanhã morro e não te vejo!

Não demores tão longe, em lugar tão secreto,
 nácar de silêncio que o mar comprime,
 ó lábio, limite do instante absoluto!
 Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
 que amanhã morro e não te escuto!

Aparece-me agora, que ainda reconheço
 a anêmona aberta na tua face
 e em redor dos muros o vento inimigo...
 Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
 que amanhã morro e não te digo...

(MEIRELES, 2017, p. 639-640)

Nesta canção, temos o amor urgente na figura de um eu-lírico feminino que clama pela presença do amado ausente. A canção é endereçada ao próprio ser amoroso que se encontra em um lugar desconhecido. O poema é uma súplica enfatizada pelo uso dos imperativos afirmativo e negativo no início de cada estrofe. Primeiro, a amada pede que o amigo “não demore”, visto que o tempo é um dos inimigos para a realização do amor. Em seguida, ela adiciona o mar representando a grande distância marcada pelo uso do advérbio “tão”. Há o medo de que o tempo leve a memória da face do amado frente aos obstáculos e perigos que se apresentam para a realização do amor, impressos nas palavras “muro” e “inimigo”.

Nota-se que a estrutura do poema, à primeira vista, não nos direciona diretamente ao padrão estético das cantigas. Trata-se de uma canção organizada em apenas 3 estrofes de 5 versos cada. A rima comparece nas três estrofes, mas não incide somente sobre os versos 3 e 5. Os dois últimos versos, à moda de refrão, compõem um esquema paralelístico em que o quarto verso se repete sem alterações em todas as estrofes, contudo o quinto verso evidencia ainda mais o paralelismo, pois em cada estrofe a parte final do verso apresenta uma alteração que enfatiza a coita da dor do distanciamento na sequência “não te vejo”, “não te escuto” e “não te digo”, gradação ao sugerir o desejo de aproximação através dos versos tradutores dos sentidos ver, escutar e falar.

A dicotomia amor e morte também se faz presente ao longo da canção sendo enfatizada no fim de cada estrofe com a repetição de versos em que se lê o clamor imperativo: “apressa-te, amor, que amanhã eu morro, / que amanhã eu morro...”.

Em *Dispersos* (1918–1964), encontramos outra “Canção”, título e modo muito da predileção da autora. Nesta, destacamos a presença da natureza personificada e o tom confessional do apelo pelo eu-poético:

Se te abaixasses, montanha,
 poderia ver a mão
 daquele que não me fala
 e a quem meus suspiros vão.

Se te abaixasses, montanha,
 poderia ver a face
 daquele que se soubesse
 deste amor talvez chorasse.

Se te abaixasses, montanha,
 poderia descansar.
 Mas não te abaixes, que eu quero
 lembrar, sofrer, esperar.

(MEIRELES, 2017, 605-606)

O eu-lírico da “Canção” de *Dispersos* está em diálogo com um elemento natural, a montanha e faz dela confidente. O eu-lírico, por meio da estrutura anafórica do primeiro verso de cada estrofe, revela seu desejo, a partir do diálogo com os elementos da natureza. Ele afirma que poderia ver a mão daquele que fica em silêncio, mas, ainda assim, seus suspiros são dirigidos na esperança de “ver a face” de alguém que possivelmente choraria ao saber do seu amor. Porém, na última estrofe, em que se repete o apelo do primeiro verso aos demais, temos uma argumentação contrária, em que se lê o pedido de que a confidente não mais se abaixe. Parece agora ser de mais valia sofrer e esperar pelo amor que não vê. A ausência e a espera associadas ao amor são topos recorrentes na poética ceciliana, assim como nas cantigas trovadorescas.

Em 6 estrofes dísticas, o poema “Confessor Medieval” nos leva ao encontro das bailias. Como uma das mais modalidades representativas dentre as cantigas de amigo, as bailias estavam associadas aos bailes dançantes e à música. Segundo Clarice Zamonaro Cortez, a origem das bailadas é popular e folclórica construída em torno das mulheres. A bailada, tanto o canto quanto a dança, ocorria em festas com a presença de menestréis e músicos, sendo de presença feminina ou havendo também a presença de homens. Os bailes estavam diretamente ligados à celebração amorosa e à louvação à beleza do amor e da natureza. Ainda segundo a referida autora, as camponesas dançavam, cantavam e se exibiam diante de seus pretendentes ou já amigos, namorado ou amante, numa festa.

A cantiga do trovador medieval Airas Nunes²², datada do século XIII ilustra bem as argumentações antes apresentadas:

Bailemos nós já todas três, ai amigas,
 sô aquestas avelaneiras frolidas
 e quem for velida, como nos velidas
 se amigo amar
 sô aquestas avelaneiras frolidas
 verrá bailar.²³

(Cancioneiro da Biblioteca Nacional – B879)

Uma das amigas convida à dança àquelas que em festa amam o amigo num cenário de beleza humana e natural atestadas pela noção da beleza delas mesmas e das flores brancas das avelaneiras. “Na tradição clássica, as raízes da avelaneira possuíam um significado místico pelo seu forte poder de fertilização e acreditava-se na sorte que poderia trazer aos apaixonados” (CORTEZ, 2014, p. 104).

Neste poema de Cecília Meireles, a bailia se constrói a partir de estrofes interrogativas. Nela temos, hipoteticamente, um eu-poético confessor a lançar difíceis indagações a uma mulher envolvendo o amigo. Questionamentos esses causadores de grandes dúvidas.

CONFESSOR MEDIEVAL

Irias à bailia com teu amigo,
 Se ele não te dera saia de sirgo?

Se te dera apenas um anel de vidro
 Irias com ele por sombra e perigo?

Irias à bailia sem teu amigo,
 Se ele não pudesse ir bailar contigo?

Irias com ele se te houvessem dito
 Que o amigo que amavas é teu inimigo?

Sem a flor no peito, sem saia de sirgo,
 Irias sem ele, e sem anel de vidro?

Irias à bailia, já sem teu amigo,
 E sem nenhum suspiro?

(MEIRELES, 2017, p. 833-834)

²² Há poucas notas biográficas sobre Airas Nunes, porém infere-se pelas que se tem acesso que era um clérigo compostelano cujas atividades se deram entre os reinados dos reis Afonso X (1252-1284) e Sancho IV (1284-1295). TAVANI, Giuseppe. **A poesia de Airas Nunes**. Vigo: Galáxia, 1992.

²³ Anexo 2 – Imagem do manuscrito original: “Bailemos nós já todas três, ai amigas” - Lista de anexos.

O poema em análise recria os modelos trovadorescos no sentido em que comumente temos a confissão de um eu-poético dirigido à mãe, irmãs, amigas ou ainda à natureza, lamentando a coita de amor causada pelo distanciamento ou abandono.

O processo de cristalização, no caso de “Confessor Medieval”, ocorre pela presença de uma voz poética que não se lamenta. Ela trova uma espécie de interrogatório hipotético com uma personagem feminina em dísticos cujos versos traduzem situações negativas de desamor, desencanto e desatenção relacionadas ao amigo.

Quanto à forma, o texto ceciliano residualmente guarda o feitio trovadoresco nos dísticos ao modo paralelístico, nos quais temos o registro de termos do léxico medieval como: “sirgo”, “amigo” e “bailia”.

No poema “Confessor Medieval”, o eu-lírico pergunta se ela iria à bailia festejar e celebrar o amor, mesmo que o seu amigo não tenha dado a ela presentes para exhibir, ideia esta destacada pelo primeiro dístico e pelo uso da expressão “saia de sirgo”. O sirgo era um tecido fino e valioso, semelhante à seda. O amigo havia presenteado a amada apenas com um anel de vidro, que metaforiza a fragilidade em que o relacionamento dos dois se encontrava. Os dísticos seguintes continuam o inquérito com ainda mais vigor. Essa moça iria festejar o amor mesmo que esse fosse uma ilusão, que o ser amado fosse, na realidade, um ser que não ama? Iria apesar de todos os poréns que se apresentavam diante dela. A melancolia e a festa formam uma dicotomia medieval sob o olhar ceciliano.

As albas são uma categoria de cantigas das quais também se encontram reminiscências na poesia modernista de Cecília Meireles. Segundo Segismundo Spina, alba é um subgênero das cantigas de amigo em que o “tema se reduz ao diálogo entre dois amantes ou esposos, que, havendo desfrutado de uma noite deliciosa, maldizem do romper a manhã que sobrevém inesperadamente (SPINA, 1991, p. 361)”.

O nome dado à cantiga advém do termo “alba” ou “alva”, que aparece geralmente num tom de impropério contra o nascer do sol. São figuras dessas cantigas, os pássaros e o vigia, também chamado gaia, que acordava o casal de namorados que precisava manter seus atos amorosos em segredo. A ênfase das cantigas na palavra alba como forma de mostrar o desgosto com a aurora mostra, segundo Ana Maria de Mello, a própria visão do casal sobre o amor: que “parece permitido e possível dentro do curto espaço de tempo: a noite. É como se, durante o período noturno, a verdade se invertesse e tudo voltasse ao normal, não por causa da realidade, mas pelo surgimento da alba no horizonte, que cria todo o sofrimento do par romântico (MELLO, 2013, p. 36)”.

O resíduo em Cecília Meireles, no poema “Alba Foliácea”, já nos indica seu fascínio sobre as albas. Apesar de não se tratar de uma permanência de aspectos formais, os versos apresentam, no uso de substantivos relacionados à manhã e adjetivos que os qualificam, a mesma noção de despedida amorosa presente no subgênero das cantigas de amigo:

Alba foliácea
das sedas brancas
desabrochadas.
Das joias áureas
desnecessárias:
coroas pálidas
em louras tranças
de pólen, vagas
pérolas d’água;
seda, ouro, lágrimas,
lua nas franjas
das alvoradas
nuvem ou mármore
ou só cascata
de claras, fracas
pétalas alvas.
Alba foliácea.
Estrela d’alva
adeuses da alma.

(MEIRELES, 2017, 855-856)

O poema está no livro *Dispersos* (1918–1964) e é composto por apenas uma longa estrofe de versos curtos de quatro sílabas poéticas cada. A chegada da manhã é descrita de forma pictórica, quando Cecília Meireles apenas constrói a imagem do alvorecer natural que ilumina as flores brancas recém desabrochadas. Ao construir a imagem de uma manhã preciosa e singela com a associação das palavras “pérolas”, “seda”, “ouro” e “lágrimas”, Cecília também a conecta ao sentimento do belo associado ao amor. Apenas o verso final nos direciona à ideia medieval de despedida e de separação frente ao surgimento de um novo dia.

O resíduo relativo às albas fica ainda mais evidente quando Cecília, no poema “Todas as aves do mundo de amor cantavam...”, faz uso da intertextualidade na repetição dos versos da aclamada cantiga de Nuno Fernandes Torneol²⁴: *Levad’amigo que dormides as manhanas frias*. A residualidade e a intertextualidade, quando estamos tratando de textos literários, podem muitas vezes confundir-se entre si (CRAVEIRO, 2017, p. 167). Uma vez que isso acontece, é de grande valia estabelecermos os limites entre os dois conceitos e aplicar neste exemplo.

²⁴ Da autoria de Nuno Fernandes Torneol, conta-se aproximadamente 22 cantigas líricas. Dentre elas, destacam-se em quantidade, as cantigas de amor e de amigo, sendo associada ao nome de Torneol apenas 1 cantiga de escárnio. A sua produção como trovador data-se do século XIII, entre 1230 e 1260. (SILVA e ARAÚJO, 2015.)

A intertextualidade, segundo William Craveiro, tomando Vítor Manuel de Aguiar e Silva como base teórica, defende que a intertextualidade é um fenômeno que ocorre obrigatoriamente entre textos e, sobretudo o texto verbal (CRAVEIRO, 2017, p. 175-176). O diálogo entre dois textos é notório no poema de Cecília justamente na repetição dos versos. Ainda segundo Craveiro, a intertextualidade pode “servir como ponto de partida para os estudos residuais” (CRAVEIRO, 2017, p. 177), ou seja, evidenciam outros elementos que podem ser tratados sob a ótica da mentalidade, do imaginário e da hibridação, por exemplo, uma vez que a Teoria não abarca apenas elementos textuais, mas investiga modos de agir e pensar que reverberam um período histórico em outro.

Nessa conhecida alba, o trovador mostra uma moça que recorda de seu amado amigo pela manhã ao passo que lamenta a alegria de quando esse amor florescia. A ideia da cantiga é a desilusão do amor desse casal, um amor que servia de tema para o belo canto dos pássaros pela manhã. A intertextualidade se faz presente no poema “Todas as aves do mundo de amor cantavam”. Vejamos um trecho da cantiga de Torneol:

Levad', amigo, que dormides as manhanas frias
tôdalas aves do mundo d'amor dizia[m]:
leda m'and'eu.

Levad', amigo que dormide'las frias manhanas
tôdalas aves do mundo d'amor cantavam:
leda m'and'eu.

Tôdalas aves do mundo d'amor diziam,
do meu amor e do voss[o] em ment'haviam:
leda m'and'eu.

Tôdalas aves do mundo d'amor cantavam,
do meu amor e do voss[o] i enmentavam:
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss[o] em ment'haviam
vós lhi tolhestes os ramos em que síam:
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss[o] i enmentavam
vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam:
leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos em que síam
e lhis secastes as fontes em que beviam;
leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos em que pousavam
e lhis secastes as fontes u se banhavam;
leda m'and'eu.

(Cancioneiro da Biblioteca Nacional – B641)²⁵

Esta cantiga de refrão com rimas alternadas sintetiza a noção principal das albas provençais, porém não maldiz o canto das aves que atrapalhavam a permanência do namoro, pelo contrário, celebra o canto da história cuja insensibilidade do amigo destruiu. A jovem então tem um sentimento saudosista pelo amor que foi encerrado. A mesma ideia se repete no poema de Cecília intitulado justamente com o verso do trovador medieval: “Todas as aves do mundo de amor cantavam...”. O uso da intertextualidade sugere o resíduo consciente, resultado da endoculturação, utilizado de forma intencional:

“Todas as aves do mundo de amor cantavam...”
e os grandes horizontes se estendiam multicores
e os dias da vida eram tão raros ainda
que se podiam enumerar, só por suas lembranças.

“Todas as aves do mundo de amor cantavam...”
mas grandes mares se abriram para passagens belas como ritos,
e os dias se tornaram tão numerosos e densos e duros
como essas pedras das fortalezas em montanhas antigas.

E agora são na verdade os dias inumeráveis
e cada um com sua angústia, e todos eles se entrechocam,
e a noite vem mais cedo e há tempestades entre as nuvens.

E eu queria que todas as aves do mundo de amor cantassem,
mas um vasto silêncio, uma vigília de morte
estende céus frios, céus escuros sobre amargos corações.

(MEIRELES, 2017, p. 822-823)

Cecília Meireles utiliza as aspas para marcar os versos tomados de empréstimos da cantiga de Torneol datada de meados do século XIII. Em cada estrofe em que o mesmo verso é retomado, há um recurso gráfico de recuo também para enfatizar a presença do intertexto. Vale salientar que o poema de Cecília não é uma cantiga, mas se conecta a ela pelo seu conteúdo.

Conforme afirmamos, a alba medieval retomada traz uma ideia saudosista e utópica acerca do canto das aves e o mesmo acontece nas quatro estrofes do poema datado do século XX. A poeta, porém, acrescenta uma relação temporal entre passado e presente aproximando a Idade Média da Idade Moderna. Em todas as estrofes está marcada a saudade sentida pelo eu-lírico de um tempo não vivido, ou seja, embora não tenha sentido a coita amorosa narrada pelos trovadores, a voz poética nota a ausência de um tempo em que até a natureza cantava o amor

²⁵ Anexo 3 - Imagem do manuscrito original: "Levad', amigo, que dormides as manhanas frias" - Lista de anexos.

que presenciava. O passado, segundos os três versos finais da primeira estrofe, é um tempo de cor, de grandes paisagens e de construção de lembranças. Em contraponto, a segunda estrofe insere a conjunção adversativa “mas”, que nos indica a presença da distância temporal e os dias se tornaram “densos e duros / como essas pedras das fortalezas das montanhas antigas”. O tempo de agora é de tempestade, de angústia, e o que resta é o desejo da poeta pelo cantar amoroso dos pássaros.

Dessa forma, vemos o poder de encantamento, cuja força é tamanha, que as cantigas líricas tinham sobre Cecília Meireles resultando numa cosmovisão propriamente medieval. Os resíduos da estética trovadoresca presentes em sua obra poética não advêm simplesmente do acaso, mas são fruto do processo de endoculturação, ou seja, a aquisição de tradições. Assim, a poética ceciliana se conecta ao medievo e, portanto, se justifica o nosso fascínio pela investigação dessas relações, especialmente no que diz respeito ao mar, que serão trabalhadas no próximo capítulo.

4 O IMAGINÁRIO MARÍTIMO CECILIANO E A RESIDUALIDADE

Alfredo Bosi, na ocasião da conferência de abertura do Seminário Internacional de Cecília Meireles 100 anos, proferida em 2001, afirmou que a poesia de Cecília “não se esgota na fenomenologia da ausência ou no escavamento da polaridade eu/outro” (BOSI, 2007, p. 20), ou seja, a poética de sua obra é rica em complexidade e também em aspectos diferentes daqueles que parecem identificar Cecília como, somente, “a pastora de nuvens”. De forma perspicaz, Bosi (2007) ainda afirma que dentro da vastidão da obra ceciliana encontramos uma “Cecília viajante pelas terras do mundo” (BOSI, 2007, p. 20). Para Bosi, ao mergulharmos no universo de Cecília, estamos viajando com ela pelo mundo e não só para além dele, na ideia da ausência. Bosi, aqui, se refere às viagens pelo mundo e pelas paisagens incríveis construídas por Meireles. Para nós, viajamos com Cecília não apenas pelo mundo e pelas paisagens, mas também navegamos com ela através do tempo.

Ao longo deste capítulo, analisaremos a “tríade marítima”. Entendemos que os livros *Viagem* (1939), *Vaga Música* (1942) e *Mar Absoluto e outros poemas* (1945) reúnem a maior parte do imaginário marítimo medieval da obra de Cecília Meireles e, por isso, este foi o *corpus* escolhido para nosso trabalho. Para fins de análise, porém, decidimos não categorizar levando em consideração as obras separadas, mas sim os elementos residuais que as une.

Tendo em vista que as obras não abordam exclusivamente o mar como sua temática central e a não viabilidade de analisarmos as três obras de forma integral, consideramos aspectos residuais e temáticos para realizar a seleção dos poemas que compõem este capítulo. Assim, tomando como base os motivos evocados em nosso *corpus* de pesquisa ceciliano, dividimos as análises em duas partes, a saber: “O mar deslumbrante” e “O mar terrível”. No caso desta última parte, subdividimos em “Náufragos e sonhos” e “Saudade e regresso”.

Cada obra da tríade marítima ceciliana possui em torno de uma centena de poemas, com o menor deles, *Viagem*, contendo 99 poemas. Nossa seleção incluiu 21 poemas retirados dos três livros. O poema “Anunciação” abre o livro *Viagem* e nos traz notícia de uma das temáticas recorrentes da obra poética ceciliana. Justamente por esse motivo, a análise desse poema será a abertura do presente capítulo.

ANUNCIAÇÃO

Toca essa música de seda, frouxa e trêmula,
que apenas embala a noite e balança as estrelas noutra mar.

Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro,
com as mãos de esquecidos corpos quase desmanchados no vento.

E o vento bate nas cordas, e estremeçam as velas opacas,
e a água derrete um brilho fino, que em si mesmo logo se perde.

Toca essa música de seda, entre areias e nuvens e espumas.

Os remos pararão no meio da onda, entre os peixes suspensos;
e as cordas partidas andarão pelos ares dançando à toa.

Cessará essa música de sombra, que apenas indica valores de ar.
Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.

E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,
e em navios novos homens eternos navegarão.

(MEIRELES, 2017, p. 247)

Em *ABC da Literatura*, Ezra Pound apresenta três elementos²⁶ importantes para a leitura atenta e para extrairmos o máximo possível que um poema nos oferece. São eles: a melopéia, que corresponde à sonoridade ou a propriedade rítmica do poema; a fanopéia, que trata da projeção imagética do poema; e a logopéia, que corresponde a fusão ou a unidade entre as duas primeiras que é capaz de induzir um estado de espírito (POUND, 2006). Os três elementos não se separam, estão presentes em conjunto, entretanto, um deles pode se sobressair. É o que ocorre nos poemas de Cecília Meireles.

Composto por 7 estrofes construídas majoritariamente de dísticos, este poema utiliza verbos no presente (toca/emبالا/nascem/balança/bate) e no futuro do presente (pararão/andarão/cessará/haverá/desmanchará) para anunciar um acontecimento. Não há no poema uma regularidade métrica ou presença intensa de rimas. É um poema livre em termos formais. Apesar de não apresentar essa lógica formal, a ideia do poema é fundamental para entendermos a presença do imaginário marítimo de forma tão intensa na poesia cecilianiana.

Para Karin Backes, “Anúnciação” “é um poema em que sobressai a afeição de Cecília pela música em versos de uma melopéia encantatória, semelhantes ao suave balanço de um barco no mar (BACKES, 2008, p. 75)”. O início do poema já constrói uma imagem do mar associada à música, nos versos iniciais: “Toca essa música de seda, frouxa e trêmula / que apenas embala a noite e balança as estrelas noutro mar”. Não apenas associado ao ritmo, o mar em Cecília não é um mar comum, mas sim um símbolo para algo além e nesse caso, o próprio passado.

A imagem criada por meio da escolha lexical traz um aspecto também onírico ao texto, que será resgatada também nos poemas seguintes. Não só aparecem substantivos ligados ao mar, como “mar”, navios, velas, água, espumas, remos e onda; mas também alguns adjuntos modificadores destas palavras nos levam a um estado de sonho: “navios de ouro” e “peixes

²⁶ O aprofundamento dos conceitos de Pound não é um objetivo deste capítulo. Apesar disso, os elementos contribuem para uma leitura mais profunda e, sendo oportunos, permearão brevemente algumas análises.

suspensos”. A relação com o sonho não se estabelece apenas somada aos vocábulos do campo semântico marítimo, mas também somada à musicalidade, como: música de seda, música de sombra, música frouxa, música trêmula. Essa ideia se torna mais intensa à medida que os poemas são lidos ao longo do livro.

Este poema anuncia um porvir que a música embala, essa música toca, não se sabe de onde, e faz com que, de um outro mar, e aqui a ideia de interior, de âmago humano, se faz presente, nasçam vagos navios de ouro. Esse momento futuro, representado pela emersão de um barco quase vazio, mas que outrora carregava homens, acabará com a memória conhecida, será responsável pela navegação de novos homens. A noção temporal é muito importante, pois traz consigo a ideia de que, num futuro em que os homens contemporâneos não existam, um mesmo navio possibilita a navegação de novos homens. A noção ceciliana exemplifica o que é proposto por Pontes na afirmação: “certo material fabulado pelo ser humano com a finalidade de suprir a insuficiência da compreensão e das explicações do real tem o poder de acender-se ou manter-se em estado de repouso, como a brasa sob as cinzas, às vezes por séculos e milênios (PONTES, 2019, p. 19)”.

Desse modo, não só a poeta mostra a ideia de mar, mas também a própria concepção de residualidade e permanência de um tempo em outro. Segundo Camila Marchioro, “o mar ceciliano é um mar atemporal que se compõe por meio das características e símbolos, compartilhados pelos povos” (MARCHIORO, 2014, p. 96). A hibridação cultural é, então, um importante aspecto para a construção da poesia de Cecília nos três livros que inauguram a sua fase madura, o *corpus* no qual nos dedicamos, e em toda a sua obra poética, uma vez que, segundo Peter Burke:

De acordo com o historiador francês Fernand Braudel, por exemplo, “pour une civilisation, vivre c’est à la fois être capable de donner, de recevoir, d’emprunter²⁷”. Mais recentemente, Edward Saïd declarou “A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural”. (BURKE, 2003, p. 43- 44)

Dessa forma, a maritimidade ceciliana é resultado também de conexões interculturais, apontadas por Marchioro e evidenciadas em nosso trabalho ao longo deste capítulo. O oceano, as águas, e o mar da obra da autora de *Viagem* é brasileiro e também grego, latino e português na medida em que é residual.

A proximidade de Cecília Meireles com o mar é claramente explicitada no poema “Beira-mar”, que compõe o livro *Mar Absoluto* e outros poemas. Neste poema de apenas 3 estrofes, a poeta descreve a si e ao mar:

²⁷ Para uma civilização, viver é ao mesmo tempo ser capaz de dar, de receber e de emprestar. (Tradução Livre)

BEIRA-MAR

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

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

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

(MEIRELES, 2017, p. 493)

Em relação aos aspectos formais, este poema nos chama atenção por apresentar uma *fiinda*: recurso próprio da poética trovadoresca. Segundo a *Arte de Trovar*, disponível no Cancioneiro da Biblioteca Nacional, a *fiinda* era comum nas cantigas galego-portuguesas. Desse modo, de acordo com o manual trovadoresco “As *fiindas* som cousa que os trovadores sempre usarom de poer em acabamento de sas cantigas pera concludirem e acabarem melhor e[m] elas as razões que disserom nas cantigas (ARTE DE TROVAR, s/d)”.²⁸

“Beira-mar” é um dos poemas que resume muito bem a visão ceciliana do mar, uma vez que o dístico que o encerra, ou o resíduo formal da *fiinda*, afirma que “Tudo é mar – e mais nada”. Cecília se apresenta claramente como eu-lírico do poema, não deixando margem para entendermos o eu-poético como outra pessoa. Ela utiliza o vocativo com o próprio nome para evidenciar essa noção na última estrofe. Isso nos permite ter firmeza nas afirmações acerca da cosmovisão ceciliana no que concerne, principalmente, ao mar e aos elementos que o circundam.

Em apenas 3 estrofes, a poeta constrói uma descrição de si, utilizando a primeira pessoa verbal para enfatizar o teor pessoal que o poema tem. O mar e seus elementos tão fortemente se fundem à voz poética a ponto de serem comparadas ao próprio sangue que corre nas veias de Cecília. As características marítimas são familiares, tão naturais quanto os peixes nadam tranquilamente em qualquer rio. A imagem do navio será recorrente em outros poemas, adquirindo amplas simbologias, como evidenciam Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 632) evocando, por exemplo a ideia de força, segurança, sonho e vida.

²⁸ A grafia das palavras do trecho citado obedece ao original.

Segundo Bachelard (2018, p. 3), “as imagens poéticas têm, também elas, uma matéria”. Para ele, a matéria possibilita o desenvolvimento da imaginação “aberta” por meio não só do aprofundamento na ideia de um mistério, mas também por meio do impulso, numa força arrebatadora. A água faz parte desse conjunto de elementos que constitui a matéria. Dessa forma, o filósofo afirma que:

A água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptar-se por si mesmos à vida onírica. (BACHELARD, 2013a, p. 23-24, grifo do autor)

O mar que aparece diante de Cecília e a ela pertence é cheio de dualidades e antíteses, assim como os sentimentos opostos que o oceano suscita. Essas oposições são construídas na segunda estrofe, a maior do poema, composta por 8 versos. Os navios que navegam nesse mar, cuja dimensão abarca tanto o concreto e o real, quanto o maravilhoso e o inventivo, são navios que “não têm velas e têm vela”, trazendo uma ideia de possibilidade, uma nave que, por vezes, pode assumir velocidade, desbravar caminhos, e pode melancolicamente arrastar-se sobre as águas.

O mar é o seu destino, selado por herança familiar. Um mar de melancolia que a transporta para uma viagem interna, numa atmosfera de sonho. Ao afirmar ser de areia, de água, de ilha, Cecília escancara suas qualidades de ser inconstante, transitório, ou seja, diante dessa construção poética enxergamos nossa poeta como alguém que se volta para a água. Cecília é um “ser em vertigem” e por isso, num diálogo consigo mesma, roga a Deus em exclamação uma vez que o ser da água “morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2018, p. 7).

O icônico poema “Mar absoluto”, que abre o livro de mesmo nome, reúne em um só texto poético o que procuramos mostrar na poesia de Cecília Meireles como resultado de uma mentalidade conectada ao mar²⁹:

MAR ABSOLUTO
Foi desde sempre o mar,
E multidões passadas me empurravam
como o barco esquecido.

Agora recordo que falavam
da revolta dos ventos,
de linhos, de cordas, de ferros,
de sereias dadas à costa.

²⁹ Em virtude da extensão do poema, citaremos em partes separadas para facilitar a compreensão da análise.

E o rosto de meus avós estava caído
 pelos mares do Oriente, com seus corais e pérolas,
 e pelos mares do Norte, duros de gelo.
 [...]

(MEIRELES, 2017, p. 455)

O longo poema de 23 estrofes inicia com a afirmação que conduzirá a leitura de todo o poema. O uso da palavra “sempre” indica não só a influência que o mar tem sobre a autora, mas também o fascínio que ele exerce sobre essas multidões passadas que representam outras gerações, outras pessoas e até outros períodos.

Essas pessoas ensinaram, contaram histórias marítimas. Mostraram ao eu-lírico as maravilhas do oceano, evidenciadas na segunda estrofe pelas “sereias”, e as provações e o medo, evidenciados pelo verso “da revolta dos ventos”:

[...]
 Então, é comigo que falam,
 sou eu que devo ir.
 Porque não há ninguém,
 tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.
 Tenho de levar-lhes redes de rezas,
 campos convertidos em velas,
 barcas sobrenaturais
 com peixes mensageiros
 e cantos náuticos.

E fico tonta.
 acordada de repente nas praias tumultuosas.
 E apressam-me, e não me deixam sequer mirar a rosa-dos-ventos.
 “Para adiante! Pelo mar largo!

Livrando o corpo da lição da areia!
 Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida!”
 [...]

(MEIRELES, 2017, p. 455-456)

Os avós, ou seja, as gerações de outro tempo, anterior à autora, a chamam para o mundo formado pelo mar e tudo o que ele representa. A quinta estrofe revela o aspecto onírico que se constrói nesse chamado, associando “barca” à ideia de algo sobrenatural e “peixes” à função de mensageiro, por exemplo, e aqui, de imediato, nos vem a figura de Tritão, arauto de Netuno, seu pai, deus maior do “reino líquido”, como escreveu Camões.

Há uma urgência no chamado, ela deve ir ao Mar Largo, o alto mar onde é possível enfrentar tamanhos perigos:

[...]

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.
A solidez da terra, monótona,
parece-mos fraca ilusão.
Queremos a ilusão grande do mar,
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,
uma solidão para todos os lados,
uma ausência humana que se opõe ao mesquinho formigar do mundo,
e faz o tempo inteiriço, livre das lutas de cada dia.

O alento heróico do mar tem seu pólo secreto,
que os homens sentem, seduzidos e medrosos.

O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua própria sombra,
e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.
[...]

(MEIRELES, 2017, p. 456)

O perigo, o medo e os heróis são os elementos destacados nas estrofes logo em seguida. Há o desejo pelas metamorfoses que o perigoso mar largo pode oferecer, seja na solidão humana da saudade, seja no aperfeiçoamento causado pelo próprio medo. O mar só é mar se trazer essas imagens de perigo, mas assim como traz a morte, também traz a vida.

[...]

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo,
e sua eternidade lúdica
não apenas gratuita: mas perfeita.

Baralha seus altos contrastes:
cavalo, épico, anêmona suave,
entrega-se todos, despreza ritmo
jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos, mas é desfolhado,
cego, nu, dono apenas de si,
da sua terminante grandeza despojada.

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:
água de todas as possibilidades,
mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.
Atira-me búzios, como lembranças de sua voz,
e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,
nem por dentro de si:
mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,
nem lentamente conduzida.
como meus avós, de serenos olhos certos.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
plástica, fluida, disponível,
igual a ele, em constante solilóquio,
sem exigências de princípio e fim,
desprendida de terra e céu.

E eu, que viera cautelosa,
por procurar gente passada,
suspeito que me enganei,
que há outras ordens, que não foram ouvidas;
que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,
e o mar a que me mandam não é apenas este mar.

Não é apenas este mar que reboia nas minhas vidraças,
mas outro, que se parece com ele
como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,
e encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
É logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:
ah! do Mar Absoluto.

(MEIRELES, 2017, p. 456-458)

O poema se avoluma nas últimas estrofes e nos conduz aos contrastes marinhos descritos na estrofe 14 com um campo semântico construído por muitos substantivos e poucos adjetivos, enfatizando o caráter pictórico da poesia ceciliana. O mar é épico, voraz, suave, perfeito.

A voz poética, como em uma epifania, percebe que não foi apenas uma ordem de antepassados a sua busca pelo mar, mas outras que não foram imediatamente percebidas. O mar

real é um direcionamento para outro mar, um mar simbólico, um mar de sonho que se mostra em dualidade para espantá-la e fasciná-la. E este mar é o Mar Absoluto.

É a partir dessa visão de sofrimento contínuo, de atmosfera onírica e de cantares melancólicos que a análise do imaginário e dos resíduos lapidados se constrói nos tópicos a seguir.

4.1 Mar deslumbrante

O maravilhoso em Cecília se apresenta não apenas pela atmosfera onírica pictoricamente apresentada em seus poemas como mostramos a seguir de forma veemente, mas também no aparecimento de seres que fazem parte do imaginário do mar, como é o caso da sereia (CAVARERO, 2011) e dos deuses marítimos.

As sereias, conforme o que foi discutido no capítulo 2, são seres mitológicos dotados de belíssima voz (BRANDÃO; DAVET; 2022) e fazem parte do imaginário coletivo desde a Antiguidade, prova disso é a força do episódio das sereias na narrativa da viagem de Homero de volta à Ítaca. É fato que as sereias estavam no imaginário dos navegantes portugueses, uma vez que há registros de aparecimento de seres maravilhosos em relatos de viajantes.

Segundo Thiago Brandão e Florence Davet, o mitologema é um elemento mítico “cujas figurações são constantemente revistas e reorganizadas pela História, mas em que permanece a mesma narrativa primordial (BRANDÃO; DAVET, 2022, p. 20)”. A própria noção de “mitogema” permite dizer que a residualidade é inerente ao mito, sendo clara a lapidação pela qual esse resíduo passou, e ainda passa, se mostrando fortemente cristalizado na mentalidade de diversos povos, como o grego, o português e o brasileiro.

No Brasil, o “mitologema” é, como é natural de sua estrutura, fruto da hibridação cultural, ou seja, encontros interculturais, uma vez que durante o processo colonizador brasileiro foi inevitável o contato com a cultura europeia trazida pelos portugueses com as manifestações dos diversos mitos indígenas já existentes. Diante disso, é evidente que as sereias estão cristalizadas no imaginário dos mitos brasileiros. Assim, Maria Alice Gabriel afirma que:

Dos primeiros relatos sobre o Brasil aos autores contemporâneos, a imagem da sereia foi associada a dois modelos elementares: o mito da mulher marinha, desde Homero direcionado à promessa de prazer e conhecimento; e o mito indígena da mãe-d'água ou Iara, conectada pelo colonizador ao Ipupiara (GABRIEL, 2018, p. 9)

O poema intitulado “Sereia” conduz o leitor ceciliano à imagem da bela, porém ardilosa, criatura:

SEREIA

Linda é a mulher e o seu canto,
ambos guardados no luar.
Seus olhos doces de pranto
— quem os pudera enxugar
devagarinho com a boca,
ai!
com a boca, devagarinho...

Na sua voz transparente
giram sonhos de cristal.
Nem ar nem onda corrente
possuem suspiro igual,
nem búzios nem as violas,
ai!
nem as violas nem os búzios...

Tudo pudesse a beleza,
e, de encoberto país,
viria alguém, com certeza,
para fazê-la feliz,
contemplando-lhe alma e corpo,
ai!
alma e corpo contemplando-lhe...

Mas o mundo está dormindo
em travesseiros de luar.
A mulher do canto lindo
ajuda o mundo a sonhar,
com o canto que vai matando,
ai!
E morrerá de cantar.

(MEIRELES, 2017, p. 296)

A sereia ceciliana é sugerida no título e associada à mulher que canta. Ao longo das 4 estrofes do poema, o vocábulo “sereia” não se manifesta, ao mesmo tempo também não há descrição direta dos aspectos que a tornam um ser híbrido, metade peixe e metade mulher. Apesar disso, a sugestão do título é suficiente para que a imagem da mulher cujo canto é lindíssimo seja construída solidamente, sendo um exemplo de fanopéia, ou seja, a projeção imagética na construção do poema.

Essa sereia associa-se a um canto não necessariamente sedutor, mas um gemido evidenciado pelas palavras “pranto”, “suspiro” e “canto”. A propriedade sonora, ou melopéia, constrói ainda mais fortemente essa noção de musicalidade. Além disso, soma-se a interjeição “ai” em destaque nas estrofes acompanhada de exclamação; a presença dessa partícula muito associada ao lamento amoroso trovadoresco fortalece a ideia de sofrimento e melancolia presente no poema.

Tradicionalmente, a mulher-peixe é a criatura que causa o sofrer com o seu canto, elas são temíveis, são “um convite para a vivência de aspectos ilusórios e narcísicos como a vaidade” (CAVALCANTI, 1997, p. 246). Porém, o ser mítico de *Vaga Música* canta num constante lamento pela ausência de uma alma que seja capaz de fazê-la feliz ao contemplar sua beleza. A ideia neste poema parece ser que a sereia tem um papel importante para a construção dos sonhos do mundo. Esta mulher, cujo canto é fatal, pertence à fantasia e ao devaneio humano e perpetuamente permanecerá.

A poeta apresenta então um resíduo consciente, manifestado na ideia de que se sabe que a sereia não é real e que, no entanto, traz um canto perene em seu lábio de mulher. Em termos estéticos o poema segue um esquema rimático constante em estrutura de rimas alternadas ou cruzadas, como ABAB, e mantém a mesma quantidade de versos em todas as estrofes. Cecília faz uso também da métrica trovadoresca, 7 sílabas poéticas em quase todos os versos, formando o tradicional verso redondilho heptassilábico, ou redondilho maior, próprio da versificação medieval (SPINA, 2003).

Vale a pena salientarmos neste trabalho a imagem da fusão entre a mulher e o ambiente do mar que resulta na “sereia”. Essa ideia, segundo Ana Maria Oliveira, “também uma feliz metáfora dessa integração corpo feminino / universo, tão presente e tão ignorada em toda a obra de Cecília Meireles (OLIVEIRA, 2007, p. 8)”. Em *Mar Absoluto*, o poema “Evelyn”:

EVELYN

Não te acabarás, Evelyn.

As rochas que te viram são negras, entre espumas finas;
sobre elas giram lisas gaivotas delicadas,
e ao longe as águas verdes revolvem seus jardins de vidro.

Não te acabarás, Evelyn.

Guardei o vento que tocava
a harpa dos teus cabelos verticais,
e teus olhos estão aqui, e são conchas brancas,
docemente fechados, como se vê nas estátuas.

Guardei teu lábio de coral róseo
e teus dedos de coral branco.
E estás para sempre, como naquele dia,
comendo, vagarosa, fibras elásticas de crustáceos,
mirando a tarde e o silêncio
e a espuma que te orvalhava os pés.

Não te acabarás, Evelyn.

Eu te farei aparecer entre as escarpas,
sereia serena,
e os que te viram procurarão por ti
que eras tão bela e nem falaste.

Evelyn! – disseram-me,
apontando-te entre as barcas.

E eras igual a meu destino:
Evelyn – entre a água e o céu.
Evelyn – entre a água e a terra.
Evelyn – sozinha – entre os homens e Deus.

(MEIRELES, 2017, 493-494)

Ao longo das estrofes do poema, a imagem da “sereia serena” toma forma. A transformação da mulher “Evelyn”, representante de todas as mulheres (OLIVEIRA, 2007), em um ser do mar é o que garante a ela uma permanência temporal, enfatizada pelos versos únicos que se repetem como refrão: “Não te acabarás, Evelyn”.

Além disso, a eternização dessa mulher está no fato da sua transformação em um mito que reverbera no imaginário. Essa sereia não mais representa a morte e a sedução que leva a padecer e sim a beleza do ser maravilhoso e inexplicável. Há, na história, relatos de marinheiros que tentaram explicar e até registrar a presença de “monstros” ou criaturas como estas que provocam absoluto encantamento. Pêro de Magalhães Gândavo registra em História da Província de Santa Cruz, em meados do século XVI:

E assim tão bem deve de haver outros muitos monstros de diversos pareceres, que no abismo desse largo e espantoso mar se escondem, de não menos estranheza e admiração; e tudo se pode crer, por difícil que pareça: porque os segredos da natureza não foram revelados todos ao homem, para que com razão possa negar, e ter por impossível as cousas que não viu nem de que nunca teve notícia. (GÂNDAVO, s/d, p. 26)

A forma cecilianiana de descrever Evelyn nas estrofes 7 e 8 fortalece a ideia trazida por Gândavo ainda no século XVI. Os homens que a virem procurarão, ainda na memória sua admirável beleza, mas não serão capazes de encontrá-la e nem de explicá-la. Apenas gritarão uns para os outros e apontarão para onde supostamente a sereia Evelyn desaparecera entre os barcos. Ela permanece então na memória e no imaginário dos navegantes.

A admiração e a estranheza mencionados por Gândavo não dizem respeito apenas à figura da sereia. Essas impressões se estendem a outras criaturas, que também reverberam na obra de Cecília Meireles. Dentre elas, citamos o “Rei do Mar”:

O REI DO MAR

Muitas velas. Muitos remos.
 Âncora é outro falar ...
 Tempo que navegaremos
 não se pode calcular.
 Vimos as Plêiades. Vemos
 agora a Estrela Polar.
 Muitas velas. Muitos remos.
 Curta vida. Longo mar.

Por água brava ou serena
 deixamos nosso cantar,
 vendo a voz como é pequena
 sobre o comprimento do ar.
 Se alguém ouvir, temos pena:
 só cantamos para o mar...

Nem tormenta nem tormento
 nos poderia parar.
 (Muitas velas. Muitos remos.
 Âncora é outro falar...)
 Andamos entre água e vento
 procurando o Rei do Mar.

(MEIRELES, 2017, p. 342-343)

De maneira pictórica, o tema viagem marítima aparece entrecruzado com o tema relativo ao maravilhoso. Nesse poema, o eu-lírico é uma voz coletiva que viaja pelos mares, numa intensidade e constância revelados pelas relações semânticas construídas pelos termos quantificadores “muitas” e “muitos” associados aos substantivos “velas” e “remos”. Essa noção se intensifica com o terceiro verso da primeira estrofe: “Âncora é outro falar”. Ninguém a bordo parece sugerir uma pausa da viagem, todas anseiam encontrar o que procuram e que será revelado ao longo do poema.

A distância percorrida por esse navio é longa e é evidenciada pelas constelações, como explicitam os versos “Vimos as Plêiades. Vemos / agora a Estrela Polar”. As estrelas são importantes para a orientação em alto mar, sendo dessa forma possível calcular rotas durante a navegação. A bússola, na Idade Contemporânea já estava disponível, porém Cecília traz, residualmente, uma prática dos primórdios da navegação:

Antes do desenvolvimento da agulha magnética, os navegantes [...] usavam os astros principalmente como referências para rumos. Muito cedo na história da navegação, os homens notaram que a estrela polar [...] permanecia próxima de um ponto no céu ao Norte. Isto servia como sua referência. Quando a estrela polar não estava visível, os navegantes usavam outras estrelas, o Sol ou a Lua (MIGUENS, 2000, p. 546).

A navegação por meio das estrelas está também em Camões, quando em *Os Lusíadas* ele afirma nas estrofes 14 e 15 do Canto V:

Já descoberto tínhamos diante,
 Lá no novo Hemisperio, nova estrela,
 Não vista de outra gente, que, ignorante,
 Alguns tempos esteve incerta dela.
 Vimos a parte menos rutilante
 E, por falta, de estrelas, menos bela,
 Do Polo fixo, onde inda se não sabe
 Que outra terra comece ou mar acabe.

Assi, passando aquelas regiões
 Por onde duas vezes passa Apolo,
 Dous invernos fazendo e dous verões,
 Enquanto corre dum ao outro Polo,
 Por calmas, por tormentas e opressões,
 Que sempre faz no mar o irado Eolo,
 Vimos as Ursas, apesar de Juno,
 Banharem-se nas águas de Neptuno.

(CAMÕES, Canto V, estrofes 14-15)

Esse episódio camoniano narra a descoberta do Cruzeiro do Sul e nos revela o conhecimento dos navegantes quinhentistas ao descobrir o novo hemisfério. Camões dá a entender, na realidade, uma possível redescoberta da estrela que em outros tempos dela esteve incerta (RODRIGUES, 2017). É evidenciado também na estrofe 15 a ideia do “sumiço” das estrelas no momento em que se viaja para o sul pelo mar. Esse fenômeno, segundo a explicação de Félix Rodrigues, acontece porque “a partir do equador, todas as estrelas da constelação da Ursa Maior ou Ursa Menor mergulham no horizonte, embora todas tenham ocaso e nascimento (RODRIGUES, 2017, p. 25)”.

Em “Rei do Mar”, há uma construção de suspense conforme o poema se avoluma. Qual o motivo dessa viagem? Por que para essa viagem a vida se mostra tão curta diante da imensidão do mar? Por qual motivo o tempo não poderá ser calculado? As respostas estão nas entrelinhas dos versos e se mostram no imaginário que envolve o maravilhoso “Rei do Mar”. Esse soberano é procurado vorazmente por essa voz coletiva, que dedica a vida na busca incessante seja por mar calmo ou mar de águas violentas. Posêidon, segundo Raïssa Cavalcanti, “governa o seu reino como um deus calmo, justo, bondoso e tranquilo (CAVALCANTI, 1997, p. 51).

Não é aleatória a procura dos navegantes pelo seu reino, uma vez que o mito reverbera e nele sabe-se que é no fundo do mar que o rei governa e “ele sabe de tudo quanto se passa na superfície, impedindo os naufrágios e libertando com seu tridente os navios encalhados (CAVALCANTI, 1997, p. 51)”, muito embora saibamos que nem sempre governou

pacificamente³⁰. O Rei do Mar, seja Posêidon, seja Nereu, Tritão ou outros seres, faz parte do Reino ao qual esses navegantes poéticos desejam obstinadamente pertencer.

Em “Pequena canção da onda”, a voz poética se distancia daquela vista em “Rei do Mar”. Agora trata-se de um eu-lírico solitário, individual. A primeira pessoa do discurso revela essa perspectiva e parece tratar-se da própria poeta. O poema tem 4 estrofes, sendo 3 delas compostas por 4 versos, ou seja, são quadras, e apenas 1 composta por 2 versos, ou dísticos. Nesta pequena canção, está descrito o momento em que um naufrago chega à praia:

PEQUENA CANÇÃO DA ONDA

Os peixes de prata ficaram perdidos,
com as velas e os remos, no meio do mar.
A areia chamava, de longe, de longe,
ouviam-se a areia chamar e chorar!

A areia tem rosto de música
e o resto é tudo luar!

Por ventos contrários, em noite sem luzes,
do meio do oceano deixei-me rolar!
Meu corpo sonhava com a areia, com a areia,
desprendi-me do mundo do mar!

Mas o vento deu na areia.
A areia é de desmanchar.
Morro por seguir meu sonho,
longe do reino do mar!

(MEIRELES, 2017, p. 344)

Neste poema, somos convidados a partilhar dos pensamentos do eu-lírico que está à deriva, prestes a afundar. Os ventos ou as próprias águas levaram partes da embarcação para o fundo, e ao longe a areia chama o eu-lírico. O som ritmado das ondas batendo na praia formam o “rosto de música” da areia que chama o corpo à deriva.

A repetição intencional do mesmo som “-ar” ao longo do poema nas palavras “mar”, “chamar”, “chorar”, “luar”, “rolar” e “desmanchar” contribuem para a construção sonora do espaço à beira-mar em que as ondas produzem o mesmo som ritmado.

A morte nessa canção está associada ao mar, mas não na perspectiva de que o naufrágio e o quase afogamento ocasionem isso, pelo contrário, o fato de o eu-lírico ser levado às areias da praia como seu corpo sonhara e se deixara levar pelos ventos é o motivo da morte, uma vez que afasta a voz poética da certeza da vivência/eternidade no reino do mar.

³⁰ Fato este que explicitamos no capítulo 2 na ocasião da punição de Ajax e seus companheiros.

O mar deslumbrante não se resume a criaturas quando se trata da poética de Cecília Meireles. O poema “Périplo” retoma a figura de um deus, mas agora este deus é o próprio mar que a encanta e que os povos celebram:

PÉRIPLO

Minha é a deserta solidão, clara e severa,
onde respiro amanheceres seculares.

Meus navegantes, meus remotos pescadores...
Óleo, sal, redes, altivez de densas brumas...

Olho das barcas que sem pálpebra buscaram
entre sereias e medusas sua Estrela.

Graves cabeças modeladas por vento amplo,
rijos destinos, obedientes a onda e céu.

Adivinhar da flutuação: arrojo exato.
(Rápida, a espuma lava as lágrimas da praia...)

Deus-Mar! por ti vimos o Eterno e a Variedade:
a ti pedimos o que deste e o que negaste.

Se um dia foste em nosso lábio prata móvel,
branco alimento - um dia fomos, em teu lábio,

triste despojo, corpo vão, débil tributo...
Porque és assim, para te amarmos e possuímos,

e em ti deixamos nossa vida, mudamente,
dada ao que for vontade e lei no teu mistério.

Deus-Mar, tranquilo, e inquieto, e preso e livre, antigo
e sempre novo - indiferente e suscetível!

Em cada praia deste mundo te celebram
os que te amaram por naufrágios e vitórias,

e religiosos se renderam, convencidos,
à lição tácita dos símbolos marítimos.

(MEIRELES, 2017, p. 565-566)

Segundo o Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, o vocábulo “périplo” significa “navegação à volta dum continente” ou “viagem, peregrinação” (FERREIRA, 2010, p. 580)³¹. Já no Dicionário Houaiss há uma pequena nuance, podendo significar também “relato dessa [em torno de um país] viagem” (HOUAISS; VILLAR, 2008, p. 572 – acréscimo nosso)³². O

³¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**: o dicionário de língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2010.

³² HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

título do poema, então, alude a uma viagem marítima e os 12 dísticos que se seguem confirmam essa alusão em todas as concepções encontradas nos dicionários.

O poema explora a relação entre homem e mar em toda a sua aparente contradição. Cecília utiliza imagens, ou símbolos, marítimos, como: barcas, navios, sereias, espuma, onda, medusas, estrela e explora por meio deles a conexão intensa e profunda do espírito humano com incerteza e vastidão do mar. Essa composição poética resume o que apresentamos acerca do deslumbramento e do fascínio que os oceanos têm sobre a humanidade e a visão cecilianiana dessa relação. Tão forte é a ideia de dualidade que parece haver 2 vozes poéticas diferentes, uma representando o mar e outra representando o ser humano navegante, transformando o poema em uma espécie de diálogo.

Em relação à voz poética marítima, ou seja, o eu-lírico assumindo a posição do próprio mar, vemos o retrato do homem e suas barcas pela perspectiva, quase submersa, das águas navegadas. Dessa forma, o mar atribui a si, por meio dos pronomes possessivos “meus” e “minha”, a solidão que a vastidão traz dia após dia, século após século, em alto mar e os navegantes com seus apetrechos de pesca e sua sede pelo desconhecido-maravilhoso. Os destinos dos homens, ainda que dominem os barcos e possuam conhecimento geográfico a partir da posição das estrelas, obedecem às ondas e aos ventos. O mar é força que direciona os navegantes para onde quer.

Já em relação à voz coletiva, humana, que se vê diante das águas, percebemos a consciência dos nautas acerca da sua pequenez. O vocativo utilizado nas estrofes 6 e 10 evidencia a visão divina atribuída ao mar. Ele é o próprio rei dos mares, o deus que governa o reino do mar, e que dá ou nega benefícios aos seus adoradores. Há consciência que esse mesmo mar que traz alimento (DIEGUES, 1998, p. 235), ou seja, que garante a manutenção da vida, é o mesmo que, em outro momento, a tira transformando os corpos que jazem à deriva “débil tributo”. O eu-lírico coletivo aceita aqui a verdade, a natureza marítima, como expressa o verso: “Porque és assim, para te amarmos e possuírmos”.

A antepenúltima estrofe reúne, então, as antíteses como se fizesse um louvor, uma ode ao Deus-Mar. Os contrários “tranquilo/inquieto”, “preso/livre”, “antigo/novo” e “indiferente/suscetível”, validam e exemplificam a noção de que o mar deslumbrante de Cecília Meireles é paradoxal, assim como sempre foi, mas embora envolto em contradições é “celebrado” por “naufrágios” e “vitórias”.

Os dísticos finais enfatizam o resultado de séculos de devoção ao mar: lições valiosas diante da impotência humana e sua pequenez e celebração vinda daqueles que, ao redor do mundo, foram feitos heróis por enfrentar a fúria do reino netuniano.

4.2 Mar terrível

A perspectiva terrível do mar, contrária ao que antes se apresentou deslumbrante, se faz presente na poética ceciliana. Os versos “Imensas noites de inverno / com frias montanhas mudas / e o mar negro, mais eterno, / mais terrível, mais profundo (MEIRELES, 2017, p. 258)” do poema “Solidão” evocam as imagens de um mar agora não mais deslumbrante, mas aterrorizante. O oceano incita o medo, traz consigo a morte, a tristeza, o choro. Segundo Delumeau, em *História do Medo no Ocidente*, o mar é o espaço em que é possível encontrar o medo “sem nenhuma falsa aparência (DELUMEAU, 2009, p. 54)”. Seja na sua versão feroz, em que obriga o homem a se sentir frágil diante dele, seja em sua versão calma, em que a ausência de ventos significa a morte por motivo de sede ou fome.

O mar cruel está no imaginário dos homens antigos, registrado na literatura, seja na *Bíblia*, na *Odisseia*, na *Eneida*, por exemplo, e o naufrágio, inevitável, fruto de tempestades cruéis, segundo Alain Corbin, “fixa a imagem do mar terrível, caminho sem caminho, sobre o qual o homem voga entre as mãos dos deuses, sob a ameaça permanente da cólera de uma água hostil, símbolo do ódio, que sufoca a paixão do amor como o faz com o fogo (CORBIN, 1989, p. 21)”.

A mesma ideia se apresenta em Cecília Meireles sendo representada por naufrágios, grandes tempestades, náufragos, afogados. Nas análises que se seguem, evidenciamos 2 aspectos residuais constantes na poesia ceciliana na perspectiva do mar atroz. A saber: os naufrágios somados aos elementos que o acompanham e a saudade que a viagem marítima incita.

4.2.1 Náufragos e sonhos

Uma vez que o homem resolve enfrentar o desconhecido, se envolver com seus perigos e maravilhas, em viagens incertas, surge claramente a ideia de naufrágio. Um barco acidentado mar adentro indo ao fundo. Essa é a imagem do soçobro.

É evidente que se um navio se parte em dois e afunda, tudo o que nele viajava também naufraga. Assim, a noção de morte está fortemente atrelada ao naufrágio. Não há como dissociar. No sentido conotativo, a palavra naufrágio está associada à ruína, à desgraça e ao insucesso.

Para Gaston Bachelard, ao tratar da imagem das águas profundas, as águas podem assumir uma “função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano para tudo o que, diariamente, morre em nós (BACHELARD, 2018, p. 58)”. A poesia das águas de Cecília Meireles segue essa mesma lógica e a profundidade do mar se torna ideal para compor uma espécie de cemitério de sonhos.

A imagem do mar terrível, do navio que soçobra, da embarcação que se parte e é engolida pelo mar está intrinsecamente ligada à imagem do sonho, do desejo, em diversos poemas da obra poética cecilianiana, dentre os quais citamos, primeiramente, “Canção”:

CANÇÃO

Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
- depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.

Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre de meus dedos
colore as areias desertas.

O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...

Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.

Depois, tudo estará perfeito;
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.

(MEIRELES, 2017, p. 255-256)

Este poema está dividido em 5 estrofes de 4 versos, ou 5 quadras, e segue majoritariamente uma estrutura métrica de versos octossilábicos. Segismundo Spina, no *Manual de Versificação Românica Medieval*, afirma que o verso octassílabo “corresponde ao redondilho hispânico pela sua universalidade, assimilado como foi por todos os gêneros e formas poéticas, conseguindo manter em toda Idade Média uma vitalidade extraordinária (SPINA, 2003, p. 41). Apesar de não ter sido tão amplamente utilizado pelos trovadores da Península Ibérica, esse tipo de verso fez parte da poesia popular do *Siglo de Oro*, o século de ouro espanhol, que data do Renascimento ao Barroco.

A canção do livro *Viagem* é extremamente pictórica e constrói, numa sequência de imagens, a cena de um naufrágio. Entretanto, neste poema, o naufrágio é causado intencionalmente pelo próprio eu poético. O entendimento do soçobro como algo terrível permanece, mas antiteticamente se apresenta como positivo ou benéfico. Essa ideia é evidenciada, por exemplo, no primeiro verso da quinta estrofe: “Depois, tudo estará perfeito”, em contraste com os versos finais que arrematam o poema: “meus olhos secos como pedras e as minhas duas mãos quebradas”. Os adjetivos “secos” e “quebradas” conectados a olhos e a mãos contribuem para construção dessa contrariedade com a tranquilidade e a perfeição prevista pelo eu-lírico. O naufrágio é desejado na canção apesar de suas consequências.

Em termos de foco temático, vale ressaltar que o poema é iniciado pelo verbo, “por”, conjugado na primeira pessoa do singular, correspondente a própria voz poética, no pretérito perfeito do indicativo. Essas informações chamam atenção para a ação voluntária do eu-lírico. A primeira pessoa do discurso apresenta uma função importante no texto, trazendo o ponto de vista de quem fala, ou seja do emissor. Essa característica se evidencia fortemente na conjugação dos verbos, como “abri” e “chorarei”, e no uso constante de pronomes possessivos, como por exemplo o vocábulo “meu”, que se repete ao longo das estrofes 7 vezes, considerando também sua variação para o plural, ligado a “sonho”, “navio”, “dedos” e “olhos”. No caso do pronome “minha” e sua variação, a repetição ocorre 2 vezes, relacionando-se sempre a “mãos”,

Na primeira estrofe, o eu poético coloca seu sonho em uma embarcação e em seguida o coloca no mar. Segundo Backes, “a impossibilidade de tomar um desejo nas mãos já proporciona um primeiro sinal que suspende o sentido literal no verso, acrescentando o fator onírico a vontade manifestada pelo eu lírico (BACKES, 2008, p. 77)”. Dessa forma, o naufrágio representa algo maior: a renúncia, o abrir mão do próprio desejo. Intencionalmente, utiliza as próprias mãos para abrir o mar, remontando à imagem bíblica da abertura do mar Vermelho por Moisés, em Êxodo, mas não no contexto da salvação do povo hebreu, mas no contexto da morte dos cavaleiros de faraó que morrem afogados logo em seguida:

Então, Moisés estendeu a mão sobre o mar, e este retomou a sua força ao amanhecer, e os egípcios fugiram, indo de encontro ao mar. Assim o Senhor derrubou os egípcios no meio do mar. As águas voltaram e cobriram os carros e os cavaleiros e todo o exército do faraó, que haviam entrado no mar atrás deles. E não restou nem um deles sequer (Êxodo 14: 27-28)

Não apenas ao imaginário bíblico, o poema de Cecília Meireles também remonta ao imaginário português. Miguel Torga, em *Poemas Ibéricos*, aborda o tema do naufrágio numa espécie de construção poética do “perfil de uma identidade histórico-cultural coletiva”

portuguesa (MONIZ, 2018, p. 125). O poema “Tormenta” exemplifica o eco dos naufrágios marítimos. Citamos a seguir a última estrofe do poema que descreve uma grande tempestade:

O naufrágio alargou-se ao mar inteiro.
E o corpo morto dum herói, primeiro
Cruzado da unidade deste mundo,
No dorso frio duma onda irada,
Mandou aos mortos, com a mão na espada,
Boiar o sonho, que não fosse ao fundo.

(TORGA, 1965, p. 26)

Nesse trecho, Torga traz à tona a imagem do sonho também associada ao naufrágio, mas, nesse caso, contrário ao sonho que afunda de Cecília Meireles. O sonho, aqui, parece representar o desejo da conquista, da descoberta de novas terras e da transformação dos navegantes portugueses em heróis históricos. Dessa forma, o sonho não morre com o fim da vida do valente nauta descrito por Torga, ele permanece na espera dos campeões que vencerão o mar, boiarão, sem ir ao fundo.

Vale ainda ressaltar os versos que compõem a quarta estrofe, em que a voz poética declara, diante do seu feito de abrir o mar e incitar um naufrágio, que o quanto for preciso, chorará para que o mar cresça. Essa ideia se relaciona com o que está no poema “Mar Português”, já mencionado anteriormente, em que Fernando Pessoa indaga: “Ó mar salgado, quanto do teu sal são lágrimas de Portugal? (PESSOA, 2006, p. 60). Cecília faz um paralelo entre o seu naufrágio e a noção evidenciada por Pessoa de que o pranto do povo português pelos seus entes perdidos, justamente em naufrágios, foi responsável por uma parte do sal do mar. Entretanto, enquanto os versos pessoanos evidenciam um pranto dolorido, os versos cecilianos mostram que choro que avoluma o mar é “positivo”, pois o grande objetivo do eu-lírico é fazer o sonho naufragar e sendo maior a possibilidade de naufrágio em um mar de maiores dimensões.

Trazendo consigo reverberações do imaginário bíblico e do imaginário português, Cecília apresenta uma canção residual, melancólica e lapidada, ou seja, cristalizada.

Ainda em *Viagem*, o poema “Corpo no mar” traz a temática marítima residual em outra perspectiva. Dessa vez não mais o sonho, apenas, está dentro do navio, mas sim o corpo inteiro, ou seja, a própria poeta. O sonho aparece como cenário, como as águas do mar em que o navio viaja:

CORPO NO MAR

Água densa do sonho, quem navega?
Contra as auroras, contra as baías:
barca imóvel, estrela cega.

Bate o vento na vela e não a arqueia.
 – Não foi por mim!
 Partiram-se as cordas, rodaram os mastros,
 os remos entraram por dentro da areia...

Os remos torceram-se, e trançaram raízes.
 – Inútil forçá-los – alastram-se, fogem
 na sombra secreta de eternos países...

Mudou-se a vela em nuvem clara!
 Choraram meus olhos, minhas mãos correram...
 – Alto e longe! – Não foi por mim...

E apenas para
 um corpo na barca vazia,
 à mercê das metamorfoses,
 olhos vertendo melancolia...

O vento sopra no coração.

Adeus a todos os meridianos!
 Deito-me como num caixão.

Ah! sobrevive o mar no meu ouvido...
 “Marinheiro! Marinheiro!”

(Ilhas...Pássaros...Portos... – nesse ruído.
 – O mar!... O mar!... O mar inteiro!...)

Mas é tempo perdido!

(MEIRELES, 2017, p. 283-284)

A cena do barco soçobrando se repete ao longo do poema dividido em 9 estrofes, porém a imagem, ou fanopéia, que chama atenção é a do corpo que afunda. O poema inicia com o cenário de um sonho e isso é evidenciado pelo uso dos adjetivos aparentemente ilógicos quando relacionados com elementos que não possuem interferência direta na navegação (BACKES, 2008). A barca está imóvel num mar de águas incertas e de acontecimentos cuja lógica não tem explicação, como o fato de haver vento, mas este não ser capaz de arquear a vela conforme o primeiro verso da segunda estrofe. Todos os elementos são sensíveis de forma extrema diante das adversidades próprias de uma viagem marítima e o naufrágio improvável tem início: “partiram-se as cordas, rodaram os mastros / os remos entraram por dentro da areia...”.

Fica apenas o corpo, dentro da barca, à mercê das metamorfoses que representam as ondas do alto mar. Segundo Chevalier e Gheerbrant, as ondas indicam uma mudança, uma “ruptura com a vida habitual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 658)”. As ondas podem significar, ainda, perigo e morte, como também parecem estar sendo representadas no poema, se evidenciarmos a expressão “à mercê”.

Uma vez que os meridianos são também usados para calcularmos localização, informação importante para um navegante, o verso “Adeus a todos os meridianos” parece indicar a ideia de fim de viagem ou até mesmo a impossibilidade de viajar. Isso faz sentido tendo em vista que a cena descrita é um corpo afundando e diante da morte iminente evidenciada pelo verso seguinte: “deito-me como num caixão”.

O desespero e a tristeza estão descritos nos versos finais do poema, mesmo diante do que indica a segurança da terra firme evidenciada pelos vocábulos “ilha”, “pássaros” e “portos”. Pensar na possibilidade de salvação e chegada em terra firme não adianta, o mar, ou seja, a morte evidente, ainda ecoa aos ouvidos do marinheiro que está de mãos atadas diante da desgraça. Assim, Backes resume:

dentro da perspectiva universalizante da poética cecilianiana, o que a união de imagem e metáfora propõe é quão pouca margem de manobra há, tanto para o marinheiro do poema quanto para o homem, no sentido lato, diante de um destino que não controlam. Na leitura dos olhos melancólicos, cabe tanto o desencanto como a tristeza dessa autoconsciência (BACKES, 2008, p. 78)

A *História Trágico-Marítima* é uma série de relatos de naufrágios portugueses compilada por Bernardo Gomes de Brito. As narrativas datam de meados do século XVI e, segundo Moniz, chamam atenção para a importância do tema dos naufrágios na história de Portugal (MONIZ, 2018). No primeiro relato, escrito por Manuel Godinho Cardozo, se registra o desespero dos navegantes diante do infortúnio que o soçobro da Nau Santiago, ocorrido em 1585, causou e a sensação de impotência dos marinheiros por não poderem salvar seu navio e até mesmo os seus companheiros de viagem. O relato é impactante e rico em detalhes. O trecho a seguir relata o sentimento dos nautas que conseguiram sobreviver em jangadas após ter o navio Santiago naufragado e presenciado a morte de muitos compatriotas:

Houve esta manhã muitas lágrimas, com grandes demonstrações de contrição e arrependimento de culpas, disseram-se as ladainhas, pediam todos misericórdia a Deos, houve muitos que se davam grandes bofetadas com grandes mostras de sentimento e dor, outros traziam alguns retabulos de Nossa Senhora, mostrando os de algum lugar mais alto, donde melhor se pudessem ver, punham-se todos de joelhos, e com grandes gritos e muitos soluços e lágrimas, que eram continuas, chamavam pela Senhora que lhes valesse em tão espantosa afflicção, e já lhe não pediam outra cousa mais que remédio para as almas, que da salvação dos corpos estavam todos desconfiados³³. (CARDOZO apud BRITO, 1904, p. 29-30)

O tema do pranto, choro ou lamento, tão bem registrado na *História Trágico-Marítima*, se faz presente em “Epigrama nº 04”, poema que compõe o livro *Viagem*.

Os epigramas têm espaço notável na poesia de Cecília Meireles, sendo por ela numerados conforme aparecem registrados a partir de *Viagem*, livro ao qual pertence o poema

³³ A citação respeita a grafia original encontrada no relato de Manuel Godinho Cardozo e se justifica pelo fato de datar do ano de 1585.

recebe a numeração 4. O epigrama ceciliano é residual não somente no que concerne a sua temática marítima, mas também em relação a sua estética enquanto gênero literário. Leiamos o poema e em seguida a justificativa das afirmações:

EPIGRAMA nº 4
 O choro vem perto dos olhos
 para que a dor transborde e caia.
 O choro vem quase chorando
 como a onda que toca na praia.

Descem dos céus ordens augustas
 e o mar chama a onda para o centro.
 O choro foge sem vestígios,
 mas levando náufragos dentro.

(MEIRELES, 2017, p. 266)

A palavra epigrama, vinda do latim, significa “inscrição”. Era utilizada para se referir a um pequeno texto localizado em mausoléus e túmulos na Antiguidade. A natureza desse tipo de inscrição era variável, mas possuía majoritariamente um tom elegíaco. O epigrama nesse período corresponderia o que hoje chamamos epitáfio (CEIA, 2009). Com o correr do tempo, o epigrama passou por diversas atualizações, sendo acrescentados a ele alguns outros vieses, tais como a temática erótica e a temática vexatória, como afirma Massaud Moisés no *Dicionário de Termos Literários* (MOISÉS, 2004).

De maneira geral, o epigrama passou a ser um poema breve, composto por poucas palavras, mas que carrega consigo ideias complexas. Esse parece ser o caso de Cecília Meireles, que não apresenta um texto epigramático nos moldes temáticos mais comuns, não traz tom laudatório, nem erótico, mas buscando o “sublime de modo mais visível (TOLEDO, 2017, p. 69)”. Ainda segundo Toledo, a poesia epigramática ceciliana mostra características próprias desse gênero, apesar de apresentar-se de uma maneira mais universal, sendo possível afirmar que “Cecília Meireles explora o epigrama na sua plasticidade (TOLEDO, 2017, p. 69)”.

Acerca da temática tratada nas duas quadras octossílabas, temos o pranto em evidência. Ainda relacionado ao naufrágio, o teor do epigrama parece o calar do lamento e não o contrário. Na primeira estrofe, a iminência do choro se assemelha ao movimento repetitivo e, muitas vezes, lento em que as ondas banham as areias. A ideia é clara nos dois primeiros versos: o choro está ligado ao transbordamento da dor.

Já na segunda estrofe, o naufrágio entra em cena, numa descrição que se assemelha à visão já mencionada de que o mar obedece a um ser mais poderoso como Deus, no caso do imaginário bíblico, e Posêidon, no caso do imaginário grego. Desce então uma ordem divinal para que abra o mar e leve a onda para dentro de si, como em um movimento de “engolir o

choro”. O último verso é introduzido por uma conjunção adversativa que contrasta a falta de vestígios de pranto que o naufrágio deixou com a figura do náufrago que, como vimos, pranteia pelos seus. Em um aspecto mais simbólico, os naufragos desse poema podem também significar a própria voz poética, assim como os sonhos desse eu.

De origem semelhante ao epigrama, o epitáfio tem como propósito ser uma elegia em inscrição tumular, um elogio a alguém que já se foi. Segundo Ceia (2009), a prática desse gênero data desde a antiga civilização egípcia com inscrições e orações de proteção em sarcófagos. Para além de ser uma homenagem a um morto, o epitáfio é importante para a memória social e promove, de acordo com Jéssica Siqueira, um auxílio “na perpetuação da lembrança do morto no seio da sociedade (SIQUEIRA, 2013, p. 12)”. É um texto curto e pode ser escrito em primeira ou terceira pessoa.

Surgido na Antiguidade, o epitáfio sobrevive nas práticas humanas relacionadas a morte. No caso da Idade Antiga e Idade Média, estavam vinculados aos túmulos de heróis, religiosos e nobres, tendo expandido sua aplicação na Idade Moderna. Conforme afirmação de Siqueira, os epitáfios ficaram mais longos no período oitocentista e “em contraposição, no século seguinte, os epitáfios tornam-se mais concisos e menos eloquentes, evidenciando uma tendência de amortização do sentimento da morte e do luto (SIQUEIRA, 2013, p. 13).

Na poesia, o epitáfio ganha nova roupagem na Idade Contemporânea, ainda associando-se à morte, mas não apenas de pessoas, ganhando então um aspecto mais simbólico. Exemplo disso é o poema de Roberto Pontes intitulado “Epitáfio”, no qual se registram os versos: “Aqui jaz o amor um dia dito / só de beijos e flores viveria” (PONTES, 1982, p. 73). Assim sendo, o último poema de *Memória Corporal* revela a morte do amor em um epitáfio residualmente lapidado.

O “Epitáfio da navegadora”, que consta no livro *Vaga Música*, revela o perfil de um eu-lírico melancólico e associado ao mar:

EPITÁFIO DA NAVEGADORA

Se te perguntarem quem era
essa que às areias e gelos
quis ensinar a primavera;

e que perdeu seus olhos pelos
mares sem deuses desta vida,
sabendo que, de assim perdê-los,

ficaria também perdida;
e que em algas e espumas presa
deixou sua alma agradecida;

essa que sofreu de beleza
 e nunca desejou mais nada;
 que nunca teve uma surpresa

em sua face iluminada,
 diz: "Eu não pude conhecê-la,
 sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela,
 foi: "SERENA DESESPERADA".

(MEIRELES, 2017, p. 341-342)

Desde o título, podemos notar que a morte será um dos temas principais de “Epitáfio da navegadora”. Nesse poema, Cecília trata de si mesma e associa a si a imagem da navegadora. Ela é pessoa sobre quem o oxímoro “SERENA DESESPERADA” está se referindo.

A noção de mar dicotômico aparece nesse poema não só como imagem das águas marinhas e suas possibilidades, mas também representando aquela que navega sobre ele. O conceito, então, se amplia e pode ser notado por meio da descrição da própria voz poética.

O primeiro contraste aparece ainda na primeira estrofe na aproximação entre “areia e gelo” e “primavera”. A ideia de ensinar a primavera, algo que não pode ser ensinado, contribui para a construção da imagem da navegadora, como alguém que era sonhadora e não-litera.

Conforme Chevalier e Gheerbrant, “entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 539)”. Na segunda e terceira estrofes, os mares sem deuses estão associados aos olhos e à perda da visão. Uma vez que os olhos também estão associados ao coração, a metáfora de mares sem deuses pode assumir um símbolo amoroso no epitáfio. A ideia de perda de amores ou até mesmo de desilusões também contribui para a formação ainda mais forte da figura da navegadora.

A dicotomia volta a aparecer com vigor na última estrofe, em que a autora utiliza os vocábulos “barca” e “estrela” para se referir à personagem morta. Simbolicamente, a barca representa a morte ou até mesmo o caminho para ela. A barca de Caronte é um exemplo de como a morte se apresenta nesse símbolo no imaginário grego, sendo também recorrente no imaginário bíblico e no imaginário português amplamente discutidos anteriormente. Bachelard evidencia, portanto, que:

Não seria a Morte o primeiro Navegador? Muito antes que os vivos se confiassem eles próprios às águas, não terão colocado o ataúde no mar, na torrente? O ataúde, nesta hipótese mitológica, não seria a última viagem. Seria a primeira viagem. Ela será, para alguns sonhadores profundos, a primeira viagem verdadeira (BACHELARD, 2018, p. 75).

Já a estrela representa, segundo Chevalier e Gheerbrant, a iluminação, “são faróis projetados na noite do inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 404)”. As duas imagens aproximadas antiteticamente chamam atenção para o pendore para o infinito tanto na ideia de eternidade e luminosidade, ligada à estrela, quanto na noção de efemeridade e obscuridade, ligada à barca. Dessa forma, a figura retórica do oxímoro é de grande valia no findar do poema, uma vez que salienta justamente os opostos, que parecem excluir-se, mas na verdade se completam.

Ainda no livro *Vaga Música*, a morte aparece novamente com protagonismo. “Naufrágio antigo” é uma pintura feita por Cecília Meireles utilizando as palavras³⁴. Ao longo das vinte e nove estrofes que compõem esse poema, visualizamos um corpo de mulher, na figura de náufrago, fundir-se ao mar completamente:

NAUFRÁGIO ANTIGO

Inglesinha de olhos tênues,
corpo e vestido desfeitos
em águas solenes;

inglesinha do veleiro,
com tranças de metro e meio
embarçando os peixes.

Medusas róseas nos dedos,
algas pela cabeça,
azuis e verdes.

Desceu muitos degraus de seda
e atravessou muitas paredes
de vidro fresco.

Embalada em seus cabelos,
navegava frios reinos
de personagens lentos:

por paisagens de anêmonas,
caudas negras,
nadadeiras trêmulas.

Mirava a lua seus dentes,
seus olhos - de oceano cheios,
seus lábios - hirtos de sede.

Muito tempo, muito tempo...
Medusas róseas nos dedos,
pelo peito, estrelas,
brancas e vermelhas.

Em praias de triste areia,
o vento, sem o veleiro,
chorava de pena.

³⁴ Em virtude da extensão do poema, citaremos em partes separadas para facilitar a compreensão da análise.

Inglesinha de olhos tênues,
ao longe suspensa
em líquidas teias!

Vestidos sem consistência:
medusas róseas no ventre,
algas pelos joelhos,
azuis e verdes.

[...]

(MEIRELES, 2017, p. 412-413)

O termo “antigo” apresentado já no título do poema nos remete não apenas ao período em que o soçobro ocorreu, mas também à ideia de permanência, uma vez que ao fundir-se com o mar, o corpo da inglesinha atravessa séculos guardado pela vida marinha.

O poema de 29 estrofes é composto majoritariamente de tercetos, excetuando-se apenas a penúltima estrofe, que é um dístico. A longa extensão e a quantidade pequena de sílabas poéticas em cada verso, que variam entre 4 e 7 sílabas, associados à projeção da imagem do corpo da inglesinha contribui para a construção de uma sensação de lenta submersão, sendo um exemplo de logopéia.

[...]

Landes ermas
vão sofrendo e morrendo
porque a perderam.

Pelas águas transparentes,
suspiros que foram vê-la
ficaram prisioneiros.

E as lágrimas que correram
extraviaram-se, na rede
da espuma crespa.

Inglesinha de olhos tênues
volteia, volteia
no mar, em silêncio.

[...]

(MEIRELES, 2017, p. 414)

O pranto associado à morte e ao naufrágio são retomados. Houve quem lamentasse sua morte, houve sobreviventes no desastre que choraram com grande dor a perda da menina. Esse pranto, suspiros e lágrimas foram absorvidos pela água e perderam-se na imensidão. Pouco a pouco, o corpo sofre a ação do tempo, decompõe-se.

[...]

Moluscos fosforescentes
cobiçam os arabescos
de suas orelhas.

Peixes de olhos densos
 bebem suas veias
 azuis e violetas.

Embalada em seus cabelos,
 noutros mundos entra,
 sempre mais imensos.

Por entre anêmonas,
 nadadeiras trêmulas,
 súbitos espelhos.

A cor dos planetas
 pinta seu rosto de cera
 e banha seus pensamentos.

(Porque ela ainda pensa:
 algas pelo ventre,
 azuis e verdes,
 medusas pelos artelhos.

E ainda sente.
 Sente e pensa e vai serena,
 embalada em seus cabelos.)

Inglesinha de olhos tênues,
 com tranças de metro e meio,
 cor de lua nascente.

Branca ampulheta
 foi vertendo, vertendo
 séculos inteiros.

Desmanchou~lhe o seio,
 desfolhou~lhe os dedos
 e as madeixas,

medusas, estrelas,
 róseas e vermelhas,
 e algas verdes,

e a voz do vento
 que na areia
 sofrera.

E a existência
 e a queixa

de quem teve
 pena,
 antigamente.

(MEIRELES, 2017, p. 412-416)

O mar natural entra em contraste com o resultado cruel do mesmo mar em sua faceta terrível. A pequena menina, de outro tempo, um tempo antigo, jaz flutuando na imensidão azul. Para Backes, “a imagem que flutua nas águas, corpo e vestido desmanchados na moldura das tranças, é quase fantasmagórica (BACKES, 2008, p. 88)”.

Em “Naufrágio antigo”, a fanopéia se sobressai. Segundo Pound, a fanopéia é a “projeção de uma imagem na retina mental (POUND, 2006, p. 53)” e não se limita a uma

imagem estática. Fortemente, Cecília Meireles nos faz enxergar o corpo da pequena menina afundando na imensidão azul. Uma a uma, cada cena nos permite ver os peixes entre os cabelos, as algas sobre os joelhos e arabescos nas orelhas. A vida e a morte são descritas no equilíbrio do verso ceciliano em imagens paradoxais.

Na “Canção dos três barcos” já nos aproximamos do tema da saudade, que será explorado com maior vagar no tópico seguinte. Esse poema se aproxima do lamento trovadoresco, ao passo que não parece tratar de amor de uma forma tão direta. Apesar disso, a linguagem metafórica permite essa associação. Oportunamente, a metáfora escolhida foi justamente a do naufrágio e dos naufragos.

CANÇÃO DOS TRÊS BARCOS

Meu avô me deu três barcos:
um de rosas e cravos,
um de céus estrelados,
um de naufragos, naufragos...

ai, de naufragos!

Embarcara no primeiro,
dera em altos rochedos,
dera em mares de gelo,
e partira-se ao meio...

ai, no meio!

No segundo me embarcara,
e nem sombra de praia,
e nem corpo e nem alma,
e nem vida e nem nada...

ai, nem nada!

Embarcara no terceiro,
e que vela e que remo!
e que estrela e que vento!
e que porto sereno!

ai, sereno!

Meu avô me deu três barcos:
um de sonhos quebrados,
um de sonhos amargos,
e o de naufragos, naufragos!

ai, de naufragos!

(MEIRELES, 2017, p. 432)

Em termos estéticos, essa canção se mostra residual ao assemelhar-se a uma cantiga de refrão galego-portuguesa, em que um verso repete a mesma estrutura após cada uma das estrofes, caracterizando-se mais precisamente como um verso paralelístico, desde que o refrão, propriamente dito, é um verso idêntico que se repete no final de cada estrofe. Esse verso é

introduzido por uma partícula de coita e contribui para que a canção seja um lamento ou até mesmo um gemido melancólico, tais como eram as cantigas de amor e de amigo medievais.

A voz poética que assume a primeira pessoa revela ter recebido 3 barcos de presente de seu avô. Os barcos, nesse caso, não significam morte como anteriormente evidenciamos com base em Chevalier e Gheerbrante (2015). Eles simbolizam a possibilidade de caminhos a serem escolhidos e “navegados”. Essa ideia se fortalece pela noção de ser responsabilidade do patriarca ou da matriarca ajudar as demais gerações a trilhar seus caminhos, justamente por serem mais experientes e poderem passar adiante esse saber. Dessa forma, a voz poética cecilianiana está diante de três possíveis direções: “de rosas e cravos”, “de céu estrelado” e “de náufragos”.

O barco de flores, rosas e cravos, parece representar um destino promissor, sendo o primeiro no qual o eu-lírico embarca. O segundo guia para um destino incerto, noturno, mas no qual parece existir a iluminação das estrelas para auxiliar na navegação. O último barco mostra um caminho mais difícil, doloroso como o pesar dos náufragos. Fortalecendo a ideia de uma poética aparentemente paradoxal e antitética, a voz poética não tem bom êxito nos barcos que parecem mais promissores, eles se partem ou simplesmente vagam à deriva sem boa navegação. O eu-lírico encontra serenidade no lugar mais improvável, aquele que deveria representar melancolia, em contraste com o senso comum, com o que seria mais esperado, se apresenta com “remo”, “estrela”, “vento” e navegações mais propícias rumo a um “porto sereno”.

A poeta se vale de um campo léxico voltado ao mar terrível para fortalecer seu eu melancólico e a sua poesia de lamento, cujas raízes estão também fincadas no pranto trovadoresco e no imaginário marítimo português construído através dos séculos. Entretanto, é preciso salientar que o poema não se encerra como um lamento, mas como um suspiro calmo e “sereno”, fortalecendo a ideia de que, apesar da dor, o eu-lírico encontrou paz em seu destino.

4.2.2 Saudade e regresso

Ruy Affonso Machado, em decorrência do falecimento de Cecília Meireles, publica em 1965 uma homenagem na qual se registram diversos excertos de correspondências trocadas pelos dois. Em um desses trechos, quando tratavam acerca da influência de Fernando Pessoa, Cecília escreve a seguinte autodescrição:

Eu creio bem que intimamente nos pareçamos, como se parecem as pessoas de origem comum. Não só descendemos ambos de açorianos, o que é uma psicologia especialíssima, como tivemos ambos grandes mergulhos na literatura inglesa. Ele até escreveu em inglês. E esses mergulhos já vinham, a meu ver, tanto nele como em

mim, por uma necessidade que se poderia chamar talvez “insular” - um sentido de separação, de ausência, de mar em redor³⁵ (MEIRELES apud MACHADO, 2007, p. 290)

Nesse trecho, Cecília nos revela o seu próprio processo de endoculturação, que caminha lado a lado da hibridação cultural e é de grande importância para os estudos residuais. Segundo Cássia Alves da Silva, o processo de aquisição de tradições ocorre no plano individual e a hibridação se dá no plano coletivo. Assim, a endoculturação é “aquilo que concerne ao eu, mas procede dos outros, da comunidade pré-existente ao indivíduo, que a ela deve o que sabe em grande parte (SILVA, 2019, p. 107)”.

A fala da própria poeta nos direciona não apenas à Fernando Pessoa, a influência açoriana, mas também aos mergulhos na literatura inglesa. Chama atenção a metáfora utilizada por Cecília quanto à motivação desses mergulhos, uma motivação que ela chama de insular, no “sentido de separação, de ausência e de mar em redor”. Esse é outro aspecto que o mar pode trazer. A saudade, a despedida e a solidão.

A ideia de mar em redor, evidenciada na própria fala de Cecília no excerto da carta a Ruy Affonso Machado, está vinculada à ideia de separação. Isso se revela no poema que leva o mesmo nome e que repete o mote da saudade:

MAR EM REDOR

Meus ouvidos estão como as conchas sonoras:
música perdida no meu pensamento,
na espuma da vida, na areia das horas...

Esqueceste a sombra no vento.
Por isso, ficaste e partiste,
e há finos deltas de felicidade
abrindo os braços num oceano triste.

Soltei meus anéis nos aléns da saudade.
Entre algas e peixes vou flutuando a noite inteira.
Almas de todos os afogados
chamam para diversos lados
esta singular companheira.

(MEIRELES, 2017, p. 343)

O poema é composto por 3 estrofes de extensão diferentes, sendo a primeira um terceto, a segunda, um quarteto, e a última, um quinteto. A passagem do tempo se faz presente nas metáforas da primeira estrofe: “espuma da vida” e “areia das horas”. O tempo associado à saudade é um elemento essencial, pois a partir do contar das horas é que a sensação de ausência aumenta. A imagem do anel configura um símbolo que representa um vínculo. O anel, segundo

³⁵ A carta é datada de 17 de setembro de 1946.

Chevalier e Gheerbrant, “serve essencialmente para indicar um elo, para vincular (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 53)”.

Desse modo, o primeiro verso da última estrofe sugere o ato consciente de perder-se no mar, na saudade que ele gera, deixando para trás qualquer elo ou vínculo no real, no tangível. Logo após esta afirmação metafórica, visualizamos o eu-lírico submerso junto aos afogados, reforçando, de maneira abstrata, a melancolia dos naufrágios. Conforme Backes, “toda a estrutura do poema está ligada ao abstrato, ao volátil, exceto pelos peixes e algas que reforçam a estranheza da presença de um ser vivo em meio aos afogados, deslocado do ambiente ao qual pertence (BACKES, 2008, p. 86)”. Não vemos aqui uma cantiga de amigo ou de amor, mas o tema da saudade como resíduo que permanece associado ao mar e sua força imprevisível capaz de levar temporariamente ou para sempre algo ou alguém consigo.

Ao tratarmos da saudade provocada pelo mar, é indispensável falar sobre as barcarolas, também chamadas marinhas, medievais. As barcarolas ou marinhas fazem parte de uma subdivisão das cantigas de amigo galego-portuguesas. O que diferencia a barcarola das outras cantigas de amigo, como as pastorelas, albas, ou bailadas, é justamente o elemento hídrico (LEITE, 2017, p. 61).

Para fins de esclarecimento, é importante mencionar que as barcarolas também denominam um tipo de cantar tradicional dos gondoleiros venezianos. Assim como o gênero poético trovadoresco, esses cantos também estavam ligados exclusivamente ao mar ou ao rio. Segundo Lage, “a definição do gênero está baseada não só na temática, mas também nas características formais que lhe dão determinado ritmo” (LAGE, 2020, p. 106). A música dos gondoleiros ganhou o mundo e hoje é muito conhecida pelas barcarolas de Chopin, por exemplo. Vale salientar que nosso trabalho não se relaciona diretamente com esse tipo de barcarola, apesar de apresentarem pontos de intercessão temática e a mesma nomenclatura.

Para o conceito de barcarola, utilizaremos a definição de Massaud Moisés:

Poema medieval, do tipo das cantigas de amigo, exclusivo, ao que tudo indica, do lirismo galaico-português. Uma vez que lhe desconhecia o nome que ostentava durante a Idade Média, adotaram-se modernamente as duas denominações referidas [Marinha ou Barcarola]. Como estas assinalam, a cena descrita passa-se diante do mar ou do rio: a moça do povo dirige-se às ondas, em confiança, lamentando o afastamento, a demora ou a partida do bem amado, que viajou para cumprir o serviço militar (fossado), ou suplicando-lhes notícias do ausente; outras vezes, posta-se à margem das águas, à espera da embarcação que poderá trazê-lo de volta, ou diz que seu amigo (namorado, amante), se soubesse que ela vai banhar-se no rio, far-lhe-ia companhia. (MOISÉS, 2004, p. 51)

As marinhas, segundo Moisés, são uma “consequência natural geográfica de Portugal e da Galiza, eminentemente voltadas para o oceano (MOISÉS, 2004, p. 51)”. Os

trovadores que se dedicaram a compor esse tipo de cantiga são chamados de trovadores do mar, sendo eles: Nuno Porco, Estêvão Coelho, Martim Codax, Paio Gomes Charinho, João Zorro, Mendinho, Gonçalo Anes do Vinhal, Rui Fernandes de Santiago e Nuno Fernandes Torneol. Suas cantigas estão registradas tanto no *Cancioneiro da Vaticana* quanto no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*.

A barcarola de Paio Gomes Charinho³⁶, por exemplo, é em sua essência uma cantiga de amigo em que a donzela canta os estandartes erguidos no mastro das embarcações que estão partindo:

As froes do meu amigo
briosas vam no navio,
e vam-s[e] as froes
daqui bem com meus amores,
idas som as froes,
daqui bem com [meus amores].

As froes do meu amado
briosas vam [ẽ]no barco,
e vam-s[e] as froes
daqui bem com meus amores,
idas som as froes,
daqui bem com [meus amores].

Briosas vam no navio
pera chegar ao ferido,
e vam-s[e] as froes
daqui bem com meus amores,
idas som as froes,
daqui bem com [meus amores].

Briosas vam ãno barco
pera chegar ao fossado,
e vam-s[e] as froes
daqui bem com meus amores,
idas som as froes,
daqui bem com [meus amores].

Pera chegar ao ferido
servir mi, corpo velido,
e vam-s[e] as froes
daqui bem com meus amores,
idas som as froes,
daqui bem com [meus amores].

Pera chegar ao fossado
servir mi, corpo loado,
e vam-s[e] as froes
daqui bem com meus amores,
idas som as froes,
daqui bem com [meus amores].³⁷

(Cancioneiro da Biblioteca Nacional – B 817)

³⁶ Paio Gomes Charinho, além de trovador, foi também almirante galego descendente de uma família ilustre.

³⁷ Anexo 4 – Imagem do manuscrito original: “As froes do meu amigo” – Lista de anexos.

Nessa cantiga, se apresenta um eu-lírico feminino, como é próprio do gênero de amigo. A cantiga é de refrão e paralelística construída em 6 estrofes de 6 versos sendo que os versos 3, 4 5 e 6 compõem o refrão em todas elas. Na cantiga se observa também o recurso do leixa-pren, entre as estrofes 1 e 3, 2 e 4, 3 e 5 e 4 e 6. Nelas o segundo verso das primeiras estrofes do par servem de mote para iniciar as segundas estrofes do par. Nesse procedimento, há uma ênfase na distância e no fato que ela fala de um lugar no qual seu amado não estará mais, uma vez que partiu pelo mar para o cumprimento de seu serviço. Fica evidente na marinha de Charinho que o mar é essencial para a construção de sentido e que a existência dele causando a separação dos amantes é um elemento causador de saudade.

Cecília Meireles também traz em sua poética cantigas de amigo e as marinhas têm espaço destacável. Vale ressaltar que, segundo Moisés, o gênero barcarola, ao longo da história, se atualizou, e passou a designar não apenas uma cantiga amorosa cujo mar aparece como elemento principal ou coadjuvante, mas qualquer poema cujo mar está em evidência (MOISÉS, 2004, p. 51). Desse modo, podemos inclusive afirmar que todos os poemas até aqui analisados fazem parte dessa subdivisão das cantigas de amigo, sendo barcarolas ou marinhas modernas.

O poema “Cantar guaiado” exemplifica a ideia do mar como um elemento da natureza que exerce o papel de confidente da amada. Nesse poema, o oceano, assim como nas cantigas de amigo trovadorescas, assume um papel de ouvinte do lamento de uma jovem moça que sofre pela impossibilidade de viver seu amor plenamente:

CANTAR GUAIA DO

Também cantarei guaiado
- ai, verde terra! ai, verde mar! -
por haver buscado tanto
e ter tão pouco que amar!

Morrerei sem ter contado
- ai, verde terra! ai, verde mar! -
quantas bagas do meu pranto
ficam no mundo a rolar.

Mas em meu lábio cerrado
- ai, verde terra! ai, verde mar!-
fica o vestígio do canto,
ai, do grande canto guaiado
para quem o interpretar...

(MEIRELES, 2017, p. 551-552)

O poema é curto e traz apenas 3 estrofes compostas de 4 versos em que o segundo funciona como refrão. Além desse tópico residual, a canção de Cecília também nos evidencia em todas as estrofes o *enjambement*, ou cavalgamento, que segundo Spina, “é muito frequente nos trovadores galego-portugueses (SPINA, 2003, p. 110)”. O cavalgamento ajuda a manter o ritmo da cantiga e isso é uma característica em muitos poemas cecilianos.

O uso do adjetivo “guaiado” não passa despercebido e tem fundamental importância para a compreensão do texto como um poema melancólico uma vez que significa “lamentoso” ou “lamúria”. O cantar ceciliano é um cantar de lamento também evidenciado pela interjeição de coita, ou sofrimento, “ai”, que se repete nos refrões do poema. Além disso, o poema dialoga com o topos medieval em toda a sua essência de pranto. Nele, a amiga lamenta a impossibilidade de viver o amor, porque não o encontrou e por isso não pôde vive-lo. Dessa forma, morrerá cantando seu lamento melancólico para quem o possa interpretar.

A ideia de sofrimento de saudade será mais evidenciada no poema “Canção”, que está no livro *Viagem*. Nessa canção, somos colocados diante de um eu-lírico feminino que descreve a sua terrível e eterna espera pelo amor que se foi pelas águas e que por elas não retornará, enfatizando a noção de que o mar também é um “vestígio de atividade ativa ou das viagens marítimas e, portanto, um dos motivos de favorecimento da separação e do reencontro do amigo, uma vez que o mar leva e ao mesmo tempo traz consigo os homens de suas expedições (OLIVEIRA, 2015, p. 70)”:

CANÇÃO

No desequilíbrio dos mares,
as proas giram sozinhas...
Numa das naves que afundaram
é que certamente tu vinhas.

Eu te esperei todos os séculos
sem desespero e sem desgosto,
e morri de infinitas mortes
guardando sempre o mesmo rosto.

Quando as ondas te carregaram
meus olhos, entre águas e areias,
cegaram como os das estátuas,
a tudo quanto existe alheias.

Minhas mãos pararam sobre o ar
e endureceram junto ao vento,
e perderam a cor que tinham
e a lembrança do movimento.

E o sorriso que eu te levava
desprendeu-se e caiu de mim:

e só talvez ele ainda viva
dentro destas águas sem fim.

(MEIRELES, 2017, p. 260)

Nas cinco quadras que compõem o poema, o tema da espera se apresenta. A voz poética abre o poema associando ao mar uma circunstância de desequilíbrio e constrói a imagem de um naufrágio logo em seguida. O eu-lírico não tem notícias de seu amado e, dessa forma, conclui que este agora pertence ao mar. O que antes estava a caminho, agora não mais chegará: “Numa das naves que afundaram / é que certamente tu vinhas”.

A espera se apresenta novamente na segunda estrofe em hipérboles numa espera que dura séculos, num sofrimento de infinitas mortes escondidas num rosto esperançoso. No momento em que o ser amado afunda, levado pelas ondas do mar, toda a alegria, representado pelo sorriso, se esvai e permanece apenas nas águas infinitas na ideia de que para sempre agora seu amor viverá no mar. Cecília reacende o resíduo, dessa vez numa voz consciente do que aconteceu com o amigo amado. O mar terrível se apresenta residualmente como o causador da morte, da saudade e da melancolia.

O poema é heterométrico, ou seja, não segue a mesma quantidade de sílabas poéticas em cada verso. Esse fator, que aparentemente é moderno, também é residual. Spina, ao tratar do verso redondilho, afirma que a heterometria era uma irregularidade mais comum às redondilhas maiores, mas que depois atingiu outros tipos de metros (SPINA, 2003, p. 111).

É sabido que se pode encontrar formas híbridas nas cantigas trovadorescas, em que as temáticas de amigo invadem as cantigas de amor e vice-versa. É o caso da cantiga “Quand’eu vejo las ondas”, de Rui Fernandes de Santiago, uma das pouquíssimas barcarolas consideradas cantiga de amor e não de amigo. O poema apresenta uma voz poética masculina e por isso, somente, é considerada uma cantiga de amor. Porém, seu topos é de uma marinha de amigo, resultando numa forma híbrida valiosa.

Quand’eu vejo las ondas
e las muit’altas ribas,
logo mi vêm ondas
al cor, pola velida:
maldito seja’l mare
que mi faz tanto male!

Nunca ve[j]o las ondas
nen’as altas debrocas
que mi nom venham ondas
al cor, pola fremosa:
maldito seja’l mare
que mi faz tanto male!

Se eu vejo las ondas

e vejo las costeiras,
 logo mi vêm ondas
 al cor, pola bem feita:
 maldito seja'l mare
 que mi faz tanto male!³⁸

(Cancioneiro da Vaticana – V 488)

Em apenas 3 estrofes, o trovador demonstra seu eu enamorado pela amiga. As ondas o fazem lembrar da sua paixão e, dessa forma, ele maldiz o mar terrível que os separa. É possível trabalhar com a hipótese de que este trovador estivesse embarcado e por isso reclama e culpa o mar pela distância existente entre os dois. O eu-lírico então brada no refrão da cantiga: “Maldito seja o mar que me faz tanto mal!”

Sendo considerada uma cantiga de amor e de refrão, a referida canção apresenta-nos, em termos estéticos, ao dobre, que consiste na repetição de uma palavra na mesma posição nas estrofes seguintes (SPINA, 2003, p. 110), como é o caso da repetição da palavra “cor”, que significa coração, sempre no terceiro verso de cada estrofe.

A mesma ideia de uma barcarola cantada por uma voz poética masculina surge residualmente em “Canção”, do livro *Mar Absoluto e outros poemas*. Nesse poema, o eu-lírico se dirige a sua amada formosa, como quem dá um aviso, ou seja, ele conhece as adversidades que sua condição de nauta pode fazê-la enfrentar.

CANÇÃO
 Vela teu rosto, formosa,
 que eu sou um homem do mar.
 Que há de fazer de uma rosa
 quem vive de navegar?
 - se qualquer vento a desfolha,
 qualquer sol a faz secar,
 se o deus dos mares não olha
 por quem se distrai a amar?

Pela grande água perdida,
 anda, barca sem amor!
 Cada qual tem sua vida:
 uns, de deserto, uns, de flor.
 Vela teu rosto, formosa,
 que eu sou um homem do mar.
 Poupa ao teu cetim de rosa
 o sal que ajudo a formar...

(MEIRELES, 2017, p. 552)

³⁸Anexo 5 – Imagem do manuscrito original: “Quand’eu vejo las ondas” – Lista de anexos.

O poema de Cecília Meireles, composto em apenas 2 estrofes de 8 versos, contribui para construção da ideia de que o aspecto horrível marítimo está também ligado à saudade. O marinheiro, longe da mulher/rosa formosa, cria um clima de advertência a ela. Uma vez que ele é um homem do mar, ele pede para que ela cuide de si mesma, do seu rosto, da sua delicadeza. Seria este nauta o amor ideal para tão singela moça? As perguntas da primeira estrofe parecem sugerir que não. O mar, tão horripilante, não poupará aqueles que ousarem se distrair diante do amor. São tantas as adversidades que este amor teria que suportar.

A segunda estrofe parece revelar uma aceitação do eu-lírico ao fato do marinheiro estar em água perdida, talvez significando alto mar, não se pode dar o direito ao amar. Há um destino para cada um revelado pelo terceiro e pelo quarto verso da segunda estrofe. Para alguns, o destino propõe uma vida dura, já para outro uma vida frágil.

Por fim, o homem do mar solicita que esta tão singela flor poupe a si mesma do sofrimento que a sua realidade embarcada cria. O sal aparece representando a lágrima causada por essa dor.

Vale salientar que os dois primeiros versos da primeira estrofe são repetidos de forma idêntica no fim da segunda, no entanto não para criar um clima mais tenso de advertência como na primeira ocorrência, mas como um pedido calmo e até melancólico por não poder realizar o amor por causa da separação.

A temática desenvolvida nas barcarolas medievais continua como resíduo vivo no imaginário marítimo. Em “Praia”, o topos da ausência retorna, revelando um eu-lírico saudoso. Nesse poema não fica exatamente claro o gênero da voz poética, se masculino ou feminino, entretanto, uma vez que o eu-lírico na poesia cecilianiana é, muitas vezes, ela mesma, pode-se afirmar que a voz poética é feminina, característica que a aproxima da barcarola da Idade Média.

Nesse poema, o uso da linguagem metafórica é intenso e é justamente na construção das imagens que podemos visualizar os temas marítimos da ausência:

PRAIA

Nuvem, caravela branca
no ar azul do meio-dia:
– quem te viu como eu te via?

Rolaram trovões escuros
pela vertente dos montes.
Tremeram súbitas fontes.

Depois, ficou tudo triste
como o nome dos defuntos:
mar e céu morreram juntos.

Vinha o vento do mar alto
e levantava as areias,
sem ver como estavam cheias

de tanta coisa esquecida,
pisada por tantos passos,
quebrada em tantos pedaços!

Por onde ficou teu corpo,
– ilusão de claridade –
quando se fez tempestade?

Nuvem, caravela branca,
nunca mais há meio-dia?

(Já nem sei como te via!)

(MEIRELES, 2017, p. 295)

O poema é construído em 8 estrofes majoritariamente formadas por 3 versos cada uma. A diferença aparece apenas no fim, em que esse número diminui para 2 versos e para um único verso, sugerindo uma fiinda trovadoresca³⁹.

A caravela que representa o ser amado não é um navio comum, é uma nuvem que paira no ar. Os elementos do mar são tomados de empréstimo para tratar de elementos de outras naturezas, apesar disso, ainda representam ausência, viagem e até saudade. O poema, diferente das cantigas de amigo que desejavam fortemente o retorno do amado na certeza desse amor ser recíproco, não parece aqui esperar o retorno de alguém. As perguntas dão um tom reflexivo, como se esse amor, que não se pode mais realizar, pelas circunstâncias representadas pela tempestade, fosse ilusório. Dessa forma, as imagens marítimas permanecem, mas de forma atualizada, podendo agora não significar apenas o desejo de regresso tal qual o molde trovadoresco.

O poema “Despedida”, de *Vaga Música*, trata não apenas do mar ou da saudade, mas também da viagem em si. Cecília Meireles cria uma cena de embarque marítimo, que supostamente gera sofrimento, num contraste interessante com noção positiva da empreitada da locomoção:

DESPEDIDA
Adeus,
que é tempo de marear!

Por que procuram pelos olhos meus
rastros de choro,
direções de olhar?

³⁹ Ver página 75.

Quem fala em praias de cristal e de ouro,
 abrindo estrelas nos aléns do mar?
 Quem pensa num desembarcadouro?
 - É hora, apenas, de marear.

Quem chama o sol? Mas quem procura o vento?
 e âncora? e bússola? e rumo e lugar?
 Quem levanta do esquecimento
 esses fantasmas de perguntar?

Lenço de adeuses, já perdi... Por onde?
 - na terra, andando, e só de tanto andar...
 Não faz mal. Que ninguém responde
 a um lenço movido no ar...

Perdi meu lenço e meu passaporte,
 - senhas inúteis de ir e chegar.

Quem lembra a fala da ausência
 num mundo sem correspondência?

Viajante da sorte na barca da sorte,
 sem vida nem morte...

Adeus,
 que é tempo de marear!
 (MEIRELES, 2017, p. 377-378)

Está claro, no uso do verbo marear, a presença do elemento marítimo. Marear significa tanto navegar pelo mar, quanto controlar a embarcação e assume alguns outros sentidos também ligados ao barco e ao oceano. A expressão “tempo de marear”, que se repete na primeira e na última estrofe, aparece logo após o substantivo “adeus”, que é um sinal de despedida, fazendo jus ao título do poema.

Ao longo de 9 estrofes, a voz poética reflete sobre o significado desse tempo que se aproxima. O eu-lírico é consciente de que o esperado é que seus olhos estivessem cheios de tristeza e sofrimento representados pelo choro, mas ele não chora. Não há pranto nessa despedida. Ainda é esperado que o eu-lírico pense na chegada à terra firme, no descobrimento que o espera do outro lado do oceano, mas essas coisas parecem não preocupar o eu-poético.

A ideia do adeus ligado à imagem do balançar do lenço em despedida também aparece desmistificada pelo eu-lírico. Outros lenços já foram perdidos em adeuses que sequer ocorreram por causa do mar. O embarcar ceciliano é para o desconhecido. Esse êxtase é maior que a ausência, maior que a saudade, maior que a segurança terrestre. Cecília Meireles reacende o resíduo da despedida marítima com nova roupagem, ou seja, cristalizada.

Há, ainda o desejo de regresso latente aos marinheiros que seguiram viagem pelo mar. Essa temática é tratada no poema que consta no livro *Mar Absoluto*:

DESEJO DE REGRESSO

Deixai-me nascer de novo,
nunca mais em terra estranha,
mas no meio do meu povo,
com meu céu, minha montanha,
meu mar e minha família.

E que na minha memória
fique esta vida bem viva,
para contar minha história
de mendiga e de cativa
e meus suspiros de exílio.

Porque há doçura e beleza
na amargura atravessada,
e eu quero memória acesa
depois da angústia apagada.
Com que afeição me remiro!

Marinheiro de regresso
com seu barco posto a fundo,
às vezes quase me esqueço
que foi verdade este mundo.
(Ou talvez fosse mentira...)

(MEIRELES, 2017, p. 477)

O poema se inicia com um pedido como se feito para um ser superior. Essa solicitação é para que a ele seja permitido nascer novamente, aqui no sentido de chegar, em sua pátria, sua família, seu próprio mar.

O eu-lírico, porém, deseja que sua memória permaneça intacta do tempo em que viveu distante, pois há, sim, belezas e doçuras no amargor da saudade. Uma vez que a angústia se vá, apagada pelo prazer da recepção, fica a afeição sustentada pela memória de um tempo que já se foi. Não pode haver desejo de regresso se não há saudade como resultado da ausência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho evidenciamos que Cecília Meireles, tendo nascido no século XX, apresenta em sua obra resíduos de imaginários marítimos, construídos ao longo da história humana, desde a Antiguidade, passando pela Idade Média e pelo Renascimento. Ainda, Cecília nos apresenta um mar absoluto, em que suas facetas deslumbrantes e terríveis representam mais que meramente uma viagem pelo mar ou um barco comum. O oceano ceciliano é rico em simbologias de vida, de tempo, de ausência e de saudade.

A partir disso, salientamos nesta dissertação o modo como a poeta lapidou e apresentou noções antigas de modo recriado. Cecília Meireles inova a estética medieval enquanto passeia pelos temas marítimos num movimento de ruptura e de permanência da tradição. Sem essa ideia de remanescência, da própria noção de tradição coletiva, segundo Candido (2006), não há literatura. Cecília Meireles, como ser endoculturado, ao conhecer muito bem a história e a poesia, constrói com maestria uma obra complexa, viva, inovadora e residual.

Em “Mar Absoluto”, poema que dá título ao livro ao qual pertence, a poeta afirma: “Foi desde sempre o mar, / e multidões passadas me empurravam / como o barco esquecido (MEIRELES, 2017, p. 455). Esse poema resume todo o imaginário marítimo ceciliano e reafirma a influência de outros tempos na obra poética de Cecília. As multidões, as eras, os períodos impulsionam a produção dos contemporâneos.

Ainda em “Mar Absoluto”, Cecília nos confia a lembrança das histórias contadas a ela acerca “da revolta dos ventos, / de linhos, de cordas, e de ferros, / de sereias dadas à costa (MEIRELES, 2017, p. 455)”. O mar, que constitui o imaginário marítimo, é então associado à força da natureza, à fúria das águas e das tempestades, ao material dos navios e ao maravilhoso inexplicável.

Para nosso estudo, foi necessária a leitura e a releitura da obra de Cecília Meireles como um todo para atestarmos que nos livros que compõem o que classificamos como tríade marítima, publicados no início da fase madura de produção da poeta, estavam reunidos os poemas que melhor evidenciavam a mentalidade associada ao mar e seus símbolos.

O primeiro capítulo corresponde à Introdução. Nela, apresentamos nosso trabalho como relevante para os estudos culturais e literários, salientando que utilizamos a Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes, como base para nossa investigação e nossas análises.

No segundo capítulo, evidenciamos que o mar ainda é desconhecido e ainda atrai a atenção dos homens e que a literatura, não podendo ser dissociada de seu caráter coletivo,

registra em diversas épocas o relacionamento das sociedades, como a egípcia, a babilônica e grega, com o mar desde os mitos de sua formação às grandes conquistas expansionistas.

O terceiro capítulo de nosso trabalho mostra a visão de mundo medieval residualmente presente na perspectiva de Cecília Meireles exercendo mais que encantamento, mas direcionando seu fazer poético como um todo. Salientamos a forma como a Arte de Trovar resistiu ao tempo e à fragmentação dos textos e dos documentos e se apresentou fortemente lapidada na obra poética ceciliana. Os aspectos da poesia lírica amorosa dos trovadores galego-portugueses reverberam nos temas e nas métricas modernas da escritora do grupo *Festa*.

Discorreremos de forma argumentativa ao longo das análises constantes em nosso texto amparados pela Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes e amplamente utilizada e desenvolvida pelos trabalhos dos residualistas brasileiros e estrangeiros. Os conceitos operacionais utilizados, mentalidade, imaginário, resíduo, hibridação cultural e endoculturação foram essenciais para a aplicação da metodologia comparada de investigação literária.

O *corpus* desta dissertação foi discutido no quarto capítulo. A partir dos livros *Viagem, Vaga Música e Mar Absoluto e outros poemas*, analisamos textos que expressam a contradição que o oceano incita e dividimos o texto em duas partes: “Mar deslumbrante” e “Mar terrível”. Ao passo que Cecília Meireles resgata temas universais e símbolos relacionados ao mar, ela os repagina criando uma poesia pictórica, melancólica e inovadora. Para isso, apresentamos breves análises salientando o aspecto residual dos textos, sem necessariamente esgotar as possibilidades interpretativas.

A sessão “Mar deslumbrante” englobou poemas que trataram do viés do encantamento, em que criaturas maravilhosas são protagonistas, como a sereia, o tritão, o rei do mar. Já na sessão “Mar terrível”, que tratou dos aspectos mais sombrios e destruidores do mar, subdividimos em duas outras categorias: “Náufragos e sonhos” e “Saudade e regresso”. Na perspectiva dos naufrágios, mostramos como Cecília Meireles faz uso simbólico de uma situação comum e amedrontadora a qualquer viajante marítimo, sendo estes soçobros associados aos sonhos e à ideia de efemeridade da vida. Em relação à saudade, salientamos como a poeta faz uso da estética medieval das barcarolas, cantigas de amigo trovadorescas, e as recria produzindo canções líricas, associando a saudade não apenas ao amor, mas à melancolia, à incerteza do desconhecido e até mesmo à paixão, assim como eram as marinhas tradicionais.

Com isso, afirmamos que a poesia de Cecília Meireles resgata uma mentalidade que nunca esteve perdida e sim latente no imaginário das sociedades ao longo dos séculos e

registrada na literatura, seja na poesia lírica ou épica, de forma veemente. Ao fazer isso, nossa poeta revela um fazer poético atemporal, que ultrapassa os moldes estéticos antigos e medievais e ganha nuances modernas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Hélio J. S. A casca de Tritão: teoria poética na crítica quinhentista a Os Lusíadas. In: IV REUNIÃO INTERNACIONAL DE CAMONISTAS, 2012, Coimbra. **Actas da IV Reunião Internacional de camonistas**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 449-458.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China, 2018.
- ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. Festa e Modernismo. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Catalão, v. 15, n. 1, p. 97-109, jun. 2011.
- ARTE de trovar. Disponível em: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>. Acesso em: 27 set. 2023.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. **Três poetas de Festa: Tasso, Murillo e Cecília**. Rio de Janeiro: Padrão, 1980.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BACKES, Karin Lilian Hagemann. **Mar de Poeta: a metáfora do oceano nas líricas de Cecília Meireles e Sophia Andresen**. 2008. 241 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira: poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1974.
- BENTATA, H. “O canto de sereia: considerações a respeito de uma incorporação frequente da voz materna”. *Reverso*, n. 57, Belo Horizonte, 2009. p. 13-20.
- BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B.. **Ensaios sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 13-32.
- BRAGA, Teófilo. **Mar tenebroso: poemato**. Porto: Imprensa Portuguesa, 1984.
- BRANDÃO, Thiago de Sousa; DAVET, Florence. O mito das Sereias e as derivas do imaginário. **Diálogos**, Maringá, v. 26, n. 3, p. 16-38, set. 2022.
- BRITO, Bernardo Gomes de. **História Trágico-Marítima**. Lisboa: Bibliotheca de Classicos Portuguezes, 1904.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Trad.: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CAMÕES, Luís de. **Os lusíadas**. Porto: Porto Editora, 2009.
- CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional: antigo Colocci-Brancuti. Lisboa: Revista de Portugal, 1949. v. 1

CAPELÃO, André. **Tratado do Amor Cortês**. Introdução, tradução do latim e notas de Claude Buridant. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARDOZO, Manoel Godinho. Relação do naufragio da Nao Santiago no anno de 1585 e o itinerario da gente que delle se salvou. *In*: BRITO, Bernardo Gomes de. **História Trágico-Marítima**. Lisboa: Bibliotheca de Classicos Portuguezes, 1904. p. 7-81.

CARREIRA, Paula. **As argonáuticas de Apolônio de Rodes**. Lisboa: Esfera do Caos, 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. **A literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1996.

CASSON, L. **The Ancient Mariners: Seafarers and Sea Fighters of the Mediterranean in Ancient Times**. 2nd ed. Princeton: Princeton University Press, 1991.

CAVALCANTI, Raïssa. **Mitos da Água**: as imagens da alma no seu caminho evolutivo. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAVARERO, A. Narrative Against Destruction. **New Literary History**, v. 46, n. 1, p. 1-16, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2015.0002>.

CAVARERO, A. **Relating Narratives: Storytelling and selfhood**. London / New York: Routledge, 2000.

CAVARERO, A. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CAYMMI, Dorival; O mar. 1957. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/dorival-caymmi/356569/>. Acesso em: 22 set. 2023.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários: epigrama**. Epigrama. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epigrama>. Acesso em: 02 out. 2023.

CERQUEIRA, Leonildo. "Deus ao mar o perigo e o abismo deu". *In*: PONTES *et al.* **Todas as Idades são contemporâneas**. Macapá: UNIFAP, 2019, p. 235 – 255.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil**. São Paulo: Ática, 1993.

CORBIN, Alain. **O Território do Vazio: a praia e o imaginário ocidental**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Tradução de Paulo Neves.

CORTEZ, Clarice Zamonaro. O reflexo das relações familiares: a situação doméstica da filha sob o poder vigilante da mãe em cantigas de amigo. **Mediação**, Pires do Rio, v. 9, n. 1, p. 99-107, dez. 2014. Anual.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles: o mundo contemplado**. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DAMASCENO, Darcy. **Obra poética de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e mares: simbolismo e imaginário**. São Paulo: Hucitec, 1998.

DUARTE, Pedro. **A palavra modernista: vanguarda e manifesto**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

DUBY, Georges. “Reflexões sobre a História das Mentalidades e a Arte” *In: NOVOS Estudos*. São Paulo: CEBRAP, nº. 33, julho, 1992.

DUBY, Georges. **A História continua** / Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário de língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O mito do amor na literatura medieval portuguesa. **Cadernos da Abl**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 1-7, jun. 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/abf/vol4/num1-04.htm>. Acesso em: 22 fev. 2023.

FERREIRA, João Palma. **Naufrágio, viagens, fantasias e batalhas**. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, 1980.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Ltc, 1987.

FONSECA, Luís Adão da. O imaginário dos navegantes portugueses dos séculos 15 e 16. **Estudos Avançados**, [s.l.], v. 6, n. 16, p. 35-51, dez. 1992. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-40141992000300004>.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média – Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre a Mentalidade e Imaginário**. In: *Signum: Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais*, n. 5, 2003 (Homenagem a Jacques Le Goff).

GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. De sirenis: imagem e mito na literatura moderna. **Navegações**, [S.I.], v. 12, n. 1, p. 27331, 8 ago. 2019. EDIPUCRS. <http://dx.doi.org/10.15448/1983-4276.2019.1.27331>.

GAMA-KHAIL, Marisa Martins. O OCASO OU O ESPLENDOR DAS SEREIAS?: espacialidades insólitas dos mitos das águas. **Diálogos Pertinentes**, Franca, v. 17, n. 2, p. 71-96, jul. 2021.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. “Do monstro marinho que se matou na Capitania de São Vicente, ano de 1564”. In: História da Província de Santa Cruz. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17411 Acesso em: 26 de setembro de 2023.

GÂNDAVO, Pêro de Magalhães. “Do monstro marinho que se matou na Capitania de São Vicente, ano de 1564”. In: **HISTÓRIA da Província de Santa Cruz**. [PDF] Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000281.pdf> Acesso em 05 de novembro de 2017.

GASPAROTTO, B. A. O bojador no nevoeiro das letras. **Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 2, 2011. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4265>. Acesso em: 16 abr. 2023.

GOUVÊA, Leila V. B. **Cecília em Portugal**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVÊA, Leila V. B.. **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007.

HANSEN, João Adolfo. Solombra, ou a sombra que cai sobre o eu. In: BOSI, Alfredo (org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007, 307 p.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Tradução de Frederico Lourenço.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Manoel Odorico Mendes. Disponível em: <https://www.lerlivro.com.br/dwnld186/> Acesso em 05 de nov. de 2017.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LAGE, Rodrigo Conçole. Estudo e tradução do poema Barcarola de Jacinto Benavente. **Qorpus**, Florianópolis, v. 10, n. 3, p. 104-121, nov. 2020.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LEFTEL, Ruth. O mito do Oriente Antigo: - o mito bíblico. **Revista de Estudos Orientais**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 25-32, jul. 1997.,

LE GOFF, Jacques. **A civilização do Ocidente Medieval: volume II**. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval: volume 1**. Coordenação da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LE GOFF, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval: volume 2** Coordenação da tradução: Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: Imprensa Oficial do Estado, 2017.

LEITE, Jonathan Lucas Moreira. **Um canto de amor e saudade: o neotrovadorismo na poesia de Vinícius de Moraes**. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

MACHADO, Ruy Affonso. Cecília Meireles, amiga. In: GOUVÊA, Leila V. B. **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas, 2007.

MAIA, Sandra Regina Silva; SANTANA, Veralúcia Meneses; SANTOS, Adna Nascimento Alves; NUNES, Antonia Maria. **O mar como elemento nostálgico: entre as barcarolas e dorival caymmi**. 2019. 24 f. TCC (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Tiradentes, Aracaju, 2019.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O (desen)canto medieval na poesia de Cecília Meireles. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 134-145, jun. 2003. Semestral. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12477/9790>. Acesso em: 20 out. 2022.

MARCHIORO, Camila. **Cecília Meireles e os símbolos do absoluto**. 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

MARTINS, Elizabeth Dias. O modernismo a um passo da Idade Média. In: **Anais [do] VI Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Londrina: UEL, 2007. p. 372-379.

MEIRELES, Cecília. **Amor em Leonoreta**. São Paulo: Global, 2013.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. São Paulo: Global, 2017, v. I.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. São Paulo: Global, 2017, v. II.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. UTÉZA, Francis. **Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles**. Porto Alegre: Libretos, 2006.

MIGUENS, Altineu Pires. Navegação Astronômica: Definição, Importância e Resenha Histórica. e resenhas. In: MIGUENS, Altineu Pires. **Navegação: A Ciência e a Arte**. 2000. Disponível em: <https://portosdeportugal.pt/UserFiles/Cap16.pdf> Acesso em: 27 set. 2023.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONIZ, Antônio Manuel de Andrade. Ecos do tema do naufrágio na Literatura Portuguesa. **Limite: Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía, Extremadura**, v. 2, n. 12, p. 113-128, jun-dez. 2018.

MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. **Invenção do Mar: Carmen sæculare**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

NEMÉSIO, Vitorino. A poesia de Cecília Meireles, *In*: NEMÉSIO, Vitorino. **Conhecimento de poesia**. Salvador: Progresso, 1958.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. Figuras femininas na poesia de Cecília Meireles. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL E SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 12., e 3., 2007, Ilhéus. **Anais [...]** Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. p. 1-8. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/sexoes.html>. Acesso em: 26 set. 2023.

OLIVEIRA, Andreiza Valéria de. **Idade Média e Modernidade**: a recepção crítica e criativa das cantigas do mar de vigo. 2009. 204 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Verônica Barbosa de. **Tradição e recriação trovadorescas em Amanhecências de Stella Leonardos**. 2015. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983. Tradução de David Jardim Júnior.

PEREIRA, Reina Marisol Troca. **Cassandra**: profecias de morte no Agamémnon de Ésquilo. Profecias de morte no Agamémnon de Ésquilo. 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/721>. Acesso em: 17 mar. 2023.

PERNAS, António José dos Santos. **A metáfora do mar**: do imaginário de Ulisses aos homens de Dóris. 2015. 147 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Estudos Comparados, Universidade Aberta, Lisboa, 2015.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.

PINHEIRO, Marília Pulquério Futre. Prefácio. *In*: CARREIRA, Paula. **As argonáuticas de Apolônio de Rodes**. Lisboa: Esfera do Caos, 2014. p. 13-15.

PONTES, Roberto. “A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade”. *In*: Roberto Pontes *et al.* (org). **Residualidade e intertemporalidade**. Curitiba: CRV, 2017.

PONTES, Roberto. “Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade”. *In*: Francisco Wellington *et al.* (org.). **Matizes de Sempre-viva**: residualidade, literatura e cultura. Macapá: UNIFAP, 2020, p. 13 – 44.

PONTES, Roberto. “Todas as Idades são Contemporâneas”. *In*: PONTES *et al.* **Todas as Idades são contemporâneas**. Macapá: UNIFAP, 2019, p. 13-22.

PONTES, Roberto. **Corpus medieval-trovadoresco da arte de trobar ceciliana**. Levantamento realizado a partir de: Poesia Completa Cecília Meireles, v. 1 e v. 2 (Org. SECHHIN, Antonio Carlos). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001. Esta edição é chamada “Do Centenário” da Autora. Notas de aula para o Programa de Pós-Graduação em Letras. Disciplina HGP797 - Tópicos Especiais de Literatura Brasileira II. Universidade Federal do Ceará. Semestre 2, 2004.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida a Rubenita Moreira, em 05/06/2006.** Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PONTES, Roberto. Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade. **Decifrar**, Manaus, v. 6, n. 14, p. 11-20, jun. 2020. Semestral.

PONTES, Roberto. **O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro.** Fortaleza: Edições UFC, 2012.

PONTES, Roberto. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa.** Fortaleza / Rio de Janeiro: EUFC / Oficina do Autor, 1999.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** São Paulo: Cultrix, 2006.

RABELO, Maria Sonilce Nunes Caetano. **O mar em Sophia: poética, tempo e memória.** 2012. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Estudos Pós-Graduados, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

REZENDE, Jussara Neves. **A simbolização nas imagens poéticas de Cecília Meireles e Sophia de Mello Breyner Andresen: tempo e espaço.** 2006. 158 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RODES, Apolônio de. **Argonáuticas.** Madrid: Editorial Gredos, 1996. Tradução de Mariano Valverde Sánchez.

Rodrigues, Félix. A Astronomia na Obra de Camões. **Boletim do Instituto Histórico da ilha Terceira.** Volume LXXV: 211-233, 2017.

SANTOS, Rúben Aguilar dos. O gênesis em documentos mesopotâmicos. **Kerygma**, Engenheiro Coelho (SP), v. 2, n. 2, p. 28-32, 2006. Disponível em: <https://revistas.unasp.edu.br/kerygma/article/view/292>. Acesso em: 30 set. 2023.

SARAIVA, A. J. e LÓPES. **História da literatura portuguesa.** Porto, PT: Porto Editora, 1995.

SCOTT, Silvia Ana. **Os portugueses.** São Paulo: Contexto, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. Cecília: a incessante canção. In: SECCHIN, Antonio Carlos. **Escritos sobre poesia & alguma ficção.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SEVERINO, Marcina de Barros. **Leviatã Hobbesiano: a força do símbolo.** 2014. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia e Teologia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

SILVA, Cássia Alves da. **A teoria da Residualidade e a sua sistematização.** In: PONTES et al. **Todas as Idades são contemporâneas.** Macapá: UNIFAP, 2019.

SILVA, Cássia Alves da. A Teoria da Residualidade e sua sistematização. In: PONTES et al. **Todas as Idades são contemporâneas.** Macapá: UNIFAP, 2019, p. 235 – 255.

SILVA, Cíntia Mayara Bessa da; ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. As cantigas de amigo de Nuno Fernandes Torneol e a imagem da mulher. In: **INTERDISCIPLINARIDADE E**

CURRÍCULO: UMA CONSTRUÇÃO COLETIVA, 2., 2015, Pirenópolis. **Anais [...]** Pirenópolis: UEG, 2015. p. 1-7.

SILVA, Edson Oliveira da. **Gerardo Mello Mourão e a gênese épica de Invenção do Mar**. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2010.

SILVA, Fernanda Maria Diniz da. **Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes**. 2017. 281f. Disponível em: <http://www.repositoriobib.ufc.br/00003f/00003fd1.pdf>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2024.

SIQUEIRA, Jéssica Câmara. A representação da morte em epitáfios. **ReVEL**, v. 11, n. 20, 2013. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/14064981e27076e77c90048dac9fe5fa.pdf> Acesso em: 04 out. 2023

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: EDUSP, 1991.

SPINA, Segismundo. **Cultura Literária Medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, 3ª ed.

SPINA, Segismundo. **Manual de Versificação Românica Medieval**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SPINA, Segismundo. **Presença da literatura portuguesa: a era medieval**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006, 2ª ed.

TOLEDO, Matheus Coelho de. Epigrama: o Plástil Poema. A diversidade no uso do epigrama na poesia desde a antiguidade. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, n. 30, p. 57-70, 13 jul. 2017.

TOMÁS, Júlia. **Ensaio sobre o imaginário marítimo dos portugueses**. Braga: Editora CECS, 2013, 81 p.

TORGA, Miguel. **Poemas Ibéricos**. Coimbra: Gráfica Editora, 1965. 2ª edição.

TORRANO, Jaa. Três fases e três linhagens. In: HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 40-56. Tradução de Jaa Torrano.

TORRES, José William Craveiro. **Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos d'a demanda do Santo Graal**. Fortaleza: Imprensa Universitaria, 2016.

TREVISAN, Silvia Helena Miguel. **A metapoesia na obra de Florbela Espanca e Cecília Meireles**. 2007. 133 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

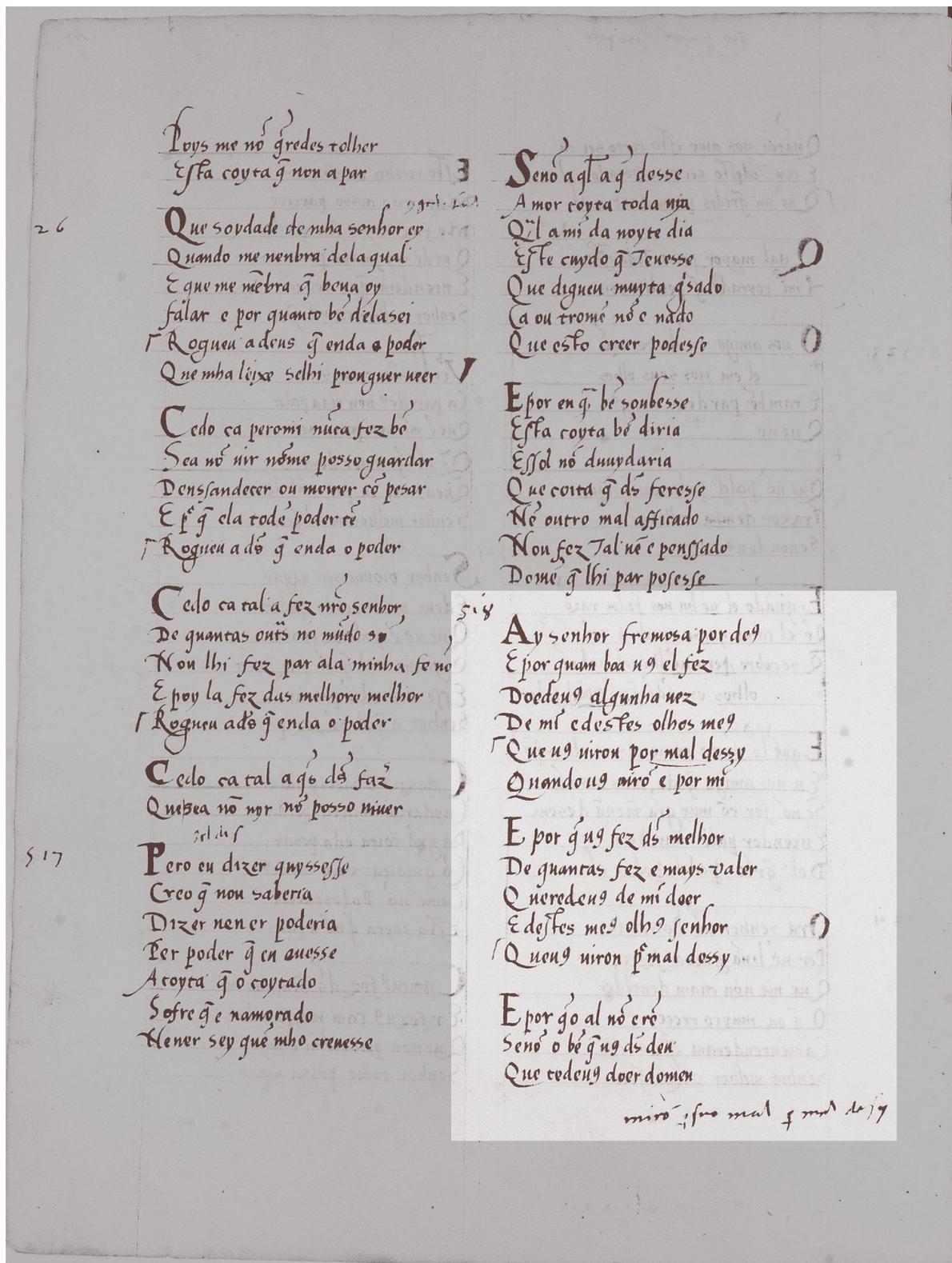
VIEIRA, Yara Frateschi. Comentário sobre a poética galego-portuguesa. **Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, v. 1, n. 1, p. 1-7, jun. 2005.

WILLIAMS, Raymond. “Dominante, Residual e Emergente”. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1979.

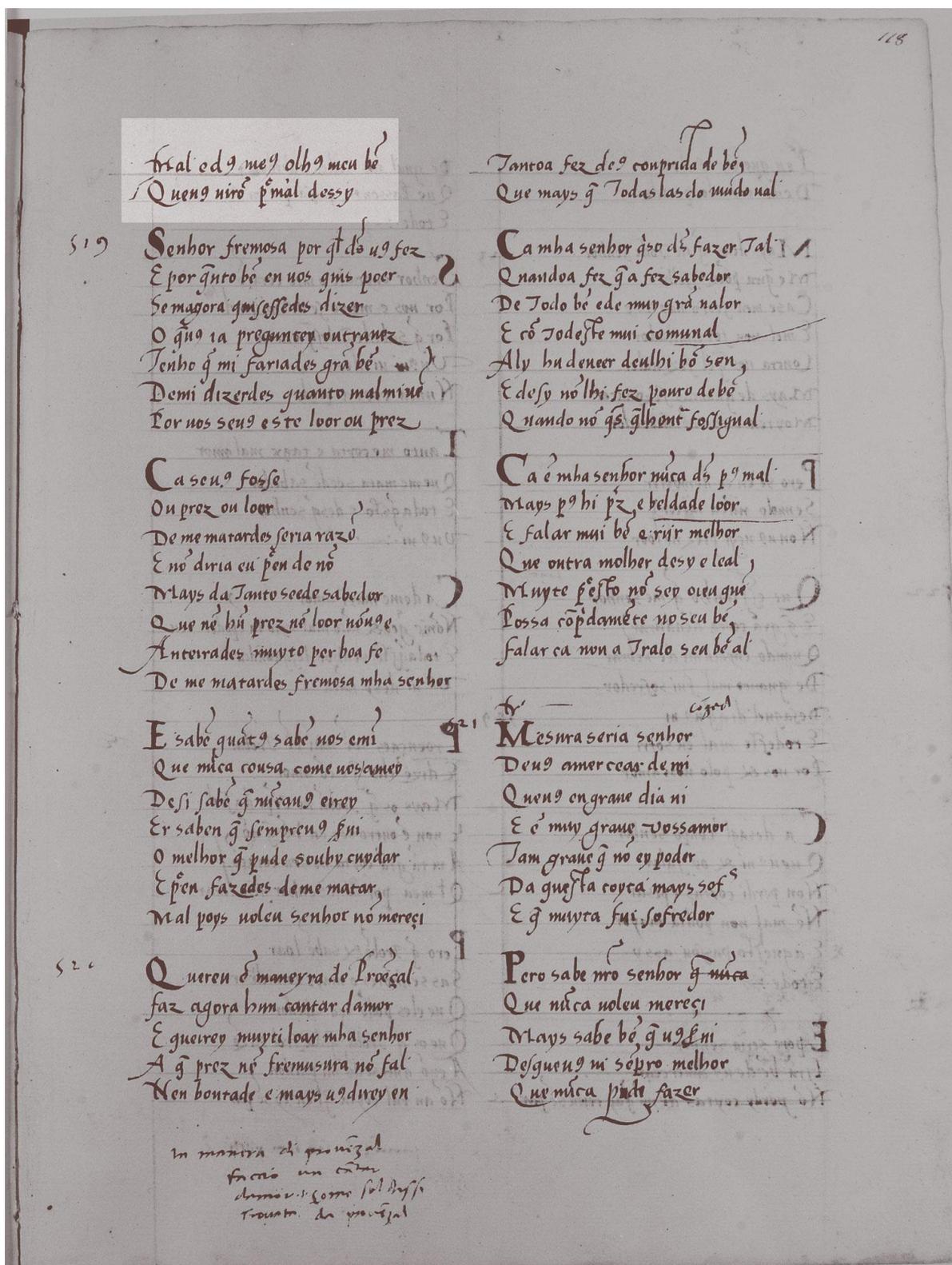
ZAGURY, Eliane. **Cecília Meireles**. Petrópolis: Vozes, 1973.

ANEXOS

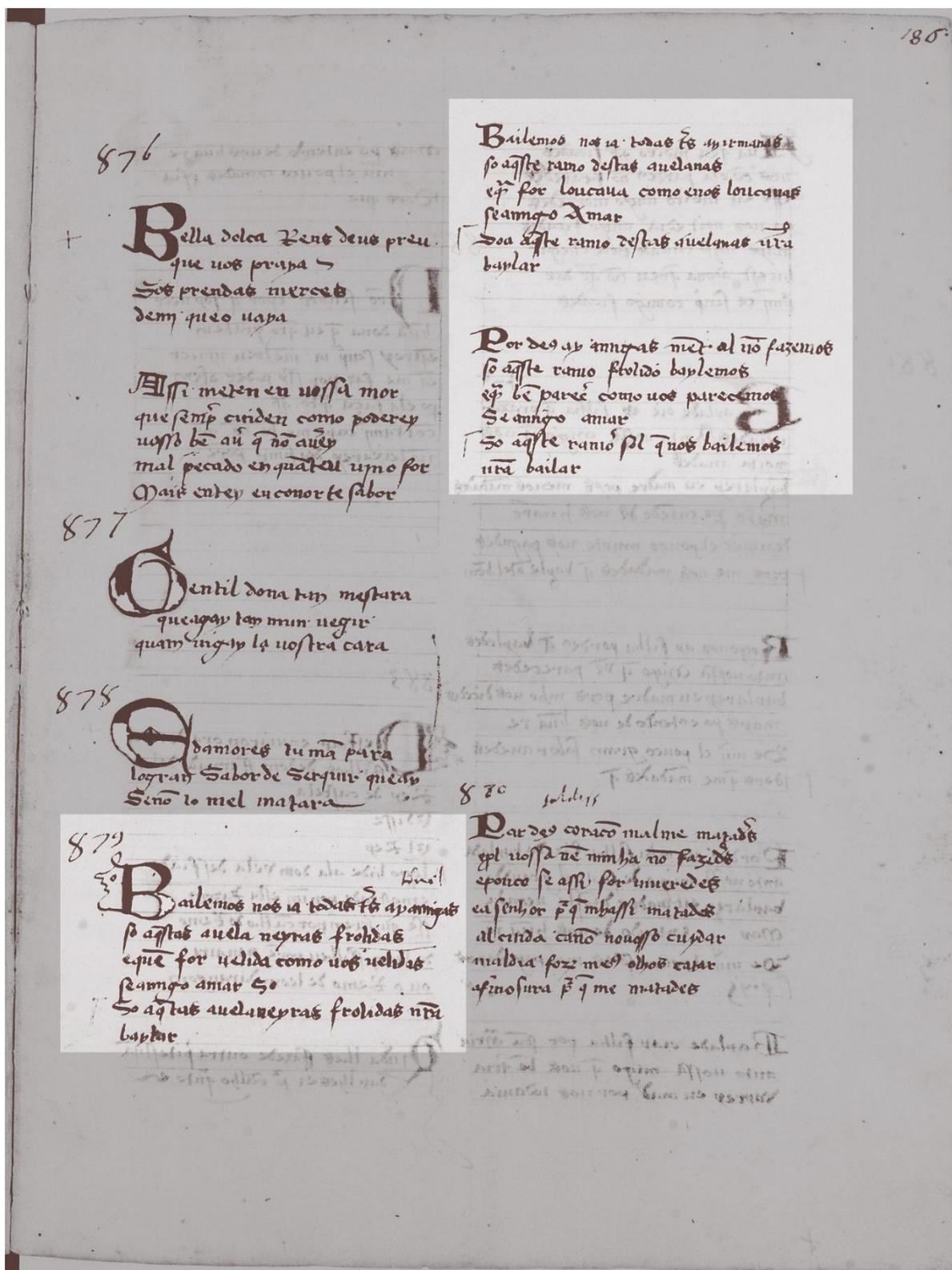
ANEXO 1 – Imagens do manuscrito original “Ai senhor fremosa! Por Deus”. Cancioneiro da Biblioteca Nacional B518b (destacado nas imagens).



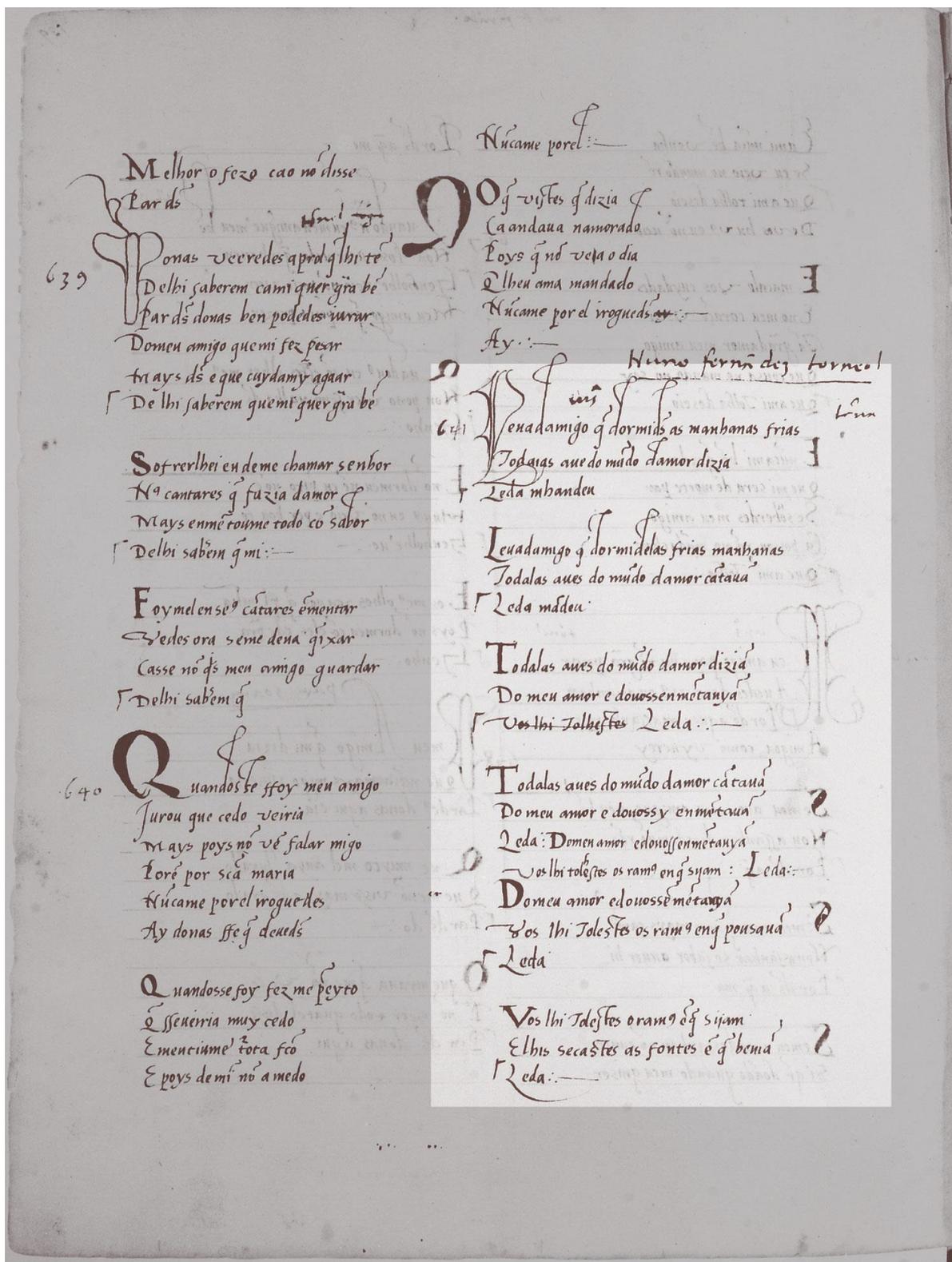
ANEXO 1 – Imagens do manuscrito original “Ai senhor fremosa! Por Deus”. Cancioneiro da Biblioteca Nacional B518b (destacado nas imagens).



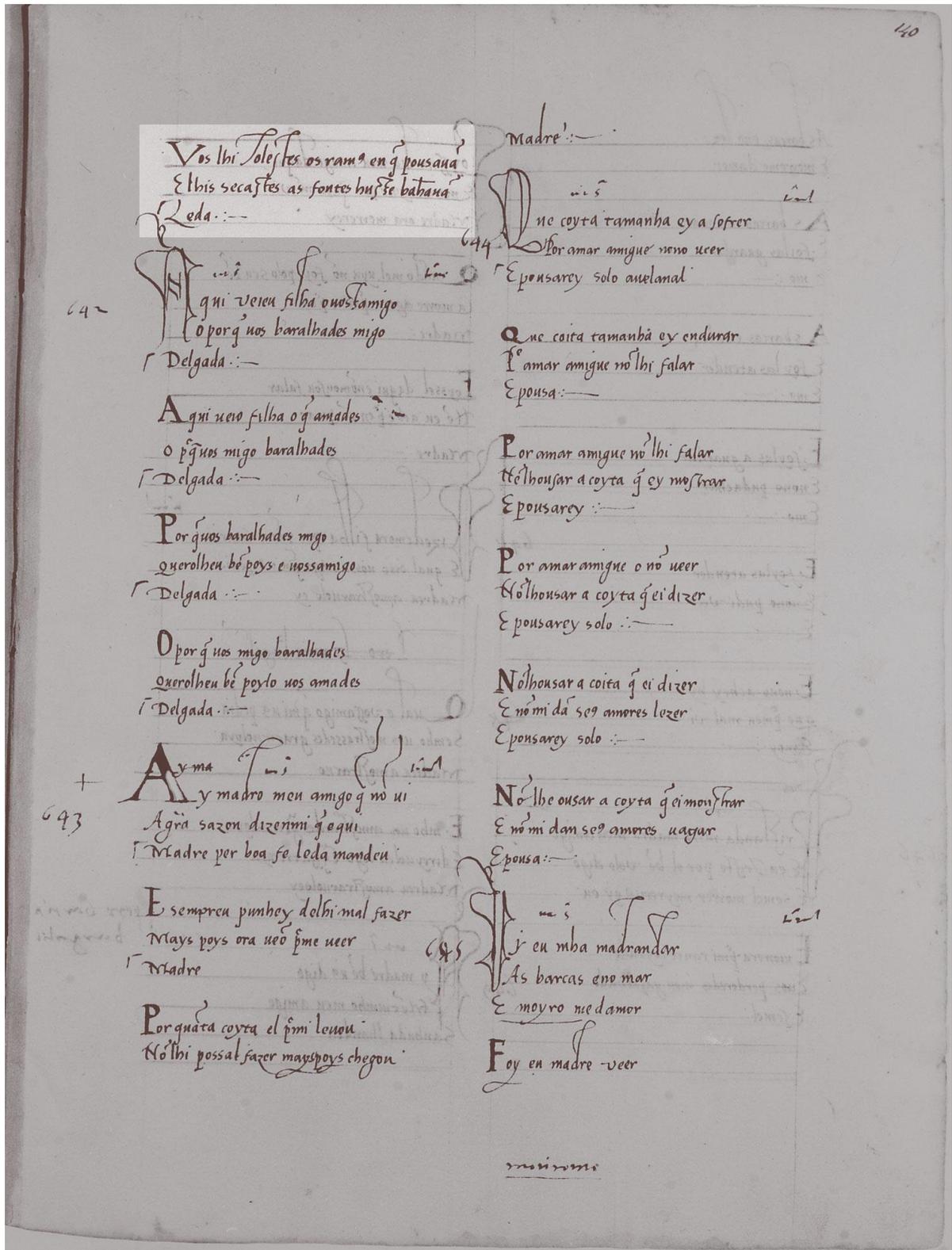
ANEXO 2 – Imagens do manuscrito original “Bailemos nós já todas três, ai amigas”. Cancioneiro da Biblioteca Nacional B879 (destacado na imagem).



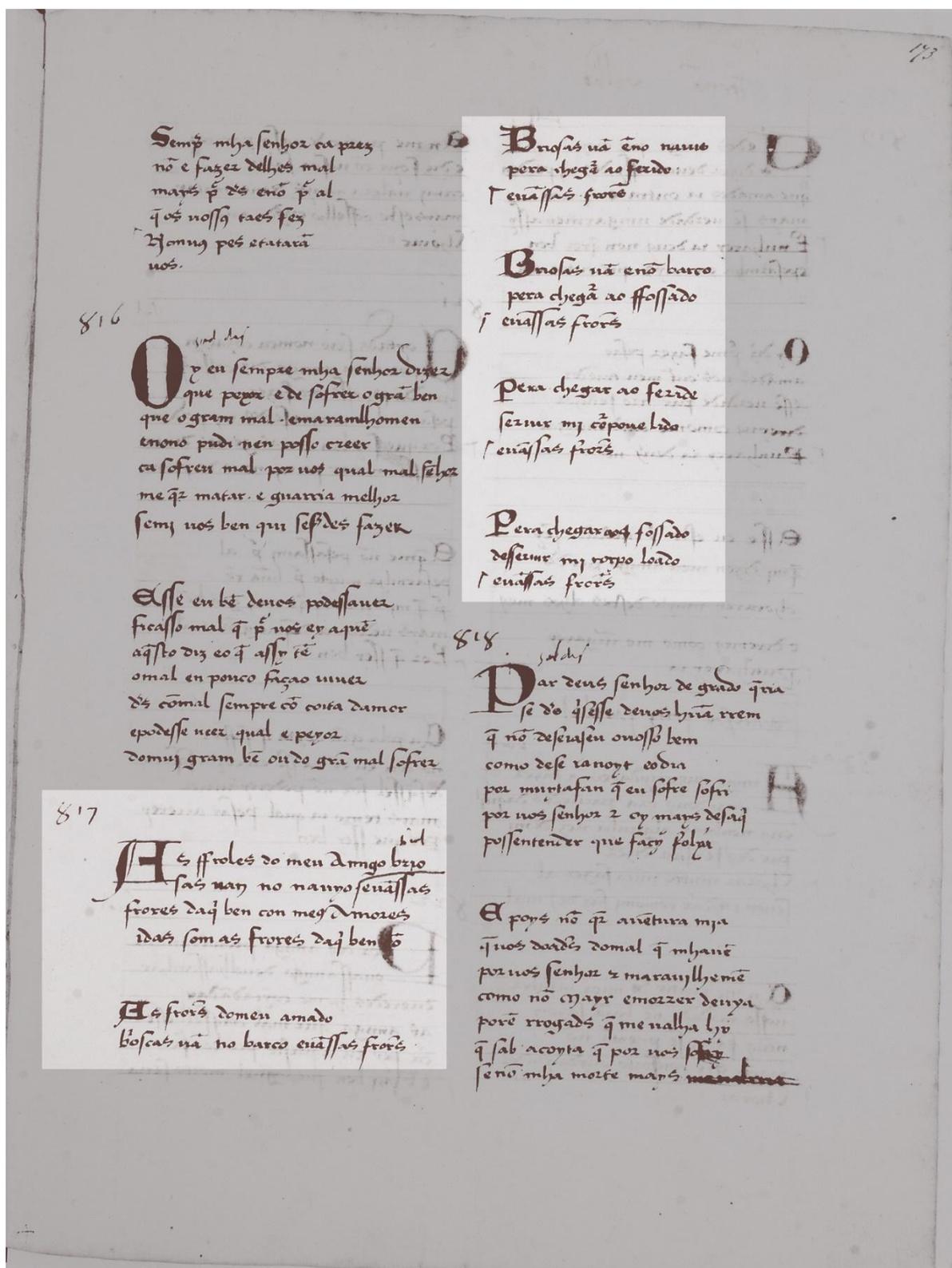
ANEXO 3 – Imagens do manuscrito original “Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias”. Cancioneiro da Biblioteca Nacional B641 (destacado nas imagens).



ANEXO 3 – Imagens do manuscrito original “Levad’, amigo, que dormides as manhanas frias”.
Cancioneiro da Biblioteca Nacional B641 (destacado nas imagens).



ANEXO 4 – Imagens do manuscrito original “Ai frores do meu amigo”. Cancioneiro da Biblioteca Nacional B817 (destacado na imagem).



ANEXO 5 – Imagens do manuscrito original “Quand’eu vejo las ondas”. Cancioneiro da Vaticana – V 488 (destacado na imagem).

