

Universidade Federal do Rio de Janeiro

NAU CATARINETA
DA JORNADA MARÍTIMA À LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Rhea Sílvia Willmer

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NAU CATARINETA
DA JORNADA MARÍTIMA À LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Rhea Sílvia Willmer

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Professora Doutora Luci
Ruas Pereira

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

RESUMO

A NAU CATARINETA

Rhea Sílvia Willmer

Orientadora: Luci Ruas Pereira

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

A partir do poema popular português “Nau Catarineta”, a princípio procura-se estabelecer relações com as obras eruditas que tratam das navegações, relacionando estas obras por meio das referências ao mar e aos seus perigos, observando a presença do mar na Literatura Portuguesa. Em seguida, são traçadas relações entre a literatura popular tradicional – de origem oral – e a literatura infantil, observando de que maneira o poema “Nau Catarineta” foi adaptado, atualmente, para o público infantil, considerando em especial as ilustrações dessas obras (adaptadas e/ou ilustradas por José de Guimarães e Roger Mello) e os diálogos que estas ilustrações estabelecem com o poema, uma vez que os elementos visuais são incorporados à narrativa. É possível perceber, a partir deste estudo, a questão da permanência do poema, que teve origem supostamente no século XVI, foi inserido na cultura erudita a partir do Romantismo português, no *Cancioneiro* de Garrett, e continua sofrendo atualizações e interferências no século XXI, seja em sua apropriação nas festas populares, como a chegada, o fandango e a marujada, seja na literatura infanto-juvenil, que, neste caso, apropria-se também das manifestações populares.

Palavras-chave: Nau Catarineta, navegações, literatura infanto-juvenil, literatura popular, ilustrações.

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

ABSTRACT

A NAU CATARINETA: DA JORNADA MARÍTIMA À LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Rhea Sílvia Willmer

Orientadora: Luci Ruas Pereira

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Literatura Portuguesa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

This master dissertation deals with some erudite works concerning the navigations, approaching them to the sea and its perils as a topic into the portuguese literature, departing from folk portuguese poem “Nau Catarineta”. Then, the study relates the traditional folk literaure – based in oral sources – to the children’s literature, regarding how does “Nau Catarineta” poem come to be shaped for children readers now and days. This regarding is done by considering specially both their illustrations in itself (depicted by José de Guimarães and Roger Mello) and the dialogs these illustrations present with the poem, once the visual elements are dragged out from narrative. From this approaching on it’s possible to come up with some issues concerning the survival of the poem, which is supposed to be originated in middle 16th century, was placed from the Portuguese Romanticism forth into the erudite lusophone culture after Garret’s *Cancioneiro*, and it has been changed and modified along 21th century, both by acquiring new features in popular feasts, like *chegança*, *fandango* and *marujada*, and by literature for children and adolescents that also acquires, in this case, popular expressions.

Key words: Nau Cararineta, navigation, literature for children and adolescents, popular literature, illustrations.

Rio de Janeiro
Agosto de 2009

À minha mãe.

Agradeço

À minha orientadora, professora doutora Luci Ruas Pereira;

Aos mestres Jorge Fernandes da Silveira, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco, Cleonice Berardinelli e Maria Teresa Salgado;

A Cármen Sampaio Amendola, minha tia;

Quentin David Gregory Willmer, meu pai;

Dionisius Amendola Valença e Daniel Edward Willmer, meus irmãos;

Violeta Flora Willmer, minha irmã;

Lis Willmer Leoni e Maria Antônia Willmer Posada, minhas sobrinhas, alegria da minha vida;

A Renata Torres de Souza, porque ainda é possível mudar o mundo;

A Tatiana Pequeno da Silva, por todos os motivos indizíveis e pela amizade inestimável;

e

Aristóteles Angheben Predebon, porque, afinal, até os nossos nomes combinam.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I. A NAU CATARINETA E AS SUAS ORIGENS NA LITERATURA PORTUGUESA	
1. <i>Sobre o poema “Nau Catarineta”</i>	16
1.1 A fome na nau Catrineta	18
1.2 A tentação e a salvação	20
2. <i>A “Nau Catarineta” e a Tradição Oral Luso-brasileira</i>	23
2.1 O poema e a História	23
2.2 “Literatura oral” portuguesa	25
II. A NAU CATARINETA E AS GRANDES NAVEGAÇÕES	
1. <i>A nau Catarineta e o mar português – Os Lusíadas e Mensagem</i>	28
1.1 As provações	31
1.2 O navegador português e a presença do sobrenatural	33
2. <i>Avalor, Arima e o capitão-general: o episódio marítimo da Menina e Moça</i>	37
III. A NAU CATARINETA EM DUAS VERSÕES INFANTIS: A NARRATIVA POPULAR ATRAVÉS DAS ILUSTRAÇÕES	
1. <i>Tradição oral e literatura infantil</i>	42
2. <i>A Nau Catarineta em suas versões infantis</i>	45
3. <i>A metáfora das navegações nas ilustrações de José de Guimarães</i>	50

4. <i>A dramaticidade das encenações nas ilustrações de Roger Mello</i>	59
4.1 A representação pictórica da <i>Nau Catarineta</i>	61
4.2 A <i>Nau Catarineta</i> e os autos populares	63
4.3 A “Tempestade”	68
4.4 A “Calmaria”	70
4.5 A “Disputa com o Demônio”	73
4.6 A “Salvação”	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
ANEXOS	89

On this wondrous sea
Sailing silently,
Ho! Pilot, ho!
Knowest thou the shore
Where no breakers roar —
Where the storm is o'er?

In the peaceful west
Many the sails at rest —
The anchors fast —
Thither I pilot *thee* —
Land Ho! Eternity!
Ashore at last!

Emily Dickinson

[Neste mar prodigioso,
Velejando silencioso,
Ho! Timoneiro, ho!
Conhecereis a praia
Onde a vaga se espraia
E a tempestade cessou?
Ao ocidente – remanso
De velas em descanso,
Âncoras na imobilidade –
Vou para lá vos guiar.
Terra à vista! Eternidade!
Enfim, desembarcar!

Trad. Idelma Ferreira de Faria]

INTRODUÇÃO

A “Nau Catarineta” é um famoso poema popular da língua portuguesa, um episódio trágico-marítimo, que representa a travessia do mar e o seu significado para os lusitanos. O poema, recolhido pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1843, por Almeida Garrett, e publicado no *Romanceiro e Cancioneiro Geral*¹ – no qual faz referências a variantes da Estremadura, do Minho, Beira Baixa, Ribatejo e Algarve – possui, atualmente, várias versões escritas. Já no fim do século XIX, em 1882, Teófilo Braga recolheu várias versões do poema na Madeira, nos Açores e no Brasil. Em território brasileiro, a “Nau Catarineta” faz parte de festas populares de inspiração marítima, como o fandango, a chegada, a barca e a marujada, por isso mesmo seus versos são musicados e acompanhados de coreografia.

Embora não seja possível precisar a data de sua origem, supõe-se, em razão de sua temática e linguagem, que remonte à segunda metade do século XVI, logo após o auge das navegações portuguesas. Suposição sustentada especialmente por Pires de Lima², que aborda as diversas possibilidades de origem do poema a partir dos estudos e notícias conhecidos até a data de sua publicação, fazendo referência aos principais registros sobre a “Nau Catarineta”, incluindo-se aí os de Almeida Garrett, Teófilo Braga e Mário de Andrade. A partir da leitura de Pires de Lima, nota-se que essa suposição, que aponta para a origem do poema em meados do século XVI, surge atrelada à idéia de que um relato poético de um naufrágio descrito de maneira tão dramática possivelmente tivesse se originado em época

¹ O poema encontra-se no anexo A, ao final da dissertação.

² Fernando Castro Pires de Lima, *A Nau Catarineta – ensaio de interpretação história*, Lisboa, Portucalense Editora, 1954.

próxima à de seu acontecimento real, quando a memória ainda estaria viva o bastante para suscitar riqueza de detalhes.

Após a leitura das principais versões da “Nau Catarineta”, para melhor compreensão do poema e de sua permanência em nossa cultura, faz-se necessária sua contextualização, confrontando-o com as principais obras que abordam o tema das navegações na Literatura Portuguesa e que se consolidaram como ícones das navegações portuguesas e da travessia marítima, durante o período dos descobrimentos, o que será feito no segundo capítulo deste trabalho. Observe-se que o advento das navegações, nas últimas décadas do século XV, e as mudanças ocasionadas a partir deste momento histórico ocasionam transformações tão profundas na cultura portuguesa, que passam a redefini-la a partir de então: Portugal torna-se uma nação de navegadores e desbravadores – o que lhe rendeu glórias – e seu povo passa a ser profundamente ligado ao mar, para onde iam os navegadores sem saber se retornariam, o que origina a saudade e, conseqüentemente, a melancolia portuguesa. Assim, estabelece-se a dualidade: a mesma nação que conquista novas terras (na África e nas Américas) perde boa parte de sua população nesse empreendimento. E esta dualidade impregna a cultura e a literatura portuguesa desde então:

A grande mutação dos meios de locomoção para as viagens marítimas de carreira, a partir dos finais do século XV, vai acentuar a diversidade das combinatórias onde avultam quase sempre os meios, os propósitos, os sujeitos, os objectos e os resultados, gerando no entanto uma oposição básica de circunstância efectiva entre a terra e o mar, que se vai desdobrando noutras dualidades que cobrem tópicos diversíssimos como a fantasia e a observação, o imaginário e o real, o desígnio e a contingência, constituindo na sua totalidade um território sociocultural cujo tratamento literário se centra nos estudos de temática e semântica que esse tipo de binarismo favorece. O seu alargamento à consideração da ligação à referência, em vez de destruir, ou de enriquecer, esse binarismo, sujeita-se na maior parte dos casos a uma visão histórica factual, ou de incidência vagamente cultural, sem preocupação de ordenamento ou de seriação, ao longo do tempo, dos tipos de discurso e de orgânica textual que essa matéria vai promovendo nos textos, e na própria transformação que sofre o olhar de leitura que sobre ela incide (SEIXO, 1998, pp. 11-12).

Assim, por estar a “Nau Catarineta” inserida no contexto das viagens marítimas – abrangendo tópicos da fantasia e do imaginário e também abarcando elementos semelhantes aos contidos nas obras literárias eruditas – é possível trabalhar com o poema popular ao lado destas obras, escolha que se justifica pelo fato de que este poema, que faz parte da tradição lusitana, também participa da representação das navegações – com uma temática luso-brasileira – e de uma “poética da viagem na literatura”, que pode

ascender a perspectivas de trabalho que estabeleçam relações entre os sentidos temáticos investidos no discurso, as organizações de composição e género apresentadas pelos textos e as referências culturais e históricas (SEIXO, 1998, p. 17).

A partir do século XIX, com a preocupação romântica de dar forma a uma identidade do povo português, em oposição à imitação dos clássicos valorizada no século XVIII, Almeida Garrett, ao fazer um cancioneiro popular, quer trazer à luz as obras poéticas que caracterizam o seu povo. A versão utilizada na primeira parte do trabalho é justamente a de Almeida Garrett, datada de 1843. A justificativa para se escolher trabalhar com a versão de Almeida Garrett vai além do fato de ele ter publicado a mais antiga versão escrita de que se tem notícia, porque, segundo Eduardo Lourenço, foi Garrett quem fundou a “nova” mitologia lusitana, com sua recriação visionária e mítica, “colocando Camões, de uma vez para sempre, no centro da nova mitologia pátria, pátria de feitos, sem dúvida, mas pátria de canto, de cultura, sem as quais a memória deles não existe” (LOURENÇO, 1999, p. 108). Assim, estabelece-se que foi Garrett que trouxe boa parte dos poemas populares portugueses à luz, cabendo aqui mencionar que o escritor ressalta, em suas notas ao poema, o fato de a “Nau Catrineta” ser o único poema marítimo de extrato popular a ter chegado até ele, o que seria estranho pelo fato de ser Portugal uma nação de navegadores, portanto, profundamente ligada ao mar. No posfácio à edição da *Nau*

*Catrineta*³, versão recolhida na Ilha da Madeira, há uma importante observação de Ana Maria Ferreira a esse respeito:

A poesia popular *Nau Catrineta* resistiu desde o século XVI às dificuldades de transmissão oral e é uma exceção. Com efeito, existem numerosos relatos em prosa sobre naufrágios, o mesmo não acontecendo com os testemunhos líricos. Almeida Garrett, que no seu *Romanceiro* procurou recolher as tradições poéticas do povo português e, assim, salvá-las do esquecimento, explica o facto pelo desinteresse que a chamada elite cultural do país – clero, universidade e corte – sempre demonstrou pelo que não fosse pretensamente erudito (FERREIRA, *apud* FERRÉ, 1981, [p. 29]).

No fato de se constituir como um relato poético a respeito das navegações consiste sua peculiaridade – ao contrário dos poemas eruditos sobre as grandes navegações e dos relatos em prosa da *História Trágico-marítima*. A narrativa não se estende em pormenores e particularidades: não cita heróis, acontecimentos pontuais ou localidades, ou seja, a narrativa não apresenta nomes de pessoas ou de lugares, mas herda os motivos dessas histórias, condensando suas ações e personagens num relato que se apresenta como metáfora da História das navegações, com a presença de personagens-chave que estão na embarcação em alto-mar, a caminho de Portugal (ou da Espanha). Dessa forma, pode-se dizer que a narrativa da “Nau Catarineta” representa o advento das navegações e dos descobrimentos lusitanos a partir de generalizações: há a presença da embarcação, do mar, dos marinheiros, do capitão-general e do gajeiro, mas apenas a embarcação recebe um nome, que dá título ao poema, e que varia de acordo com a versão local: Nau “Catarineta” ou “Catrineta”. Esta, a mais comum em território português, não “serve”, portanto, hoje como documento histórico.

³ Observe-se que há alternância das formas: “Nau Catarineta” ou “Nau Catrineta” e *Nau Catarineta* ou *Nau Catrineta*, as duas primeiras ocorrem ao referirem-se aos títulos do poema, enquanto as outras duas referem-se especificamente aos títulos dos livros, portanto encontram-se grafadas em itálico (ver referências bibliográficas).

É relevante, ainda, observar a nota de Luís da Câmara Cascudo, figura fundamental na constituição dos estudos do folclore e das tradições brasileiras, sobre a Nau Catrineta:

Xácaras portuguesa narrando as peripécias de uma longa travessia marítima, as calmarias que esgotaram os mantimentos, a sorte para sacrificar um dos tripulantes, a presença da tentação diabólica e a intervenção divina, levando a nau a bom porto. Publicou-a Almeida Garrett no seu *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1843. Impossível indicar o número de variantes em Portugal e no Brasil. [...] Houve realmente uma nau Catarineta que sofreu dolorosa jornada para Lisboa (CASCUDO, *apud* CORTESÃO, 1942, p. 142).

A transmissão oral dessa xácara (narrativa popular em versos), também chamada pelo mesmo Câmara Cascudo de “xácara-romance” (CASCUDO, 1984, p. 349) fez chegarem até nós muitas versões acrescentadas de elementos que participam do imaginário de cada região. Os vários episódios ocorridos durante a viagem – como a fome extrema, a promessa de comer o capitão-general, o conflito com o diabo, a calmaria, a história contada para o tempo passar e a aparição do divino – integram um enredo que pertence aos imaginários lusitano e brasileiro. Câmara Cascudo assume uma posição peculiar a respeito da “Nau Catarineta”, uma vez que afirma a sua real existência.

No estudo de Pires de Lima, já citado, há a enumeração das diversas hipóteses da origem do poema (ao que parece, esta era uma das questões mais intrigantes a respeito do poema até então). Entre elas, a sugerida por Garrett e por Pinheiro Chagas (autor de dois artigos sobre a “Nau Catarineta”) é de que a história teria se originado a partir do naufrágio da nau Santo António, narrado na *História Trágico-marítima*. A embarcação, após quase ter sido destruída, passou quatro meses à deriva e chegou ao porto de Lisboa com a tripulação moribunda, fato extremamente raro, pois o usual era que após um naufrágio os sobreviventes

abandonassem o navio e escapassem a nado, numa jangada ou a bordo de outros navios.

Após observar essas questões, já no terceiro capítulo do trabalho, serão objeto de análise duas versões do poema ilustradas e direcionadas especialmente ao público infantil, observando-se as releituras sugeridas pelas ilustrações, aspecto tão peculiar da literatura para crianças⁴. A primeira versão para crianças a ser analisada é da Ilha da Madeira, editada na década de oitenta e ilustrada pelo pintor português José de Guimarães; esta versão provém diretamente do testemunho oral de Matilde Vieira, senhora de 78 anos, e apresenta ilustrações sem figurativismo realista, fundo ou perspectiva, interessante especialmente porque deixa “espaços em branco” que podem ser “preenchidos” pelo leitor, ou seja, permitem ampla possibilidade de interpretação pessoal dos pequenos leitores. O texto dessa versão é sucinto e, assim como os livros editados para as crianças pequenas, possui poucas frases, ou melhor, poucos versos em cada página, o que faz com que a leitura esteja estreitamente ligada à presença das ilustrações de cada página.

A outra versão infantil do poema a ser analisada é uma versão brasileira, recontada e ilustrada por Roger Mello, artista plástico brasileiro. Diferentemente da versão de José de Guimarães, esta versão é detalhadamente ilustrada: com traçado inspirado na arte *naïf*, possui as páginas repletas de figuras e representações de personagens, marinheiros e animais marinhos. Roger Mello faz ainda um interessante trabalho de representação da “Nau Catarineta” em suas versões brasileiras, que são cantadas e encenadas; possui, portanto, elementos dramáticos em suas ilustrações, elementos esses que remetem ainda às representações vicentinas dos autos de fé.

⁴ Algumas dessas ilustrações, que serão analisadas nesta dissertação, encontram-se reproduzidas no capítulo que a elas se refere. Os textos integrais dessas edições encontram-se nos anexos B e C, ao final da dissertação.

O texto recriado por Roger Mello é mais extenso que o de outras versões do poema, certamente porque retoma e atualiza os autos populares nos quais se insere a tradição da “Nau Catarineta” no Brasil. Seu texto e suas ilustrações apresentam também referências às festas de Chegança, Barca ou Marujada. Roger Mello apresenta sua versão da “Nau Catarineta” como se fosse a representação de um auto popular encenado pelas ruas de alguma cidade colonial brasileira, emprestando a voz do narrador a diversas personagens e dando dramaticidade ao texto. Diferentemente da versão de José de Guimarães, seu texto torna-se bastante denso e mais longo que os comumente apresentados para crianças pequenas, o que pode ser indício de que é um texto para crianças não tão pequenas ou para jovens. Pela riqueza de detalhes do texto e das ilustrações, certamente também pode ser apreciado por adultos. Graças, sobretudo, à qualidade literária e à plasticidade das imagens gráficas, o trabalho de Roger Mello recusa qualquer tentativa de adjetivação redutora.

O poema popular, que parece ter-se originado no século XVI, portanto, continua a ser recitado, representado e recriado, mantendo, todavia, as suas principais características. Na tradição popular o poema por certo não está fixado, o que permite que continuem ocorrendo modificações e mutações em suas mais variadas formas, a despeito das tentativas de fixação que caracterizam as versões escritas. Atualmente, com o aumento das adaptações e edições para crianças e jovens, há uma retomada dos textos e motivos da literatura popular e tradicional, o que provavelmente ocorre não apenas pela valorização das culturas locais, mas também por serem textos já conhecidos e apreciados pelos pais ou professores do público a que tais livros se destinam.

I. A “NAU CATARINETA” E AS SUAS ORIGENS NA LITERATURA PORTUGUESA

1. Sobre o poema “Nau Catarineta”

A “Nau Catarineta” é um texto de carácter teatral, originado da cultura oral e, portanto, popular, para ser recitado. A presença de rimas e a repetição de vocábulos ajudam na memorização e o narrador em terceira pessoa apresenta a nau Catarineta logo na primeira estrofe. Imagina-se que seja uma embarcação típica da época das grandes expedições em direção às Índias, do ponto de vista lexical, apenas por ela chamar-se “nau” – não é barco ou navio, por exemplo (termos que se atualizaram e que ainda hoje servem para designar embarcações) – embarcação a vela. Mas, além da palavra “nau”, pode-se notar a presença de versos agudos, ou seja, terminados com oxítonas, característica sobretudo de poemas em medida velha, isto é, em redondilha, como são as versões da “Nau Catarineta”.

Talvez seja interessante observar que Câmara Cascudo chama o poema de “xácará”, de “romance” e de “xácará-romance”, enquanto Almeida Garrett o inclui no *Romanceiro*, mas afirma que não faz distinção entre as designações que podem ter as formas poéticas populares:

cheguei a ter uma bastante collecção d’essas trovas e romances populares, xacaras e solãos – designações que, sinceramente confesso, não sei ainda quadrar bem nas diversas espécies e variedades em que se divide o genero (GARRETT, 1853, p. IX).

Ao que parece, as definições se confundem, mas talvez seja adequado incluir aqui uma definição “dos Romances” que data do início do século XVII, na qual o poema “Nau Catarineta” se incluiria:

O Romance se faz de redondilho inteiro, & não cõsta de certo numero de versos, porque se pode ampliar, ou encurtar conforme a materia, nem tambe tem consoantes: mas notay que em cada quatro versos se faça sentido, & seja elegante com sentenças, & conceitos, & figuras. Iuntamente ha de acabar o segundo, & quarto verso nas duas derradeiras vogaes, que sempre sejam as mesmas. (NUNES, 1615. p. 10v).

Ou seja, deviam seus versos ter oito sílabas (de acordo com a contagem da época, que permanece até Antônio Feliciano de Castilho, com seu Tratado de Metrificação Portuguesa, de 1851), com acento na sétima sílaba poética. Não possuíam número fixo de versos, como os sonetos, mas seu tamanho deveria adequar-se ao assunto, ou matéria. Os romances não teriam rimas, ou consoantes, para além da repetição de vogais (hoje considerada rima também) no segundo e quarto versos, o que, podemos dizer, coincide adequadamente com o “sentido” que se deve fazer a cada quatro versos. Esta repetição de vogais dá lugar, na “Nau Catarineta”, à rima em “ar” e em “al”, únicas duas presentes no poema, a ocupar os mesmos lugares indicados na definição de Filipe Nunes (no segundo e no quarto verso).

Assim, seria possível incluir a “Nau Catarineta” nesta definição de Romance, uma vez que é feito de redondilhas e que Almeida Garrett, ao menos na primeira parte do poema (a que antecede o diálogo entre o capitão-general e o gajeiro) dispõe a narrativa frases de quatro versos (as duas primeiras estrofes possuem quatro versos e as demais apresentam um ponto – final ou de exclamação – a cada quatro versos), de modo que “em cada quatro versos se faça sentido”, e no diálogo entre as duas personagens, na maior parte das vezes temos dois versos com a oferta do capitão-general respondidos por outros dois versos do gajeiro, que retomam parte dos versos anteriores, mantendo a unidade de sentido no conjunto de quatro versos:

— Dar-te-ei tanto dinheiro
Que não o possas contar.
— Não quero o vosso dinheiro,

Pois vos custou a ganhar.
(GARRETT, 1963, v.III p. 55)

É possível que Garrett afirmasse que não podia diferenciar “trovas”, “xácaras” e “romances” por estar justamente no momento em que se busca resgatar as formas de composição antigas, assim, o que poderia ser claramente definido no século XVII poderia já não estar tão claro em meados do século XIX. Note-se, no entanto, que Antônio Houaiss cita justamente a “Nau Catarineta” como exemplo de xícara: “canção narrativa de versos sentimentais, no passado, popular na península Ibérica, e de origem árabe [A *Nau Catarineta* é uma xícara.]” (HOUAISS, 2001). Portanto, nota-se que há alternância na denominação do poema, que pode ser “romance”, “xácara” ou ainda “auto”, esta forma sempre se referindo às suas representações brasileiras (em Portugal só se conhecem formas poético-narrativas, o poema não é encenado).

1.1 A fome na nau Catrineta

A nau aparece logo no primeiro verso, sem nenhuma descrição de suas características, e encontra-se no meio do mar, de onde não é possível avistar terra. Assim, antes da história começar a ser contada há a presença de um narrador (ou apresentador) que se dirige ao leitor (ou ao público) e que tem caráter dramático, uma vez que instaura um diálogo:

Lá vem a Nau Catrineta
que tem muito que contar!
Ouvide agora, senhores,
uma história de pasmar.
(GARRETT, 1963, v. III, p. 53)

Em seguida, é descrita a crise causada pela fome dos tripulantes e o desespero da tripulação diante da escassez de comida, situação comum e recorrente

durante as navegações, principalmente durante longas calmarias e após naufrágios, como observamos em vários relatos em prosa do século XVI. Como exemplo, temos aqui um trecho d’*O diário da expedição de Fernão de Magalhães*:

Sáimos do Estreito para entrar no grande mar, ao qual em seguida chamamos de Pacífico, e onde navegamos três meses e vinte dias sem provar alimento fresco. Já não tínhamos mais nem pão para comer, mas apenas um polvo impregnado de morcegos, que tinham lhe devorado toda a substância e que tinha um fedor insuportável por estar empapado de urina de rato. A água era igualmente pútrida e fedorenta. Para não morrer de fome chegamos ao ponto crítico de comer pedaços de couro, depois de deixá-los de molho no mar por cinco dias. Frequentemente, tínhamos apenas serragem para comer, posto que até os ratos, tão repugnantes ao homem, chegaram a ser um manjar tão caro que se pagava meio ducado por cada um. Mas o pior foi nos vermos atacados por uma enfermidade pela qual as gengivas se incham até sobrepassar os dentes. Perdemos dezenas de homens (PIGAFETTA, 1985, pp. 81-82).

Ao nos depararmos com esse excerto do navegador português que deu nome ao Estreito de Magalhães, podemos observar que o episódio da “Nau Catarineta” em que a tripulação pensa em devorar o capitão-general se origina no desespero causado pela fome, unindo-se ao temor do canibalismo existente na época – que, por sua vez, poderia originar-se nos relatos a respeito dos indígenas das terras recém-descobertas, ou em razão de situações extremas vividas pela tripulação das embarcações (como no poema) quando os marinheiros se encontram sem nenhuma possibilidade de conseguir alimentos, pois estão em mar alto e sem reservas na embarcação. Além disso, assim como a tripulação de Fernão de Magalhães deixou couro de molho para comer, na “Nau Catarineta”, a tripulação deixou solas de sapato (feitas possivelmente de couro) de molho, com a mesma finalidade:

Já não tinham o que beber
nem tampouco o que manjar,
senão sola de sapato;
uma fome de amargar.
(GARRETT, 1963, p.53)

Por causa da fome, a tripulação fez um sorteio para escolher quem serviria de alimento aos demais; é sorteado o capitão-general, que, desesperado, pede ao gajeiro que suba ao mastro para tentar avistar alguma terra. O capitão-general trava um diálogo com o gajeiro, diálogo que, aos poucos, assume a forma de uma

barganha, na qual o capitão oferece inclusive sua filha mais bonita. O gajeiro é uma personagem bastante complexa, pois vai se transformando em figura demoníaca enquanto fala com o capitão-general e quer a alma deste para levar a nau à terra firme. O gajeiro é, portanto, o diabo cristão encarnado.

1.2 A tentação e a salvação

É preciso que se diga que a presença do diabo na cultura popular, provavelmente se torna manifesta na Literatura de toda a Europa nos séculos XVI e XVII:

No momento em que culminou na Europa o medo de Satã, isto é, na segunda metade do século XVI e no começo do XVII, importantes obras apareceram nos diferentes países, fornecendo, com um luxo de detalhes e explicações jamais atingido anteriormente, todos os esclarecimentos que uma opinião ávida desejava ter sobre a personalidade, os poderes e os rostos do Inimigo do gênero humano (DELUMEAU, 1993, p. 247).

O gajeiro, que revela ser o próprio Demônio, talvez represente as próprias tentações presentes na embarcação durante esse período em que ficaram à deriva. O embate com o Demônio faz parte do imaginário popular e permeia inúmeras formas de composição literária. Defronta-nos com a presença da religiosidade, pela intervenção do sobrenatural como possibilidade inusitada de salvação: o Capitão-general não aceita fazer acordo com o Demônio e se joga ao mar; um anjo, figura divina, o salva do fundo do mar, pois

o mar nunca representa o perigo absoluto nem a terra a segurança inequívoca, ambos são domínios de instabilidade para a viagem interrompida, onde a segurança é normalmente dada pelo barco, sinédoque do homem e do empreendimento colectivo (SEIXO, 1998, p. 71).

Talvez encontremos aqui o “gancho” necessário para entender a razão pela qual o poema foi aproveitado, tão bem adaptado e recebido pelas crianças. A intervenção do maravilhoso e o apelo à fantasia são elementos que se constituem

em essência da literatura para as crianças, como bem demonstra Regina Zilberman, que também chama a nossa atenção para o que de controle dos comportamentos esses relatos podem conter:

Não se pode escamotear a circunstância de que a fantasia é um importante subsídio para a compreensão de mundo por parte da criança: ela ocupa as lacunas que o indivíduo necessariamente tem durante a infância, devido ao seu desconhecimento do real; e ajuda-o a ordenar suas novas experiências, freqüentemente fornecidas pelos próprios livros. Porém, na mesma proporção, a fantasia pode tomar a configuração do sonho, enquanto um desejo insatisfeito que se realiza apenas de modo reparatório. É esta significação que o ente maravilhoso pode corporificar: representará o adulto onipotente, aliado e bom, que soluciona o problema maior do herói, de modo que este se sujeita à dominação do outro, sem questionar de onde provém seu poder ou quem o delegou a ele. Na passagem do relato folclórico à literatura infantil, perdeu-se o conteúdo de rebeldia; mas permaneceu o elemento de natureza fantástica, com um conteúdo escapista e uma representação do estado de impotência do protagonista central e, por extensão, da criança (ZILBERMAN, 1987, p. 16).

Desta forma, a “Nau Catarineta” apresenta a salvação como recompensa pelo bom caráter do capitão-general, como poderia fazer um adulto, seja pai ou professor, para com a criança leitora/ouvinte do poema. A maneira de interpretar este poema, portanto, passa a ter outra significação quando analisada desta forma: o capitão-general passa a ser não apenas o exemplo de um bom cristão, mas também o exemplo de uma conduta que a criança deve levar para a sua vida, está, portanto, imbuída de intenção pedagógica. Por se tratar da releitura de um poema de tradição oral, cabe lembrar, era coletivamente que se enfrentavam os medos e temores, como descreve Natércia Rocha:

A leitura individual do contador de histórias fundia-se com a leitura colectiva e atingia-se por fim a interiorização em cada ouvinte, marcada pelas próprias condições do indivíduo receptor. Processo complexo que condiciona certos fenómenos como, por exemplo, a aceitação do terror quando partilhado. A existência do grupo tornava prazer o que poderia ser angústia em situação de isolamento (ROCHA, 1992, p.21).

Assim, ao ser recitado para crianças e adultos, o poema poderia servir não apenas de entretenimento, mas também de exemplo: o capitão-general,

corajosamente enfrentou o demônio, portanto, é possível que o ouvinte possa aprender como enfrentar situações adversas e que é importante manter a índole e não se deixar corromper pelas tentações.

2. A Nau Catarineta e a Tradição Oral Luso-brasileira

2.1 O poema e a História

O poema “Nau Catarineta” apresenta-se como um veículo na propagação de parte da nossa herança cultural, é um poema de tradição oral – “Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo” (CASCUDO, 1984, p.29) –portanto é um poema que transmite não apenas aquilo que é contado, mas também elementos culturais luso-brasileiros. Ao contrário dos relatos em prosa da *História Trágico-marítima*, a narrativa não se estende em pormenores e particularidades, portanto não “serve” hoje de documento histórico, ou seja, a narrativa não apresenta nomes de pessoas ou de lugares, mas herda os motivos dessas histórias, condensando suas ações e personagens numa narrativa que se apresenta como metáfora da História das navegações – uma vez que apresentando apenas um pequeno episódio marítimo é capaz de trazer à tona a tragédia e a glória das navegações e dos navegadores portugueses – com a presença de personagens-chave presentes na embarcação que está em alto-mar, a caminho de Portugal (ou da Espanha).

Clara Vitorino no ensaio “A ‘palavra’ de Jorge de Albuquerque” aborda esta diferença entre poesia e história no relato de Jorge de Albuquerque na *História Trágico-Marítima* (demonstrando que, muitas vezes os dois tipos de relato se fundem nesta narrativa específica):

A crítica renascentista regressou à polémica questão, introduzida por Aristóteles, da distinção entre poesia e história. Na verdade, tornaram-se objecto de escrita poética assuntos de natureza histórica como os descobrimentos e a história do povo português n’*Os Lusíadas*. Surgiram ao lado deste texto, assumidamente poético, outros que visavam apenas informar e descrever aos leitores ambientes e factos que estes desconheciam, sendo pois de carácter informativo e objectivo. A

separação destes dois tipos de textos assentou na clássica distinção entre história e arte, tendo a primeira como tarefa lidar com objectos únicos e individuais, enquanto a segunda os eleva a uma *universalidade* que lhes é extrínseca. No entanto, a leitura dos documentos *históricos*, nomeadamente dos seus prólogos e notas introdutórias, conduz à ideia de que os respectivos autores não se contentam com o *mero narrar das 'res gestae'*, mas pretendem transmitir a ideologia que determinou a sua realização. Assim, os eventos narrados tornam-se um *exemplo* da sua concretização, e o seu papel não é singular mas universaliza-se, sobretudo no que diz respeito ao seu carácter sagrado. A distinção entre texto poético e histórico tende, pois, a anular-se e a depender seja da intenção do seu autor, seja da perspectiva adoptada pelo seu receptor (VITORINO, 1996, p. 191).

Note-se que essa dicotomia entre história e poesia não é tão evidente quanto pode parecer à primeira vista, pois já na antiguidade havia a representação poética de assuntos históricos, como é o caso da *Guerra Civil*, de Lucano, que trata de assunto histórico, mas não é história, como também não são história *Os Lusíadas*, ambos mantêm o preceito poético da universalidade, isto é, adequação entre o carácter e as ações das personagens. O fato de uma ação, histórica ou poética, servir de *exemplo*, ou modelo para ações futuras, não interfere em sua particularidade ou universalidade. Veja-se, o exemplo da universalidade d'*Os Lusíadas*, garantida, poeticamente, pela adequação entre o carácter das personagens e seus atos, isto é, personagens boas praticam o bem, personagens más praticam ações perniciosas. Na história, que narra particulares, uma personagem má pode por acaso ser benéfica, ainda que isto não seja próprio da sua natureza. Na “Nau Catarineta”, a universalidade poética é garantida pela visível adequação de caracteres e ações; exemplificando, vemos o capitão-general ser salvo por um anjo, que personifica a religião e a bondade, por ter-se comportado de modo bom e não cedido à tentação do diabo, que é adequadamente mau. Tampouco há diferença propriamente entre arte e história, mas sim entre história e poesia, uma vez que a história, para os antigos, é escrita a partir de um conjunto de preceitos, isto é, de uma técnica, ou

arte, assim como a poesia. É possível haver, portanto, a diferença entre duas formas de arte, que são a história e a poesia.

A partir dos argumentos comentados, presentes na citação acima, Clara Vitorino demonstra o quanto de ficcional há na narrativa do naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho em viagem do Brasil a Portugal no ano de 1565, e o seu principal argumento está no fato de o autor do relato citar a importância da interferência divina para a salvação, demonstrando um exemplo de fé e agradecendo a Deus. No entanto, há que se notar que a presença divina parece ficcional apenas para o leitor contemporâneo, uma vez que para o leitor do século XVI não havia separação possível entre religião e história, sendo talvez a única maneira de explicar a salvação de uma nau em situações adversas, como um naufrágio ou uma tempestade. Assim como no relato de Jorge de Albuquerque, na “Nau Catarineta” há a salvação pela interferência divina, o que traduz a moral religiosa vigente na época e, poeticamente, reflete o caráter bom do responsável pela embarcação, o capitão-general.

2.2 “Literatura oral” portuguesa

O momento de busca de uma identidade portuguesa que passa a valorizar, portanto, a cultura popular e suas manifestações é uma modificação fundamentada por Alexandre Herculano – que escreve *A História de Portugal* – e Almeida Garrett – responsável pela “recriação visionária e mítica” (LOURENÇO, 1999, p. 108) de Portugal –, que pensam e problematizam historicamente o seu país, com base na

necessidade de contextualizar o passado português à luz de um presente livre do domínio do Tribunal Santo Ofício:

Almeida Garrett e Alexandre Herculano foram dois admiráveis indivíduos. Tão indivíduos que cada um deles traçou do novo Portugal a sua imagem. Embora não se contradizendo, essas imagens reestruturaram, pela primeira vez, o imaginário português, fora do cânone – ou cânones – do nosso ideário nacional, assimilado *grosso modo* ao da tradição católica, revisitada e estritamente pautada pela “romanização” e “politização” do cristianismo pelo Concílio de Trento (LOURENÇO, 1999, p.107).

Cabe ressaltar ainda que a partir do Romantismo torna-se importante ter um passado histórico, mítico e poético. Passado do qual fazem parte os poemas tradicionais, anteriores ao Classicismo, mas ainda presentes no folclore. São, portanto “resgatados” nas tradições locais e na infância – “lugar” mítico da memória individual e do passado afetivo. Portanto cria-se um passado cultural, não nos será possível determinar as origens da literatura oral, mas é possível determinar em que momento essa literatura passa a ser tratada como tal e em que momento passa a haver a necessidade de “resgatá-la”. Ou seja, a partir do Romantismo surge a necessidade de resgatar um passado mítico e poético, surge portanto o conceito de “literatura oral” a partir da percepção de que existe tal literatura.

Não é à toa que o *Cancioneiro e Romanceiro Geral*, de Almeida Garrett, trazem muitas histórias e poemas ouvidos de sua criada, Brígida (caso da “Nau Catrineta”), assim como ocorreu com Charles Perrault, ainda no século XVII, na França; os irmãos Grimm, da mesma maneira, recolheram seus contos em diversas regiões da Alemanha. Essa necessidade de resgate de um passado que forma o povo e seu imaginário passa a existir porque, além da busca da individualização pessoal, há a necessidade de individualizar a sua própria cultura, interesse presente por toda

a Europa na primeira metade do século XIX, com vistas também a negar a produção poética classicista, que tinha caracterizado o século XVIII.

Data da estadia em Inglaterra o projeto de levar à prática uma “literatura nacional”, entendendo por isso uma literatura inspirada em tradições locais respingadas no folclore e nos textos anteriores à introdução do Classicismo – projeto que passou a ser um norte constante da actividade literária de Garrett (SARAIVA, 1996, p. 683).

Apesar de Garrett já ser um escritor quando foi para a Inglaterra, aos 23 anos, é só a partir dessa estada que se torna um romântico (a obra que inaugura o Romantismo português é de sua autoria: o poema narrativo *Camões*, publicado em 1825). A estada na Inglaterra o influencia de tal forma, que passa a interessar-se, a exemplo de Walter Scott (influência comum a Alexandre Herculano) pelo folclore e pela Idade Média. Investir na busca das origens míticas portuguesas passa a ser um dos principais objetivos de sua atividade literária: Garrett torna-se o primeiro grande pesquisador e compilador da literatura folclórica em Portugal.

Garrett conservou da sua iniciação na nova literatura inglesa uma idéia produtiva, que será o seu principal contributo para o Romantismo português: a literatura culta não deve perder o contacto com a poesia popular e com as formas populares de expressão (SARAIVA, 1996, p. 685).

A partir da observação desse interesse de Almeida Garrett em colocar a poesia popular em contato com a literatura culta, nota-se que, ao editar o *Romanceiro Português*, o escritor não apenas compila obras de cunho popular, mas também as insere, ou tenciona inseri-las, no contexto erudito. Concretiza-se, portanto, a idéia de “literatura oral”, isto é, o registro, por escrito, das histórias contadas oralmente.

II. A “NAU CATARINETA” E AS GRANDES NAVEGAÇÕES

1. *A nau Catarineta e o mar português* – Os Lusíadas e Mensagem

As adversidades das viagens marítimas estão presentes em todas as obras que tratam das conquistas lusitanas, pois é fator fundamental nessas narrativas, uma vez que a maior parte das naus que partiam de Portugal jamais retornaria; e ainda por serem os relatos dos sobreviventes aos naufrágios tão ou mais impressionantes que os relatos da exuberância e da riqueza das terras recém-descobertas.

O mar é um dos referentes fundamentais da cultura portuguesa da época clássica, e não é de se estranhar que o seu aproveitamento literário se estenda por temas, motivos, organizações isotópicas, campos semânticos de significação diversíssima [...]. Nomeadamente, o mar como extensão imensa de uma possibilidade diferenciada de percursos, sujeitos à acção imprevisível da contingência, tanto como às consequências previsíveis, mas nem sempre evitadas, da desmedida originada por sentimentos humanos onde o bem e o mal, a virtude e o erro, muitas vezes se conjugam de forma indestrinçável, o mar das descobertas e da exploração das terras abordadas, o mar aberto ao conhecimento do homem mas ainda tão fechado no desvendamento dos seus perigos (SEIXO, 1998, p. 70).

N’*Os Lusíadas*, sobretudo entre os cantos V e VI, estão contidos os perigos da travessia marítima, personificados pelo gigante Adamastor, a tempestade causadora de muitos naufrágios e outras tragédias, como também os horrores causados pelo escorbuto. Enumeram-se os heróis e seus feitos, enaltecendo-os.

A partir da constatação de que são obras poéticas que lidam com as grandes conquistas marítimas portuguesas e com o mito e o imaginário português a respeito das navegações, faz-se necessário estabelecer alguns pontos de contato entre *Os Lusíadas*, obra publicada em 1572 e a “Nau Catrineta”, poema que pode ter se originado nesta mesma época. No entanto, faz-se a ressalva de que não há aqui uma comparação estrita entre a “Nau Catrineta”, poema de cunho popular, e *Os*

Lusíadas, poema erudito, mas é possível observar de que o poema erudito ressoa no poema popular, havendo claramente pontos de interseção entre eles. Já no caso de *Mensagem*, o que se observa é que o poema apresentará a perpetuação desses elementos já sedimentados na Literatura Portuguesa, que se fazem presentes ainda nas versões da “Nau Catrineta” recolhidas no século XX.

Além de haver um visível diálogo entre *Os Lusíadas* e a *Mensagem*, publicado em 1934, e ainda por Fernando Pessoa ter pretendido que *Mensagem* fosse o novo mito da pátria portuguesa – afinal, segundo Eduardo Lourenço, ao anunciar o “Supra Camões”, Pessoa tenciona ultrapassar o grande épico da nossa literatura – é possível estabelecer paralelismos entre as figuras inumanas presentes nos três poemas: a figura mitológica do Adamastor n’*Os Lusíadas*, a figura do Mostrengo em *Mensagem* e a figura demoníaca do Gajeiro da “Nau Catarineta”.

A presença de *Mensagem* aqui se justifica por ser uma releitura contemporânea d’*Os Lusíadas*, confirmando a consolidação desta obra como “referência mítica por excelência da cultura portuguesa” (LOURENÇO, 1999, p. 97). *Mensagem* configura-se (ainda de acordo com Eduardo Lourenço) como parte do processo de “imaginação ciumenta” pessoano – processo de criação poética de Fernando Pessoa, no qual haveria uma “disputa” com outras obras, sentimento que poderia ser descrito como “emulação” – apresenta-se, portanto, como um novo tipo de mito. Nessa obra, Fernando Pessoa tem a liberdade de criar uma nova pátria, na qual o heroísmo possa estar não apenas nos feitos concretos, mas também na “grandeza da alma”. Assim, para Fernando Pessoa faz-se necessário não apenas mitificar os grandes heróis e navegadores – dos quais, para Camões, Vasco da Gama apresenta-se como o maior de todos –; também seria importante enaltecer aqueles que foram fundamentais na formação do povo português, em seus

sentimentos e em sua razão de ser. Para Fernando Pessoa, o grande herói português é Dom Sebastião. Talvez, para isso, seja fundamental o fato de Camões ter escrito *Os Lusíadas* para o próprio Dom Sebastião, ainda com esperanças de que o rei pudesse trazer mais glórias a Portugal. Pessoa, no entanto, escreve séculos depois da derrota na batalha de Alcácer-Quibir, maior desastre militar português, no qual desapareceria o jovem rei.

Já no século XX, Fernando Pessoa tem plena consciência de que Portugal não se tornaria a grande nação proposta no modelo camoniano. Como descreve Jacinto do Prado Coelho, ao ressaltar o caráter mais abstrato e interpretativo de *Mensagem*: “Em Camões, põe-se no mesmo plano a memória e a esperança. Em Pessoa, não, porque o objecto da esperança se transferiu para o sonho, a utopia e daí uma concepção diferente do heroísmo” (*D’ Os Lusíadas à Mensagem*, p. 106). A esse respeito podemos citar ainda a observação de Cleonice Berardinelli:

Os dois poetas avizinham-se na medida em que introjetam a decepcionante realidade exterior, procurando reagir a ela. Assim, Camões termina o poema com uma nova invocação ao rei, incitando-o, como dissemos, à campanha em África; a recuperação ainda seria possível em termos humanos: Sebastião já fora o Desejado, mas não era ainda o Encoberto; Alcácer-Quibir ainda não chegara. O rei de Fernando Pessoa é o Encoberto e assim se intitula a parte final de mensagem (BERARDINELLI, 2004, p. 129).

Em primeiro lugar é interessante retomar o fato já observado de que, quando *Mensagem* atinge seu apogeu – em “Mar Portuguez” – se iniciam as navegações: as naus já foram lançadas ao mar; a narrativa propriamente dita d’*Os Lusíadas* começa *in medias res*; da mesma maneira, a nau Catarineta, no começo do poema, já está em pleno mar, em meio a uma jornada marítima: o poema apresenta-se através de um narrador em terceira pessoa e a embarcação surge na primeira estrofe, já no primeiro verso, encontrando-se num lugar de onde não é possível visualizar terra.

1.1 As provações

A nau está à deriva há um ano (e um dia) e a tripulação está desesperada por causa da escassez de alimentos. Esse evento inicia o episódio da “Nau Catrineta” em que a tripulação pensa devorar o capitão, que provavelmente se origina no já mencionado temor do canibalismo. O capitão trava um diálogo com o gajeiro, diálogo que, aos poucos, assume a forma de uma barganha, à medida que o gajeiro vai se revelando demônio e, sobretudo, ao pedir a alma do capitão-general. O ritmo e a interlocução apresentam a disputa entre o capitão-general e o diabo como o momento de grande tensão do poema. Desta maneira, observa-se que o demônio interpela o capitão-general, assim como, n’*Os Lusíadas*, Adamastor interpela Vasco da Gama e o Mostrengo de *Mensagem* interpela o navegador português (metonimicamente representado pela figura do homem ao leme). Ainda que o Mostrengo contemporâneo, diferentemente de Adamastor, não acuse os portugueses e não profetize futuros castigos, quer defender o mar (que é “seu”, não dos portugueses). Na “Nau Catrineta”, no entanto, essa figura mítica tenebrosa é retomada não como uma personagem mitológica, mas como uma personagem presente no imaginário da cultura cristã: o demônio. Diferentemente do Adamastor e do Mostrengo, não é uma alegoria, não está presente para que se entenda outra coisa sob sua figura. É o próprio diabo cristão e, ainda que possa sintetizar as características desafiadoras do Mostrengo ou de

Adamastor, pode também representar as tentações sofridas pelo homem (que no caso do poema são vividas pelo capitão-general e por seus homens) no decurso da jornada marítima.

Note-se que os três episódios, de origens e datas diversas, são marcados pelo diálogo: Adamastor trava um diálogo com Vasco da Gama, o Mostrengo dialoga com o homem do leme, assim como o capitão-general e o demônio estabelecem entre si um diálogo. Os três navegadores deparam-se com os seus próprios limites, que estão envoltos por um mistério muito maior do que para a maioria dos homens, uma vez que o desconhecido se configura não apenas na situação obscura para um indivíduo, mas pelo que se apresenta como incógnito para a humanidade; ou seja, aquilo que só poderia ser alcançado através da imaginação – e que por isso era temido e causava apreensão – fazendo com que surgissem as figuras grandiosas e sombrias: os monstros e demônios. E é justamente o confronto do homem com o limite que o alça à condição de herói: o confronto com o mitificado eleva o homem à condição de mito, ao mesmo tempo em que desmistifica o monstro, pois esse é subjugado pelo frágil e mortal humano:

[...] no cabo se refugiavam os medos perseguidos pelas naus, mas conservados no fundo de cada um dos que partiam ou ficavam. E esses medos assumiram, dentro da tempestade, forma sobre-humana grande bastante para se opor à passagem dos navegantes. Só um semideus, um titã capaz de lutar “Contra o que vibra os raios de Vulcano” (V, 51, v. 4) poderia enfrentar [...] (BERARDINELLI, 2000, pp. 79-80).

A afirmação de Cleonice Berardinelli a propósito do episódio em que Vasco da Gama enfrenta o Adamastor pode referir-se às figuras míticas nesses três momentos de representação poética da superação dos obstáculos marítimos pelos portugueses: somente um semideus ou um titã poderia enfrentar tais obstáculos. Como Adamastor, o Mostrengo “se configura também como a representação metonímica de toda a tragédia marítima, do conjunto das provações pelas quais o

povo navegante teve que passar no seu percurso iniciático pelos mares” (QUESADO, 1999, p. 107).

O marinheiro transforma-se em figura demoníaca enquanto fala com o capitão-general – o demônio aqui representa justamente essas provações de que fala Clécio Quesado, a que os marinheiros estavam sujeitos durante esse período em que ficaram à deriva – e pede sua alma para levá-lo à terra firme, mas o capitão-general é um homem de fé e não aceita fazer acordo com o demônio; preferindo a morte a entregar sua alma, joga-se da embarcação.

1.2 O navegador português e a presença do sobrenatural

O capitão-general representa o navegador português e, como na representação de *Mensagem*, o navegador português (representado ora por Bartolomeu Dias, ora por Diogo Cão, Fernão de Magalhães ou Vasco da Gama) representa, metonimicamente, o povo lusitano, um povo ungido por Deus para executar as importantes conquistas marítimas. Portanto, por mais adversidades que encontre, terá a “grandeza” por destino e, como Vasco da Gama, que “ascendeu aos céus”, um anjo, figura divina, salva o capitão-general e não o deixa se afogar, graças à sua manifestação de fé: “Tomou-o um anjo nos braços, / Não no deixou afogar” (GARRETT, 1963, p. 55).

O embate entre o bem e o mal defronta-nos com a presença da religiosidade, na “Nau Catrineta”, o capitão-general teve a sua fé testada e, por não sucumbir às tentações, provando a sua verdadeira vocação e caráter – servir a Deus, ainda que isso implicasse sacrificar a sua própria vida –, foi salvo. Depois de derrotado o demônio, a nau é levada de volta à terra, sem que fique claro, no entanto, se a sua

tripulação estaria a salvo, pois poderiam ter-se salvado apenas suas almas. Levando-se em consideração a época a que se refere o poema, poderia ser que, espiritualmente, fosse mais importante salvarem as suas almas do que salvarem somente as suas vidas. Afinal, é preciso considerar que Portugal possui uma cultura que tem as suas referências míticas no catolicismo (por isso as três representações, ainda que de épocas e origens diversas, fazem referência ao catolicismo):

A cultura portuguesa, tendo como referente mítico o catolicismo, por sua vez o catolicismo assimilado à nossa história ideal de cruzados de Cristo durante séculos, integra em si como uma espécie de imperativo a defesa dos sagrados valores do cristianismo. Tais como uma certa tradição, um certo passado cultural sem hábitos nem de intensa reflexão nem de tolerância, vive-os e tem tendência a vivê-los. Durante séculos Portugal foi uma nação cruzada e não é qualquer coisa que se possa ter sido impunemente. Mas durante os mesmos séculos os portugueses adaptaram a elástica prática “religiosa” que é a sua [...] às exigências mais austeras ou refinadas do cristianismo (LOURENÇO, 1999, p. 107).

A nau Catarineta, depois de passar por muitas adversidades, ficando mais de um ano à deriva numa calmaria, retorna à terra e chega, por fim, a Portugal graças a uma intervenção celestial. No poema popular há a presença de um misticismo e de uma fé similar à presente em *Mensagem*: a fé de que as navegações são parte de uma missão divina e que o homem deve confiar sua vida e sua alma a Deus, ainda que permaneça o mistério em seus desígnios. Portanto, é possível encontrar a presença de Deus nos dois poemas, pois o navegador português sabe que o seu povo está destinado a navegar e cumpre o seu Destino:

Se o “fanatismo” realmente ainda hoje presente na mentalidade portuguesa – mas não mais do que em outras –, sob formas que já nada têm a ver com a religião, marcou a nossa tradição cultural e espiritual como cultura de “pouco diálogo” ou “não-diálogo”, talvez isso se deva menos ao influxo passado de paixão religiosa prática que

ao fato mais profundo da nossa inconsciente imersão do que somos como indivíduos no que somos como coletividade. Fizemos sempre tudo coletivamente, até as Descobertas (LOURENÇO, 1999, p. 107).

É possível estabelecer alguns traços em comum no que diz respeito à formação da cultura lusitana presente nesses poemas, ainda que cada uma das obras abordadas utilize-se de uma mitologia diferente.

Em *Mensagem*, Fernando Pessoa apresenta uma mitologia baseada na mitologia clássica – embora mitificando também alguns “heróis-símbolos” da história de Portugal – e consolidada a partir da constatação de que os portugueses, apesar de terem enfrentado grandes desafios e perigos em sua jornada rumo aos descobrimentos, tornaram-se amargurados e melancólicos, à espera de uma redenção messiânica. Portanto, a figura de maior destaque em *Mensagem* é Dom Sebastião, o herói trágico que, apesar do “desastre de Alcácer Quibir” e graças à “grandeza de sua alma”, configurou-se como “O Desejado”: “aquele que jaz no fundo ‘de não-seres’ e que deve sentir-se *sonhado* para a nova missão” (QUESADO, 1999, p. 134), ou seja, Fernando Pessoa retoma o mito messiânico através das figuras da anunciação do “mito de ressurgência”.

Já a “Nau Catrineta” retoma a tradição maniqueísta presente no teatro vicentino (que será abordada mais para frente) quando traz a representação dramática do bem e do mal: existe o “homem de fé”, o demônio e a figura redentora do anjo, ou seja, há uma configuração cristã na criação coletiva e popular do poema.

Ainda assim, essas figuras de diferentes formações mitológicas e até míticas dialogam entre si, pois representam a formação do povo português enquanto um povo navegador, desbravador e voltado ao mar. A partir daí é possível encontrar uma relação bastante pertinente com o poema “Nau

Catrineta”, que trata do confronto do homem – representado, na cultura portuguesa, pela figura do navegador – com o limite, questão fundamental no que diz respeito ao Mostrengo de Fernando Pessoa em *Mensagem*, que retorna ao Adamastor de Camões n’*Os Lusíadas*:

O monstro é, nas duas epopéias, a metáfora de um inconsciente coletivo fundado na experiência das adversidades de sua história de sofrimentos e de glórias, de conquistas obtidas com o tributo do seu sacrifício. Ele é, pois, o marco fundamental do rito de passagem do homem velho para o homem novo, exatamente porque, pela feição trágica de que é portador, guarda o lugar do sagrado a que o herói há de ascender (QUESADO, 1999, p. 107).

O Vasco da Gama de Camões, tal qual o “homem ao leme” de Fernando Pessoa e o “capitão-general” do poema popular, representam dignamente o povo português: são fiéis, corajosos e destemidos. Vasco da Gama não desiste de transformar o Cabo das Tormentas em Cabo da Boa Esperança, assim como o homem ao leme não foi demovido pelo Mostrengo e o capitão da nau Catarineta não entregou sua alma ao demônio. O povo lusitano, por ter a “grandeza” como destino, vence, com valentia e ousadia, os medos, as dificuldades e as adversidades que o mar apresenta.

2. *Avalor, Arima e o capitão-general: o episódio marítimo da Menina e Moça*

Há na obra *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, um pequeno episódio marítimo que remete à “Nau Catrineta”, no entanto, antes de abordar este episódio é preciso observar que esta obra constitui um marco da literatura portuguesa, pois, de uma só vez, apresenta a passagem do universo medieval, presente no tom de queixa das antigas cantigas, e questionamentos existenciais que podem ser encontrados na poética camoniana, definindo desse modo alguns dos pilares do Renascimento e do começo histórico da Idade Moderna. Por ser uma das obras mais representativas dessa transição da era medieval para a era renascentista e ressaltando que este episódio marítimo é pequeno na obra de Bernardim Ribeiro, mas de suma importância na “Nau Catrineta”.

Num primeiro momento deve-se ressaltar a observação presente na *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes:

Um aspecto que não tem sido considerado devidamente na *Menina e Moça* (e que é comum às éclogas e às composições líricas) é o dinamismo permanente e universal que as personagens encontram nas coisas e dentro de si próprias. Tudo se transforma sem paragens, todo o estado se converte noutro estado, tudo é instável, “mudança possui tudo”. O rio ou ribeira, imagem predilecta do autor, sublinha este sentimento do devir, que transparece [...] na própria estrutura do estilo de Bernardim. Poderia dizer-se que em Bernardim tudo se transforma – incluindo os seres inanimados – num anseio cuja realização é sempre adiada, mas nunca transferida para o sonho, nunca sublimada, porque se identifica com a vida (SARAIVA, 1996, p. 233).

Na última parte de *Menina e Moça*, a história de Avalor e Arima, essa mudança constante torna-se mais evidente: a narrativa é fragmentária e obscura: dá saltos, sofre deslocamentos, muda de estilo e apresenta incoerências, oscila entre a

narrativa psicológica e a narrativa de ações e, de maneira enigmática, é interrompida abruptamente; a narrativa tanto difere de sua parte anterior, que chegou mesmo a ser eliminada como apócrifa numa edição de 1930⁵. Talvez o final em suspenso da narrativa seja um dos fatos mais intrigantes de toda a obra, mesmo que a Menina tenha anunciado a possibilidade de não haver tempo hábil para que a narrativa fosse concluída.

Avalor chegou ao extremo da dedicação de seus sentimentos por Arima: marcado pela impossibilidade de ver sua amada, não tem mais prazer de viver. Avalor, portanto, leva ao extremo o desejo trovadoresco de morrer de amor e atira-se ao mar, não se sabe se por causa da dor, da loucura, ou ainda por causa da esperança de que sua “prova de amor” (jogar-se ao mar) suscitasse um milagre: o encontro com a mulher amada. Avalor, portanto, leva às últimas consequências sua vassalagem amorosa, não deixando nada a dever a nenhum trovador das cantigas de amor, e se distancia, assim, do “amigo” das cantigas, aquele que faz a dama sofrer e esperar o seu retorno, como a personagem Bimarder nessa mesma novela. Talvez aqui seja necessário fazer uma pequena observação a respeito da classificação quanto ao gênero de *Menina e Moça*, (que é, algumas vezes, denominada romance):

As dificuldades metodológicas de como determinar o significado de uma obra cuja extensão real se ignora são, obviamente, enormes e, potencialmente, paralisadoras. São elas que certamente ajudam a explicar que, até agora, a tendência geral da crítica tenha sido mais no sentido de situar a obra de acordo com gêneros literários exemplificados por outras obras – novela sentimental, novela de cavalaria, novela bucólica – do que propriamente de investigar o seu significado (MACEDO, 1977, p. 13).

⁵ Bernardim Ribeiro, *Saudades (história de Menina e Moça)*, 3ª edição, Lisboa, Livraria Editora Guimarães & Cia., 1930.

A partir do momento em que Avalor se joga ao mar e antes de seu encontro com a dama de olhos verdes, no final da narrativa, temos um breve e obscuro episódio que parece estar relacionado com a experiência marítima. Por ser Portugal uma nação ligada ao mar e a *Menina e Moça* uma narrativa seiscentista, Bernardim Ribeiro terá incluído em sua obra elementos da narrativa portuguesa de sua época, que, assim como o imaginário popular e o senso comum, estavam tomados pelo ideário marítimo. Atinge-se então o auge das navegações ultramarinas e, de alguma forma, isso se torna presente também na obra literária renascentista portuguesa e em *Menina e Moça*.

A respeito desse episódio da novela, *Viagens do Olhar*, de Fernando Gil, apresenta uma tese interessante: a de que as intempéries marítimas “são outras maneiras de exprimir o obstáculo – e as impossibilidades dele decorrentes” (GIL, 1998, p. 307), ou seja, as intempéries marítimas exprimem a impossibilidade do amor de Avalor e Arima. Avalor enfrenta o mar atrás de Arima, pois “Arima é seu único norte” (GIL, 1998, p. 308) e “Avalor seguiu-la-á de longe, hipnotizado como dantes” (GIL, 1998, p. 308). O mar representa, portanto, para Avalor, a metáfora de seu amor por Arima, onde estão contidos todos os mistérios da vida e da morte.

No último momento da narrativa de Avalor e Arima o texto toma nova forma, ou seja, sofre um novo deslocamento, e agora prevalece a descrição exterior e a rápida ação dos personagens, enquanto a narrativa anterior era minuciosamente psicológica. Avalor encontra-se nas areias da mesma terra na qual se encontram a Menina e Moça e a Dona do Tempo Antigo. Enquanto Helder Macedo afirma tratar-se de um “poema moribundo” – passado num *locus horrendus*, onde a Menina e Moça começa a falar e onde Avalor é despejado –, Pina Martins refuta essa tese por considerar que a Dona do Tempo Antigo afirma que os dois amigos foram

traídos, o que fez com que Aônia e Arima se suicidassem, portanto Avalor teria que estar vivo ao ser jogado na praia pelas ondas do mar.

Embora Helder Macedo, ao referir-se ao suposto suicídio de Avalor em seu livro *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, afirme que “esta estranha passagem [...] tem sido interpretada como se referindo a ‘crenças populares’ que, no entanto, nunca ninguém identificou” (MACEDO, 1999, p. 103), Maria de Lourdes Saraiva o identifica ao poema popular da “Nau Catarineta”, no momento em que o capitão-general, vendo-se sem saída diante do demônio encarnado na figura do gajeiro, entrega ao mar apenas seu corpo: “minha alma é só de Deus, o corpo dou-o ao mar”. Observemos que nas duas narrações o corpo não deixaria a alma seguir o seu caminho; embora as causas sejam diversas, nesse momento é possível identificar extrema semelhança entre os dois episódios, de modo que se pode dizer que ambos os textos tratam da mesma tópica. O corpo não deixa a alma seguir seu caminho; a única forma de separar o corpo da alma seria através da morte. Enquanto Avalor entrega seu corpo ao mar, num extremo de devoção amorosa, o capitão-general joga-se ao mar porque está sendo tentado pelo demônio. E, assim como não podemos afirmar se o capitão-general da nau Catarineta, salvo por um anjo, sobrevive ou morre, não podemos afirmar que Avalor tenha ou não sobrevivido ao mar:

E, aqui, ocupado da paixão, desejando, parece, acabar, já vendo as ondas outra vez consigo, soltou as mãos do penedo dizendo:
“Pois o corpo é sem ventura, não quero que tolha mais o caminho à alma.”
E assim se entregou todo às águas do mar, que pela ventura houveram dele piedade, que contam também moram nas águas coisas que guardam religião (RIBEIRO, p. 207).

Mesmo que seja possível, hoje, interpretar esse episódio como o suicídio de Avalor, é preciso ressaltar a presença do imaginário e da religiosidade da época, que talvez nunca deixe claro quais as verdadeiras intenções de Avalor ao lançar-se

ao mar. Como o capitão-general da nau Catarineta foi salvo por um anjo – uma vez que no mar “também moram coisas que guardam religião” – poderia, Avalor ter sido salvo por providência divina ou milagre. De qualquer forma, não é possível ignorar os inúmeros relatos de naufrágos que sobreviveram a terríveis naufrágios e tempestades, relatos que constituem a *História Trágico-marítima*, que, por sinal, aproximam-se, cronologicamente, da novela de Bernardim Ribeiro e poderiam estar sendo evocados pelo autor da *Menina e Moça*.

III. A NAU CATARINETA EM DUAS VERSÕES INFANTIS: A NARRATIVA POPULAR ATRAVÉS DAS ILUSTRAÇÕES

1. *Tradição oral e literatura infantil*

A literatura popular tradicional – de origem oral – se aproximou da literatura infantil especialmente por causa da sua linguagem acessível, uma vez que, no momento em que tomam conhecimento desses textos, as crianças estão desenvolvendo suas habilidades lingüísticas. Um dos critérios para direcionar os livros para determinada faixa etária consiste justamente em verificar a adequação lingüística (e temática) dos seus textos. Observe-se também que a sonoridade está intimamente envolvida com a experimentação da língua e do texto por parte da criança:

A experiência lingüística que a criança traz para a escola é uma experiência com o som da palavra. A autonomia do som, isto é, sua independência do significado da palavra, é uma etapa natural do desenvolvimento lingüístico. O prevalecimento da linguagem, em detrimento do significado, pode ser identificado nas letras de cantigas de roda e outros jogos de palavras comuns entre as crianças, cujo ludismo é evidente [nas quais] a mensagem verbal centra-se em si própria num arranjo lúdico de sons (MAGALHÃES, 1987, pp. 28-29).

Assim, de acordo com Cecília Meireles, estabelece-se que nem tudo o que é escrito para as crianças é de fato literatura infantil, da mesma forma que muitas das obras efetivamente lidas pelas crianças não foi escrita para elas:

Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas (as crianças) se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim, classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil ‘a priori’, mas ‘a posteriori’ (MEIRELES, 1979, p. 19).

A literatura infantil, portanto, possui fronteiras tênues em suas definições, por não ser um gênero específico – pode ser poesia ou prosa (pequenos contos ou ainda novelas, podem ser mais realistas quando trata de aventuras ou mais ligada à fantasia, contendo elementos e soluções mágicas):

O livro infantil desconhece um tema específico (como o romance policial), não é determinado a partir de uma forma (verso ou prosa, novela ou conto) e, ainda, escorrega livremente da realidade para o maravilhoso. Além disto, incorpora ao texto a ilustração e admite modalidades próprias, como o conto de fadas ou a história com animais (ZILBERMAN, 1987, p. 14).

Outro fator que talvez aproxime a literatura popular da literatura infantil pode ser ainda o seu “caráter universal”, fundamental na tradição popular brasileira, como afirma Câmara Cascudo: “Assim, as estórias mais populares no Brasil, não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda a superfície da terra” (CASCUDO, 1984, p. 35). A exemplo do que ocorreu com os Contos de Fadas, a “Nau Catarineta” é editada hoje para o público infantil, talvez porque “mais do que qualquer outro gênero, o conto oral é universal e comum a todas as culturas e continentes” (LEITE, 1998, p. 24).

A partir do momento em que essas culturas se tornam majoritariamente letradas, tem-se uma modificação nas formas de transmissão da cultura popular, que passa a ser vista como algo que deve ser “salvo”, isto é, preservado. Ao mesmo tempo, os conhecimentos passam a ser encontrados nos livros – e não nas gerações mais antigas – pais, mães e avós já não sabem mais transmitir histórias, receitas e tantos outros conhecimentos seculares: “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, pp. 200-201). Torna-se necessário, a partir de então, guardar os conhecimentos em livros e retransmiti-los através de uma voz que possua “autoridade”, voz que pode estar

nos pesquisadores, folcloristas, historiadores ou acadêmicos, dependendo das áreas de conhecimento envolvidas. Isso ocorreu principalmente a partir do século XIX, quando a cultura européia e letrada passa a ser considerada o estágio mais evoluído da civilização:

As teorias evolucionistas contribuíram muito para a dicotomia entre oral e escrito. A literatura oral era encarada como uma manifestação primária, simples, não sujeita a trabalho reflexivo, e um produto de uma comunidade, enquanto a literatura escrita revelava o oposto, final conclusivo de um processo de desenvolvimento: complexa, e resultante do trabalho de um só autor (LEITE, 1998, p. 19).

Talvez por isso tenha havido uma “negação” da cultura popular e, conseqüentemente, da literatura oral, especialmente pelas pessoas que de fato estavam inseridas nesta cultura, que buscavam ter acesso às formas culturais mais valorizadas. Há que se levar em consideração a ampla mudança de valores e de hábitos ocorrida no mundo ocidental a partir do século XVIII:

Ter nascido contemporaneamente à família moderna de classe média; incentivar a especificidade da infância como faixa etária e condição humana; assumir um caráter pedagógico, ao transmitir valores e normas da sociedade que a gerou – todos estes aspectos, já mencionados, comprovam essa inserção. Contudo, há mais um fator caracteristicamente burguês que merece menção – é que a literatura infantil vincula seu aparecimento à emergência de um novo hábito, o de leitura, e existe para propagá-lo. E a leitura [...] é uma conquista da sociedade burguesa do século 18 (ZILBERMAN, 1987, pp. 20-21).

É importante observar que essa mudança ocorre por causa da necessidade do homem moderno de afirmar-se como um “indivíduo”, dotado das capacidades de raciocínio, julgamento e criação próprias e que, num segundo momento, este mesmo “indivíduo” percebe a necessidade de retornar a uma identidade cultural, o que faz com que passe a haver a necessidade de retomada e “resgate” das manifestações culturais populares, da literatura oral e dos conhecimentos tradicionais. Deve-se considerar ainda que ambas as formas, a literatura popular e

a literatura infantil, possuem a característica de situarem-se à margem da literatura canônica:

A descrição do conteúdo da literatura infantil leva à verificação de que seu dilema decorre da necessidade de preenchimento de uma missão não propriamente literária na sua origem e funcionamento, o que desencadeia uma seqüência de subproblemas, como a oposição entre fantasia e realismo ou a inexistência de uma preocupação experimental, entre outros. Todavia, cabe assinalar que a compreensão do gênero, via de regra, não se faz por este caminho. Pelo contrário, ela se vê classificada em analogia à tipificação das relações entre o adulto e a criança, sendo-lhe imputadas, por conseguinte, as qualidades atribuídas à infância em geral, quais sejam: a menoridade, a inferioridade e o estágio de “ainda não” literatura (ZILBERMAN, 1987, p. 18).

Portanto a “menoridade”, a “inferioridade” e o não reconhecimento como uma literatura plena, atrelados a representações lingüísticas que não seriam plenamente desenvolvidas, minorizam as literaturas popular e infantil, distanciando-as, a princípio, da literatura como obra de arte. Ao que parece, trata-se de uma questão controversa, uma vez que as narrativas de origem oral se perpetuam justamente por serem narrativas plenamente desenvolvidas, seja na criação de suas personagens, seja no encadeamento de suas ações, seja no emprego dos vocábulos escolhidos para tal narrativa (plenamente carregados de sentido, ainda que simples). Conseqüentemente, há de se notar que a permanência dessa literatura popular, de alguma maneira, atesta a qualidade literária, poética e narrativa destas obras.

2. A Nau Catarineta em suas versões infantis

A *Nau Catarineta* conta uma aventura que remonta à época dos descobrimentos. Narra, dessa forma, um episódio ocorrido no momento histórico das navegações. Com uma estrutura simples e linguagem acessível, apresenta um conceito, uma moral religiosa vigente na época, que se traduz em perpetuação de

um conhecimento. Assim como os diversos relatos da *História Trágico-marítima*, a “Nau Catarineta” apresenta uma série de eventos que descrevem o lado sinistro dos descobrimentos portugueses. É possível identificar no comentário de José António Costa Ideias sobre o relato do naufrágio da nau São Paulo uma dramaticidade que se coaduna perfeitamente à do poema popular:

Note-se, aliás como a sistemática e detalhada exposição das contrariedades ao normal decurso da navegação [...] e das vicissitudes que todos tiveram de suportar ao longo da viagem [...] pontua a sua descrição com a contrastante oscilação entre momentos emocionais de contentamento, relativa alegria e até de felicidade manifestos nos navegantes, sempre que a viagem prossegue o seu normal ritmo e, mais amiúde, momentos de receio, de medo e até de pânico, todas as vezes que a tripulação e os passageiros, vítimas de múltiplas contrariedades no decurso da viagem suportando longos e penosos trabalhos e aflições, são confrontados com a terrível eventualidade, nessas condições, do não cumprimento dos objetivos da empresa (a chegada à Índia) e, consequentemente, da sua salvação (IDEIAS, 1996, pp. 75-76).

Percebe-se, portanto, que as narrativas, históricas ou fictícias, em prosa ou poéticas a respeito do período dos descobrimentos apresentam sempre, além do lado heróico do navegador português, a tragicidade e a dramaticidade dos naufrágios, do medo do mar, do sobrenatural e do próprio ser humano quando levado a situações extremas, que são também as situações que acabam por revelar no herói a virtude, rara, e por isso tão valiosa. Certamente é esta reconhecida virtude que imortaliza os heróis e que possibilita a perpetuação das aventuras vividas por eles, o elemento fundamental para que os textos sejam indicados para crianças e jovens: buscam-se preferencialmente os exemplos valiosos para a formação moral, como ocorre com as fábulas e com as histórias exemplares, o que ocorre especialmente por causa da ligação entre a literatura infantil e a pedagogia.

É a psicologia infantil que assegura a teoria da formação da criança; e sua aplicação no campo didático proveio da pedagogia. Porém, ocorreu ainda uma ressonância no terreno artístico, através do aparecimento da literatura infantil. Assim, a emergência deste gênero explica-se historicamente, na medida em que aconteceu estreitamente ligada a um contexto social delimitado pela presença da família

nuclear doméstica e particularização pueril enquanto faixa etária e estado existencial. Por outro lado, tornou-se um dos instrumentos através do qual a pedagogia almejou atingir seus objetivos (ZILBERMAN, 1987, pp. 11-12).

Muito daquilo que caracteriza o conhecimento popular, principalmente quando se trata de narrativas ou músicas de tradição oral, é incorporado pelo público infantil, principalmente por causa das suas estruturas lingüísticas simples – antes, para facilitar a memorização, e agora para se adequar às capacidades cognitivas dos jovens leitores.

Desta forma, além de atender aos interesses pedagógicos e às próprias características do público infantil, a cultura popular também acaba por perpetuar-se. Como afirma Walter Benjamin, “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (1994, p. 205). Nos dias de hoje essas narrativas são conservadas de duas maneiras: da maneira tradicional, ou seja, através da oralidade, sendo contadas, recontadas e passadas de uma geração a outra; a outra se dá através dos livros e da “documentação”, por assim dizer, dessas narrativas.

Faz-se necessário ressaltar que a “Nau Catarineta” não é um texto escrito especialmente para o público infantil, mesmo porque a Literatura Infantil, como a entendemos hoje, é relativamente recente. Apesar de à época do aparecimento da literatura infantil não existirem textos escritos especialmente para as crianças, havia recomendações de leitura para elas – as fábulas, como as de Esopo, que eram lidas pelas crianças, e, por serem narrativas curtas e exemplares, serviam à educação dos meninos da escola. No entanto, os textos a que as crianças tinham acesso poderiam ser os mesmos destinados aos adultos:

Participando as crianças nos serões e saraus com trovadores e contadores de histórias, por certo que lhes não é vedado o acesso às representações teatrais, sejam elas de temas religiosos ou profanos... Os livros de cordel

com textos de Gil Vicente podem ter chegado a ser lidos por um público infantil a quem realmente se não destinavam (ROCHA, 1992, p. 36).

A Nau Catrineta ilustrada por José de Guimarães (Quetzal Editores, 1983) apresenta texto recolhido diretamente da tradição oral, em 1981, isto é, quase 140 anos depois de Garrett ter transcrito o poema pela primeira vez, o que indica que essa narrativa continuou a ser transmitida de geração em geração, permanecendo “viva” e sujeita a pequenas mudanças e interferências de seus diversos narradores. Essa é uma versão do Porto da Cruz (cidade de Machico, Ilha da Madeira), recitada por Matilde Vieira, à época com 78 anos, e recolhida por Pere Ferré.

Já a versão da *Nau Catarineta* editada pela editora Manatti em 2003, na qual o texto e as ilustrações são fruto de pesquisa de Roger Mello sobre arte popular, apresenta um claro trabalho de reapropriação desse poema. Sua ambientação é feita de maneira a haver a identificação de elementos brasileiros na narrativa de origem portuguesa, uma vez que “toda literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da ronda infantil, da adivinha” (CASCUDO, 1984, p. 35). Isso ocorre através de uma escrita que reproduz a oralidade presente no poema em sua forma popular e de suas ilustrações, que possuem um claro tom de dramaticidade e fazem alusão às formas encenadas da “Nau Catarineta” em território brasileiro. Câmara Cascudo refere tais formas: “os principais autos populares brasileiros são o Fandango ou Marujada, Chegança, Congos ou Congada e o Bumba-meu-Boi, Bumba, ou simplesmente, o Boi” (CASCUDO, 1984, p. 367); assim, inspirando-se nas manifestações populares brasileiras da “Nau Catarineta”, o ilustrador apresenta novas possibilidades de leitura do poema.

A partir da consideração das ilustrações de cada artista plástico, percebemos as diferentes interpretações que cada um deles dá ao poema, o que faz com que haja

leituras múltiplas de cada leitor e observador (das ilustrações) da narrativa, para cada uma de suas edições, o que ocorre principalmente porque as ilustrações não são realistas, mas metafóricas, e utilizam elementos figurativos de maneira lúdica.

O livro, no caso do livro ilustrado, parece constituir-se como suporte para um texto verbo-visual, composto pelo texto e pelas ilustrações. Um texto híbrido, que exige um leitor híbrido, capaz de ler palavras e imagens. E não só capaz de ler os dois textos separadamente – o verbal e o visual – mas a sua interação (CAMARGO, 2003, p. 273).

O que se afirma é a existência de um diálogo com o texto e não uma correspondência exata entre texto e ilustração, de maneira a gerar um acréscimo de sentido ao escrito, o que, curiosamente, acontece também quando o poema é contado, cantado, recitado ou encenado, uma vez que aquele que narra, ou recita, lança mão de uma série de recursos não verbais para contar a história: gestos, tom de voz e entonação, entre outros recursos.

3. *A metáfora das navegações nas ilustrações de José de Guimarães*

A versão da *Nau Catrineta*⁴ (observe-se que a pronúncia portuguesa transparece no título), recolhida em 1981, possui texto conciso, que dialoga de maneira metafórica com as ilustrações do pintor José de Guimarães – uma vez que suas referências culturais são universalistas e não nacionais – ilustrações estas que se distanciam de representações realistas e aproximam-se de um traçado infantil, como poderá ser observado nas figuras incorporadas a este texto, muito embora a expressividade das personagens não seja nada ingênua e esteja de acordo com os sentimentos envolvidos em cada momento do poema. Em sua apresentação, feita de apenas dois versos, pede-se a atenção para a história que será contada, mediante uma apóstrofe, mantendo-se certo suspense, evidenciado na palavra “pasmар”, em relação à narrativa cujo início é iminente⁵:

Lá vem a Nau Catarineta que tem muito que contar
ouvide agora, senhores, uma história de pasmar:
(FERRÉ, 1981, [p.7])

A representação pictórica da embarcação é curiosa, uma vez que possui rodinhas e está sobre o mar, que, por sua vez, é uma serpente; desta forma estabelece-se que aquela nau é uma representação metafórica e instiga a imaginação da criança, porque justamente o mar é uma serpente – metáfora que também aponta para o caráter do mar, que pode ser traiçoeiro e que por isso deve sempre ser vigiado, de maneira que seja possível prever suas ações. Trata-se de uma representação lúdica. O mar é ainda um lugar em que os domínios da natureza se fazem presentes e podem ser implacáveis, por isso é temido, uma vez que pode representar um risco à integridade física dos navegadores, sendo imprevisível e

⁴ Doravante, as referências a esta versão vem grafadas *Nau Catrineta*, como no seu título.

⁵ Note-se que as páginas do livro, como em muitos livros direcionados ao público infantil, não são numeradas.

indomável, sujeito a mudanças súbitas e repentinas. É interessante notar que a partir da definição de serpente no *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant podemos estabelecer a aproximação entre o mar e a serpente justamente por causa dessa ligação com o natural:

A serpente visível é uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material. No mundo diurno, ela surge como um fantasma palpável, mas que escorrega por entre os dedos, da mesma forma como desliza através do tempo contável, do espaço mensurável e das regras do razoável para refugiar-se no mundo de baixo, de onde vem e onde a imaginamos intemporal, permanente e imóvel na sua completude. Rápida como o relâmpago, a serpente visível sempre surge de uma abertura escura, fenda ou rachadura, para cuspir morte ou vida antes de retornar ao invisível. Ou então abandona os ímpetus masculinos para fazer-se feminina: enrosca-se, beija, abraça, sufoca, engole, digere e dorme. Esta serpente fêmea é a invisível serpente-princípio que mora nas profundas camadas da consciência e nas profundas camadas da terra. Ela é enigmática, secreta; é impossível prever-lhe as decisões, que são tão súbitas quanto as suas metamorfoses (CHEVALIER, 1988, p. 815).

Quanto à configuração feminina da serpente, neste mesmo livro ela estará presente no exato momento em que o demônio se revela. É sabido que a serpente aproxima-se da mulher ainda através do fascínio que exerceu sobre Eva para que convencesse Adão a provar o fruto proibido e que se configura numa das principais imagens míticas envolvendo as figuras da mulher e da serpente.

Voltando à primeira ilustração do livro, percebemos que a nau, além disso, possui rosto (olho e boca) – que pode nos remeter às carrancas ou aos rostos, que costumavam ter caráter apotropaico, isto é, destinavam-se a afastar malefícios e desgraças – e olha em direção oposta àquela para onde o marinheiro (que mais tarde a criança descobre ser o capitão-general) e a serpente estão olhando. É interessante observar que as cores utilizadas não pretendem representar a realidade: o capitão-general, por exemplo, nessa primeira ilustração possui um braço lilás, outro

verde (assim como a espada que empunha) e o rosto preto, tendo ainda o topo de sua cabeça pintado de vermelho – o que poderia ser seu próprio cabelo, um chapéu, uma coroa ou ainda uma “crista” (figura 1). As cores utilizadas, quase sempre,



Figura 1, *Nau Catrineta*, [p. 7]: nau Catrineta.

são primárias e secundárias simples, sem nuances. Há também a presença de espaços em branco. O fundo das ilustrações nem sempre está preenchido, o que indica que a ilustração não tem segundo plano e remete mais uma vez aos desenhos infantis, característica encontrada também nos pintores que buscam “recriar” um traçado infantil, como ocorre na pintura de Miró.

As personagens são figuras antropomórficas, com aparência do que poderiam ser pessoas, bichos ou monstros, “monstrinhos” na verdade, pois são figurinhas simpáticas e não propriamente aterrorizantes, e em algumas páginas parecem estar dançando (figura 2). Essas



Figura 2, *Nau Catrineta*, [p.9]: representação antropomórfica das personagens.

personagens poderiam ser a tripulação da nau, mas não há nenhuma referência clara a este respeito. Há ainda, em alguns momentos, a representação “em negativo” de algumas ilustrações, que se repetem, mas em tonalidades de cinza. Note-se ainda que há a presença de poucos versos por página, algumas delas tendo

apenas um verso, o que é comum e usual nos livros destinados às crianças pequenas.

A fome é um dos pontos de tensão do poema; observe-se o verso: “Deitaram sola de molho para o outro dia jantar” (FERRÉ, 1981, [pp. 10-11]), as personagens aparecem colocando sapatos de molho em panelas; note-se que elas não usam sapatos. A fome, como já foi dito, aliás, é sempre um dos pontos de tensão de toda a aventura marítima, pois a alimentação era escassa e a comida racionada, como se pode ler a seguir:

Sabemos como é dura a vida a bordo e como a alimentação é, nestas condições, quase uma aventura, com alimentos insuficientes e freqüentemente degradados. A alimentação a bordo baseia-se, para além do célebre biscoito, em carne salgada e em peixe pescado ao longo da viagem, utilizando-se fornos móveis na superfície do pontão. A água também constitui um grave problema que estes homens são obrigados a enfrentar, tentando encontrar as possíveis vias de superação da grande prova da sede. A água potável é racionada (como acontece, aliás, com os mantimentos) e só se cozinha com a própria água do mar por razões de economia. Escassez de alimentos (fome) e falta de água (sede) configuram-se, deste modo, como fundamentais agentes de instabilidade, preocupações constantes de todos os navegantes e agentes despoletadores de graves perturbações da vida a bordo (instaurando-se, com freqüência, conflitos violentos e um continuado clima psicológico de desconfiança entre os viajantes), constituindo verdadeiros *leitmotive* (IDEIAS, 1996, p. 77).

E é a partir da fome que surgem o desespero e a tentação, momento em que, na narrativa, há um sorteio para decidir quem será morto. Nessa versão não está explícito qual seria o objetivo de matar alguém; poderia, portanto, ser para que um a menos disputasse o alimento, ou ainda para que servisse de alimento aos demais (como está explícito em outras versões do poema): “Deitaram sortes à ventura quem haviam de matar” (FERRÉ, 1981, [p. 12]). As personagens são retratadas nessas imagens com a aparência tensa: há uma personagem que, apesar do corpo disforme, apresenta rosto quase humano e olhar bastante triste. Na página seguinte há outra personagem com a cara vermelha e a boca escancarada – com fome ou talvez raiva – e ainda outra, na página da direita, que apesar de ser bastante colorida tem o rosto de uma caveira, símbolo da morte e do perigo – por

causa da fome ou como prenúncio de morte? – e olhos cerrados (note-se que a personagem possui rosto, braços e pernas, mas não possui corpo e nem mesmo um traço que una os membros à cabeça. No entanto, é possível identificar uma unidade nessa figura, que se constitui na figuração de uma personagem), está tocando um tambor, que pode ser símbolo do suspense pelo que há de vir; note-se que a serpente se aproxima do rosto dessa personagem. Essa serpente, que participava da ilustração de abertura do livro, agora parece estar representando a tentação (demoníaca?) a que estavam sujeitos os marinheiros (figura 3). E, como o rufar de tambores havia anunciado, “logo foi cair a sorte no capitão-general”.



Figura 3, *Nau Catrineta*, [p. 13]: note-se que o rosto da personagem que toca o tambor assemelha-se a uma caveira.

O capitão-general é representado como uma figura imponente, ocupando praticamente a página inteira do livro, e traz uma espada que termina em cruz; em seu rosto há outra cruz, a partir da qual é possível pensar na figura que foi “ungida” e que simboliza o cristão português nas cruzadas marítimas (figura 4). Na página oposta ao lado surge a figura do gajeiro, que deve subir ao mastro e verificar se há terra à vista, mas esse marujo está possuído por uma serpente azul, que o envolve e prende ao mastro (figura 5), imagem que remete às mitologias cristã e clássica, pois, assim como a serpente pode simbolizar a tentação a que estão submetidos todos os marinheiros, simboliza também a sabedoria e o conhecimento (note-se que a serpente aqui está enrolada no mastro, formando uma espécie de caduceu, imagem do conhecimento e símbolo da

medicina); essa serpente, figura recorrente nessas ilustrações do português José de Guimarães, pode ser tida como a representação do demônio, mas é também provável que represente o mar para os portugueses: o mar que guarda todos os mistérios, medos e conquistas, o mar que é desbravado pelos portugueses.



Figura 4, *Nau Catrineta*, [p. 14]: capitão-general com as insígnias cristãs.



Figura 5, *Nau Catrineta*, [p. 15]: gajeiro possuído pela serpente.

Há ainda a representação da serpente nas sete espadas que ameaçam o capitão-general, que são sete serpentes entrelaçadas, lembrando um monstro de sete cabeças, como a Hidra de Lerna, monstro com várias cabeças de serpente, derrotado por Hércules, numa referência, portanto, à mitologia clássica. Dessa forma, a presença das serpentes nas ilustrações do artista plástico José de Guimarães remete tanto à mitologia cristã, quando simboliza a tentação e/ou o conhecimento, quanto à mitologia clássica.

Em seguida há a “negociação” entre o gajeiro e o capitão-general, na qual o capitão-general, para não ser morto pelos seus marinheiros, oferece todos os seus bens, para que o gajeiro indique onde há um porto seguro para a nau Catrineta. O

gajeiro recusa todas as ofertas do capitão-general e pede a sua “alma”, pedido que o revela: trata-se do próprio demônio, que é representado por uma figura com chifres, de pés desproporcionais e três serpentes enroladas em sua barriga e estendendo-se até onde seriam os seus braços. Observe-se que esse demônio possui lábios de mulher, talvez porque desde a história de Adão e Eva a mulher represente a tentação para os homens, ao lado da serpente, que, na figura, serve à representação da barriga e dos braços do demônio.

O capitão-general recusa-se a aceitar tal proposta e joga-se ao mar. Há uma fragmentação da figura do capitão-general, como se ele estivesse a afogar-se: sua cabeça não aparece colada ao corpo, suas pernas estão voltadas para cima, seu rosto, quase como numa representação cubista, está de perfil, ao mesmo tempo em que sua boca aparece escancarada e com um olho redondo (que faz parte do perfil) e outro quadrado (mais de acordo com a cara de desespero que está voltada para frente). É necessário observar que o capitão-general, aqui, aparece desmembrado e que é possível reconhecer um braço, duas pernas e duas cabeças, além da espada, que pode ser também uma cruz – este objeto é o único que se encontra posicionado de maneira a parecer fixo para o leitor e pode assemelhar-se ainda à cruz de um túmulo (figura 6). Observe-se também que Maria Alzira Seixo afirma que a fragmentação, muitas vezes, é utilizada para representar a morte, como ocorre no relato do naufrágio da nau “São Bento”, na *História Trágico-marítima*: “é famosa a pintura da morte, em termos excessivos, distorcidos e desconjuntados, [...] não só na fragmentação física como na dimensão moral e religiosa” (1998, p. 49). O capitão-general parece estar envolto em algas e sua espada mantém-se firme e intacta, opondo-se à configuração da página e da personagem nesse momento; há

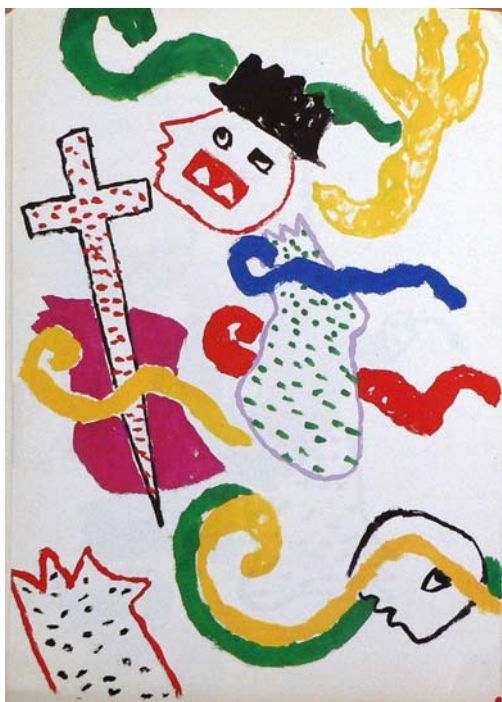


Figura 6, *Nau Catrineta*, [p. 23]: fragmentação da figura do capitão-general no momento em que este se joga ao mar.

ainda outra cabeça, que está ao pé da página, cujo olhar parece se dirigir ao leitor, como uma espécie de apóstrofe, mudança de interlocução, figura muitas vezes usada para aumentar a comoção do leitor ou espectador de uma pintura, pois o chama para dentro da cena: nesse momento há a representação da angústia e do medo. Na última ilustração do livro, porém, o anjo toma o capitão-general nos braços, salvando-o, dessa forma, de um destino

trágico. Esse anjo aparece carregando-o de uma forma maternal, como se fosse um bebê, impressão realçada pelo olhar do anjo e pela presença de seios, um dos quais voltado para o rosto do capitão-general.

A partir da observação dessa versão da *Nau Catrineta*, cujo texto assemelha-se bastante ao da versão de Almeida Garrett, e levando-se em consideração especialmente as suas ilustrações, percebe-se que as imagens criadas por José de Guimarães não são meras reproduções do texto e estabelecem um diálogo com o texto, acrescentando-lhe sentidos pela presença de elementos metafóricos e simbólicos – como a serpente, a cruz e a caveira – ausentes nas ilustrações de Roger Mello, (objetos do próximo estudo), ligadas ao folclore. Desta forma, as ilustrações de José de Guimarães possuem um caráter, por assim dizer, mais universalista, pois não lidam com caracteres regionais, mas sim com símbolos usados, por vezes, de maneira metafórica, como a mesma serpente em lugar do mar, emprestando-lhe sua simbologia, o que torna a ilustração bastante rica de sentidos. As referências

pictóricas de José de Guimarães, identificadas nos traços quase infantis – Miró e o cubismo – são européias, enquanto as referências pictóricas de Roger Mello parece que se inserem na arte *naïf* brasileira.

As ilustrações de José de Guimarães aproximam, de certa forma, o leitor àquilo que lhe está sendo apresentado: as pinturas assemelham-se a desenhos pintados a guache, giz de cera e “canetinha” hidrocor. As cores, a maneira de pintar (cada elemento de uma forma particular, uma perna chapada em vermelho e outra com pintinhas, por exemplo) e a presença de espaços em branco podem dar grande liberdade imaginativa à criança e também a quem conta a história para ela.

4. *A dramaticidade das encenações nas ilustrações de Roger Mello*

A partir da leitura da versão do poema “Nau Catarineta”, escrita e ilustrada por Roger Mello, é possível estabelecer relações entre as ilustrações presentes nesta edição e a dramaticidade dos *Autos das Barcas*, de Gil Vicente. Roger Mello, através da representação pictórica, apropria-se de diálogos e de situações dramáticas que remetem a estes autos.

Os versos da “Nau Catarineta”, assim como ocorre em muitos dos textos vicentinos, são escritos em redondilha maior, que são versos curtos, com rimas simples, o que facilita o ato de decorar, essencial nas apresentações públicas. Além de recriar o poema popular, o ilustrador faz uma releitura de elementos vicentinos que se difundiram e passaram a fazer parte de encenações públicas, a ponto de integrar a cultura popular.

Esta edição da “Nau Catarineta” difere das demais por recriar elementos cênicos presentes em suas representações brasileiras, sendo maior e mais elaborada, neste particular, que as versões portuguesas, embora com a presença de temática recorrente:

O motivo, nau perdida, fome, sede, antropofagismo, modificação, término feliz, é um tema geral no ciclo dos descobrimentos. É uma tradição ainda comum às praias brasileiras, vinda de Portugal. Os episódios sucessivos, a) escassez de alimentos, sorteio de uma vítima, b) promessas de recompensa do capitão, c) tentação do gajeiro, são de muitas xácaras e romances peninsulares (CASCUDO, 1984, p. 377).

Em Portugal há apenas o poema narrativo que conta as desventuras da “Nau Catarineta”. No Brasil o poema insere-se nos autos de Chegança, Fandango, Barca ou Marujada (dependendo da região do país), que têm um barco por cenário – assim como as representações dos “Autos das Barcas” –; Roger Mello, por sua vez, apropria-se de elementos cênicos e dramáticos presentes nas encenações

brasileiras, herdeiras dos autos vicentinos, em suas ilustrações, recriando-os. Apesar das versões portuguesas da “Nau Catarineta” não serem encenadas, é interessante notar que durante as viagens marítimas havia encenações dramáticas (especialmente de cunho religioso) nas embarcações, o que aparece em alguns relatos da *História Trágico-marítima*, como descreve José António Ideias em seu ensaio sobre a Nau São Paulo:

Nalgumas naus se assistiam a representações teatrais que versavam, na sua maioria, autos religiosos e mistérios [...], teatro para as multidões que enchiam as naus e que, para além da sua função *lúdica*, de entretenimento das gentes ao longo dos meses em que a viagem decorria, teria também uma função intensamente *edificadora*, intensificando catarticamente o sentimento da precariedade da vida relembrando com insistência, às gentes do mar, a determinação superior da suprema vontade divina na condução dos seus destinos de simples mortais (IDEIAS, 1996, p. 79).

Logo, essas encenações dramáticas nas embarcações poderiam se aproximar, em sua função, dos autos de moralidade de Gil Vicente, pois tinham por objetivo entreter e passar o tempo, mas também dramatizar histórias exemplares, ou seja, histórias com a presença de uma moral religiosa a ser seguida; note-se ainda que as navegações e os descobrimentos são tidos pelos portugueses como cumprimento de seu destino, o que está presente tanto n’*Os Lusíadas* quanto em *Mensagem*. Ali, o povo português seria, portanto, n’*Os Lusíadas*, o povo eleito por Deus para ser seu instrumento nas grandes navegações e na descoberta de novas terras e de outros continentes, e todas as glórias, assim como todas as provações contidas nessas aventuras, seriam apenas o cumprimento daquilo a que teriam sido predestinados.

4.1 A representação pictórica da *Nau Catarineta*

A edição da *Nau Catarineta* ilustrada por Roger Mello apresenta ilustrações carregadas de “brasilidade”; suas cores fortes e quentes preenchem os traços com intensa dramaticidade, pois estão inseridos nessas ilustrações elementos que caracterizam a representação das manifestações dançadas e dramatizadas da *Nau Catarineta* no Brasil, uma vez que em nosso país o poema tornou-se parte integrante dos autos populares.

As ilustrações feitas por Roger Mello remetem à arte *naïf* (ou primitiva) brasileira. Faz-se necessário esclarecer que se convencionou chamar “arte primitiva” a que é produzida por artistas “não eruditos”, a partir de temas populares normalmente inspirados no meio rural. A palavra *naïf* vem do latim *nativus*, que significa “natural”, “primitivo”, “não artificial”. Apresenta cores vivas, imaginação, estilização e poder de síntese, levados para a tela com uma técnica aparentemente rudimentar. Assim, o artista que segue essa linha inspira-se na vida do campo, nas atividades de plantar e colher e nas festas populares. Seus personagens são os homens simples e os camponeses.

Para Jacques Ardies, a arte *naïf* é um estilo que existe há milênios, desde quando o homem desenhava cenas de caça nas paredes das cavernas.

Os artistas *naïfs* são forçosamente autodidatas no sentido que eles não receberam influência ou dirigismo de um professor de Belas Artes. Eles começam a pintar por impulso e procuram resolver as dificuldades técnicas com meios próprios, sendo perdoados quando as suas figuras não são perfeitamente desenhadas ou quando aparecem erros de simetria e perspectiva. Porém, a experiência da prática ao longo dos anos pode proporcionar ao pintor *naïf* uma técnica apurada e certa (ARDIES, 1998, p.15).

Para Ardies o destaque da arte primitivista reside justamente na total liberdade de criação do artista, que se expressa com espontaneidade e com

inocência. “Em geral, o artista *naïf* oferece uma visão interior, repleta de cor, criando um mundo para si próprio” (ARDIES, 1998, p. 17). No entanto, os artistas *naïfs* possuem a consciência da autonomia do espaço pictórico, do uso expressivo e ornamental das cores, e das diferenças entre o universo criado e a realidade.

Roger Mello, portanto, apresenta-nos um trabalho de pesquisa inspirado na arte pictórica popular, unindo o traço aparentemente “espontâneo” a uma riqueza de detalhes que condensam a narrativa e a dramaticidade presentes no poema e nas encenações da “Nau Catarineta”; ele nos apresenta novas cores (com a elaboração inclusive de tonalidades de difícil reprodução gráfica), distanciando-se nesse particular de um típico artista primitivista, embora os “retratos” da festa popular da “Nau Catarineta” sejam inspirados na arte *naïf*.

É preciso destacar a figuração do mar, elemento presente em toda a narrativa. Em algumas das ilustrações de Roger Mello o mar está representado por uma trama que se assemelha à da tapeçaria, talvez em alusão àquelas que poderiam ser transportadas pela nau Catarineta, ou mesmo às tapeçarias de tear feitas no Nordeste, caracterizando a ambientação do poema de origem portuguesa no Brasil. Vemos ainda cravos-da-índia desenhados na proa da embarcação, simbolizando as preciosas especiarias que motivaram boa parte das navegações dos séculos XV e XVI.

Nas ilustrações em que o mar não está representado da forma acima descrita, ele é indicado por meio de metonímias: peixes, arraias, águas-vivas, monstros marinhos estão no lugar onde deveria estar o mar, trazendo à tona o gigantesco imaginário existente a seu respeito – lembremo-nos do “Mar português”, de Fernando Pessoa: “Deus ao mar o perigo e o abismo deu / Mas nele é que

espelhou o céu.” (Cabe lembrar ainda que, quando o Capitão-general⁶ joga-se ao mar, é salvo por um anjo.)

4.2 A nau Catarineta e os autos populares

O texto de Roger Mello inclui, como já foi dito, vários elementos que remetem a festas populares e encenações dramáticas representadas no Brasil; o livro contém subtítulos – “Tripulação da Nau Catarineta”, “Chegança”, “Tempestade”, “Calmaria”, “Nau Catarineta” e “Despedida” – que ressaltam os episódios contidos ao longo da narrativa, ou as cenas de uma representação teatral.

Lembre-mos que as versões portuguesas não apresentam divisões e nem tantos episódios, ao contrário do que ocorre nas representações brasileiras, como a chegada e a marujada. O poema propriamente dito está mais ou menos na segunda parte do livro, a que justamente se intitula “Nau Catarineta” –, o que ocorre também, de acordo com Câmara Cascudo, no Fandango, que apresenta vinte e quatro “jornadas” (cenas), sendo a décima sexta jornada o romance da *Nau Catarineta*. Ainda conforme o mesmo autor: “As músicas portuguesas que conheço são diferentíssimas da brasileira. Esta é a mesma em todos os Estados do nordeste. É a única parte do auto que se canta em Portugal” (CASCUDO, 1984, p. 411).

Observando a capa dessa edição, a primeira impressão que temos é de estarmos diante daqueles tapetes feitos de retalhos utilizados para contar histórias. O livro inicia-se pela apresentação das convenções de representação pictórica das personagens (a tripulação) da nau Catarineta; note-se que algumas dessas personagens são personagens típicas da Chegança: Ração (o cozinheiro), Vassoura

⁶ Os nomes das personagens aqui estão em letras maiúsculas, de acordo com a grafia utilizada por Roger Mello.

(o zelador do navio), o Reverendo (que normalmente é chamado Capelão) e os guardas-marinha; na nau Catarineta, em

suas versões portuguesas, normalmente há apenas a figura do Capitão-general, enquanto aqui temos uma hierarquia: há o Piloto, o Tenente e o Mestre ou Patrão (figura 7). Em seguida o



Figura 7, *Nau Catarineta*, [p. 3]: representação de uma das personagens.

texto começa, com a representação teatral em versos, lembrando a encenação de festas populares como a Folia de Reis, que ocorre no interior do país, onde o grupo que está se apresentando passa de casa em casa chamando o público para o seu espetáculo⁷, a “Louvação”:

Entremos nesta nobre casa
com estas vozes descansadas.
Louvores viemos dar
Ao senhor dono da casa
(MELLO, 2003, [p.4])

Nas primeiras estrofes há a apresentação ao público, quando o narrador esclarece que o poema trata de uma obra fictícia, descrevendo a própria representação que está sendo prestigiada.

Nossa barca e os marinheiros
navegando pela rua.
Os marujos vão em linha
e o fandango continua.

Ando roto, esfarrapado,
mas hoje sou almirante
desta barca de brinquedo
amarrada num barbante.

Aqui hoje sou marujo
com pandeiro e espadim.
Minha nau é de brinquedo,
ninguém tenha dó de mim.
(MELLO, 2003, [p.4])

⁷ Assim como acontece na outra versão infantil, de Pere Ferré, as páginas deste livro não são numeradas.

Os versos, em redondilha maior, assemelham-se aos versos de um cordel, curtos, com rimas simples, o que facilita o ato de decorar, essencial nas apresentações públicas. A imagem que acompanha esse texto retrata, hipoteticamente, alguma cidade histórica brasileira, com suas ruas de paralelepípedo e casinhas coloniais, recuperando o caráter de um Brasil que todos temos em nosso imaginário, e que ainda está visível nas marcas deixadas nessas cidades históricas: a memória do Brasil Colônia. Há a representação de uma festa popular, com traços primitivistas nas figuras bidimensionais.

A ênfase para a figura do almirante é dada pela sua desproporcionalidade, uma vez que é a maior figura da cena, como se ele estivesse no procênio, enquanto o resto da tripulação encontra-se no fundo do palco. Está representado com roupas de almirante e espada embainhada, portando um cone (espécie de megafone) em sua mão direita e puxando um barco de brinquedo, com rodinhas, por um barbante. Faz-se um paralelo com o texto: “com pandeiro e espadim”; o pandeiro do texto, assim como o cone da ilustração, representa a festa popular, a representação propriamente dita; já o “espadim” é um elemento cênico importante na caracterização da personagem do almirante.

À sua volta, na ilustração, estão os músicos (representados com pandeiros e violas) vestidos de marinheiros, postos “em linha”, isto é, enfileirados. Curiosamente, alguns dos marinheiros parecem estar deitados, registrando a ausência de perspectiva, traço claramente *naïf*. Assim como no *Auto da Barca do Inferno*, cada personagem traz consigo um objeto cênico, que faz com que o público imediatamente o associe à sua profissão. Há ainda a presença do público, com vestes coloridas, carregando bandeirinhas, prestigiando a festança (figura 8). É curioso observar que as pessoas são representadas (seja em relação à cor da pele,

seja em relação a suas vestes) em diversas tonalidades: rosa, marrom, vermelho, preto, verde e amarelo, o que, sem dúvida, nos remete ao próprio povo brasileiro: miscigenado e colorido, alegre e festivo. Ou seja, na representação do poema de origem portuguesa, Roger Mello recria a narrativa, regionalizando-a e colocando-a num contexto tipicamente brasileiro.



Figura 8, *Nau Catarineta*, [pp. 4-5]: a festa da nau Catarineta.

Há a “apresentação” de alguns momentos-chave do poema, em páginas inteiramente vermelho-carmim, com a presença apenas de alguns personagens e elementos que representam os adereços dos “atores”, como bandeirinhas, panelas e o megafone do Mestre ou Patrão (que, ao que parece, exerce a função de narrador). Nesses momentos, que caracterizam o auge da dramaticidade, o narrador cede a voz às personagens, que condensam a tensão em suas falas – afinal, o vermelho, cor quente e intensa, parece traduzir toda a tensão contida nesses episódios.

No segundo momento do texto há a Chegança, com a apresentação da história que virá a seguir. A Chegança é um auto popular caracterizado pela

presença de marujos e pelo embate entre cristãos e mouros, que culminava com a derrota e conversão dos mouros, e foi muito popular em Portugal no século XVIII, tendo sido proibida por D. João V. Nesse momento da narrativa apresenta-se a nau do reino de Lisboa. Os primeiros versos são também os primeiros versos do poema popular “Nau Catarineta”; já na segunda estrofe há referência às versões portuguesas do poema e à sua proveniência:

Esta nau é de Lisboa,
de Lisboa é esta barca.
Nela afronto tempestade
para ver nosso monarca.
(MELLO, 2003, [p.8])

As personagens carregam instrumentos musicais (violão, cavaquinho e pandeiros), que caracterizam a orquestra da Chegança, e objetos cênicos (vassoura, panela, balde e espadas). Há também sombrinhas coloridas, como as que caracterizam a dança do frevo. Nessa cena há, ainda, um elefante colorido, provavelmente indiano (figura 9). O elefante, assim como os marinheiros, equilibrando-se uns sobre os outros, remetem ainda ao ambiente circense e dão idéia dos movimentos mirabolantes que existem nas coreografias dos autos populares. Roger Mello faz com que o texto se integre às ilustrações, inserindo o



Figura 9, *Nau Catarineta*, [p. 9]: tripulação e elefante embarcados.

poema, nesta ilustração, no casco da nau e na vestimenta do elefante – observe-se

que há referência às localidades conquistadas e dominadas por Portugal: Olinda, no Brasil, e Goa, na Índia. Em outras ocasiões o texto é encontrado, ainda, nas velas da embarcação. Os peixinhos, que muitas vezes representam o mar, estão sempre de acordo com o “clima” da ilustração em que se inserem, coloridos e alegres nas ilustrações em que representam a festa e os momentos de êxito ou vitória, e quase sem cor, com grandes dentes e aspecto tenebroso quando há a presença do mal ou de perigos.

4.3 A “Tempestade”

O poema apresenta dois momentos de grande tensão: o primeiro deles quando da tempestade que atingiu a nau Catarineta e o segundo na disputa entre o Capitão e o Diabo. Note-se que a versão de Roger Mello é a única a apresentar o tema da tempestade (as outras versões do poema começam pela calmaria). Dessa forma, o ilustrador brasileiro retoma o momento em que surge a “tormenta” na Chegança e também a tópica da tempestade, presente nas epopéias:

Desde Homero e Virgílio até *Franciade* e os *Lusiadas*, não há nenhuma epopéia sem tempestade, esta figurando também com destaque nos romances medievais [...]. Contudo, a tempestade não é apenas tema literário e imagem das violências humanas. É também e em primeiro lugar fato de experiência relatado por todas as crônicas da navegação para a Terra Santa (DELUMEAU, 1993, p. 42).

Durante a tempestade há o desespero da tripulação e uma disputa de poder entre os diversos tripulantes. Nas ilustrações, as personagens aparecem recolhendo as velas da embarcação e cada uma dessas velas aparece como se fosse um balão daqueles que representam as falas de um diálogo numa história em quadrinhos (em mais de um momento do livro aparecem referências aos quadrinhos, o que é um contraste interessante com as figuras representadas, na maior parte das vezes

inspiradas na arte popular), as personagens não estão com seus pés firmes na embarcação e o único que está com fisionomia tranqüila é o gajeiro. Há momentos de humor nas falas, como ocorre quando as personagens criticam o piloto, fazendo alusão ao hábito deste de beber cachaça – por ser a cachaça um produto genuinamente nacional, percebe-se que trata-se de um piloto brasileiro (o fato de o piloto ter se excedido no consumo de cachaça poderia ainda ter feito com que a nau saísse de sua rota original), note-se que este humor como crítica aos costumes é típico dos autos vicentinos. O mar, nesta ilustração, está representado por figuras marinhas quase monstruosas. Enquanto o Contramestre, o Patrão e o Tenente disputam a chefia da nau, o que parece configurar um motim, o Capitão-general intervém a tempo de resolver a questão: surge na página seguinte com sua espada desembainhada, ameaçando a tripulação com severos castigos (figura 10).

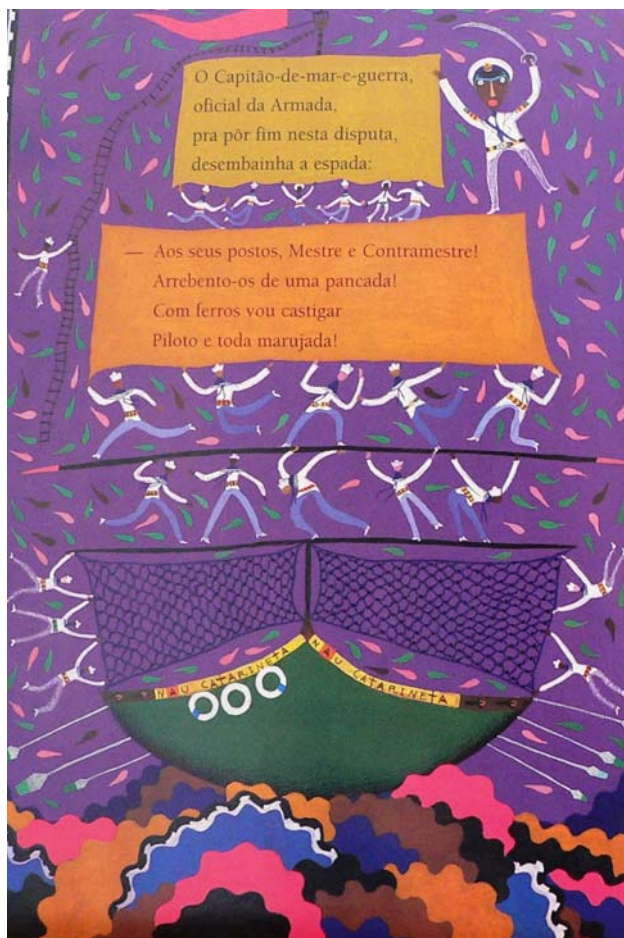


Figura 10, *Nau Catarineta*, [p. 14]: tempestade.

A figura do Capitão-general aqui ocupa o alto da página, acima da embarcação, desproporcionalmente maior que todos os tripulantes, desequilibrando a ilustração, quase simétrica. As personagens aparentam estar se movimentando, talvez por causa do vento ou por causa da dança no auto popular; alguns marinheiros tentam manter a estabilidade da nau ou recolher as suas velas, enquanto outros seguram-se para não serem

arrastados pelo vento. O céu está escuro (roxo) e o mar aparece cheio de “ondas” coloridas; aparecem também “gotas” grandes e coloridas, em todas as direções. O Capitão-general, a personagem que detém a voz, é ainda a única personagem reconhecível nesta página do livro.

4.4 A “Calmaria”

Depois da tempestade, passam-se sete anos (e um dia) de calmaria – a página seguinte representa a noite: o fundo é preto, o mar é azul-marinho e está repleto de águas-vivas; as personagens carregam lampiões e apresentam-se com fisionomias serenas; um dos marujos conserta uma das velas da embarcação enquanto vários dos marinheiros estão sentados escutando histórias contadas por um senhor, de cabelos e barba brancas (figura 11). Observe-se que essa personagem segura em sua mão direita um barquinho de brinquedo, assim como o Mestre, nas primeiras páginas do livro. Ao longo desse tempo em que permaneceram à deriva, os marujos fazem do contar histórias o seu passatempo, histórias como a da própria “Nau Catarineta”. Roger Mello apresenta nesse momento a figura do contador de



Figura 11, *Nau Catarineta*, [p. 17]: contador de histórias.

histórias, tanto na ilustração quanto no texto: “Um marujo de primeira viagem pediu a um outro, enrugado: – Conta de novo o ataque do navio mouro!” (MELLO, 2003, [p. 17]) O contador de histórias refere-se à “Moura Torta” – “Era uma moura torta, era uma princesa nua.”

(MELLO, 2003, [p.17]) –, um dos mais tradicionais contos populares portugueses,

no qual a vilã é a velha moura do título, que tenta passar-se por uma bela princesa encantada; na maior parte das versões esta princesa aparece nua para o herói. As referências aos mouros como vilões fazem parte de várias festas e narrativas populares. A calmaria, a princípio, parece ser mais proveitosa que a tempestade, “mas [o mar] é igualmente perigoso quando jaz imóvel sem que o menor sopro o ondule. Um mar calmo, ‘espesso como um pântano’, pode significar a morte para os marítimos bloqueados ao largo, vítimas de uma ‘fome voraz’ e de uma ‘sede ardente’ (DELUMEAU, 1993, p. 42).

Observe-se que a inserção de uma narrativa na história principal é também uma das tópicas da epopéia, e que ocorre nesses poemas, preferencialmente, nos momentos de calmaria, quando é preciso “passar o tempo”. Note-se que no Canto VI d’*Os Lusíadas* há o episódio dos “Doze de Inglaterra”, no qual Camões insere em sua narrativa uma outra narrativa, cavalheiresca, que narra, assim, uma história vinda de um tempo longínquo.

E é, pois, num momento de calmaria que, com o subtítulo de “Nau Catarineta”, surge o poema propriamente dito. É a partir desse ponto que o texto se aproxima bastante do texto do poema tradicional; entretanto, a comida escasseia e a fome deixa toda a tripulação desesperada, situação comum e recorrente nas navegações, principalmente durante longas calmarias e após naufrágios, quando os sobreviventes encontravam alguma terra que não lhes era familiar.

Já não tinham o que beber
nem tampouco o que manjar,
senão sola de sapato;
uma fome de amargar.

Botamos as solas de molho
para outro dia jantar.
Mas a sola era tão dura
que não pudemos tragar.
(MELLO, 2003, [p.20])

A página dupla que nos apresenta a tripulação faminta é fortemente amarelada (o amarelo muitas vezes representa “a cor do desespero”); por causa da fome, a tripulação faz um sorteio, para escolher quem será comido pelos demais. Como no poema tradicional, o sorteado é o Capitão-general, que, desesperado, pede ao Gajeiro que suba ao mastro para tentar avistar alguma terra (figura 12). O texto está inscrito nas velas da embarcação, assemelhando-se a cartazes, e os marinheiros aparecem novamente em performance acrobática.

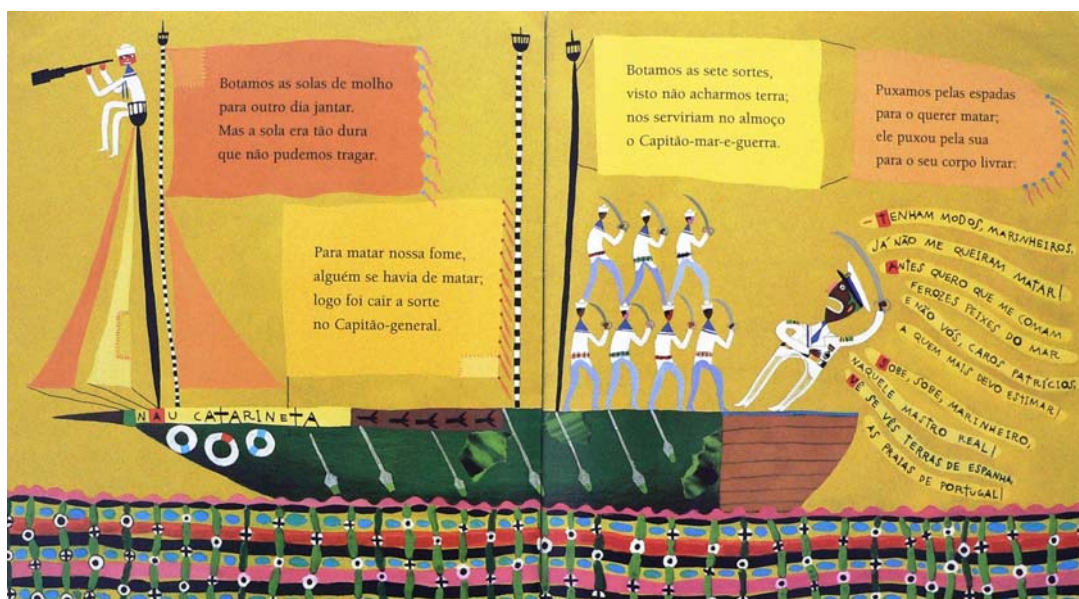


Figura 12, *Nau Catarineta*, [pp. 20-21]: fome e ameaça ao Capitão-general.

A página apresenta o mar estático (como se fosse um tapete), o gajeiro no alto do mastro à esquerda da nau e o Capitão-general (desproporcionalmente maior que as outras personagens novamente) com a boca escancarada e sua espada desembainhada, ameaçado por sete marinheiros com suas pequenas espadas. Para superar o tamanho do capitão, os marinheiros precisam da performance acrobática, a desproporcionalidade da figura do Capitão-general pode ser entendida também como caracterização do poder. Note-se ainda que os versos atribuídos ao Capitão-general estão separados um a um por um tom de amarelo diferente do que está no

fundo da ilustração, assemelhando-se, dessa forma, a fitinhas como as do Senhor do Bonfim, no que poderia ser também uma forma de oração.

4.5 A “Disputa com o Demônio”

O momento de maior tensão da narrativa surge quando o Capitão-general, ameaçado pelos demais tripulantes (que têm o intuito de devorá-lo) pede ao Gajeiro que suba ao mastro e veja se avista terra. O Gajeiro afirma que está avistando não apenas terra, mas as três filhas do Capitão-general:

Avistei terras de Espanha,
Portugal, que é a nossa terra!
Também avistei três moças
debaixo de um parreiral;
duas cosendo cetim,
outra calçando o dedal.
A mais bonita de todas,
para comigo casar!
(MELLO, 2003, [p.22])

O Capitão-general tenta uma espécie de “barganha” com o Gajeiro (oferecendo-lhe a filha para que o Gajeiro se case com ela, seu cavalo e seus bens), para que este lhe mostre onde há terra firme, mas o Gajeiro não quer, quer a nau Catarineta, ao que o Capitão responde que não a pode dar, pois a nau pertence ao rei de Portugal. A tripulação está se escondendo e tapando os olhos (figura 13), revelando aos leitores, através das ilustrações, o medo – representado à maneira infantil (ainda que não só infantil), o que pode proporcionar a identificação do pequeno leitor



Figura 13, *Nau Catarineta*, [pp. 28-29]: marinheiros amedrontados.

com esse sentimento. Observe-se ainda nesta figura a presença de monstros marinhos, aos quais freqüentemente se referem os escritores dos relatos de viagem dos séculos XVI e XVII, como na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto. É preciso ressaltar, porém, que as descrições eram por vezes demasiadamente impressionantes, sendo por vezes consideradas exageros ou mentiras do autor:

É importante destacar que em nenhum momento da descrição desses bichos assustadores o narrador arrisca emitir opinião sobre sua ferocidade ou sobre suas técnicas para agarrar as presas. Ele sabe que tal atitude invalidaria o narrado; afinal, seria impossível alguém saber tanto, tendo visto esses animais pela primeira vez, ademais de este observador estar em movimento e à pequena distância do que observa. No entanto [...] tanta prudência não foi bastante para livrar Mendes Pinto da pecha de mentiroso. [...] Por causa de tanto deslumbramento – e só por causa dele – as *mentiras* ganham um tom inofensivo, sendo tratadas como exageros de um narrador assombrado com o que vê, e por isso perfeitamente desculpável. O deslumbramento neutraliza o exagero (LIMA, 1998, p. 94).

É neste diálogo, em que o Demônio tenta seduzir o Capitão-general, comandante da nau Catarineta, que reconhecemos de maneira mais clara as semelhanças com os autos das barcas, pois nada há de mais notável que os inteligentes diálogos do Diabo que quer levar em sua barca, e em sua companhia, os pecadores. O Demônio, aqui, assim como os diabos dos autos vicentinos, é a personagem mais rica e complexa da narrativa; é eloqüente, mas sabe esperar a hora certa de agir: o Gajeiro mal havia sido notado durante toda a narrativa. É interessante notar que “‘Gajeiro’ e ‘Calafate’, que são sempre meninos, vão trepados aos mastros” (CASCUDO, 1984, p. 381), ou seja, o Gajeiro, que era uma das figuras hierarquicamente menos importantes e esperou até pelo momento de sua atuação, assume desmesurada proporção. O “Gajeiro-demônio” revela ser o antagonista da ação, faz o que pode para seduzir o Capitão-general com a promessa de terra à vista, mas o que deseja em troca não é nada menos que a alma do Capitão-general.

Percebe-se, portanto, que o Gajeiro assume as mesmas proporções dos diabos do teatro de Gil Vicente, conforme a observação de Cleonice Berardinelli:

Os piores eticamente, pois que encarnam o mal, são, de um ponto de vista dramático, dos melhores e mais vigorosos personagens de Gil Vicente; conhecem as artes de persuadir e de tentar, penetrando no fundo das consciências; ágeis no ataque e na defesa, vivos na argumentação, sabem lisonjear quando é preciso ganhar uma alma e zombar dela impiedosamente depois que a têm vencida. Habitados a vencer, não lhes é fácil a derrota que os leva à blasfêmia, à ameaça e à promessa de vingança; só então revelam sua vulnerabilidade, que parecia impossível (BERARDINELLI, 1990, pp. 13 e 14).

Durante o diálogo entre o Capitão-general e o Gajeiro há uma sequência de ilustrações que lembram histórias em quadrinhos, com a repetição do cenário, mas com pequenas mudanças nas ações das personagens – num encadeamento de cenas, essas ilustrações apresentam-se como variações da ilustração das páginas 20-21 (figura 12), nas páginas que se seguem.



Figura 14, *Nau Catarineta*, [p. 28]: presença dos diabos.

No momento em que o Gajeiro pede a alma do Capitão-general, revelando ser o próprio Demônio, ele está representado como uma figura quase marinha (com a presença de guelras no lugar onde deveriam estar as orelhas), com chifres e com um imenso rabo, que caracteriza o demônio (figura 14). O Gajeiro vai se transformando em figura demoníaca enquanto fala com o Capitão-general. Isto fica bastante claro na representação das ilustrações: na primeira vez em que o Gajeiro aparece, está vestido de marinheiro; depois mostra o seu corpo vermelho; por fim, o seu enorme rabo – que denota uma figuração animalesca: “Sua redução a uma forma animal serve para manifestar simbolicamente a queda do espírito. Todo o papel do diabo é esse: espoliar o homem, tirar-lhe a graça de Deus, para então submetê-lo à sua própria dominação (CHEVALIER, 1988, p. 337)”. No momento em que o Gajeiro finalmente se revela, as páginas adquirem um tom predominantemente avermelhado, com a presença de vários diabinhos e de nuvens negras em torno da embarcação. Os diabos que tomam a embarcação são uma clara alusão ao *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Mas o Capitão-general prova que é virtuoso, não se deixa seduzir pelas ofertas do Demônio, confia sua alma somente a Deus e por isso merecerá a salvação.

Enquanto o Capitão-general confronta-se com o Demônio e a tripulação está escondida, os mastros da nau Catarineta assumem a forma de cruzes, demonstrando que a nau goza de proteção divina. O Capitão-general, ao constatar a verdadeira identidade do Gajeiro, não aceita fazer acordo com o Demônio e se joga ao mar, como prova de sua virtude e religiosidade; aparece, portanto, em meio a tubarões, águas-vivas e arraias, no fundo de um mar bem

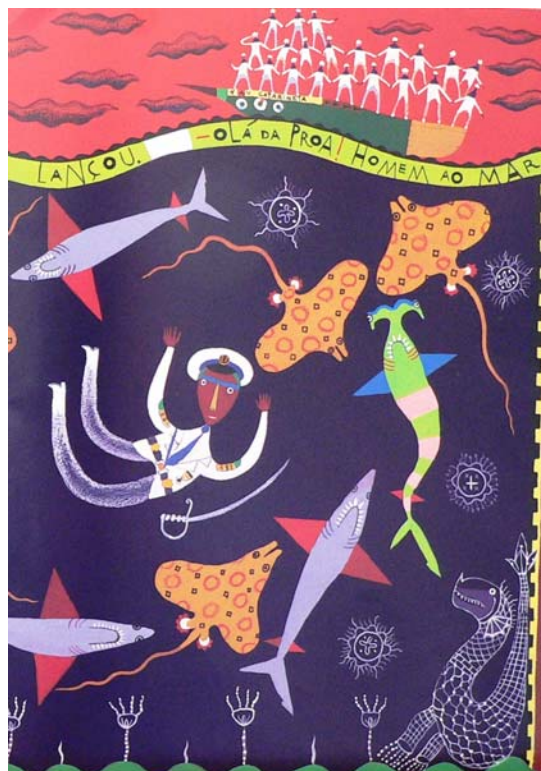


Figura 15, *Nau Catarineta*, [p.31]: o Capitão-general no fundo do mar.

escuro, enquanto seus homens o avistam de cima do barquinho, agora pequenino, ao longe (figura 15).

Apesar de toda a persuasão, o Gajeiro não consegue convencer o Capitão-general a entregar a sua alma; ao contrário do que ocorre com muitos dos diabos vicentinos, o demônio da “Nau Catarineta” é sempre (nas várias versões do poema) derrotado pela fé do Capitão-general, o que seria de se esperar, afinal trata-se de uma representação popular do Demônio. De acordo com Jean Delumeau, há um diabo erudito e um outro diabo popular, o primeiro sendo realmente aterrorizante, enquanto o segundo é uma divindade “suscetível de ser adulada e que pode ser benfazeja” (1993, p. 249):

Esquematizando, pode-se dizer que [...] coexistiram duas representações diferentes de Satã: uma popular, a outra elitista, sendo esta a mais trágica. Adivinha-se a primeira através dos depoimentos nos processos e das anedotas contadas por humanistas e por homens de Igreja. [...] O diabo popular pode ser também um personagem familiar, humano, muito menos temível do que assegura a Igreja e isso é tão verdade que se chega bem facilmente a enganá-lo (DELUMEAU, 1993, p. 249).

Percebe-se aqui que – como não poderia deixar de ser, uma vez que estamos falando de um poema popular, adaptado a partir de referências a manifestações de arte populares – o diabo presente na nau *Catarineta* é o próprio diabo popular, pois era um membro da tripulação, familiar, portanto, e não consegue cumprir seu objetivo: é incapaz de ganhar a alma do Capitão-general. Note-se que a figura do “demônio logrado”, estudada por Câmara Cascudo, está perfeitamente de acordo com essa definição de diabo popular:

Nos contos populares brasileiros, portugueses, espanhóis, africanos, árabes, rara ou impossível é uma vitória do Demônio. Aceitando desafio, topando aposta ou firmando contrato, o Diabo é um logrado inevitável. [...] Enganado pelas crianças e mulheres, pelos homens e velhos, constrói na Europa pontes e castelos, fossos e valos, abre rios e desvia correntes, erguendo mesmo igrejas, sem saber que a faz (CASCUDO, 1984, p. 319).

Da mesma maneira que em muitas anedotas populares em que o diabo é enganado por uma pessoa e acaba fazendo o bem a quem o logrou, o Demônio da *Nau Catarineta* contribui para a salvação do Capitão-general e de sua embarcação. Afinal, sem a sua presença não teria sido posta à prova a fé e a virtude do Capitão-general e, conseqüentemente, não haveria o surgimento do anjo e a chegada a Portugal; portanto, o Demônio, ironicamente, é como que um instrumento do milagre divino.

4.6 A “Salvação”

Um anjo imponente, vestido como um guerreiro medieval e com grandes asas, salva o Capitão-general, pegando-o do fundo do mar, trazendo-o de volta à embarcação (figura 16). Desta forma, depois da derrota do Diabo, a tripulação é representada muito alegre, numa verdadeira comemoração, junto aos anjos, entre os quais aparece até mesmo uma figura que nos remete à imagem de Nossa Senhora Aparecida. Reparemos que a Virgem tem entre as suas principais virtudes a comiseração pelos pecadores e pelos aflitos, ou seja, é misericordiosa. Por ser esta edição datada de 2003, é

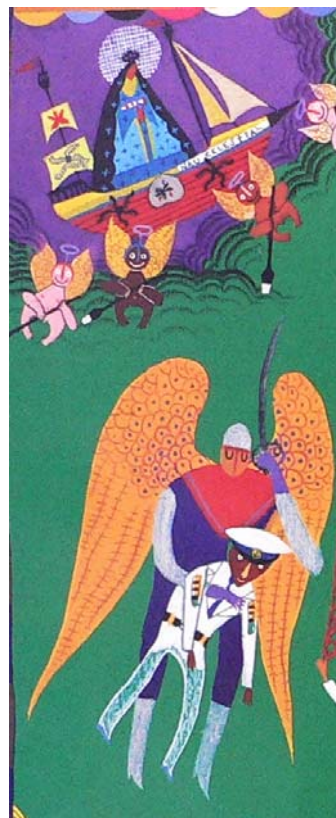


Figura 16, *Nau Catarineta*, [p. 32]: o Capitão-general é salvo por um anjo.

possível estabelecer ainda referência com o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que é também uma representação teatral, no qual a salvadora é justamente a “Compadecida”, isto é, a Virgem. A ilustração, agora, aparece em tons predominantemente verdes e azulados, opondo-se à ilustração anterior, que é pintada em tons de vermelho e preto. Para vencer as adversidades do mar é preciso que haja interferência divina, e a Virgem, muitas vezes invocada pelos navegadores, embora não apareça no texto da *Nau Catarineta*, é referida nesta ilustração.

[...] a necessidade de exorcizar o oceano furioso: o que os portugueses faziam recitando o prólogo do Evangelho de São João [...] A tempestade não se acalma, portanto, por si mesma: são a Virgem ou são Nicolau ou algum outro santo que por fim a detém – poder que receberam daquele que caminhou sobre as ondas e, no lago de Tiberíades, comandou os elementos desencadeados (DELUMEAU, 1993, p. 50).

É interessante notar que, nas ilustrações que representam o embate do Capitão com o Diabo, depois que este se revela, ou seja, no embate entre o Bem e o Mal, há a representação de diversas “naus”: “nau do cão”, “nau horrorosa”, “nau infernal”, “nau tenebrosa”, “nau celestial” e “nau divinal”, numa referência aos autos das barcas de Gil Vicente – autos teatrais –, assim como às representações da “Nau Catarineta” em território brasileiro.

A nau Catarineta, agora, é levada de volta a Portugal, com todos a salvo. Termina assim, com uma festa, o episódio da Nau Catarineta: paralelamente à festa que começa por causa da chegada da nau a Portugal, a festa popular

chega ao seu fim: a festa e a aventura terminaram. Assim como a tripulação da nau Catarineta, todos voltam à sua vida cotidiana: os marujos voltam a Portugal e o público volta para as suas casas. A festa termina com a alusão a novas aventuras a “todos que quiserem



Figura 17, *Nau Catarineta*, [p.36]: fim da festa.

se embarcar”, e a ilustração de Roger Mello retorna ao cenário onde a festa começou, agora com as pessoas indo embora, as bandeirinhas esquecidas pelo chão, e o Almirante, de costas, carregando seu cone embaixo do braço e puxando seu barquinho pelo barbante (figura 17). Esta última cena é melancólica. O Almirante, agora, assemelha-se a um menino que volta para casa com os seus brinquedos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foram observadas algumas relações do poema popular “Nau Catarineta” com algumas das principais obras literárias portuguesas do período das navegações, período em que, provavelmente, teve origem o poema, estabelecendo-se, a partir daí, alguns pontos de contato com essas obras eruditas, a saber: *Os Lusíadas*, *História Trágico-marítima*, *Menina e Moça* e *Mensagem*.

Apesar de, em razão de sua forma e temática, acreditar-se que o poema possa ter se originado no século XVI, sua primeira versão é do século XIX, quando surge, com o Romantismo, a preocupação de “recuperar” a identidade, ou, melhor dizendo: “resgatar” a memória da tradição portuguesa. É possível perceber que o poema chegou até nós através de duas vias, uma oral e outra escrita: por ter sido considerado “poesia popular”, entrou no *Cancioneiro* de Garrett, que pretendia justamente “resgatar” e “conservar” a poesia originária do povo português.

A partir deste interesse despertado pelo Romantismo, e especialmente por Garrett e Herculano, verifica-se a circulação de inúmeras versões escritas do poema popular “Nau Catarineta”, produto da ação de incontáveis narradores, pois o poema foi recolhido da tradição oral, que é, portanto, a sua outra via de transmissão do poema.

No Brasil, a “Nau Catarineta” apresenta-se também na forma de festas populares de temática marítima, tais como a Barca, a Chegança, o Fandango e a Marujada, que incluem, em sua manifestação, a música, a dança e a encenação dramática.

Atualmente, há uma retomada dos textos e motivos da literatura popular e tradicional, o que, somado ao grande aumento das adaptações e edições para

crianças e jovens, provavelmente contribui para a revitalização das culturas locais e dos textos já conhecidos e apreciados pelos pais ou professores dessas crianças e jovens. Para confirmar essa idéia, na segunda parte do trabalho foram analisadas duas edições ilustradas e direcionadas para o público infantil: uma recolhida diretamente da tradição oral na Ilha da Madeira, ilustrada por José de Guimarães e publicada em Portugal, e a outra ilustrada por Roger Mello, que compila textos e cenas de festas populares no Brasil, publicada por uma editora brasileira.

Na versão ilustrada por José de Guimarães considerou-se a presença de elementos figurativos em desenhos de traçado infantil, com algumas figuras facilmente identificáveis, algumas outras inferidas e, ainda, figuras enigmáticas e quase abstratas, que, no entanto, podem ser interpretadas de maneira pessoal por cada leitor do livro; o texto simples, com versos curtos e com a temática de uma aventura é um chamariz para as crianças. Talvez seja justamente a temática de aventura e o imaginário provocado pela idéia do descobrimento de novas terras o que tenha possibilitado a perpetuação desse poema.

Já na versão de Roger Mello há uma grande elaboração, tanto do texto quanto das ilustrações, que são extremamente dramáticas, em que participam diversas personagens inspiradas nos autos populares luso-brasileiros, bastante expressivas (haja vista seus rostos e corpos, que muitas vezes encenam uma dança de passos marcados). Roger Mello utiliza-se de colorido inovador (foge à palheta de cores simples e chapadas, normalmente utilizadas nas publicações infantis) para melhor explorar a dramaticidade das cenas.

Como podemos inferir, a própria permanência do poema “Nau Catarineta” é fruto do conceito de “popular” e faz parte da história do poema. Desta forma, observamos ao longo deste trabalho que o poema continua a ser recitado e que nele

continuam ocorrendo modificações que contribuem para a sua permanência nesse início do século XXI, mantendo sempre as suas principais características: a temática da nau à deriva, o sorteio para decidir quem será devorado pelos outros marinheiros, a disputa entre o capitão-general e o demônio, os versos predominantemente em redondilha maior. Notamos ainda que a forma oral do poema apresenta uma tradição de permanência na nossa cultura e, portanto, impossível de ser datada com precisão, ainda que possa haver tentativas de fazê-lo através de vestígios presentes na própria narrativa, como o registro de dado tipo de vocabulário, da temática ou da construção poética.

Ao final deste trabalho é possível concluir, portanto, que há grande proximidade entre o poema popular “Nau Catarineta” e a temática épico-marítima das principais obras literárias eruditas que tratam do tema, proximidade existente especialmente através das tópicas encontradas nestas obras, que fazem parte, hoje, da formação da literatura em língua portuguesa. É possível perceber ainda que o poema continua a sofrer pequenas modificações e interferências de quem o narra, seja nos lares portugueses ou nas praças do interior do Brasil, onde ainda são encenados os autos populares; trata-se, assim, de um poema que continua vivo, portanto, passível de mutações. Isto é prova incontestável de seu caráter tradicional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Teresa. *Introdução e Notas a Menina e Moça de Bernardim Ribeiro*. Lisboa: Ed. Comunicação, 1984.

ARDIES, Jacques. *A arte naïf no Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”, In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Cleonice. *Antologia do Teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Editora Grifo, 1974.

_____. *Estudos Camonianos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

_____. *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores/ Cátedra Jorge de Sena, 2004.

BRAGA, Teófilo. *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1982.

BRITO, Bernardo Gomes de. *História Trágico-Marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores / Contraponto, 1998.

CAMARGO, Luís. Para que serve um livro com ilustrações? In: JACOBY, Sissa (Org.). *A criança e a produção cultural: do brinquedo à literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1980.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.

_____. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1988.

COELHO, Jacinto Prado. “D’Os *Lusíadas* à *Mensagem*”, In: *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*. Lisboa: Europa-América, 1983.

COELHO, A. do Prado. *O “Romanceiro” de Garrett*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1962.

CORTESÃO, Jaime, *O Que o Povo Canta em Portugal*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

FERRÉ, Pere. *A Nau Catrineta*. Viseu: Quetzal Editores, 1983.

GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. Edição revista e prefaciada por Fernando Castro Pires de Lima, vol. I, II e III. Porto: FNAT, 1963.

_____. *O Romanceiro*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1950.

_____. *Romanceiro*. Vol. II e III. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

_____. *Romanceiro*. Vol. I, 2ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional, 1853.

_____. *Romanceiro e Cancioneiro Geral*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.

GIL, Fernando & MACEDO, Helder. *Viagens do Olhar*. Lisboa, Campo das Letras, 1998.

IDEIAS, José António Costa. “A Relação da viagem e naufrágio da nau ‘São Paulo’ de Henrique Dias. Consagração martirológica e libelo acusatório”, In: SEIXO, Maria Alzira & CARVALHO, Alberto (org.). *Viagem – A História Trágico-Marítima – análises e perspectivas*. Lisboa: Edição Cosmos, 1996.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades e Escritas*. Lisboa: Edições Colibri, 1998.

- LIMA, Fernando Castro Pires de. *A Nau Catarineta – ensaio de interpretação história*. Lisboa: Portucalense Editora, 1954.
- LIMA, Francisco Ferreira de. *O Outro Livro das Maravilhas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1943.
- _____, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MACEDO, Helder & RECKERT, Stephen. *Do Cancioneiro de Amigo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.
- MACEDO, Helder. *Do Significado Oculto da Menina e Moça*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- MAGALHÃES, Ligia Cademartori. “Jogo e Iniciação Literária”. In: ZILBERMAN, Regina & MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. 2ª edição. São Paulo: Editorial Summus, 1979.
- MELLO, Roger. *Nau Catarineta*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.
- NUNES, Philippe. *Arte Poética e da Pintura e Symetria, com Principios da Perspectiva*. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615.
- OLIVEIRA, Francisco Xavier d’Athaide. *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve*. Porto: Typographia Universal, 1905.
- PERES, Damião. *História dos Descobrimentos Portugueses*. Porto: Vertente, 1983.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Ática, 1950.
- PIGAFETTA, Antonio. *A Primeira Viagem ao Redor do Mundo – O diário da expedição de Fernão de Magalhães*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

QUESADO, Clécio. *Labirintos de um livro à beira-mágoa*. Rio de Janeiro: Elo editora, 1999.

RIBEIRO, Bernardim. *Menina e Moça ou Saudades*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

_____. *Menina e Moça*. Apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura de Teresa Amado. Lisboa: Editorial Comunicação, 1989.

_____. *Menina e Moça*. Fixação do texto, actualização e comentário explicativo de Maria de Lourdes Saraiva. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

_____. *História de Menina e Moça*. Reprodução facsimilada da edição de Ferrara, 1554, estudo introdutório por José Vitorino de Pina Martins. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

ROCHA, Natércia. *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

ROSÁRIO, Lourenço do. *Singularidades II*. Maputo: Texto editores, 2007.

SARAIVA, António José e LÓPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1996.

SEIXO, Maria Alzira. *Poéticas da Viagem na Literatura*. Lisboa: Edição Cosmos, 1998.

SENA, Jorge de. *Trinta Anos de Camões*. Lisboa: edições 70, 1980.

SPINA, Segismundo. *Obras-Primas do Teatro Vicentino*. São Paulo: Difel, 1975.

VICENTE, Gil. *Autos*. Prefácio de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

VITORINO, Clara. “A ‘palavra’ de Jorge de Albuquerque. Ensaio sobre ‘Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque vindo do Brasil no ano de 1565’”, In: SEIXO,

Maria Alzira & CARVALHO, Alberto (org.). *Viagem – A História Trágico-Marítima – análises e perspectivas*. Lisboa: Edição Cosmos, 1996.

ZILBERMAN, Regina. “O estatuto da Literatura Infantil”, In: ZILBERMAN, Regina & MAGALHÃES, Ligia Cademartori. *Literatura Infantil: Autoritarismo e Emancipação*. São Paulo: Editora Ática, 1987.

ANEXOS

ANEXO A - “NAU CATRINETA”

ALMEIDA GARRETT,
ROMANCEIRO, 1963, pp. 53-55.

Lá vem a Nau Catrineta
Que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.

Passava mais de ano e dia,
Que iam na volta do mar,
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar.
Deitaram sola de molho
Para o outro dia jantar
Mas a sola era tão rija,
Que a não puderam tragar.
Deitam sortes à ventura
Qual se havia de matar;
Logo foi cair a sorte
No capitão general.

– “Sobe, sobe, marujinho,
Àquele mastro real,
Vê se Vês terras de Espanha,
As praias de Portugal!”
– “Não vejo terras de Espanha,
Nem praias de Portugal,
Vejo sete espadas nuas
Que estão para te matar.”
– “Acima, acima gajeiro,
Acima ao tope real!
Olha se enxergas Espanha,
Areias de Portugal.”
– “Alvíssaras, capitão,
Meu capitão-general!

Já vejo terras de Espanha,
Areias de Portugal.
Mais enxergo três meninas,
Debaixo de um laranjal:
Uma sentada a coser,
Outra na roca a fia,
A mais formosa de todas
Está no meio a chorar.”
– “Todas três são minhas filhas,

Oh! quem mas dera abraçar!
A mais formosa de todas
Contigo a hei-de casar.

– “A vossa filha não quero,
Que vos custou a criar.”
– “Dar-te-ei tanto dinheiro
Que não o possas contar.”
– “Não quero o vosso dinheiro,
Pois vos custou a ganhar.”
– “Dou-te o meu cavalo branco,
Que nunca houve outro igual.”
– “Guardai o vosso cavalo,
Que vos custou a ensinar.”
– “Dar-te-ei a nau Catrineta
Para nela navegar.”
– “Não quero a nau Catrineta,
Que a não sei governar.”
– “Que queres tu, meu gajeiro,
Que alvíssaras te hei-de dar?”

– “Capitão, quero a tua alma
Para comigo a levar!”
– “Renego de ti, demónio,
Que me estavas a atentar!
A minha alma é só de Deus;
O meu corpo dou ao mar”

Tomou-o um anjo nos braços,
não no deixou afogar.
Deu um estouro no demónio,
Acalmaram vento e mar;
E à noite a nau Catrineta
Estava em terra a varar.

ANEXO B – *NAU CATRINETA* (ILUSTRADA POR JOSÉ DE GUIMARÃES)

Lá vem a Nau Catrineta que tem muito que contar
ouvide agora, senhores, uma história de pasmar:

Passava mais de ano e dia, andavam na volta do mar,
já não tinham que comer, já não tinham que manjar.

Deitaram sola de molho para o outro dia jantar
a sola era tão rija não a puderam tragar.

Deitaram sortes à ventura quem haviam de matar
logo foi cair a sorte no capitão general.

– Sobe, sobe, marujinho, em cima ao tope real,
olha se enxergas a Espanha ou areias de Portugal.

– Não vejo terras de Espanha, nem praias de Portugal,
vejo sete espadas nuas que estão para te matar.

– Acima, acima gajeiro, acima ao tope real!
Olha se enxergas Espanha ou praias de Portugal.

– Alvissaras, capitão, meu capitão-general!
Já vejo terras de Espanha e praias de Portugal;
mais, enxergo três meninas debaixo dum laranjal,
uma sentada a coser, outra na roca a fiar
e a mais formosa de todas está no meio a chorar.
– Todas três são minhas filhas, oh! quem mas dera abraçar!
A mais formosa de todas contigo há-de casar.

– A vossa filha não quero que vos custou a criar.
– Dar-te-ei tanto dinheiro que não o possas contar.
– Não quero o vosso dinheiro que vos custou a ganhar.
– Dou-te a Nau Catrineta para nela navegar.
– Não quero a Nau Catrineta que eu não a sei governar.
– Dou-te o meu cavalo branco, nunca houve outro igual.
– Não quero o vosso cavalo que vos custou a ensinar.

– Que queres tu, meu gajeiro, alvissaras te hei eu de dar?
– Capitão, quero a tua alma para comigo levar.
– Arrengo de ti, demónio, que me estavas a tentar!

A minha alma é só de Deus;
O meu corpo dou ao mar.

Toma-o um anjo nos braços, não o deixou afogar.
Deu um estoiro no demónio, calmaram vento no mar.
À noite, Nau Catrineta já estava em terra a varar.

ANEXO C

NAU CATARINETA

ROGER MELLO

Entremos nesta nobre casa
com estas vozes descansadas.
Louvores viemos dar
ao senhor dono da casa.

Nossa barca e os marinheiros
navegando pela rua.
Os marujos vão em linha
e o fandango continua.

Ando roto, esfarrapado,
mas hoje sou almirante
desta barca de brinquedo
amarrada num barbante.

Aqui hoje sou marujo
com pandeiro e espadim.
Minha nau é de brinquedo,
ninguém tenha dó de mim.

Chegança

Lá vem a nau Catarineta
que tem muito o que contar.
Ouçam agora, senhores,
uma história de pasmar.

Esta nau é de Lisboa,
de Lisboa é esta barca.
Nela afronto tempestade
para ver nosso monarca.

Esta nau Catarineta,
Não sei se vinha da Espanha.
Sei que veio a todo pano,
trouxe riqueza tamanha.

Não sei se vinha de Olinda,
ou da cidade de Goa..
Tapetes e cravos-da-índia

para levar a Lisboa.

Trago um raminho de flores,
para adornar meus amores,
caturritas de Sergipe,
periquitos dos Açores.

Tempestade

Ouçam agora, senhores,
que eu vou contar
a tormenta que enfrentamos
nas ondas do mar!

Lá na linha do equador
Armou-se uma ventania
Prometendo tempestade
Como há muito não se via.

– Oh, que aguaceiro
que se forma lá no mar!
Acode, meu comandante,
que a nau vai se arrasar!

– Tempestade! Ai, Jesus! Ai,ai, ai!

– Senhor contramestre,
eu venho lhe avisar:
Olhe a nossa nau virando
com risco de naufragar!

– Senhor piloto,
onde estão os seus sentidos?
Por causa de sua cachaça
estamos todos perdidos!

– Senhor contramestre,
deixe de ser arengueiro!
Eu bebo minha cachaça
mas não é com seu dinheiro!

– Senhor piloto,
deixe de tanto beber!
As águas do mar são fortes,
Vejo tudo escurecer!

– Senhor patrão,
aqui não pode mandar,
Mando eu, que sou tenente,

Com ordem do General!

– Mando eu, posso mandar
com ordem do Capitão!
Mando em toda marujada
dentro desta embarcação.

– Ô, calafate,
calafeta este navio!
As águas do mar são fortes,
Não são como águas de rio!

O Capitão-de-mar-e-guerra,
oficial da Armada,
pra pôr fim nesta disputa,
desembainha e espada:

– Aos seus postos, Mestre e
Contramestre!
Arrebento-os de uma pancada!
Com ferros vou castigar
Piloto e toda marujada!

– Graças aos céus que já não venta!
– gritou o Vassoura ao Piloto.–
Acabou-se a tormenta!
– O que queres tu, faxineiro?

– Senhor Piloto, olá da proa!
Já não venta! Viva! Viva!
Mas nós estamos perdidos
para sempre, à deriva.

– Senhor Piloto, olá da proa!
Nosso leme está quebrado;
e a proa desta nau
já está arreventada!

Pobre nau Catarineta!
Seu destino é de acabar
vagando sem vela e sem leme;
não esperava aportar!

Calmaria

Depois de uma tempestade,
sete anos e um dia
a nau deslizou sem destino,

vagando na calmaria.

Reparos e horizontes.
Para encurtar mais um dia,
cosendo remendos, ouviam
histórias de França e Turquia.

Um marujo de primeira viagem pediu
a um
outro, enrugado:
– Conta de novo o ataque do navio
mouro!

– Era um navio mouro
com sargaços pela proa.
Houve um corsário da Índia
que nos levou para Goa.

Era uma moura torta,
era uma princesa nua.
Não sei se uma história era outra.
Pois venha, Ração, conte a sua!

Vieram Vassoura e Ração
Dançando em compasso ligeiro.
O faxineiro Vassoura
fez um par com o esfregão
dizendo ser moça loura.
E Ração, o cozinheiro,
zombando do capitão,
fez da panela um pandeiro.

Um estrondo estancou a dança.
Não foi baleia gemendo,
mas o revirar da fome
nas tripas do reverendo.

Queno fundo das despensas,
do porão ao tombadilho,
acabaram as provisões.
Nem sequer um grão de milho.

Nau Catarineta

Vinha a nau Catarineta
já farta de navegar,
sete anos e um dia
andou nas ondas do mar.

Já não tinham o que beber
nem tampouco o que manjar,
senão sola de sapato;
uma fome de amargar.

Botamos as solas de molho
para outro dia jantar.
Mas a sola era tão dura
que não pudemos tragar.

Para matar nossa fome,
alguém se havia de matar;
logo foi cair a sorte
no Capitão-general.

Botamos as sete sortes,
visto não acharmos terra;
nos serviriam no almoço
o Capitão-mar-e-guerra.

Puxamos pelas espadas
para o querer matar;
ele puxou pela sua
para o seu corpo livrar:

– Tenham modos, marinheiros,
já não me queiram matar!
Antes quero que me comam
ferozes peixes do mar
e não vós, caros patrícios,
a quem mais devo estimar!
Sobe, sobe, marinheiro,
naquele mastro real!
Vê se vês terras de Espanha,
as praias de Portugal!

E o gajeiro do alto:

– Não vejo terras de Espanha
nem praias de Portugal.
Vejo sete espadas nuas
que estão para te matar!

– Olha pra estrela do norte,
que ela nos há de guiar!
Que Jesus nos há de guiar!
ele nos há de mostrar!

– Alvissarás, meu capitão,
Capitão-de-mar-e-guerra!
Avistei terras de Espanha,
Portugal, que é nossa terra!
Também avistei três moças
debaixo dum parreiral;
duas cosendo cetim,
outra calçando o dedal.
A mais bonita de todas
Para comigo casar.

– Desce aos meus braços, gajeiro,
meu gajeirinho real !
Todas três são minhas filhas,
Ai! Quem mas dera abraçar!
A mais bonita de todas
Para contigo casar!

– Eu não quero sua filha
que te custou a criar!

– Dar-te-ei tanto dinheiro
que tu não saibas contar!

– Dou-te o meu cavalo branco
como não há outro assim.
E o meu palácio nobre,
com suas portas de marfim!

– Eu não quero o teu cavalo
que te custou a ensinar!

– Eu não quero teu palácio,
tão caro de edificar!
Quero a nau Catarineta
Para nela navegar.

– A nau Catarineta, amigo
É d’El-Rei de Portugal,
Não é minha, meu gajeiro,
o que eu posso te dar?

– Capitão, quero a tua alma
quando do corpo apartar.
Com as de vossos companheiros
para me acompanhar!
Ouça bem, meu Capitão,
Capitão-de-mar-e-guerra:
Somente entregando a tua alma
chegarás com vida a terra!

O Gajeiro mostra os chifres.
Seu rabo já encosta na proa.
Vento e mar se revoltam;
É ele, o diabo em pessoa.

O Capitão se esquivando:

– Eu te renego, demônio
que me estás a tentar!
Esta alma não é minha,
é de Nosso Senhor, ó tão linda!
Quem aprouve criar!
Entrego minha alma a Deus
e o meu corpo dou ao mar!

Sem mais conversa,
o capitão se lançou.

– Olá da proa!

– Homem ao mar!

Tomou-o um anjo nos braços,
não o deixou afogar.
Deu um estouro o demônio,
acalmaram vento e mar.
E à noite, a nau Catarineta
a bom porto foi parar.

Calou-se o Capitão,
que terra clara se via;
e a marujada, contente,
qual a qual assim dizia:

– As casinhas que lá há
bem as vemos a alvejar.
Das ladeiras que elas têm
nós bem vemos fumegar.
As padeiras que lá moram
bem as vemos padejar.
Fritadeiras que lá vivem
peixinhos estão a fritar.
As taberneiras sentimos
da pipa vinho a tirar.
Anda, nau Catarineta,
Que lá já vamos jantar!

Aportamos todos vivos,
barca nova de Natal.
Esposas e filhos nas praias
acenam de Portugal.

Despedida

Olhem como vem brilhando
esta nobre infantaria.
Saltemos do mar pra terra,
ai, ai, festejar este dia.

Saltemos todos em terra,
todos com muita alegria;
louvores viemos dar
a Deus Menino este dia.

Triste vida do marujo,
de todas, a mais cansada.
Mal ele chega na praia,
A barca apita apressada.

Todos filhos da fortuna
que quiserem se embarcar,
a catraia está no porto,
a maré está baixa-mar.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)