

A PROSA BARROCA DA *HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA*

Angélica Madeira*

"Mais le Baroque est un long moment de crise, où la consolation ordinaire ne vaut plus."

Deleuze, *Le Pli*

RESUMO. O artigo explora as convenções retóricas dos relatos de naufrágio, e argumenta - com base nos próprios textos - porque podem ser considerados como prenunciadores dos princípios estéticos da arte barroca.

O estranho fascínio que os relatos de naufrágio¹ exercem sobre o leitor contemporâneo provavelmente decorre de alguma afinidade oculta entre aquela configuração imaginária do século XVI tardio e a nossa. Somos ali confrontados a uma forma de sensibilidade trágica que parece tocar o ponto da fraqueza, mascarado pela euforia do novo: o inconsciente catastrófico da modernidade.²

Destoando da produção da literatura quinhentista e seiscentista, codificada em uma retórica épica e laudatória, os relatos de naufrágio constituem uma série narrativa cuja especificidade artística demanda reflexão. A regularidade de sua estrutura - três sequências que acompanham a lógica temporal dos acontecimentos - corresponde às fases sucessivas da viagem: preparação; tempestade e naufrágio; e perdição em terras estranhas. Estas partes, apesar de encadeadas, são bastante heterogêneas entre si e quase autônomas. A própria superfície textual deixa visíveis os encaixes que presidem ao princípio da justaposição que rege a própria estrutura. Na verdade, é possível ali detectar, de forma imbricada e embrionária, convenções discursivas modernas que só se diferenciarão um século mais tarde, as do discurso histórico, as do ficcional e as do etnográfico.

Apesar da regularidade deste tríptico e da ordem cronológica das sequências, a duração e o ritmo revelam uma temporalidade segmentada,

* Angélica Madeira é professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília.

interrompida desde o início pela presença espectral da cena fantasmática, *o naufrágio*, que introduz um centro narrativo deslocado, um catalisador do afeto trágico, vivo e presente na memória dos narradores que relatam a cena, ora a partir de sua própria experiência, ora, de segunda mão, a partir do relato de algum sobrevivente.

Os contrastes abruptos de sentido - passagens da calma à ventania, oscilação dos ânimos entre desespero e esperança, claridade e escuridão das imagens - são trabalhados segundo convenções que reiteram padrões estéticos barrocos. O "volume sonoro" do texto é modulado por linhas curvas e abruptas que acompanham os movimentos dramáticos por meio de efeitos de *crescendo* e *diminuendo*, reforços de intensidades e ênfase nas dissonâncias.

Por fim, o último aspecto que permite identificar estes relatos com a estética barroca: a alegoria do naufrágio em tomo da qual toda a narrativa se organiza e que justifica o próprio sentido de se relatar tal viagem.

A descoberta da matriz barroca dos relatos conduziu-me à aventura de tentar compreender os aspectos mais significativos daquela episteme e dos monumentos da cultura ali gerados, como a *História trágico-marítima*.³

O conceito foucaultiano de *épistémé* - entendido como conjunto de "condições que possibilitam o surgimento de discursos e práticas sociais" (Foucault, 1973) - parece-me permitir a superação das dificuldades maiores de ter que operar transdisciplinarmente - passagem diagonal por diversos saberes e disciplinas a partir de uma questão precisa colocada a um conjunto de textos- documentos. Ao mesmo tempo parece-me ser capaz de evitar as concepções idealizantes, substancialistas ou essencialistas (espírito de uma época, visão de mundo, *Zeitgeist*) das quais os manuais de história da arte estão cheios; o conceito foucaultiano evita ainda as dualidades estanques que, em vez de entretecer, dicotomizam as relações entre arte e sociedade: texto/contexto, representação/realidade empírica ou ficção/história.

O Barroco, entendido em sua historicidade, implica de forma interna - e não aproximativa ou analogicamente - as múltiplas dimensões da cultura e os vários domínios da representação: das práticas cotidianas à religião, da arte à ciência, à economia e à política. Daí este liame indissolúvel entre as várias linguagens das artes - música, literatura, pintura, escultura -, do traçado urbano e da arquitetura, reveladores das formas de sociabilidade e do novo sentido atribuído ao espaço público, aos rituais sociais, fossem eles pagãos - salões, teatros, paradas militares - ou religiosos - triunfos eucarísticos, procissões, prédicas, autos-de- fé.⁴

Sendo os *documentos* em si mesmos *acontecimentos*, a própria existência de narrativas tais como os relatos de naufrágio pode ser reveladora das contradições do momento que as viu surgir, o que também as reveste de importância para a compreensão histórica de uma forma de cultura e sociedade.

De fato, mais que qualquer outro tipo de narrativa que surge naquela época em Portugal, os *relatos de naufrágio* - pelas próprias convenções que os organizam - constituem por assim dizer uma das expressões mais agudas da

crise que açambarcava todos os domínios da representação, do saber, dos valores, das artes. Compondo um conjunto de difícil classificação - e o século XVI tardio é rico em "gêneros narrativos menores" e inclassificáveis -, aqueles relatos compartilham com a literatura de seu tempo o hibridismo, a descontinuidade formal e a heterogeneidade. Uma literatura resultante da confluência de gêneros e da imbricação e releitura de tradições eruditas e populares que, ao lado dos discursos autorizados, hegemônicos e oficiais, proliferou durante os séculos XVI e XVII na Europa.⁵

Catalogados sob denominações genéricas, narrativas de viagem ou históricas - o que de fato e legitimamente são - os relatos de naufrágio têm sido objeto de estudo de historiadores que neles realçam a natureza empírica da representação, enquanto a crítica literária os analisa preferencialmente por suas características estruturais (Rodrigues Lapa, 1944; Sérgio, 1956; Lanciani, 1979). Foi também realçado o seu papel pragmático, enquanto literatura de massas, funcionando como uma espécie de proto-jornalismo, sendo o único meio de comunicação a transmitir notícias dos embarcados aos parentes que ficavam no reino (Saramago, J. 1971, CIII-CIX). Este último aspecto incita o investigador a tentar compreender o sucesso de público daqueles libretos que circulavam, inicialmente, em Portugal e que a partir do século XVII invadiram toda a Europa, o que era, em si mesmo, um indício da importância que tiveram para a sociedade da época. Muito de seu êxito deve ser atribuído às características que compartilham com as narrativas populares, com seu gosto por acontecimentos extraordinários e trágicos, assim como pelo exotismo das histórias passadas em terras distantes.⁶ Por outro lado, a necessidade de suprir as casas de impressão, que multiplicavam-se em Lisboa e espalhavam-se por todo Portugal, é um dado para compreender o incentivo a que se publicassem aqueles livrinhos que vinham a prelo sob forma de pequenos panfletos baratos e que se tornaram verdadeiros *records* editoriais e de vendagem.⁷

Estas questões, de natureza sócio-histórica, ocuparam-me durante um longo período. Embora não tivesse nunca considerado as narrativas como prova da verdade ou registro de fatos realmente acontecidos, aquela primeira leitura, por seu pendor mais denotativo e realista, ocultou-me a natureza simbólica e artificial da linguagem, os padrões retóricos e as convenções organizadoras daquele imaginário.⁸

Não mais tomar as narrativas como documentos portadores de informações nem como cumprindo uma função pragmática na sociedade, a não ser na medida em que punham em circulação um conjunto de imagens impregnadas de valores éticos e estéticos:

Imagens de tempestades, assim como os textos que descrevem tempestades, não reportam fenômenos atmosféricos ou eventos reais, eles articulam uma concepção dramática da existência humana. (Goedde, O., 1989, 30).

Plasmada por figuras incongruentes e formas descontínuas, perspectivas e modulações infinitizantes, a arte barroca atualiza as novas concepções espaciais e princípios construtivos que almaram a sensibilidade moderna. Imaginário das ruínas, da críspação e da crise, perceptível por intermédio das representações dos gestos e das posturas corporais, das posições do olhar, do uso carregado de efeitos, de tudo o que ficou da iconografia barroca. «Adensamento expressional da linguagem» (Ávila, 1971, 21): todos os recursos da matéria-prima - seja pedra, som ou língua - são mobilizados, retorcidos, levados às últimas consequências, e ali mesmo, paralisados em figuras excessivas, adjetivas. Tudo o que se vê, e tudo o que se lê, tudo o que se ouve e se sabe sobre o Barroco, o conjunto de discursos, imagens e práticas emergentes naquele momento, uma formação discursiva que fornece uma moldura analítica que da arte à vida e da vida à arte, permite compreender o Barroco como uma totalidade histórica.⁹

E pois o *regime de imagens* que possibilita o surgimento de *figuras*, formas geométricas que podem ser abstraídas das figurações particulares, estas sim imagens desencadeadas, dotadas de um semantismo próprio, culturalmente constituído. Assim, compreender o regime de imagens de uma outra época é via de acesso privilegiada ao conhecimento do imaginário social, saber como uma sociedade delira, como metaforiza suas obsessões e seus medos.

Os relatos de naufrágio, pelas próprias convenções que os organizam - além da estrutura regular em tríptico - apresentam muitas vezes uma abertura sob forma de um prólogo onde o narrador explica as razões e motivos que tem para escrever: folgar com o fim dos males, dar um exemplo, fazer uma homenagem, guardar a memória, responder a um pedido, a uma promessa. Esta "portada" constitui o primeiro *encaixe*, ou seja, o enquadramento, o primeiro lance do jogo da enunciação que vai estabelecer o padrão do permanente ponto/contraponto entre o ato de escrever, recordar, e o viver. E também a duplicidade desta posição inicial que permitirá os saltos abruptos no tempo e na consciência criando esta «diagonalidade narrativa» que resulta em engenho artístico, metalinguagem implícita dos mestres da prosa barroca (Ávila, 1971, 54).

Esta portada - ouverture - muitas vezes adquire autonomia, ampliada por reflexões digressivas onde o narrador deixa transparecer sua formação intelectual, na maior parte das vezes humanística e religiosa ou, mais raramente, científica.¹⁰ Ali também podem ser lidos os valores aos quais adere, reveladores de sua biografia - nascimento e educação. Tanto os valores adquiridos pela educação quanto aqueles derivados das tradições ali confluem. O saber erudito e os saberes produzidos pela cultura popular não se opõem, não se consideram distintos. Exemplar, neste sentido, é o prólogo do Relato do naufrágio que passou Jorge d'Albuquerque Coelho (1565), onde o narrador inicia contando o costume antigo, praticado pelos que escaparam de um grande perigo ou enfermidade, de oferecer no Templo uma tábua onde estivesse escrito o perigo do qual se via libertado. Conta ainda, seguindo Estrabão, que foi

recolhendo estas tábuas, que continham as doenças e os remédios, que Hipocrates pôs a Medicina em arte. Compara em seguida seu relato a um ex- voto, lembrança dos trabalhos passados no naufrágio e remédios usados: lágrimas, contrição e arrependimento das culpas. Seu intento é evitar o esquecimento, agradecer a mercê do Senhor que o salvou e assim louvá-lo para sempre.

Em quase todos os relatos da coletânea," seguem-se, grosso modo, as três fases da narrativa, distintas e descontínuas: a *partida*, que comporta informações sobre data e o tempo, sobre a formação da armada e seus dirigentes; a *tempestade e o naufrágio*; e o *desterro* em alguma praia deserta.

A primeira sequência - que vai da saída (do Tejo ou de Goa, Cochim, ou Olinda conforme o sentido da viagem) até a cena da tempestade e do naufrágio - parece ser uma narrativa histórica, porém desta possui apenas algumas características superficiais: a pretendida objetividade do narrador vai sendo totalmente dissolvida pelo seu envolvimento emocional e a cronologia construída pelas datas não parece confiável. A primeira sequência permanece, mesmo assim, como uma estaca de referencialidade espaço-temporal, onde se dá destaque aos eventos selecionados e são nomeados os personagens centrais:

Partiu pois a nau Santo Alberto de Cochim a 21 de janeiro de 1593, da qual era capitão Julião de Faria Cerveira (HTM, 561).

Em seguida enumeram-se todos os postos dignos de menção da tripulação e o nome por extenso de seus ocupantes: o piloto, o sota-piloto, o guardião, o mestre, o escrivão.

Algumas narrativas abrem-se com a localização do momento político do reino:

O tempo que a Rainha D. Catarina avó d'El-Rei D.Sebastião governava este Reino de Portugal por seu neto... (HTM, 389).

Outras fazem referência à política colonial:

Tomando o viso-Rei, D. Constantino de Bragança, posse do governo da índia, ficou o Governador Francisco Barreto em Goa, para dali se partir para o reino (HTM, 179).*

Ora, apesar da afirmação peremptória por parte dos narradores de que vão se ater à pura verdade dos fatos, vemos que o padrão de distanciamento do discurso histórico é uma pista falsa, um puro artifício retórico, desmontado por este lugar "existencial" a partir do qual falam, a memória instauradora da falha

que buscam permanentemente preencher. Todos eles se propõem a relatar a verdade e a controlar a subjetividade:

... vou contar a viagem, naufrágio, desterro e fim...posto que com comum estilo, direi o que alcancei na experiência dos meus trabalhos, sem acrescentar nem diminuir a verdade do que se me oferece a contar (HTM, 37).

O juízo muitas vezes titubeia, a memória nem sempre é isenta e os acontecimentos se confundem. Existe uma contenção proposital:

"pois ...coisas de admiração e espanto, ainda que verdadeiras, sejam antes de passar caladas, que de contar com o risco de serem mal cridas... (HTM, 55)".

Já nesta primeira fase, alguns narradores, não todos, registram rumores populares, prognósticos e outros assombramentos que, se bem interpretados, teriam permitido prever os muitos trabalhos pelos quais passaria aquela nau. Outros narradores escrevem ainda sob o impacto do acontecimento e, utilizando uma adjetivação subjetivadora e outros recursos retóricos, comunicam a imediatez e a emoção do naufrágio, intercalando expressões de assombro e de dor:

Partiu neste galeão Manuel De Souza, que Deus perdoe, para fazer esta desventurada viagem de Cochim, a três de fevereiro o ano de cinquenta e dous (HTM, 5).

Entre o vivido (ou ouvido) e o narrado, instauram-se discrepâncias, dimensões desrealizantes e subjetivadoras do tempo e da percepção dos eventos guardados na memória.

A segunda sequência, *a tempestade e o naufrágio*, de caráter autônomo e altamente codificado, pode ser considerada como um momento de culminação, pois é o fragmento fantasmático por excelência, aquele em tomo do qual organizam-se tanto os eventos que antecederam quanto os que se sucederão, inclusive aquele próprio relato. Ali concentram-se as imagens mais obsessivas e estandartizadas. O fragmento atua como imagem catalisadora, alegoria principal do texto, funcionando como uma espécie de *mola*, florão barroco aplicado, dobradiça que permite unir causalmente a primeira à terceira sequência.

A cena da tempestade e do naufrágio comporta uma série de pequenos quadros: a formação da tempestade, a discórdia dos elementos, a luta da nau com o mar bravio, o deslastre, as reações enlouquecidas dos marinheiros, a desintegração da nau, cenas correspondentes aos lugares retóricos codificados, que são intercalados às cenas mais prosaicas e realistas dos trabalhos dos marinheiros.¹²

Na terceira seqüência, os sobreviventes desterrados numa praia deserta iniciam sua "errança" por terras hostis - a costa Oriental da Africa, chamada desde o Grão-Cabo (que era o Cabo da Boa Esperança) até o norte de Moçambique, a Terra da Cafraria. São narradas as dificuldades internas do grupo, o encontro com tribos selvagens, a angústia pela incompreensão de sua língua e costumes. Esta última seqüência apresenta uma superfície discursiva distinta, marcada pela observação estranhadora dos seres e paisagens - pântanos insalubres, areais, rochedos abruptos, águas mornas e estagnadas, o contrário perfeito da visão do paraíso que predominou nos discursos europeus da época sobre a América (Buarque de Holanda, 1945 e Giucci, 1992).

Nesta seqüência são selecionados e descritos fragmentos de hábitos e costumes, detalhes que remetem a procedimentos discursivos que constituirão a retórica da literatura etnográfica, uma, ainda que precária, tomada de consciência da alteridade, mesmo ingênua, eurocêntrica e marcada pela arrogância que caracterizará sempre o olhar imperial do colonizador.

Este desenho geral dos relatos possui um interesse em si por tomar visíveis os efeitos de composição, ordem e disposição das seqüências, repartição dos movimentos e pausas, definidos pelo próprio gênero (Genette, 1969, 219).

O que se mostra como uma evidência, à primeira vista, e que codifica a narrativa como um todo é o contraponto espacial e temporal construído a partir da dupla posição do narrador: o *aqui e agora* da narração e o *lá e antes* da experiência vivida, lugares interligados pela função mediadora da memória. Na verdade, é ela que permite a complexificação da representação do tempo e do espaço, é ela que constrói a dobra da subjetividade que já se prenuncia nestes relatos. O duplo foco, como uma curva desenhada dentro de uma figura elíptica, permite assim a realização literária daquilo que no teatro e na pintura ficou conhecido como *trompe-l'oeil*, o engana-olho, o perspectivismo que segundo Deleuze:

"Não é exatamente um ponto, mas sim um lugar, uma posição, um foyer linear, linha saída das linhas. Chama-se o ponto de vista na medida em que representa a variação ou a inflexão. Tal é o fundamento do perspectivismo (Deleuze, 1988, 27).

Como em *Las meninas*, de Velazques, ou *A deposição de Cristo*, de Caravaggio, cada narrativa apresenta dois focos: um explícito, de onde o narrador fala; outro escondido, de onde o acontecimento fala. Aí neste vão instala-se a metáfora, o deslocamento permanente de sentido, a escrita. Só o narrador, pela manipulação do material memorável, é capaz de fazer esta transposição, estar simultaneamente nos dois lugares, proceder a este vaivém entre um centro fixo e explícito e outro, oculto e móvel.

Enfatizo a questão do duplo lugar em que se encontra o narrador, pois este recurso se aguçava na cena do naufrágio, apesar de sua convencionalidade. A alternância dos pronomes, envolvendo em alguns momentos também o leitor

dentro do turbilhão das ondas, permite o jogo de distanciamento e aproximação (eles x eu, nós). O abismo temporal que separa o vivido do narrado faz com que o narrador se situe como alguém que tendo experimentado os acontecimentos, possa reencená-los enquanto narra. Assim a sequência cronológica é apenas aparente e a narrativa segue o desenho de um ziguezague: o acontecimento dobra-se sobre a memória, e a memória desdobra-se em relato. Descontinuidade, desestabilização permanente da linearidade, pois este duplo foco está diretamente implicado na representação do tempo.

Os narradores às vezes lançam o olhar sobre os despojos e corpos mortos, expectadores, glosam a imagem e meditam sobre a vaidade humana:

...porque tudo quanto podíamos estender os olhos de uma e outra parte daquela praia, estava cheio de muitas odoríferas drogas, e outra infinita diversidade de fazendas, e cousas preciosas, jazendo muitas delas ao redor dos seus donos... (HTM,52-53).

Outras vezes, envolvem-se emocionalmente no naufrágio, narrando com dramaticidade cenas chocantes de desordem, caos, despedaçamento de corpos:

...era cousa medonha de ver, e em todo o tempo lastimosa de contar, a camiçaria que a fúria do mar em cada um fazia; e os diversos gêneros de tormentos com que geralmente tratava a todos, porque em cada parte se viam uns que não podendo mais nadar andavam dando grandes e trabalhosos arrancos com a muita água que bebiam; outros (...) que encomendando-se a Deus nas vontades, se deixavam a derradeira vez calar ao fundo; outros a que as caixas matavam, entre si entalados (...); outros a que as lanças, ou pedaços da nau, que andavam a nado os espedaçavam por diversas partes com pregos que traziam, de modo que a água andava em diversas partes manchada de uma cor tão vermelha como o próprio sangue, do muito que corria das feridas aos que assim acabavam seus dias. (HTM, 52)

A sequência *tempestade e naufrágio* permite perceber estratégias do discurso ficcional. É este ponto de desordem - «confusa ordem com que a desventura tinha tudo aquilo ordenado» (HTM, 53) - que toma a viagem memorável, ponto de referência crucial, alvo para o qual todos os signos tendem e a partir do qual todos se dispersam. Signos que involuntariamente apontam para o *outro* centro: dispersão que se rebate sobre a totalidade da narrativa. A elipse - figura barroca por excelência - deslança um dispositivo cognitivo específico que permite compreender esta duplicidade dos focos e a complexidade da construção do ritmo, os padrões de duração, a alternância entre *ralentis* e acelerações. Provocando efeitos de contraste e de instabilidade,

a figura da elipse rebate-se também nas imagens que privilegiam a linha curva e a forma côncava; os ressaltos das próprias narrativas - que seguem um pouco *aos couces*, como se diz em uma delas, como as naus que se quebram sobre as ondas de matéria dura, feitas de pedra.

A ventania e o turbilhão impedem toda quietude, a posição sempre ademada do barco constrói a imagem instável:

o mar era tamanho que lhe não consentia fazer ohra nenhuma, nem havia homem que se pudesse ter em pé

Esta configuração permite ainda, a partir das imagens em movimento, compreender a cumplicidade entre os efeitos retóricos e estrutura narrativa.

A sequência *tempestade e naufrágio* funciona como encaixe, pedaço destacável, fragmento imaginário, representação do acontecimento que se efetua como destino, *alegoria*, figuração contundente da morte.”

A análise daquele fragmento levou-me à constatação de seu caráter repetido e seriado: trata-se de um dos tropos retóricos mais tradicionais e elevados da literatura ocidental, a *ekphrasis* dos oradores gregos.¹⁴ A fórmula da descrição compreende: a leitura de sinais da natureza que prepara a sequência da tempestade; a luta entre os elementos - a "discórdia elementar", a luta do barco contra os ventos e as ondas; o deslastre e outros trabalhos; o naufrágio: a morte da nau que, em geral, quebra-se antes de ir ao fundo; cenas de afogamento e morte; salvamento em alguma praia deserta ou pântano.

Giulia Lanciani (1979, 92) lembra-nos a liberdade dos narradores da HTM ao lidar com estas cristalizações retóricas. Segundo a autora, eles intercalam às fórmulas codificadas da *descriptio*, cenas prosaicas e de trabalhos braçais e manuais, desentupir os escoadouros cheios de pimenta, bombear a água, consertar velames e calafetar os rombos feitos no casco da nau, serviços de emergência, que se entrelaçam às cenas de desespero dos naufragos, suas reações e impulsos, a luta pela sobrevivência, cenas de medo. A disparidade da natureza desenha figuras similares na alma humana, contamina o grupo induzindo-o a comportamentos contraditórios. O conflito cósmico desdobra-se em conflito social e este desdobra-se em conflitos interiores e crises de consciência. *Conflito e disparidade* afirmam-se nestas narrativas como categorias antecipadoras da sensibilidade barroca.

A *alegoria tempestade e naufrágio*, encastada no relato, gera um complexo metafórico que exige, para sua leitura, o trânsito por, no mínimo, duas claves: a da alegoria - parábola, na medida em que funciona como um recurso literário-pedagógico tradicional, — e a da metáfora moderna, ampliando, adicionando outros sistemas de imagens que representam o *pathos*, a iminência da morte. Ambas as dimensões significativas alegorizam a existência como viagem, e viagem marítima, sem eixo, perigosa e temerária.

Por seu caráter codificado e recorrente, a alegoria é uma potente forma de intersecção entre *imaginário* e *história*, um dispositivo de mediação entre uma configuração estética e uma representação coletiva, figura organizadora de formas de percepção e de representação, dotada de eficácia comunicativa e emocional. A leitura alegórica tradicional privilegiará a pequena parábola que subjaz à narrativa como um todo. A leitura moderna se deterá sobre a própria cena do naufrágio, a morte vista como destino trágico, inevitável.

O naufrágio não é senão a culminação, o limiar dramático da provação. A narrativa desenha assim uma linha ascendente entre as cenas, crescendo em dramaticidade — os ventos em fúria, os mares cada vez mais grossos — até o ápice e a precipitação no abismo em forma de um turbilhão. Esta é uma imagem privilegiada para se observar a mistura e a transformação de significações agindo sobre o campo social, em um momento em que o grupo, como coletividade, perde seus referenciais valorativos ao enfrentar uma situação- limite.

A alegoria principal se mostra em toda plenitude de sua artificialidade, como um dispositivo retórico agindo sobre outras figurações. Codificada de acordo com um princípio aberto de significação, a alegoria escapa ao controle que o narrador tenta impor à sua interpretação. As imagens em que se desdobra parecem possuir aquela compleição muscular da matéria de que nos fala Deleuze (1988, 8), e que transforma todos os materiais em mármore.

Como a arquitetura do próprio barco, com uma parte submersa e outra aérea, o porão e o velame, o pesado e o leve, a narrativa como um todo constrói-se em tomo das associações destas idéias contrastantes, antinomias, «movimento pendular de contrários» (Avila, 1971, 54). Todas as tensões que depois serão tomadas como categorias interpretativas daquilo que se chamou a "duplicidade da alma barroca", já aparecem na cena conflitual destes relatos: vida mundana e espiritualidade, destino e livre arbítrio (tensão moral), percepção do tempo como fugaz e o vislumbre da eternidade, morte, nesta vida e na outra, a salvação.

Imagens recorrentes de contrastes explicitam seu barroquismo intrínseco: o dia virar noite ou o bom tempo virar calma, ou a calma, ventania, passagens bruscas e abertas à interpretação:

... porque sendo 10 horas do dia, se escureceu o tempo de maneira, que parecia ser de noite, e o mar com os grandes encontros que umas ondas davam nas outras, parecia que dava claridade, por encher tudo de escumas (HTM.402).

Tudo ia bem

...mas como os contentamentos do mundo não sejam de muita dura, e principalmente os dos mareantes, por se estriharem na pouca constância do mar e vento, chegando

à paragem que tenho dito, se nos mudou todo ao contrário (HTM. 37).

Segundo Benjamin (1984), o caráter autônomo do fragmento alegórico faz desta figura uma das mais expressivas da própria concepção barroca da história: figura de mediação por excelência, drama da vivência do tempo como transitório e da morte em permanente exibição. Para o autor, é este o conteúdo mais explícito e o sentido mais geral da arte barroca. "A palavra história é gravada em caracteres transitórios no rosto da natureza" (Benjamin, 1984). A história, naturalizada na concepção de acontecimento-destino, é vivida como permanente antecipação da catástrofe.

A situação do naufrago - estar em um barco, sem velas, nem mastro, sem quilha e sem leme - acompanha o sentido do campo da metáfora náutica: condição do sobrevivente, precariedade da existência, morte somente adiada.

A alegoria moderna redescobre este novo poder de representação: sucessão e condensação de imagens. Pequenez do ser humano dentro de um barco também pequeno, casca de noz enrolada no oco das enormes montanhas de águas moventes, levada ao pico das ondas para tombar no abismo, sempre com um ruído colossal.

A cena do *deslastre*, reiterada com espantosa regularidade, é uma das mais ricas visualmente, porquanto é capaz de representar o trabalho dos homens a aliviar a quilha, jogando caixas de sedas e brocados, fardéis de indigo e de anil, e muitas outras mercadorias odoríferas e valiosas, deixando o mar "coberto daquelas infinitas riquezas que tanto estorvo faziam à maréação da nau". A interpretação oferecida pelo narrador clarifica seu conteúdo moral: o abandono dos bens materiais. De que serviriam diante da morte? As riquezas, que antes tanto prazer davam a seus donos, agora só lhes provocavam perturbações. Parece também ser convenção ressaltar a excessiva riqueza das naus: todas elas, desde o tempo que começou a carreira, carregam muitas mercadorias valiosas, raridades e louçainhas trazidas de paragens exóticas: China, Índia e Sumatra. Amplificação, tanto no sentido qualitativo quanto quantitativo (Genette, 1969, 195), os tesouros e bens enumerados detalhadamente realçam a importância da nau e, por extensão, da narrativa.

Após a decisão de alijar tudo ao mar para que com isso a nau ficasse mais quieta, diz-nos o narrador:

*...Começamos logo com muita presteza a despejar o convés
... de modo que em muito pouco espaço foi o mar todo
coberto de infinitas riquezas, lançadas as mais delas por
seus próprios donos, de quem eram em aquele tempo tão
aborrecidas, como já em outro tão amadas (HTM, 39).*

Mesmo um narrador erudito e sóbrio como João Batista Lavanha, que não explora os recursos dramáticos da cena e limita seus comentários aos aspectos

mais técnicos do naufrágio, não abre mão do *topos* retórico, o mar coberto de infinitas riquezas.

A morte da nau só se dá após sua antropomorfização, o que potencializa o dramatismo intrínseco da imagem. A nau é o próprio corpo coletivo em seus últimos esgares de ser vivente:

Começou o batei tocar remo para a terra, e sendo afastados da nau às dez horas do dia, lhe viram dar um grande balanço, e após ela esconder-se toda debaixo da água, desaparecendo da vista de todos como um raio; de que eles ficaram como homens pasmados, parecendo um sonho, verem assim uma nau, em que havia pouco iam navegando, tão carregada de riquezas e louçainhas, que quase não tinha estimação, comida das ondas, submergida debaixo das águas, entesourando na concavidade do mar tantas coisas, assim dos que nela iam como dos que ficavam na índia, adquiridas pelos meios que Deus sabe (HTM,520).

A cena da descida da nau ao fundo do mar é precedida do sacrifício e fracionamento. Ela se rompe de acordo com linhas ora verticais, ora horizontais, em duas ou em quatro partes, esmigalhamento da vontade e do esforço humanos contra a força incontrolável dos elementos em discórdia. Inútil desafiar a potência da Natureza, a do Destino, ou a da História.

Em um dos relatos, por exemplo, após comparar os conflitos internos do grupo com uma luta entre O Anjo e o Diabo, a cena do desespero é inteiramente entrecortada de visões de beatitude, oscilações entre o pavor, o medo e a esperança, a morte e a salvação. “A maior, a mais estranha e diabólica tormenta de vento sueste que até hoje se viu”, vai então sendo assim narrada, mesclando cenas e imagens escultóricas, tal a densidade material adquirida pelas palavras, sob o impacto de um imenso ruído:

O mar e o vento faziam tamanho estrondo que quase nos não ouvíamos uns aos outros. Neste comenos se levantou um mar muito mais alto, que o outro primeiro, e se veio direito à nau, tão negro e escuro por baixo, e tão alvo por cima, que muito bem entenderam os que viram, que seria causa de em muito breve espaço vermos todos o fim de nossas vidas, o qual dando pela proa com um borbotão de vento, que caiu sobre a nau de maneira que levou consigo o mastro do traquete com a vela, e verga e enxárcia, e castelos de proa, e cinco homens que estavam dentro neles... (HTM, 402-3).

O princípio da enumeração aditiva preside à narração do despedaçamento da nau. Todos pensam ser aquela a derradeira hora da sua vida, o que os põe assombrados de medo, a procurar a confissão. E os mares crescendo.

O mar e vento cresciam cada vez mais e andava tudo tão temeroso, com os fuzis e relâmpagos que faziam, que parecia fundir-se o mundo (HTM.403).

Em uma terceira modulação da mesma cena "lhes deu um mar grandíssimo pela quadra, com um borbotão de vento" que provocou o fim do despedaçamento da nau, levando-lhes "o mastro grande, vergas, velas, enxárcia e camarotes (HTM, 405)". Deste mar a nau ficou morta.

O início da terceira sequência - a perdição dos portugueses em terras africanas - merece comentário por apresentar-se também sob a forma de uma alegoria: a procissão dos naufragos. O pietismo e a forma como vão ordenados os acontecimentos remetem ao mesmo tempo à religião e à política: os referenciais cristãos e o desejo da lei, de restaurar a hierarquia ameaçada pelo naufrágio.

Desta praia onde se perderam (...) começaram a caminhar com esta ordem, que se segue: a saber Manuel de Sousa com sua mulher e filhos com oitenta portugueses, e com escravos, e André Vaz, o piloto na sua companhia com uma bandeira com um crucifixo erguido, caminhava na vanguarda, e D. Leonor sua mulher, levavam-na escravos em um andor. Logo atrás vinha o mestre do galeão com a gente do mar, e com as escravas. Na retaguarda caminhava Pantaleão de Sá com o resto dos portugueses e escravos (...) (HTM,15-16).

Para a sobrevivência é preciso criar coesão, e esta é conseguida pela exibição dos signos que reiteram seu pertencimento à fé e ao império - a cruz, a bandeira - o que os diferenciam de todos os seus outros, sobretudo dos "selvagens".

No naufrágio da nau São Bento, quando já cansados de tentar conquistar a simpatia dos africanos, consideram que estão perdendo tempo e resolvem caminhar,

...postos em ordem, levando um crucifixo arvorado em uma lança, e uma bandeira benta na dianteira que ia encomendada a Francisco Pires contramestre, com os homens do mar que o seguiram (...) e um retábulo da Piedade na retaguarda, em que ia o capitão com os passageiros, e os escravos, e desarmados (...) (HTM, 60).

Somente quando todas as esperanças estão perdidas é que cada um vai pelo seu caminho, entregue à própria sorte. Alegorização da existência como perdição, vida que teima em persistir apesar da fome, do cansaço, do ferimento e da dor, vida negociada a cada dia com a morte.

Mais do que a construção formal dos relatos, este estudo tentou compreender os efeitos de composição derivados da posição dupla, o ponto de vista complexo do narrador. É este olhar que desenha, com sua mobilidade aos arranques, uma lógica discursiva de reenvios contínuos de uma figura a outra, de um velamento a um desvelamento, um avançar e um retroagir incessantes. A existência de um conjunto de relatos construídos em tomo desta alegorização da vida denuncia o esforço para se conseguir algum equilíbrio, mesmo que tensionado e contorcido, diante do desmoronamento colossal da densidade metafísica do mundo. Quanto mais a razão triunfasse, quanto mais a experiência sedimentasse as descobertas científicas e a modernidade se afirmasse, ao olhar para as manifestações estéticas do final do século XVI, mais parece que a arte encenava a parte sombria do seu inconsciente, luto jamais encerrado pela consciência da transitoriedade, da finitude e pelo desengano.

A imagieria alegórica corresponde à necessidade de criação de novas formas de expressão - não um símbolo falhado, como queria Goethe, mas esta nova *puissance de figuration*, como a chamou Deleuze, êxtase e ápice da intensidade, exorcismo do sentimento de incerteza, enfrentamento atormentado do medo e da morte, em um mundo já sem centro, já sem chão. Decifrar imagens de crise toca nestes pontos nevrálgicos e impensados do inconsciente da cultura, zona vulnerável cujas figurações desvelam a instabilidade e o tormento, limiar de nossa história, percebida como conflito e como desastre.

NOTAS

- 1 - A *História trágico-marítima*, o principal *corpus* desta pesquisa, é uma coletânea de relatos portugueses de naufrágios do século XVI, compilados pelo historiador setecentista Bernardo Gomes de Brito, publicada pela primeira vez em Lisboa com dois volumes, em 1735 e 1736. Este artigo é parte de um estudo mais geral sobre a vida social a bordo de uma nau mercante que, a cada ano, desde a viagem do Gama, compunha a armada que ficou conhecida como a Carreira das Índias. A coletânea será referida pelas iniciais HTM, seguidas do número da página. A edição é de responsabilidade de Fernando Ribeiro de Mello, publicada pela editora Afrodite, Lisboa, 1971. Todos os grifos são meus.
- 2 - É bem verdade que pelo final do século XVI a ciência moderna e as novas tecnologias, sobretudo os instrumentos náuticos (mapas, bússola,

astrolábio, que permitiram a inauguração da “saga das navegações”) tinham tomado o ser humano mais confiante do lugar central no qual viria a se entronizar. Um dos ícones mais célebres do Renascimento representa um ser humano, medida de todas as coisas, em um ponto central a partir do qual crescem os círculos simétricos, conexão harmoniosa entre todas as ordens do universo.

- 3 - Não só a seleção feita por Bernardo Gomes de Brito, mas também suas próprias interferências e cortes em partes dos textos revelam a afinidade daqueles relatos do final do século XVI com o gosto setecentista. Estilista e etnógrafo, Gomes de Brito recolheu e fixou os relatos de naufrágio, transformando-os em *monumentos*. Poucos relatos sobreviveram fora das duas coletâneas de 1735 e 1736.
- 4 - Vários autores acentuam a importância das festas na literatura e na vida social à época barroca. A interpretação e a publicação da narrativa *Triunfo eucarístico*, de S. Ferreira Machado, por Affonso Ávila, (1971) permitem que se forme uma idéia da “feira coreográfica” e da eficácia ideológica daquelas representações.
- 5 - Persistência das *imitações* medievais ou “espelhos”, vidas de santos, confissões e exercícios espirituais, diálogos de personagens fictícios sobre qualquer tema, mas também guias, relatórios, literatura epistolar, toda a literatura pedagógico-religiosa e toda a literatura técnica foram cultivadas à exaustão.
- 6 - Analisei com mais detalhes esta questão na comunicação apresentada à ANPOLL, GT — Literatura Oral e Popular — Caxambu, junho de 1994, intitulada *A presença da cultura popular na História trágico-marítima*.
- 7 - No final do século XVI um livro de sucesso tinha uma tiragem média de trezentas cópias. Os relatos de naufrágio parecem ter tido edições mais importantes. A referência, no prólogo da segunda edição do relato do naufrágio de Jorge d’Albuquerque Coelho, cuja tiragem era de mil exemplares, a uma anterior com o mesmo número de cópias, tomou-se uma indicação do sucesso de público daquele gênero de relatos (Lanciani, 1973).
- 8 - A categoria “Imaginário”, embora muito utilizada nas ciências humanas e na crítica literária e estética, não foi suficientemente teorizada, a não ser pela psicanálise lacaniana (onde compõe juntamente com o *real* e o *simbólico*, uma das três ordens em sua tópica da estrutura do psiquismo). Aqui o termo é usado no sentido de um conjunto de imagens que emergem e têm vigência em uma determinada época, possuindo um caráter supra-individual e histórico.

- 9 - Um dos campos de saber mais especializado e dos que mais exige erudição e pesquisa, o Barroco e seu estudo constituem hoje, na Europa, na América Latina e Brasil, um acervo considerável de obras artísticas e obras críticas. Affonso Ávila considera-o mais que um estilo artístico, um fenômeno de maior complexidade que permite compreender a própria singularidade histórica de nossa colonização. O autor busca um “enfoque global do fenômeno, inclusive em suas projeções no comportamento vivencial do homem do período” (Ávila, 1971, 12). Concordo também com a posição de Maravall, para quem o conceito de Barroco é um conceito histórico, “de época”, abarcando todos os aspectos, não somente os estilísticos mas também os da cultura e da vida social na Europa dos séculos XVII e XVIII. *No son razones de influencia o de carácter, sino de situación histórica, las que hicieron surgir la cultura barroca* (1990, 46). A ampliação do interesse e dos estudos interdisciplinares sobre o tema advém certamente da reativação de técnicas e valores estéticos próprios à arte contemporânea (neobarroco) no cinema, na literatura e nas artes plásticas) o que despertou a atenção dos críticos e estetas, que penetram no campo de estudos do Barroco, não mais domínio exclusivo dos barrocólogos.
- 10 - Apesar da grande convencionalidade do gênero, cada discurso particular é dotado de traços singulares de acordo com a diversidade de temperamento, origem social e formação intelectual de cada narrador. Na *História trágico-marítima* temos três padres, um boticário, três historiadores/cronistas, um cosmógrafo, três anônimos.
- 11 - Duas expressivas exceções desta estrutura são o *Relato do naufrágio que passou Jorge d’Albuquerque* (1565), anônimo, e o *Viagem e sucesso da nau S. Francisco* (1596), do padre Gaspar Affonso.
- 12 - Giulia Lanciani (1979), uma especialista em literatura portuguesa de viagens, analisando os “relatos de naufrágio” adverte que nem todas essas microseqüências são apropriadas igualmente pelos narradores. Estes selecionam e privilegiam algumas e sobretudo introduzem elementos novos em relação às fórmulas retóricas tradicionais.
- 13 - Em termos de imagem literária a definição canônica de alegoria, reiterada nos tratados de retórica e estilo, é a de metáfora continuada. A metáfora, como a figura de linguagem mais geral, permite compreender a atividade semiótica no seu papel gerador de sentido. Síntese da possibilidade de todos os transportes de significado, cria vínculos entre a diversidade e a multiplicidade das coisas. A metonímia seleciona o detalhe, a parte, o close, remetendo, por índice, à totalidade. Ambas atuam na construção da imagem alegórica, cuja natureza aberta exigirá sempre do leitor a

capacidade de transitar pelos níveis de significação que se vinculam. Ora, a alegoria moderna é sempre mais que uma simples correlação entre sentido literal e sentido figurado, parábola ou exemplo. Ela apresenta correlação mais complexa entre a designação concretizante (figurativa) e as outras figurações, abstrações e associações que possibilita.

- 14 - Na tradição da Antiguidade clássica a *ekphrasis* era a evocação vivida de assuntos e temas gerais como povos, lugares reais ou imaginários. Descrever tempestades fazia parte do treinamento dos oradores e este era considerado um tema nobre da retórica.

RÉSUMÉ

L'article étudie les conventions rhétoriques organisatrices des "récits de naufrage", s'interroge et développe largement, basé sur les textes eux-mêmes, de leur appartenance aux principes esthétiques de l'art baroque.

ABSTRACT

This article deals with rhetorical conventions which organize the "shipwreck narratives", and argues, based on the very texts, that they can be considered as a forerunner of the aesthetical principles of the baroque art.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima.1135-36*, edição de Fernando R. de Mello, Ed. Afrodite, Lisboa, 1972.
- BÜARQUE de Holanda, Sérgio. *Visão do Paraíso*. Ed. Brasiliense, 1991. DELEUZE, Gilles. *Le pli. Leibniz et le baroque*. Minuit, Paris, 1988.
- GENETTE, Gérard. *D'un récit baroque, in Figures II*. Ed. du Seuil, Paris, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Ed. Gallimard, Paris, 1969. GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do maravilhoso*. Cia. das Letras, São Paulo, 1992. GOEDDE, Otto. *Tempest and shipwreck un Dutch and Flemish art*. Princeton Un. Press, Princeton, 1988.

- LANCIANI, Giulia. *Os relatos de naufrágio na literatura portuguesa e dos séculos XVI e XVII*. Inst. de Cultura Portuguesa, Lisboa, 1979.
- RODRIGUES, Lapa. “Prefácio” in *Quadros da História trágico-marítima*. Lisboa, 1944.
- SARAMAGO, José. “A morte familiar” in *História trágico-marítima*. Ed Afrodite, Lisboa, 1972.
- SÉRGIO, Antonio. “Em tomo da História trágico-marítima” in *História trágico-marítima*. Ed. Sul Ltda., Vol. 3, Lisboa, 1956.

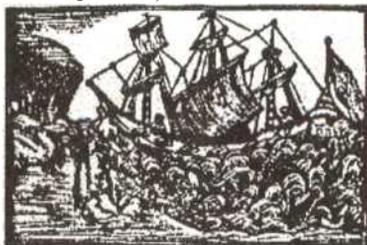
(RECEBIDO PARA PUBLICAÇÃO EM OUTUBRO DE 1992)

RELACAÕ

DA A
VIAGEM, E NAUFRAGIO
NAO S.º PAULO

Jjw fry pgrt g Mig gg omt Je lj6o.
De que «1 Capitaõ

RUY DE MELLO DA CAMERA,
Meürt]<nS Lull, e Piloto Antonio Dili.



£ J C J t I T A
POR HENRIQUE DIAS,
Criado do 5, D. Antonio Prior 4o Crtro.

Folha de rosto de uma edição de um relato de naufrágio do séc. XVI contido na *História trágico-marítima*. (Biblioteca Nacional de Lisboa)