

Um mar à margem:

o motivo marinho

na poesia brasileira

ANTONIO CARLOS SECCHIN

do Romantismo

ANTONIO CARLOS SECCHIN é ononom nom onomn mon mon onnm onm onm onm onm onm onm onm onm

“M

inha terra tem palmeiras, / Onde canta o sabiá” (1). Nos famosíssimos versos da “Canção do Exílio”, Gonçalves Dias fala de terra, aves,

estrelas, bosques: fala de quase tudo, mas não do mar. A natureza do Brasil, na sua idealização exemplar, já surge celebrada com o mar a menos. E nos outros poetas românticos? O mar teria sido elemento importante na constituição de um espaço paradisíaco, ou, ao contrário, acabou retraindo-se como um convidado modesto no banquete suntuoso do imaginário romântico?

Para procurar a resposta, percorremos a obra de 52 poetas (2) do Romantismo brasileiro, uma vez que o centramento exclusivo nos autores canônicos nos parecia insuficiente para revelar a dimensão da incidência (ou da ausência) do mar na produção do período. Foram lidos todos os poemas que fizessem no título menção explícita ao mar, ou implícita, através de campos metonímicos como praia, concha, areia, barco. Desse total, nada menos do que 22 poetas não assinaram textos com motivo marinho; dos 30 restantes (3), 23 possuem poemas efetivamente dedicados ao tema, e nos demais o mar comparece na condição de coadjuvante, seja no contexto mais amplo de uma baía ou de um litoral, seja num cenário protagonizado pela lua. Presença, portanto, relativamente moderada, que vem de encontro às expectativas de uma comemoração dionísia da magia tropical, cuja imagem-clichê é a do coqueiro à

1 G. Dias, 1957, p. 83. Para evitar excessiva remissão às notas, doravante as citações serão acompanhadas, no corpo do texto, do número da página do livro em que se encontram. Atualizamos a ortografia de acordo com as normas vigentes.

beira-mar plantado sob os eflúvios lânguidos da brisa matutina. Adiante, proporemos uma hipótese para a explicação do fenômeno.

Percorridos os poemas, percebemos a recorrência de algumas configurações no tratamento do motivo marinho que atravessaram, com poucas alterações, as sucessivas “fases” em que os historiadores dividem o Romantismo brasileiro, situado, *grosso modo*, entre meados da década de 1830 e meados da de 1870. Podem-se resumir tais configurações em: a) o mar como objeto de narração; b) como substrato épico-histórico; c) como matéria lírica; d) como fonte de indagação filosófica. Seleccionamos, para o exame desses aspectos, um contingente de doze poetas do *corpus* preliminarmente pesquisado.

O bloco narrativo se apresenta em duas versões não necessariamente excludentes: ora concentra-se na atividade do pescador, ora enfatiza um drama amoroso em que o mar é cenário e também antagonista. O menos conflituoso desses textos é “O Canto do Pescador” (4) de Bittencourt Sampaio, que trata de uma plácida rotina, e não, como se verá nos outros casos, de um acidente que transtorna o cotidiano. Em Sampaio, o mar é um lugar de onde certamente se retorna, e se retorna coberto de peixes, de pátria e de paixão:

“Na minha igara vogando
Por estas ondas de anil,
Sentado na popa, sozinho cismando,
Deslizo, cantando
As glórias que alembam meu pátrio Brasil.

/.../

Sinto fome? A rede lanço,
Atiro a fiska e o anzol;
São tantos os peixes que apanho num lanço,
Que as vezes me canso
De estar todo o dia postado no sol.

/.../

E volto a ver a choupana,
Que o dia inteiro não vi;
Encontro nas praias sentada a indiana,
Que alegre, que ufana

Ao ver-me se apressa, correndo pra mim!”
(p. 148).

Este é um dos raríssimos poemas românticos que vinculam mar e Brasil. A edenização da paisagem está de todo ausente em “Gualter, o Pescador” (5), de Fagundes Varela, peça pouco divulgada e das mais longas dedicadas ao motivo marinho. Divide-se em quatro partes, num total de 541 versos de estrofação variada, com predomínio de quadras e quintilhas. O poema é muito bem urdido desde o seu início, com a caracterização algo mística do nascer do dia:

“Sobre as ondas de anil do mar profundo
Surge a esfera de luz banhando as plagas
De esplêndido clarão;
O mundo acorda, e a natureza escreve
Um canto ainda sobre o livro eterno
Da imensa criação” (p. 225) .

Na quinta estrofe surgem os personagens – o pescador, a esposa Ester e a filha. O discurso temeroso da mulher infiltra a suspeita frente à placidez dos elementos naturais. Presságios femininos de um lado, evidência climática e necessidade de buscar alimento, de outro, entram em conflito. Gualter lança-se ao mar, e o narrador recorre a sensações visuais, táteis e auditivas para flagrar a eclosão da tormenta:

“De mais a mais o espaço se escurece,
Repetem-se os trovões, o mar inquieto
Fustiga as penedias,
Um dilúvio de queixas e bramidos
Percorre os ervaçais e vai perder-se
Nas longas serranias!” (p. 230) .

O texto, a partir de então, adota uma técnica contrapontística, focalizando alternada e sucessivamente o pavor de Ester, a intensificação da tempestade e a luta de Gualter contra a morte. A plasticidade hiperbólica dos versos é um dos trunfos de Varela na construção do cenário:

“O temporal rebenta! Escuras vagas
Pulam sem freios nas marinhas plagas
Como nos ermos os corcéis bravios;

2. A saber: *Almeida Freitas, *Álvares de Azevedo, Ana Arruda, *Aureliano Lessa, *Barão de Paranapiacaba, *Bernardo Guimarães, *Bruno Seabra, *Bittencourt Sampaio, *Carlos Ferreira, *Casimiro de Abreu, *Castro Alves, *Clímaco Barbosa, Dias da Rocha, Ezequiel Freire, *Fagundes Varela, Félix da Cunha, *Ferreira de Menezes, Francisco Otaviano, Franco de Sá, *Gentil Homem de Almeida Braga, Gonçalves de Magalhães, *Gonçalves Dias, *Guimarães Jr., *João Silveira de Sousa, Joaquim Manoel de Macedo, *Joaquim Norberto, Joaquim Serra, José Antônio Frederico da Silva, *José Bonifácio, o Moço, Junqueira Freire, *Juvenal Galeno, Laurindo Rabelo, *Lobo da Costa, *Luís Delfino, Luís Gama, *Machado de Assis, Maciel Monteiro, *Manoel de Araújo Porto-Alegre, *Melo Moraes Filho, *Moniz Barreto, Narcisca Amália, *Paulo Eiro, Pedro de Calazans, *Pedro Luís, Quirino dos Santos, Salomé Queiroga, *Sousa-Andrade, dito Sousa-Andrade, Teixeira de Melo, Tobias Barreto, Trajano Galvão, Vitoriano Palhares e *Xavier da Silveira.

3. Os assinalados com asterisco na nota anterior.

4. B. Sampaio, 1860.

5. F. Varela, 1962.

Tombam torrentes d' amplidão do céu,
Os ventos berram do bulcão no véu
Em longos tresvarios!" (p. 233).

A seguir, seis estrofes nos projetam no centro do conflito, através de minuciosas descrições do duplo sofrimento, o da mulher na terra, e o do homem no mar. Paradoxalmente, Ester afoga-se na beira da praia, e Gualter consegue salvar-se das entranhas do oceano, sem saber da morte da esposa. Varela estabelece um contraste entre a tempestade, já amainada, e as convulsões da alma humana, de mais difícil controle:

"A tormenta cessou, mas ai! Na terra
As tormentas do céu são as menores!
Uma réstia de luz as doma e pisa
Como ao bravo corcel que o freio abate;
Mas as que surgem nos humanos peitos
E a vida cavam nos medonhos choques,
Essas são longas – eternas – sem luzes,
Nem brisas, nem manhã, que a fúria
[apague!]" (p. 241).

Ao divisar o cadáver de Ester, Gualter, arrastando a filha, atira-se de um precipício. A indiferença da natureza diante da tragédia é do suicídio é descrita com toques de requinte e crueldade:

"O oceano é discreto, e o que ele encerra
Dorme no sono de profundo olvido.
Dentre as grimpas azuis, entre neblinas
A lua vem se erguendo branca e pura
Como a odalisca que se eleva pálida
Da banheiras de mármore do serralho!
–Boa-noite, belo astro! –ergue-te asinha!"
(p. 244).

Ester foi a primeira a morrer, mas um cadáver ainda é pouco para a sofreguidão romântica. O mito do amor perfeito se alimenta de sangue duplo, convoca a morte a dois, no caso acrescida do desdobramento filial.

Também "Rosa no Mar" (6), de Gonçalves Dias, e "A Sereia e o Pescador" (7), de Bernardo Guimarães, convocam a morte para decretar a palavra final no enleio

amoroso. O primeiro transforma aquilo que a princípio seria o singelo passeio/devaneio de uma virgem à beira-mar num acontecimento marcado pela morte em decorrência de motivo banal – o ímpeto de recuperar uma rosa tragada pelo oceano. O jogo de aproximação e afastamento entre a moça e o mar desenha-se numa espécie de torneio amoroso:

"Vem a onda bonançosa,
Vem a rosa;
Foge a onda, a flor também.
Se a onda foge, a donzela
Vai sobre ela!
Mas foge, se a onda vem" (p. 282).

Não seria exagero enxergar nessa dança algo da ordem da sexualidade. A virgem quer aparentemente conservar sua rosa, mas sente irresistível fascínio pela hipótese de perder-se perdendo-a. Observamos que, em meio às ondas, a virgem "Nem com tanta / Presteza lhes quer fugir" (p. 282). Na estrofe seguinte a onda, masculinizada em "mar", se encapela e realiza o gesto simultâneo de posse e de morte: "A virgem bela / Recolhe e leva consigo" (p. 282). Ao fim do poema, a flor perdida é o que se encontra como resto da consumação do encontro entre o denso mar e a doce virgem:

"Ia a noite em mais de meia:
Toda a praia perlustraram,
Nem acharam
Mais que a flor na branca areia" (p. 282).

Curiosamente, um outro poema de Gonçalves Dias trabalha a mesma questão, e de modo talvez mais explícito. Trata-se do famoso "Não me Deixes" (8), em que uma flor suplica à correnteza que a arraste, e, ao ter atendido o pedido, encontra ao mesmo tempo a realização do desejo e a extinção física:

"A corrente impiedosa a flor enleia,
Leva-a do seu torrão;
A afundar-se dizia a pobrezinha:
'Não me deixaste, não!'" (p. 363).

6 G. Dias, op. cit.

7 B. Guimarães, 1959.

8 G. Dias, op. cit.

Se, no caso da virgem, morrer no mar dos desejos era alvo dubiamente formulado, o fenômeno transparece com toda nitidez no poema de Bernardo Guimarães, mais uma versão dos lendários encontros entre um pescador e uma sereia. É um longo texto, de imagens delicadas e cunho dramático, composto de falas alternadas de sereia e pescador, pontuadas por discretas intervenções do narrador. A inspiração européia do poema patenteia-se na indicação do gênero “balada” apostado ao título, remetendo-o à mitologia nórdica e marinha. A partir das falas iniciais, a sereia já profere ameaças contra quem ousar desejá-la. Amar significa projetar-se num turbilhão sem retorno:

“E se alguém na terra ingrata
Sentindo loucos amores,
Meus encantos e favores
Insensato desejar,
Em torno a mim, bravas ondas,
Vinde em fúria rebentar” (p. 368).

Tanto “A Sereia e o Pescador” quanto o poema de Gonçalves Dias encenam um amor que não teme a aniquilação do corpo, e que se alimenta da compulsão de ir até o fim de um abismo sem fim, ou melhor, de um abismo que só termina onde a morte começa. Daí, no pescador, o discurso da obsessão:

“Se entre monstros marinhos,
Lá no mais fundo dos mares,
Em cristalinos algares
Se oculta o retiro seu.
Em meu amor confiado
Lá também descerei eu” (p. 374).

A insistência na afirmação do desejo acaba por minar a recusa da sereia. Todavia, o final do texto é ambíguo, porque, de um lado registra o encontro do par, e, de outro, reitera a solidão da sereia, ao evocar um barco agora fantasma e o canto possivelmente viúvo daquela que o atraiu:

“Apenas ouve-se um canto,
Tão triste, que faz chorar;
E os pescadores que o ouvem,

Começam logo a rezar,
Dizendo consigo – É ela,
É ela, a filha do mar!” (p. 376) .

Ultrapassando o âmbito de um enredo individual para outro que incorpore uma dimensão coletiva, podemos agora falar de um segundo nível de aproveitamento marinho, qual seja, o de natureza épico-histórica: o mar como espaço viabilizador de transformações sociais, políticas, culturais, econômicas. Num primeiro momento, é claro, ocorreria pensar no ciclo renascentista dos descobrimentos, mas, dessa perspectiva, o que aí se glorificaria é um mar europeu, mais especificamente ibérico. Se levarmos em conta os atritos e ressentimentos que impediam a cicatrização das feridas abertas com a independência da ex-colônia, não é de estranhar que Pedro Álvares Cabral seja nome desprezado pelo Romantismo brasileiro. O herói do único épico marítimo do período é Colombo, louvado no longuíssimo e tedioso poema (9) homônimo de Araújo Porto-Alegre, com seu quarenta cantos em decassílabos brancos sáficos. A prolixidade, o descritivismo de fachada e a inconsistência na caracterização do protagonista são marcas de uma obra que, afinal, só veio a lume graças à imperial bondade e ao generoso cofre de Dom Pedro II. No final do poema –

“Perdoa-me, Colombo, se do engenho
A imperícia excedeu o amor do vate.
Cantor das selvas, como elas rude,
Dei-te flores silvestres, mas fagueiras
Como o solo da pátria que te devo” (p. 520)

– avulta a nota de que o poeta deve a Colombo, e não a Cabral, o “solo da pátria”. O gesto desbravador de Colombo fundou o continente inteiro. O país, de bom grado, preferia ver-se antes como um “irmão da América” do que como um “filho de Portugal”.

Existe ainda outro texto de fundo histórico que até hoje é reconhecido como particularmente expressivo no século XIX brasileiro: o “Navio Negroiro” (10), de

9 M. A. Porto-Alegre, 1866.
10 C. Alves, 1953.

Castro Alves, cujo primeiro verso comporta a mais famosa referência marinha de nosso Romantismo – “Stamos em pleno mar” (p. 515). O poema, a rigor, não focaliza o mar brasileiro, e sim uma região indefinida, um ponto qualquer do Atlântico entre a África e o Brasil.

Importante em Castro Alves é o processo de “desnaturalização” do mar. Nos segmentos iniciais o oceano irrompe como elemento idílico,

“Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano,
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dous é o céu? Qual o oceano?”
(p. 515)

para pouco a pouco perder o caráter de espetáculo deleitoso em decorrência de uma ocupação humana sinônima da sordidez, que lhe mancha a “pureza” original e o torna cúmplice do comércio – literalmente – humano:

“Era um sonho dantesco... o tombadilho
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros... estalar de açoite...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...” (p. 529).

Da invocação final do poema não consta o nome do português D. Pedro I, nem o de seu filho imperador do Brasil, mas o de José Bonifácio de Andrada e Silva, brasileiro dito “O Patriarca” da independência. E, na trilha de Araújo Porto-Alegre, é sintomática a presença de Colombo e o silêncio sobre Cabral:

“Mas é infâmia demais!... Da etérea plaga
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo!
Andrada! Arranca esse pendão dos ares!
Colombo! Fecha a porta dos teus mares!”
(p. 524).

O mar como objeto de divagação lírico-amorosa comparece em razoável número de textos, mas de um modo, digamos, desfibrado de qualquer especificidade ser-

vindo antes como ambientação literal ou metafórica dos devaneios do poeta. Em Álvares de Azevedo – conhecido pelo repúdio à ostentação nativista dos primeiros românticos brasileiros – o investimento na metáfora é ostensivo desde a primeira estrofe de “Anjos do Mar” (11):

“As ondas são anjos que dormem no mar,
Que tremem, palpitam, banhados de luz...
São anjos que dormem, a rir e sonhar
E em leito d’escuma revolvem-se nus!”
(p. 48).

Comparadas as ondas a “pobres anjinhos” que “estão a chorar”, delineia-se uma fragilização da natureza que corresponderá, via alegoria, à confissão de fragilidade do próprio sujeito, incapaz de encarar a mulher sem recorrer a torneios que a tornem evanescente:

“Ai! Quando tu sentes dos mares na flor
Os ventos e vagas gemer, palpitar,
Por que não consentes, num beijo de amor,
Que eu diga-te os sonhos dos anjos do mar?”
(p. 49).

Sonhos e anjos atuam como sucessivas camadas de abstração onde o desejo nebuloso do poeta parece sentir-se ao abrigo da confrontação com a realidade. Em direção oposta, “A Canção do Pescador” (12), do Barão de Paranapiacaba, deleita-se na comparação de atributos físicos da mulher com signos concretos do mar, extraindo do campo metonímico do pescador os elementos que comporão as metáforas da amada:

“Ruiva conchinha da areia
Fios de vivo coral,
Desmaiam ao pé do nácar
Dessa boca virginal.
Os teus dentes escurecem
Finas per’las em ramal” (p. 62).

Álvares partiu de um termo marítimo (onda) conotador de fugacidade para, através dele, atingir uma concepção também etérea e volátil do feminino (anjo). Paranapiacaba partiu da corporalidade feminina

11 A. Azevedo, 1962.

12 B. Paranapiacaba, 1910.

e, para reforçá-la ainda mais, recorreu a uma imagística marinha fundada na solidez (concha, coral, pérola).

Casimiro de Abreu, cuja profundidade poética é propícia à navegação costeira, apresenta em toda a sua obra um único título relacionado a nosso tema. Trata-se de “Palavras ao Mar” (13), que, excetuando-se o dado contextual de ter sido eventualmente escrito próximo ao oceano, em nada mais justifica a referência marinha. Fossem palavras ao vento, ao espelho ou ao travesseiro, o leitor não perceberia qualquer diferença:

“Oh! Se eu pudesse
Hoje – sequer –
Fartar desejos
Nos longos beijos
Duma mulher!...” (p. 163).

O oceano como objeto de indagação filosófica compõe o bloco mais numeroso do motivo marinho na poesia romântica brasileira, e talvez o de tratamento mais homogêneo. Em geral o poeta, diante do mar, canta-lhe a grandeza cósmica; louva-lhe a força e a rebeldia; lembra-se de Deus, e afirma que diante dEle o próprio mar se curva, ainda que, loucamente, ouse desafiá-lo com o arrojo das ondas. Com frequência, para realçar-lhe a magnitude, o mar é expresso como oceano. Também aqui não há marcas que o individualizem, pois se o mar é (talvez) brasileiro o oceano é (certamente) Atlântico; sua dimensão física alça-se à metafísica do divino, e é nesse outro patamar que ele adquire sua efetiva significação. O mais conhecido texto dessa vertente é “O Mar” (14), de Gonçalves Dias, que abre a seção de “Hinos” dos *Primeiros Cantos*. Suas dez estrofes em decassílabos e hexassílabos brancos estabelecem, de certo modo, o padrão pelo qual a (des)medida do oceano será celebrada pela maioria dos românticos subsequentes. Destaquemos alguns versos: “Oceano terrível, mar imenso/De vagas procelosas que se enrolam”; “E esse rugido teu sanhudo e forte/ Enfim medroso escuto!”; “Ó mar, o teu rugido é um eco incerto/Da

criadora voz, de que surgiste”; “És poderoso sem rival na terra”; “Mas nesse instante que me está marcado/.../Irei tão alto, o mar, que lá não chegue/ Teu sonoro rugido” (p. 241). A observar que o compasso pelo qual se pauta a mensuração do mar é integralmente tecido por imagens que remontam a um mundo abstraído da história. Espaço em que as forças naturais travam combate, e, acima delas, as forças sobrenaturais, de Deus e da alma, voejam vitoriosas.

No mesmo diapasão, uma difusa paráfrase bíblica do *fiat* divino encontra-se em “Hino da Criação” (15), de Aureliano Lessa, onde o próprio mar desvela em primeira pessoa os mistérios de seu poder:

“A minha informe amplidão
Do infinito é tosca imagem,
O brado é minha linguagem
No hino da criação!
Pra render minha homenagem,
Tento aos astros me arrojlar,
E sobre mil escarcéus
Louvar o Senhor nos céus...
Mas quebra os arrojlos meus
Do Senhor um só olhar!” (p. 65).

Notemos que sempre alguma coisa *falla*, seja no oceano gonçalvino, que é derrotado pelo grão de areia, seja no mar de Lessa, que não atinge as alturas. Essa falha é a brecha por onde penetra a instância divina. O mar é arremedo de uma força maior e, mesmo sem galgar o céu, já é poderoso o suficiente para impor-se ao homem. É o que lemos em Fagundes Varela, que, todavia, introduz a história ali onde Gonçalves Dias enxergara unicamente a natureza. Em todas as estrofes de “O Mar” (16), o drama humano – de cobiça, de delírio, de audácia – é contraposto à força do oceano, em que o poeta louva não apenas o caráter indomado, mas também a capacidade de sobreviver à insânia e às paixões terrenas: “Sacode as vagas do teu dorso imenso,/ Oh profundo oceano”; “O que é feito de Roma, Assíria e Grécia,/ Cartago, a valorosa? As vagas tuas/ Lambiam-lhe os muros”; “Tudo esbrou-se, se desfez em cinzas”; “Só tu, oh

13 C. Abreu, 1961.

14 G. Dias, op. cit.

15 A. Lessa, 1909.

16 F. Varela, op. cit.

mar, sem termos, imutável/.../Ruges, palpitantes sem grilhões nem peias!” (p. 207). Enquanto o discurso de Gonçalves Dias pauta-se pelo tom entre reverencial e temeroso, Varela proclama sua identificação com o mar por nele vislumbrar um mesmo caráter de independência (ou, até, de arrogância):

“Amo-te assim, oh mar, porque minh’alma
Vê-te imenso e potente, desdenhoso
Rindo às quimeras da cobiça humana!
Amo-te assim! Ditoso no teu seio
Zombo do mundo que meu ser esmaga,
Sou livre como as vagas que me cercam
E só a tempestade e a Deus respeito”
(p. 209).

É particularmente vigorosa a antepenúltima estrofe do texto, com sua sucessão de gerúndios sobrelevando a capacidade defensiva e agressiva do oceano:

“Amo-te horrível,
Arrogante e soberbo, repelindo
Os furacões que roçam-te nas crinas,
Quebrando a asa de fogo que das nuvens
Procura-te domar, batendo a terra
Com teus flancos robustos, levantando
Triunfante e feroz no tredo espaço
A cabeça vendada de ardências!” (p. 209).

Álvares de Azevedo, em “Crepúsculo do Mar” (17), retoma a perspectiva de Gonçalves Dias (“Só a idéia de Deus e do infinito/ No oceano boiava”, p. 79), mas, como de praxe, sob a égide de um discurso da desistência, em que a imagem do mundo surge esmaecida e desvitalizada, mar de átonos murmúrios, e não de rugidos abissais. Poesia do estado sonambúlico, em que até “as nuvens do céu voam dormindo” (p. 81).

Mas é num autor hoje esquecido, Moniz Barretto, que encontraremos o bastante original “Ao Mar” (18). O poeta interpela o oceano, e, em dura reprimenda, censura-o por engolir tesouros e por ousar medir-se com Deus. Como castigo, adverte, poderá ser transformado num riacho. Além disso, o mar quis interpor-se ao progresso e à ciência, e falhou na tentativa:

“bem sabes que cedeste reverente
das lusitanas glórias à passagem
pelo atrevido timoneiro Gama!
É que, sendo tão grande para um globo,
és ainda pequeno para o gênio!” (p. 114).

Pela primeira vez afirma-se que o mar pode ser vencido pela capacidade humana, sem recurso ao divino. E, num golpe de mestre (-escola), Barretto lança uma derradeira ameaça: se o mar insistir em comportar-se mal, o navegante o abandonará, trocando o perigo das ondas pela segurança de um balão dirigível.

Não poderíamos concluir esta amostragem sem referência à poesia de Sousândrade, autor, dentre outras obras, das *Harpas Selvagens* (19), cujo canto XXIV se denomina “Fragmentos do Mar”, espaiados por 44 páginas do volume. Os “Fragmentos”, a rigor, mesclam todos os temas aqui apontados, revelando um sujeito multifacetado que oscila da mais exata referência geográfica ao delírio perceptivo mais exacerbado. Narrando uma viagem da França ao Brasil, com escalas em Portugal, o poeta, em ásperos decassílabos brancos, viaja também em busca de seu passado e de mitos imemoriais, num roteiro em que se fazem presentes uma intensa erotização da natureza, a luta do espírito de Byron contra o anjo-Lamartine e a concepção do mundo como um projeto abandonado por Deus. Sousândrade visiona ainda a criação do universo, o surgimento de Adão e Eva, e imagina a morte do oceano, fulminado pela dúvida (compartilhada pelo narrador) de não saber quem é, nem o que virá a ser. O poeta não deixa também de lamentar a vacuidade do sonho:

“E eu sonhava e eu vi-me solitário,
Olhando o espaço balançando estrelas.

E esses sonhos que eu via, onde já foram
Da apaixonada aurora? E foi-se o dia:
E eu que fui? E amanhã, quando outro sol
Lançando-se em seu vôo arrebatado
D’água que se abre para o cume azul

17 A. Azevedo, op. cit.

18 M. Barretto, 1868.

19 J. Sousa-Andrade, 1857.

Novos sonhos prestar-me e nova esp'rança,
Que eu serei amanhã, nesse outro dia?..
Eu não tenho amanhã: minha existência
Toda acabo sempre hoje, embora triste,
Mais triste o meu porvir me aterra sempre”
(p. 124).

Finalmente, na clave de Gonçalves Dias, entoa o canto de retorno à pátria, até perfa-zer a comunhão mística entre si mesmo e a matéria da terra natal:

“Deus, ó Deus!
Nas águas deste mar lava a minha alma,
Ao lado de meus pais deixa o meu corpo
Nesta hora de rever o Maranhão,
As minhas terras, minhas ondas glaucas
E o meu sol do equador, meu céu,
[minh'alma
Que é tudo isto que forma a minha pátria!”
(p. 137).

Partamos deste ponto para retornarmos a outra origem, ou seja, à pergunta inicial de nosso trabalho: por que o mar é relativamente escasso no imaginário do Romantismo brasileiro? Para respondê-la, recorremo-nos da prosa poética de *Iracema* (20), de José de Alencar, em que o protagonista parece cindido entre dois pólos: a força centrífuga do capítulo I, na coragem de lançar-se aos “verdes mares, bravios” (p. 11); e a

força imantadora do capítulo II, que aponta para “além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte” (p. 12). Mas quem ocupa a jangada alencarina é Martim Soares Moreno, de volta a sua origem lusa. Assim, como também ocorre na “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias e nos “Fragmentos” de Sousândrade, comemora-se menos o mar do que o fato de *sair dele*. E aqui aproximamo-nos do âmago da questão. Em geral, o mar que se celebra é mar de partida, cheio de fascínio e de promessas diante do desconhecido. E o mar brasileiro é um mar de chegada, marco de uma história alheia que nele semeou seus signos opostos: a opulência vitoriosa do europeu e a degradação do escravo africano. Oceano da dominação e da vergonha, contra-indicado para aglutinar os projetos, tão caros aos românticos, de afirmação nacionalista de um “grande povo”. Conforme vimos, Castro Alves pediu a Colombo que fechasse a porta de seus mares. De costas para o mar travado, e ávido para lançar-se ao que se oculta além, muito além daquela serra, o poeta não precisou da aventura marinha para cultivar um imaginário de afirmação e conquista. Como um marinheiro a seco e às avessas, navegou no desejo, talvez frustrado, de fazer em terra firme a construção desse sonho sempre instável e inacabado que leva o nome de Brasil.

20 J. Alencar, 1979.

BIBLIOGRAFIA

Autores românticos

- ABREU, Casimiro de. *Poesias Completas*. 3ª ed. São Paulo, Saraiva, 1961.
ALENCAR, José de. *Iracema*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979.
ALVES, Castro. *Poesias Completas*. São Paulo, Saraiva, 1953.
AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. 2ª ed. São Paulo, Saraiva, 1962.
BARRETTO, Moniz. *Cantos d'Aurora*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1868.
DIAS, Gonçalves. *Poesias Completas*. 2ª ed. São Paulo, Saraiva, 1957.
GUIMARÃES, Bernardo. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1959.
LESSA, Aureliano. *Poesias Póstumas*. 2ª ed. Belo Horizonte, Beltrão & Comp., 1909.
PARANAPIACABA, Barão de. *Poesia e Prosa Seletas*. Rio de Janeiro, Leuzinger, 1910.
PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. *Colombo*. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1866.

SAMPAIO, Bittencourt. *Flores Silvestres*. Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1860.
SOUSA-ANDRADE, Joaquim de. *Harpas Selvagens*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1857.
VARELA, Fagundes. *Poesias Completas*. 2ª ed. São Paulo, Saraiva, 1962.

Romantismo: teoria e crítica

ABRAMS, M. H. *El Espejo y la Lámpara*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1972.
ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme*. São Paulo, Edusp, 1998.
BOWRA, Maurice. *The Romantic Imagination*. 17th ed. London, Oxford, 1976.
BROCA, Brito. *Românticos. Pré-românticos. Ultra-românticos*. São Paulo, Polis, 1979.
CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares. Poesia e Humor Românticos*. São Paulo, Edusp, 1997.
CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e Críticos do Romantismo*. São Paulo, Edusp, 1978.
CUNHA, Fausto. *Romantismo e Modernidade na Poesia*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1988.
GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto (orgs.). *A Estética Romântica*. São Paulo, Atlas, 1992.
GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
GUSDORF, Georges. *Le Romantisme*. 2 vol. Paris, Payot, 1993.
LACQUE-LABARTHE, Ph. & NANCY, J.-L. *L'Absolu Littéraire*. Paris, Seuil, 1978.
LEITE, Dante Moreira. *O Amor Romântico e Outros Temas*. São Paulo, Nacional, 1979.
LOBO, Luiza (org.). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.
PRZA, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. São Paulo, Unicamp, 1996.
RAJAN, Tiltotama. *Dark Interpreter. The Discourse of Romanticism*. London, Cornell University Press, 1990.
SALLES, David. *Do Ideal às Ilusões*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e Desordem*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.
