

CONFLUÊNCIAS INTERTEXTUAIS NO CONTO “NAU CATRINETA”, DE RUBEM FONSECA

Murilo Cavalcante Alves¹

RESUMO: A literatura historiográfica seiscentista aponta para inúmeras lendas fantásticas que circulavam acerca do Oceano Atlântico, oriundas de várias origens, transmitidas e alteradas pela imaginação popular. Uma se destacou pela recorrência e apropriação pela literatura, a lenda da *Nau Catrineta*. Recolhida no *Romanceiro* (1843), por Almeida Garrett (1799-1854), essa xácara inspirou o romancista Rubem Fonseca a escrever um conto homônimo publicado em sua obra *Feliz Ano Novo* (1975). O conto oscila entre espaços fronteiriços, em que convergem duas literaturas, a brasileira e a portuguesa, protagonizando uma leitura do contexto histórico sob o viés do fantástico. O artigo analisa a narrativa do conto, enfocando a questão da intertextualidade e suas relações dialógicas, no entrecruzamento dos fatos históricos e sociais com a ficção.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Fantástico; Intertextualidade; Nau catrineta; Rubem Fonseca.

ABSTRACT: The seventeenth-century historiographical literature points to numerous fantastic legends that circulated about the Atlantic Ocean, originating from various origins, transmitted and altered by popular imagination. One stood out for its recurrence and appropriation by literature, the legend of the *Nau Catrineta*. Collected in *Romanceiro* (1843), by Almeida Garrett (1799-1854), this “xácara” inspired the novelist Rubem Fonseca to write a homonymous story published in his work *Feliz Ano Novo* (1975). The tale oscillates between border spaces, in which two literatures, Brazilian and Portuguese, converge, leading a reading of the historical context under the bias of the fantastic. The article analyzes the narrative of the short story, focusing on the issue of intertextuality and its dialogical relations, at the intersection of historical and social facts with fiction.

KEYWORDS: Tale; Fantastic; Intertextuality; Nau catrineta; Rubem Fonseca.

Minha velha tia costumava adormecer-me cantando-me
(Se bem que eu fosse já crescido demais para isso) ...
Lembro-me e as lágrimas caem sobre o meu coração e lavam-no da
[vida,
E ergue-se uma leve brisa marítima dentro de mim,
Às vezes ela cantava a “Nau Catrineta”:
Lá vai a Nau Catrineta
Por sobre as águas do mar...
. *Ode marítima*. (PESSOA, 1984, p. 264)

Os desafios do *mar tenebrarum*

A vasta bibliografia historiográfica seiscentista aponta para inúmeras lendas fantásticas que circulavam acerca do Oceano Atlântico, provenientes de várias origens, transmitidas e alteradas pela imaginação popular. A ideia corrente era a de que o oceano era um mar de trevas e de monstros, e quem ousasse percorrer o Atlântico, afastando-se da costa,

¹ Doutor em Estudos Literários; Professor da FALE – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas; professor.mca@gmail.com; Lattes: //Lattes.cnpq.br/9806023965641391

encontraria a morte certa ou envelheceria rapidamente, ou ainda, dentre outras especulações, perderia mesmo a noção de tempo. Ou seja, a extensão do mar inexplorado apavorava os navegantes que temiam se defrontar com ventos, tempestades e correntes marítimas. Tal ambiência caracterizou o que se passou a chamar de *Mare tenebrarum*, locus pleno de mistérios e lendas. Alguns afirmavam que dele não se poderia voltar, outros diziam que as ondas eram escuras como breu, outros ainda, que existiam turbilhões onde desapareceriam as embarcações e os tripulantes. (PINTO, 1960)

Dentre essas lendas, uma se destacou pela sua recorrência e apropriação pela literatura, a lenda da chamada *Nau Catrineta*, que povoa até hoje o imaginário popular. Luis da Camara Cascudo (1984) a define como uma xácara portuguesa que trata de assuntos marítimos, isto é, uma narrativa que aborda a travessia do Atlântico em circunstâncias trágicas. A busca pela identificação do barco e da época do fato continua motivando os pesquisadores, e originou uma vasta literatura erudita sobre a questão.

O tema reaparece, segundo esse autor, na literatura oral de vários povos navegadores, que tratam de episódios inevitáveis de calma, fome e desespero na solidão oceânica, com amplas repercussões temáticas no cancionário popular. A Nau Catarineta – outra variante do termo – cantada de modo isolado em Portugal e no Brasil, vai convergir para o auto do **Fandango**, na jornada XVI. A recorrência a essa história é tão constante que o estudioso potiguar observa que “Nenhum outro poema anônimo possui bibliografia mais alentada”.

De acordo com Libório M. Silva (2010), a adaptação do romance – é assim que o poema é classificado – sofreu adaptações não apenas em Portugal, mas também no Nordeste brasileiro, tendo se incorporado às danças dramáticas populares – **Cheganças de Marujo** – e é considerado como a mais antiga expressão popular portuguesa, juntamente com o Boi de reis, outra dança pertencente ao folclore popular brasileiro. Uma das versões brasileiras adaptadas deste poema informa que este fandango tem filiação ibérica, mais precisamente lusitana e, “como todas as **Cheganças de Marujos** que se dramatizam no Nordeste do Brasil, está ligado ao **Romance da Nau Catrineta**.” (SANTOS, 2018, p. 21, grifos do autor).

Ainda, segundo o folclorista e historiador potiguar,

Almeida Garrett deduzia ter origem a Nau Catarineta da viagem da nau Santo Antônio, que, em 1565, transportara Jorge de Albuquerque Coelho, de Olinda para Lisboa, determinando a narrativa de Bento Teixeira Pinto e uma natural projeção na memória coletiva. Creem outros que a nau voltava da Índia. Um volume raro, **Il Moro Transportato, Reggio**, 1672, registra a evocação dos capuchinhos Michael Angelo de Gattina e Denis Carli di Placenza, em situação angustiosa sob a linha equinocial, de fato semelhante,

ocorrido há poucos anos, ao **infelice Vascello detto Cattarineta**, possibilitando existência histórica do motivo sentimental da xácara. (CASCUDO, 1984, p. 522, grifos do autor) [ainda segundo este autor, vários pesquisadores “estudam excelentemente o problema, que continuará em aberto” (CASCUDO, 1984, p. 522)]

Desde sua descoberta e publicação em 1843, no *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, de Almeida Garrett, este belo romance tradicional português vem sendo impresso em diversas variantes, com destaque para sua recorrência no poema de Fernando Pessoa, *Ode Marítima*, escrito por seu heterônimo Álvaro de Campos. Por sua vez, a justificativa para essas recorrências apresenta-a Teófilo Braga, ao observar que “os cantos populares, enquanto andam na tradição oral não envelhecem; vão insensivelmente acompanhando as evoluções da língua e dos costumes.” (Apud SILVA, 2010, p. 26).

O poema recolhido no *Romanceiro* (1843), pelo escritor e poeta romântico português Almeida Garrett (1799-1854), inspirou o romancista brasileiro Rubem Fonseca (1925-2020) a escrever um conto homônimo publicado em sua obra *Feliz Ano Novo* (1975). O conto de Fonseca oscila entre espaços fronteiriços, quais sejam aqueles em que convergem duas literaturas, a brasileira e a portuguesa, protagonizando uma leitura do contexto histórico sob o viés do fantástico pelas ambiguidades presentes na narrativa.

Este artigo aborda analiticamente a narrativa desse autor com foco na questão da intertextualidade, já que o texto apresenta relações dialógicas, implícitas ou explícitas, ao cruzar com outros textos e autores, além de fatos históricos e sociais. São questões pertinentes à análise, dentre outras: (1) Qual versão popular influenciou a recorrência do conto?; (2) Como o contista entremeia elementos históricos obscuros para transformá-los em ficção?; (3) Quais elementos do enredo (espaço, tempo, personagens etc.) reverberam a tópica do fantástico?; (4) Quais são as conceptualizações intertextuais exploradas pela narrativa?

A epopeia poética marítima lusitana

Homens que dormem co’o Perigo a espreitar plas vigias!
Homens que dormem co’a Morte por travesseiro!
(PESSOA, 1984, p. 255)

A epopeia marítima dos portugueses de Quatrocentos e Quinhentos, não só vem sendo narrada e cantada há séculos por historiadores e acadêmicos, mas também por poetas, com destaque para Luís de Camões e Fernando Pessoa. Aliás, já se tornou recorrente nos

comentários feitos ao grande épico português dos *Lusíadas* a citação ao episódio do Adamastor, em que Camões exalta a bravura e a ousadia lusitanas em versos decassílabos:

E disse: - Ó gente ousada, mais que quantas
No mundo cometeram grandes cousas,
Tu, que por guerras cruas, tais e tantas,
E por trabalhos vãos nunca repousas,
Pois os vedados términos quebrantas
E navegar meus longos ousas,
Que eu tanto tempo há já que guardo e tenho,
Nunca arados d’estranho ou próprio lenho,

Pois vens ver os segredos escondidos
Da natureza e do úmido elemento,
A nenhum grande humano concedidos
De nobre ou de imortal merecimento:
Ouve os danos de mi que apercebidos
Estão a teu sobejo atrevimento,
Por todo o largo mar e pola terra
Que inda hás de sojugar com dura guerra.

Sabe que quantas naus esta viagem
Que tu fazes fizeram, de atrevidas,
Inimiga terão esta paragem,
Com ventos e tormentas desmedidas!
E da primeira armada que passagem
Fizer por estas ondas insofridas,
Eu farei d’improviso tal castigo
Que seja mor o dano que o perigo!
(CAMÕES, 1980; estrofes XLI-XLIII, p. 200-201)

Cleonice Brardinelli (2000), em ensaio sobre *Os Lusíadas e Mensagem: um jogo intertextual*, assinala que, ao contrário, na obra poética pessoana, isto é, em *Mensagem*, livro que inicialmente traria o título de *Portugal*, e exaltaria as conquistas marítimas lusitanas, Camões não é citado. No entanto, adverte a autora que, como ninguém, Pessoa estabelece uma intertextualidade entre os *Lusíadas* e *Mensagem*, em que exalta o orgulho da expansão portuguesa, ancorado nos versos efusivos de dois poemas: “E, se mais mundo houvera, lá chegara.” (VII, 14) (CAMÕES apud BERARDINELLI, 2000, p. 125); “O mar com fim será grego ou romano/ O mar sem fim é portuguez.” (M². p. 54) (PESSOA apud BERARDINELLI, 2000, p. 125).

Apesar da louvação dos sucessos dos portugueses durante a epopeia dos Descobrimentos, com destaque para o aspecto belo e grandioso da empreitada, sem esquecer as infundáveis discussões sobre os bens e males da colonização, mas, para muito além desta, o

² M. é a abreviatura para o texto do Espólio de Fernando Pessoa.

pioneirismo, inovação e ousadia dos navegadores portugueses não iria impedir que o coração voraz do oceano fosse responsável por inúmeras tragédias, como assinala Fernando de Azevedo (1992):

Todos os povos têm a sua aventura, intransmissível, unicamente sua, que os conforma em tempo de glória ou de desastre. A dos portugueses tem o mar por teatro, a epopeia como gênero, o guignol por comédia e o final trágico. A sua aventura é um espaço de viagem, longuíssimo no tempo, uma alucinante viagem refeita não se sabe quantas vezes no decorrer de dois séculos, sempre no mesmo espanto, no mesmo desejo, no mesmo inverossímil, no mesmo desastre. (AZEVEDO, 1992 apud SILVA, 2010, p. 11)

Tais constatações registram tanto a história de Portugal quanto a do Brasil colonial, atestando o espírito indômito do conquistador português que, na pretensa viagem em busca da Índia, desbrava novas terras e adiciona povos desconhecidos à geografia cultural do passado.

Desde que se inaugurou o caminho marítimo para a Índia em 1497-99, os navios portugueses percorriam os Oceanos Atlântico e Índico. Esta rota longa e incerta entre Portugal e a Índia, por via do temeroso Cabo da Boa Esperança, transformava-se, por vezes, num palco de catástrofes. De acordo com estimativas feitas, admite-se que nos séculos XVI e XVII, naufragou um navio em cada cinco, dos que partiram de Lisboa com destino à Índia. (SILVA, 2010, p. 13)

A arrancada gloriosa dos portugueses através dos mares inóspitos e desconhecidos não pôde realizar-se sem infinitas lágrimas, ruínas e calamidades. [Pois] todas as medalhas têm seu reverso. As viagens marítimas dos portugueses, nos séculos XV, XVI e XVII, serviram, inquestionavelmente, a Ciência, a Humanidade e levaram a [chamada] civilização cristã às mais longínquas e remotas paragens do globo. Mas os grandes feitos e os grandes progressos nunca se realizam sem dores, sem vítimas e sem profundos abalos políticos, psicológicos e econômicos. (VIANA, 1941 apud SILVA, 2010, p. 10)

‘Os próprios marinheiros, supersticiosos e apavorados,’ [observa ainda Viana] ‘já chamavam às naus sepulturas de homens e vasos de desastres. As guerras, os piratas ou corsários, as deficiências de construção e os temporais dizimavam-nas lamentavelmente. (VIANA apud SILVA, 2010, p. 12)

O crítico Mário Gonçalves Viana, ao destacar as agruras provocadas por essas viagens que, sem dúvida, ampliaram o conhecimento de mares e terras desconhecidas, se bem que muitas vezes à custa de danos irreversíveis, destaca o caráter incerto de tais empreitadas que só vem confirmar a ousadia e o pioneirismo lusitano na navegação marítima.

As armadas partiam sempre para o desconhecido: nunca se sabia, de certeza, se chegariam ao termo da viagem. E mesmo aquelas armadas, que conseguiam realizar as suas missões e regressar à metrópole [ou seja, a Portugal], vinham sempre desfalcadas em navios e homens (por exemplo, na viagem de Pedro Álvares Cabral, perderam cinco naus; na de Francisco

Albuquerque, perderam-se duas: [...]). O desassossego era de tal ordem que, prossegue o mesmo autor, quando as armadas partiam, o povo levantava, aos céus, terríveis clamores. As mães, as esposas, as noivas e as irmãs pranteavam, amarguradas, os mareantes e os soldados. Por isso mesmo chamou João de Barros, à praia do restelo, ‘praia das lágrimas para os que vão’. (VIANA, 1941 apud SILVA, 2010, p. 11)

O próprio Padre Antonio Vieira, em um de seus célebres sermões, o Sermão pelo Bom sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda, proferido em 1640, quando os holandeses ameaçavam invadir a cidade de Salvador, ao invectivar de forma eloquente Deus por ter abandonado as armas portuguesas e entregue a Bahia aos holandeses, questiona, ele próprio um grande defensor das conquistas portuguesas, o arrojo das empreitadas marítimas portuguesas:

Para que abrimos os mares nunca dantes navegados? Para que descobrimos as regiões e os climas não conhecidos? Para que contrastamos os ventos e tempestades com tanto arrojo, que apenas há baixio no oceano, que não esteja infamado com miserabilíssimos naufrágios portugueses? E depois de tantos perigos, depois de tantas desgraças, depois de tantas e tão lastimosas mortes, ou nas praias desertas sem sepultura, ou sepultados nas entranhas dos alarves, das feras, dos peixes, que as terras que assim ganhamos, as hajamos de perder assim! Oh quanto melhor nos fora nunca conseguir, nem intentar tais empresas! (VIEIRA, 2011, p. 258-259)

Todas essas circunstâncias serviriam para estimular e incitar o estro poético de Fernando Pessoa, de tal modo que o vate português, em versos pungentes, que ecoam até agora, canta a ousadia e a dor das conquistas lusitanas, nos célebres versos do poema *Mar Português*:

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

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu. (PESSOA, 2015, p. 147)

É certo que as profundezas do Mar Ignoto e Tenebroso nem sempre ocultaria a narrativa dessas trágicas expedições, como sublinha Damião Peres:

Por vezes sucedia que eles [os naufrágios] ocorriam longe da costa, não se salvando ninguém... Nem sempre a tragédia ocorria em circunstâncias de

absoluto mistério; poucos ou muitos, havia naufrágios que logravam alcançar a terra; e então, tanto os pormenores do naufrágio, como as provações depois sofridas, vinham a saber-se. Dando por vezes origem a narrações, que logo se imprimiam. Assim nasceu um gênero literário muito característico as relações de naufrágio [...] onde surgem, retratadas em plena luz, as almas que o horror da situação despia de todo o disfarce; a par do egoísmo humano, na variada série dos seus cambiantes. [...] (PERES apud SILVA, 2010, p. 13-14).

Com efeito, já no século XVIII, Bernardo Gomes de Brito “recolhe algumas [dessas] mais emocionantes relações, a que junta diversas informações manuscritas, inéditas.” (SILVA, 2010, p. 17).

Para dar resposta a uma procura crescente, muitas relações seriam reimpressas, reeditadas e mesmo contrafacionadas. Para se perceber o impacto desta literatura de cordel, a primeira edição do Naufrágio que passou Jorge d’Albuquerque Coelho foi de mil exemplares, numa época em que a tiragem média rondava as três centenas. [...] Este naufrágio, de 1565, da nau **Santo António**, seria narrado por Afonso Luís Piloto, embarcado a convite do capitão, dada a sua experiência como piloto noutras expedições – o texto, segundo o próprio ‘por não vir escrito em bom estilo, nem com a linguagem bem limada’, teria revisão por António de Castro, homem de letras e mestre de D. Duarte, ‘por ter fama de ser bom Latino e bom Poeta’. Seria originalmente publicado em 1601. Em 1736, Bernardo Gomes Brito iria selecioná-lo para a sua *História Trágico-Marítima* e, mais tarde, Almeida Garrett associa esse naufrágio à lenda da **Nau Catrineta**. (SILVA, 2010, p. 15-16, grifos do autor)

Libório Silva (2010) registra que em 1522 imprimiu-se uma relação que se tornou bastante popular, aquela que se referia a *O Naufrágio de Sepúlveda*, isto é, “da nau S. João, capitaneada por Manuel de Sousa Sepúlveda, que Luís de Camões usaria n’*Os Lusíadas*.” (SILVA, 2010, p. 15)

Compilados em dois volumes, esses relatos de naufrágios desventurados são publicados em 1735 e 1736, sob o sugestivo título de *História Trágico-Marítima*. Na realidade, de acordo com Ramalho Ortigão, “Foi o povo que ditou as narrativas sublimes” dessa história trágico marítima que, segundo ele, é “o mais belo, o mais dramático, o mais comovedor, o mais eloquente livro de que se pode gloriar a literatura de uma nação.” (ORTIGÃO apud SILVA, 2010, p 18).

Ainda sobre essas narrativas, assinala Teófilo Braga, ao realçar a alma poética dos narradores, que “Nas relações dos naufrágios, feitas muitas vezes pelos nossos mareantes, naquela rudez sublime dos sentimentos e da verdade, que se encontra na História Trágico-Marítima, sente-se a grande poesia dos mares inspirada também pelo maravilhoso.” (BRAGA apud SILVA, 2010, p. 18) E o segundo tomo desta obra traz a relação com o Naufrágio que

passou Jorge de Albuquerque Coelho vindo do Brasil para este reino [no caso Portugal] no ano de 1565.

Esse relato, que trata do naufrágio da nau Santo António, narrado por Afonso Luís Piloto, foi o romance que o escritor romântico Almeida Garrett associou à lenda da *Nau Catrineta* e que é aqui citado.

Apesar de diversos estudiosos sustentarem que a **Nau Catrineta** não deriva de nenhum episódio histórico, mas de uma tradição internacional convertida pelos portugueses na sua criação popular mais perfeita, Pires de Lima afirma (mas não sem contestação) que ‘a **Nau Catrineta** não é produto de pura imaginação, porque tem origem em factos históricos que, trabalhados pela sensibilidade poética, se traduziram numa verdadeira obra-prima. É talvez o único **romance** que todo o português, analfabeto ou culto, sabe de cor. É a odisséia lusitana! Canta a nossa tragédia marítima. A realidade histórica é a fonte de inspiração. Embora uma criação popular, baseia-se em acontecimentos de rigorosa autenticidade. É uma obra poética que, partindo dum caso especial, se generalizou, dando lugar a uma admirável síntese.’ (SILVA, 2010, p. 27, grifos do autor)

Segundo ainda o que alguns pesquisadores consideram o mais completo estudo sobre o assunto, de F. C. Pires de Lima (1954), “[...] foi Almeida Garrett quem primeiro falou desse maravilhoso romance da literatura popular portuguesa conhecido pela *Nau Catrineta* que ele em menino tantas vezes ouviu contar à sua velha e dedicada [criada] Brígida.” (p. 26) Atente que o termo romance aqui tem uma especificidade que cumpre destacar: “**Romances**, ou **romance populares**, eram composições poéticas simples, baseados em episódios dramáticos ou factos históricos, destinados a serem cantados e que iam sendo transmitidos oralmente.” (SILVA, 2010, p. 26, grifos nossos)

Quanto ao nome da nau [...]: ‘**Catrina**, em linguagem popular, é seio de mulher... (**As pombinhas da Catrina/Andaram de mão em mão**). O povo alcunhou uma nau de Catrineta atendendo à sua forma. A graciosidade da nau **Santo António** e o arredondado harmonioso de suas linhas teriam levado o povo, que frequentemente crismava as naus com nomes a seu jeito e a seu gosto, a compará-la a um seio de mulher. A nau teria a forma delicada e graciosa dum lindo seio de mulher! (SILVA, 2010, p. 27, grifos do autor)

O poema-romance da lavra de Almeida Garrett narra uma lenda sobre a história da viagem da Nau portuguesa Santo António, que transportava Jorge de Albuquerque Coelho, de Olinda para Lisboa. Perdida em alto mar há um ano e tendo se esgotado todas as provisões, deixando a tripulação sem comida, o capitão da nau foi escolhido para ser sacrificado e servir de alimento para os tripulantes. Desesperado com essa possibilidade ele oferece como contrapropostas ora sua filha, ora muito dinheiro ou então seu cavalo favorito, além da própria

nau. Nada foi aceito. Como saída extrema, resolve suicidar-se, atirando-se ao mar. Mas um anjo vem do céu e salva-o.

Eis a versão dos versos desse romance, colhida em uma antologia organizada por dois autores lusitanos³:

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.
— Alvissaras, 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 fiar,
A mais formosa de todas
Está no meio a chorar.
— Todas três são minhas filhas,

³ A narrativa do quase-naufrágio está descrita em muitas fontes. Destacamos a transcrição que foi pesquisada para este artigo, colhida na obra de Mattoso, Matias (1947, p. 97-100).

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 no 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 não na 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 tentar!
A minha alma é só de Deus,
O corpo dou eu ao mar.

Tomou-o um anjo nos braços,
Não no deixou afogar:
Deu um estoiro o Demónio,
Acalmaram vento e mar;
E à noite a nau Catrineta
Estava em terra a varar. (MATTOSO; MATIAS, 1947, p. 1-3)

Libório Silva (2010), em sua obra já citada, *A Nau Catrineta e a História Trágico Marítima*, aduz comentários esclarecedores sobre a relação entre esse texto romanceado e o fato histórico.

Sem querer afirmar peremptoriamente a ligação entre a *relação* de naufrágio e o **romance** – definindo este como ‘um monumento da nossa poesia popular marítima’ – Teófilo Braga diz ainda: ‘O facto de deitarem muitas vezes sola de molho, apertados pela fome, como conta ligeiramente a lenda popular, é frequente nas **relações** dos naufrágios.’ A fome e as privações chegavam a fazer tresvariar os espíritos, querendo arrastá-los à antropofagia. Quanto ao gajeiro ‘que sobe ao mando do capitão, sobre quem caiu a sorte para ser devorado, e que promete o grau de cavaleiro, sua filha, o seu navio, se lhe avistar terras de Portugal, é uma das mil personificações do diabo. Ele produz a cerração que esconde a praia. O mar, segundo as crenças cristãs vindas do paganismo, era a mansão do diabo’, que, logo que se revela, proporciona o embate entre o Bem e o Mal, como sustenta Lisa Voigt: ‘A oposição nas **relações** de naufrágio entre ‘bons’ e ‘maus’ portugueses é às vezes estendidas às mesmas forças do bem e do mal. Assim, os desejos

pouco portugueses e cristãos da tripulação faminta de Jorge de Albuquerque Coelho – de canibalizar os companheiros mortos, ou de condenar-se ao suicídio coletivo fazendo afundar a nau – são atribuídos aos esforços do ‘perverso inimigo’: Satã em pessoa. Talvez tenha sido esta atribuição que levou Almeida Garrett a identificar esta relação como a origem do romance popular *A Nau Catrineta*, em que o naufrágio serve como cenário para as tentações do demônio. No **romance**, o capitão também resiste à tentação, finalmente chegando a salvo à terra pátria como prêmio por preservar a sua fidelidade a Deus. (SILVA, 2010, p. 28-29, grifos do autor)

A Nau intertextual de Rubem Fonseca

Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados.
(BAKHTIN, 2015, p. 272)

Após todas essas intersecções de fundo histórico-literário, há que se considerar que Rubem Fonseca vai se apropriar dessas fontes para elaborar uma narrativa ficcional intitulada “Nau Catrineta”, que explora os desdobramentos ficcionais para muito além do fato ou lenda histórica, adotando a forma genérica de conto.

O conto foi publicado em 1975, no livro *Feliz Ano Novo*, proibido um ano depois pela ditadura militar sob a argumentação de que a obra fazia apologia à violência. Narra uma ocasião especial de uma família tradicional composta de seis membros, quais sejam José e suas quatro tias solteironas, Helena, Regina, Julieta e Olímpia e uma empregada antiga considerada membro da família. A ocasião especial, um jantar, consiste na celebração do aniversário de vinte e um anos do personagem-narrador José, o único varão da família.

A narrativa começa então com a recitação da última estrofe do romance *Nau Catrineta*. A recitação do poema tem a ver com a data de aniversário de José, já que nesta data ele teria que cumprir uma missão para se tornar o novo chefe da família. Do jantar, participa a namorada de José, Ermelinda Balsemão, a quem carinhosamente José chama de Ermê. Ela deveria ser apresentada e aprovada pelas tias. Durante a noite, ao chegar à casa, Ermelinda fica assustada com o aspecto sombrio do local. Apresentada, a namorada é envolvida pelas tias em uma conversa sobre as tradições da família em que é narrado que todos os primogênitos eram artistas e carnívoros. Por isso esta ocasião culminaria com a preparação de José para a introdução a esta prática sem que Ermelinda suspeitasse do que iria realmente acontecer. Antes do jantar surge uma discussão sobre o episódio da Nau Catrineta, em que a namorada, que é estudante de Letras, afirma entender o poema como uma alegoria entre o Bem e o Mal, em que o Bem vence. Em seguida, uma das tias indaga se ela realmente

acreditava que um anjo havia salvo o capitão, e ela responde: “É o que está escrito, não? De qualquer forma, são apenas versos saídos da imaginação do povo.” (FONSECA, 1975, p. 106). Esta leitura da moça, considerada ingênua, faz com que a tia de José indague: “Então não acreditas que ocorreu um episódio verdadeiro, semelhante ao poema, no navio que levava daqui para Portugal, em 1565, Jorge Albuquerque de Coelho?” (FONSECA, 1975, p. 106). Para não desagradar à tia do namorado, Ermê apenas dá um sorriso e não responde. Na sequência, as tias dizem que a verdadeira história da Nau Catrineta está presente no diário de Manuel Matos, um avô antigo, que afirma terem sido mortos e comidos quatro marinheiros para que os outros sobrevivessem. Para as tias, Albuquerque Coelho, que era conhecido como cristão e disciplinador, proibiu que os marinheiros divulgassem o que realmente acontecera. Daí a versão romântica de Garrett. Depois de ouvir essa narrativa, Ermelinda é levada por José para um quarto-biblioteca. No local, José despeja o conteúdo de um frasco de cristal na taça da namorada. A moça, encantada com o frasco, pensa que ele contém uma espécie de filtro do amor, após a confirmação de José. No entanto, ao beber o primeiro gole, ela morre de maneira fulminante e “seus olhos permanecem abertos, como se ela estivesse absorta em algum pensamento” (FONSECA, 1975, p. 110), segundo os termos do conto. No final, as tias e a empregada aparecem e descrevem o que seria feito do corpo de Ermelinda. A família então se reúne no Salão de Banquetes e num ritual antropofágico degustam o corpo da namorada de José, que recebe um anel e é aclamado o novo chefe da família.

Em linhas gerais, nesse conto, Rubem Fonseca basicamente entremeia elementos históricos com criações de sua imaginação para construir uma narrativa que se estrutura e explora o plano do verossímil.

O conto inicia com o protagonista como narrador em primeira pessoa, introduzindo o tema da Nau Catrineta através de uma de suas versões populares, provavelmente um fandango. O fato desse personagem-narrador nomeado como José acordar ouvindo esse romance, na data de seu aniversário de vinte e um anos – lembremos que segundo a historiografia o Brasil foi descoberto pelos portugueses em 21 de abril – essa citação provoca uma espécie de recorte ao elidir o tempo, numa espécie de *flashback* ao ligar o passado histórico ao momento atual da narrativa, como que recuperando e aproximando duas épocas distintas que, justapostas, vão funcionar como contraponto para demonstrar uma continuidade que se afirma na tradição familiar do protagonista José. Ou seja, o passado acordou, atualizou-se, agora é presente, no momento em que José acorda.

Essa perspectiva se confirma logo em seguida, quando sua Tia Helena retoma e renega a tradição popular e introduz a tradição da família com sua origem nobre, citando o livro *Diário de Bordo* do avô e, principalmente, o *Decálogo Secreto* do tio, “que vai ser [lido] pela primeira vez” (FONSECA, 1975, p. 103). O termo decálogo é proposital e assume intertextualmente um caráter hierático, já que lembra, pelo menos no título, o outro decálogo, aquele atribuído ao Moisés bíblico. Esse Decálogo secreto, bem como o Diário, insuspeitados, segundo a perspectiva do conto pelos historiadores que se debruçaram sobre o tema da Nau Catrineta, vai definir a Missão do protagonista-narrador, e constitui assim o ponto de vista da narrativa que trata de um ritual antropofágico.

Do ponto de vista do espaço, dois cenários chamam a atenção: o de fundo tropical com o sol, pássaros, hortências, casuarinas, jardim e bosque; e o outro, o cenário da casa com a família. Uma família incomum, cuja vida está permeada de fatos catastróficos como costuma ser a história de muitas famílias nobres. Compõe-se apenas de quatro mulheres e um primogênito, o próprio narrador, e preservam valores tradicionais no modo de falar e cultivar os antepassados. Família estranha, como descreve o narrador: “quatro mulheres solteironas e implacáveis”, que “nunca haviam cortado os cabelos”, que cuidavam do sobrinho, cuja mãe morrera de parto e o pai, primo-irmão da mãe, suicidara-se um mês depois. Cada uma dessas tias é depositária de uma característica tradicional: Tia Julieta com lábios finos como o da feiticeira e Guardiã do Anel; Tia Regina, a mais inteligente das quatro, portanto, *regina*, rainha, a que rege; Tia Helena, o arquétipo da família, isto é, aquela que conserva a tradição; Tia Olímpia, para cada sentimento uma mímica correspondente, teatral, olímpica.

A narrativa inicia relativizando elementos como a morte para justificar o desfecho da história – autoriza tal interpretação a citação à personalidade da avó, que fabricava e explodia bombas na cidade, pois “não suportava injustiças” já que “os que morreram eram na maioria culpados e os poucos inocentes sacrificados tinham sido mártires de uma boa causa.” (FONSECA, 1975, p. 104). Quer dizer, o bem e o mal são relativizados, os meios são justificados quando se pensa nos fins a serem alcançados. Essa relativização se evidencia quando Ermelinda, a vítima sacrificial do conto, cita o Cancioneiro português, afirmando que o entendia como uma alegoria entre o Bem e o Mal, em que o primeiro vencia, interpretação contestada pela personagem Tia Julieta, que inverte a relação e recusa a versão popular. Aliás, a narrativa se caracteriza, sobretudo, por romper todos os códigos estabelecidos pela sociedade. Uma citação do conto, por exemplo, diz: “- É obrigação inarredável de todo

primogênito de nossa Família, acima das leis de circunstância da sociedade, da religião, e da ética...” (FONSECA, 1975, p. 104).

Em associação com as características inusitadas das tias, chama atenção a descrição da casa, melhor dizendo, uma espécie de castelo, com sua Sala Pequena e o Salão de Banquetes. E a casa, talvez mais do que as pessoas, apavora a inocente e pura Ermelinda. “Estou com medo, disse Ermê, não sei porque mas estou com medo. Acho que é esta casa, ela é muito bonita mas é tão sombria!”. (FONSECA, 1975, p. 104). Na verdade, este sentimento da personagem tem a ver com a tradição que a casa abriga, presente nos seus habitantes, por isso o protagonista José afirma: “Você está com medo é das tias”. (FONSECA, 1975, p. 105).

Uma, dentre as muitas aproximações já realizadas através de análises e interpretações do conto, se dá com a narrativa de Hans Staden, quando prisioneiro dos indígenas, ao descrever um ritual antropofágico sobre a preparação da vítima a ser sacrificada, que era entregue às mulheres da tribo para brincadeiras e torturas, e os diálogos parecem realizar subliminarmente uma paródia destas cenas. Quer dizer, a narração de todas as circunstâncias relacionadas à antropofagia da família servem para preparar a vítima, tornando-a, através do medo, inócua, inofensiva. De outro modo, a descrição do ato amoroso de José com Ermelinda, incorpora uma espécie de antropofagia sexual, quando ele observa que “sua pele brilhava de saúde”, “sua boca era fresca e calorosa, como vinho maduro” e “seu corpo tinha a solidez e a força de um animal selvagem livre.” (FONSECA, 1975, p. 109). Ou seja, este ato sexual antecipa e é complementado pelo outro, definitivo, no qual antropofagicamente a possuirá completamente.

No desenrolar da narrativa, o autor, de forma criativa, aproveita-se das lacunas, ou trechos obscuros dos fatos históricos relacionados ao romance da Nau Catrineta, para preenchê-las com possibilidades outras que servem aos propósitos da história. O conto, enfim, é um misto de horror e humor sombrio cujo sentido consiste em deformar as perspectivas usuais para chamar também a atenção para os aspectos nefastos da colonização. Nele estão presentes os elementos da cultura europeia relacionados à família de origem portuguesa, transmitidos para a colônia brasileira. Por exemplo, os traços da catequese jesuítica, quando o narrador observa que “Albuquerque Coelho, [...] se orgulhava de sua fama de cristão, herói e disciplinador” (FONSECA, 1975, p. 107). Reverbera também uma espécie de antimetáfora que denuncia o espírito explorador do colonizador, que se apropriava de todas as riquezas da

terra, no trecho em que Tia Regina, após a morte de Ermelinda, e diante do corpo imolado da jovem a ser retalhado, diz: “Será tudo aproveitado [...]” (FONSECA, 1975, p. 110).

Por outro lado, o personagem-narrador José pode ser encarado de duas formas distintas, se bem que complementares. Num aspecto negativo, e aí existe sim uma perspectiva de selvageria, por ser ele o herdeiro de toda uma tradição parasitária, cujo anel é o símbolo nobre a ser conquistado por aqueles que têm a missão de continuá-la. Por isso o personagem afirma: “E para que trabalhar? Eu era muito rico e quando minhas tias morressem ia ficar mais rico ainda.” (FONSECA, 1975, p. 109). De outro modo, agora metaforicamente, o sentido positivo é que José é um “artista e carnívoro”, ou melhor, artista carnívoro – aquela que tem a possibilidade de transformar, recriar todos os valores que lhe são impostos, trazendo uma nova perspectiva para sua época.

Em síntese: a narrativa é, dentre outras possibilidades, uma paródia de alguns elementos da colonização portuguesa. Nesse sentido, o autor realmente inverte todas as relações tradicionais da colonização e da antropofagia ao intermediar elementos externos da história convencional à tessitura da narrativa ficcional.

As intertextualidades do fantástico na lenda marítima de Rubem Fonseca

A análise da tessitura do conto impõe duas questões: a primeira, como a narrativa catarineta e a paródia de Rubem Fonseca se enquadram no contexto daquilo que se convencionou denominar de literatura fantástica; a segunda, como se caracterizam as relações intertextuais entre as duas narrativas.

Remo Ceserani (2006), em sua obra *O fantástico*, ao comentar as inúmeras reflexões sobre o fantástico, afirma que duas tendências contrapostas se apresentam na tentativa de identificá-lo como um modo literário específico. Uma seria aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente como um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX. A outra seria aquela tendência que tende a alargar o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária muito mais amplo e, neste aspecto, o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um modo literário. Nesse aspecto, tanto o romance de Garrett como o conto de Fonseca se enquadrariam nesta última modalidade.

De outro modo, seguindo ainda as observações de Ceserani, pode-se enquadrar o conto *Nau Catrineta* em alguns daqueles procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico. Nessa perspectiva, o conto atende ao primeiro requisito explicitado pelo crítico literário, qual seja a narrativa em primeira pessoa, responsável pela identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto, como se nota logo na abertura da trama: “Acordei ouvindo Tia Olímpia declamar a *Nau Catarineta* com sua voz grave e possante de contralto.” (FONSECA, 1975, p. 103). Outro elemento citado por Ceserani também se apresenta no conto, ou seja, aquele que envolve o leitor através da surpresa, do terror ou do humor. Isso se verifica no final da narrativa quando uma das personagens recomenda, numa descrição dantesca e surpreendente, pois se trata de um corpo humano, que: “Será tudo aproveitado [...] Os ossos serão moídos e dados aos porcos, junto com farinha de milho e sabugo. Com as tripas faremos salpicões e alheiras. Os miolos e as carnes nobres tu os comerás.” (FONSECA, 1975, p. 110). Mais adiante, a descrição do ato antropofágico continua, agora num tom de humor macabro: “Não pusemos muito tempero para não estragar o gosto. Está quase crua, é um pedaço de nádega, muito macio, disse tia Helena. O gosto de Ermê era ligeiramente adocicado, como vitela mamona, porém mais saboroso.” (FONSECA, 1975, p. 110).

Do mesmo modo, ainda seguindo a explicação de Ceserani sobre o fantástico, nele acontece a passagem de limite e de fronteira, isto é, a passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador, como se percebe no comentário da personagem Ermê ao se aproximar da casa, ao expressar seu medo. E já dentro da casa, ao ouvir o relato sobre a saída antropofágica sugerida pelo avô Manuel de Matos, o narrador observa que: “A sala pareceu escurecer e uma lufada de inesperado ar frio entrou pela janela, balançando as cortinas. Dona Maria Nunes, que nos servia, deu de ombros e por instantes ouviu-se um silêncio forte, quase insuportável.” (FONSECA, 1975, p. 107). Ou ainda o estranho hábito das tias de nunca cortarem os cabelos, ou a atitude da avó da família que fabricava bombas e matava pessoas de modo indiscriminado, comportamento inesperado para uma avó. E até mesmo a descrição das tias: “[...] tia Julieta – um rosto magro e ossudo, nariz comprido e adunco, os lábios finos do desenho da feiticeira dos meus livros de fada da infância.” (FONSECA, 1975, p. 107); enquanto “Tia Olímpia era morena, de olhos amarelados, [...] lábios grossos e [...] boca larga, nariz grande; para cada sentimento ela tinha uma mímica correspondente, quase sempre expressa pelo rosto em olhares, esgares e caretas.” (FONSECA, 1975, p. 108).

O autor de *O fantástico* ainda chama atenção para as elipses comumente presentes nos textos fantásticos em que a escritura se torna povoada pelo não dito. No caso do conto, temos a história paralela conservada pela família, que coloca o avô no cerne do acontecimento, através do denominado objeto mediador, um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco, porquanto atesta uma verdade equívoca porque inexplicável e inacreditável; no caso, a introdução do insuspeitado *Diário de Bordo*, de Manuel Matos, avô da família, ignorado pela historiografia oficial, além do *Decálogo Secreto* do Tio Jacinto, que vais ser lido pela primeira vez pelo protagonista na sua macabra iniciação à antropofagia.

De outro modo, as relações intertextuais presentes no conto são bastante evidentes por si só. Segundo Koch, Elias (2017), “a intertextualidade encontra-se na base de constituição de todo e qualquer dizer. Em sentido restrito, todo texto faz remissão a outro(s) efetivamente já produzido(s) e que faz(em) parte da memória social dos leitores.” (KOCH, ELIAS, 2017, p. 101). Como vimos, as diversas versões da narrativa sobre a *Nau Catarineta*, inclusive a versão citada por Câmara Cascudo, que cita a introdução da narrativa na mentalidade popular, comprova essa assertiva e, de maneira cabal, identifica a *materia* da narrativa do autor de *Agosto* que, por vezes, vai colher material de criação na própria História.

Por sua vez, ao falar de intertextualidade, Afonso Romano de Sant’Anna (1985), em *Paráfrase, Paródia e Companhia*, observa que a paródia, como processo intertextual, é um efeito de deslocamento, ou seja, uma rerepresentação daquilo que havia sido recalçado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. Isto é, pode ser visto através da noção de desvio, ou seja, de acordo ainda com Koch, Elias (2017), o chamado *détournement* em que o autor realiza duas operações em relação ao texto-fonte – no caso, a narrativa garretiana – acrescentando elementos outros que não estavam presentes na narrativa original e substituindo por outros como o diário e o decálogo já citados. Tais elementos, adicionados ao conto provocam uma mudança na orientação do texto-fonte, operação que Grésillon & Maingueneau (1984) nomeiam como **subversão** (Apud KOCH; ELIAS, 2017, p. 108). Esse movimento caracteriza aquilo que as autoras denominam de **intertextualidade explícita**. Por outro lado, as autoras assinalam que o produtor de um texto pode produzir um gênero no formato de um outro, a **intertextualidade intergêneros**, quando o escritor de posse de seus conhecimentos metagenéricos produz e expressa sua opinião no formato de um outro gênero. Este processo é operado por Fonseca, uma vez que é antes de tudo romancista e contista e,

dessa forma, vai emprestar ao gênero literário poesia a característica de conto. A esse fenômeno em que o autor faz uso de textos alheios em um novo contexto, Bazeman (2006, p. 98 apud KOCH; ELIAS, 2017) chama de **recontextualização**, em que vai surgir um novo sentido para a produção literária.

Nesse sentido, Rubem Fonseca promove uma apropriação parodística do texto do *Cancioneiro*, subvertendo o sentido original do texto, quer dizer, do exposto por Almeida Garrett, deslocando-o do contexto da enunciação histórica e situando-o no mundo contemporâneo com adição de situações inusitadas que as lacunas históricas permitem explorar. Por isso que para Proença Filho (1999) seria uma característica do discurso literário seu envolvimento num cruzamento, que implicaria num diálogo de diversos textos. Tal circunstância se daria então em dois níveis: em um nível horizontal e um nível vertical. No que se refere ao nível horizontal, a palavra, que aparece no texto, pertence, portanto, tanto ao escritor como ao destinatário a quem se dirige; e, no outro nível, vertical, estaria orientada para o *corpus* literário anterior. Assim é de se notar, pois, na narrativa de Fonseca, citações explícitas de autores como Teófilo Braga e Carolina Michaelis, dentre outros e, ao mesmo tempo, a reconfiguração ficcional do fato histórico, com a introdução da lenda sob uma perspectiva diferenciada e mais rica, confirmando aquela assertiva de Aristóteles de que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, e sim o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- CASCUDO, Luis da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. 2ª. ed. São Paulo: Contexto, 2017.
- LIMA, F. C. Pires de. *A “nau catrineta”*: ensaio de interpretação histórica. Lisboa: Portucalense Editora, 1954.
- MATTOSO, António G.; MATIAS, A. Marques. *Nau catrineta*. Lisboa: Sá da Costa, 1947.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 9.ª ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de António Apolinário Lourenço. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015. (Coleção Clássicos Ateliê).
- PINTO, J. Estêvão. *O infante D. Henrique*. Lisboa: Cia. Nacional Editora, 1960.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

SILVA, Libório Manuel. *A nau catrineta e a história trágico-marítima: lições de liderança.* Vila Nova de Famalicão, Portugal: Centro Atlantico, 2010.

VIEIRA, Padre Antônio. *Essencial padre Antônio Vieira.* Organização e introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

**Artigo recebido em agosto de 2020.
Artigo aceito em setembro de 2020.**