

UNIVERSIDADE DOS AÇORES

**CA
DE
RN
OS**

**DE TRABA-
BÁLIOS**

CEHu - CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS

2017

Do Mar da Grécia ao Mar dos Açores: imagens literárias do cromatismo marinho em Homero, Camões e Raul Brandão

Anna Christina Silva

Centro de Estudos Humanísticos – CEHu

Universidade dos Açores

INTRODUÇÃO

Cor e Cultura – Notas sobre as percepções contingentes

As cores foram vistas de forma diferente no passado. A percepção que temos hoje das cores é fruto de uma singular construção cultural. Essas afirmações podem parecer excessivamente óbvias ou ingênuas, mas constituem o nosso ponto de partida porque introduzem o problema filosófico das cores tal como ele vem sendo abordado ao longo da nossa história cultural e intelectual.

Curiosamente e de maneira bem expressiva, os estudos contemporâneos sobre os aspetos cromáticos da experiência humana ultrapassam o domínio das explicações científicas acerca da fisiologia dos olhos, do cérebro e das suas interações com a luz¹. Para além destes pressupostos vindos da biologia e da física, encontramos as investigações sobre as cores no campo das artes criativas que abarcam tanto as cores visuais, exploradas pelas artes visuais

Centro de Estudos Humanísticos | Cadernos de Trabalho, 1 (2017: 9-26)

¹ Sobre a história da teoria das cores no campo científico e na filosofia da arte, conferir: Gage, 1999. Ao adotar uma abordagem diacrônica, Gage estabelece, como marco das reflexões modernas sobre a teoria das cores, o livro *Opticks* escrito por Sir Isaac Newton em 1704 (p. 57-59).

Newton, ao investigar o espectro colorido da luz solar na passagem por um prisma, concluiu que as cores não são produzidas pelo prisma, visto que, as cores são propriedades intrínsecas dos raios que apenas são separados pelo prisma como ocorre, por exemplo, na formação de um arco-íris que transforma a luz branca do sol em feixes multicoloridos. Segundo Gage, a partir desta tese que reivindica para a experiência cromática uma existência material autónoma e objetiva, fomos educados na tradição da teoria newtoniana das cores em todos os campos do conhecimento e abandonamos o relativismo da teoria clássica que, desde Platão, assentava na percepção subjetiva o primado da teoria das cores.

como a pintura, por exemplo, como as cores verbais espelhadas na linguagem poética.

Este tema das cores verbais, na multiplicidade das suas incidências, constitui o foco do presente artigo. Por isso, procurarei apresentar uma síntese de teses que pressupõem, necessariamente, a contextualização histórica e cultural dos textos que selecionamos para análise.

Homero, Camões e Raul Brandão apresentam em seus escritos diferentes formas de apreciação e de representação das cores do mar no contexto discursivo. Apesar das diferenças genológicas e culturais entre os poemas épicos de Homero e Camões e o diário de viagens em prosa de Raul Brandão, importa referir que estamos diante de textos que suscitam um semelhante conjunto de questões. Tais questões dizem respeito à sensação da cor e à sua identificação veiculada pela linguagem verbal. Nomear a cor e expressar verbalmente a sensação visual remete-nos, imediatamente, para um processo de construção de significados que pressupõe que nossas ideias culturais relacionadas com as cores não são autônomas, pois dependem da linguagem e da sua capacidade interventiva sempre dotada de forte carga imagética e simbólica, ambas estimuladoras das bases modelares nas quais se assentam o edifício estético-ideológico da arte poética e da arte retórica. Por esta razão, convém romper com o método puramente filológico e abordar a representação do cromatismo marinho na sua dimensão real e simbólica, simultaneamente, histórica e mítica.

Deste modo, cumpre-me agora fazer o confronto entre ambos os autores apontando em seus escritos a organização descritiva da realidade sensível e seus condicionalismos históricos rumo a transposição do discurso mitopoético.

HOMERO, CAMÕES E BRANDÃO: DIÁLOGOS EXTEMPORÂNEOS ENTRE MARES E ILHAS ARQUETÍPICOS

Poética da superfície: a cor como pele das coisas

Se restituirmos à palavra “cor” seu sentido originário, poderemos dizer, como disse Heródoto, que a cor é superfície, é pele; pele das coisas e dos seres vivos, aquilo que lhes dá textura, semelhanças e diferenças na aparição sensível. O historiador grego utiliza a palavra *chrôma*, em suas *Histórias*, sobretudo para descrever física e etnologicamente os Egípcios, os Líbios e os Hindus, gente de variados costumes e “cores”².

Assim, inspirada em Heródoto, pretendo mostrar que na épica homérica as cores verbais são dotadas de qualidades sinestésicas unificadas, ou seja, as cores revelam, a textura, a aparência visual de todas as coisas e os estados afetivos dos seres. Neste sentido, poderíamos dizer, então, que descrever a cor pela poesia resulta tanto da sua constituição multissensorial como de uma certa inconvertibilidade da linguagem de arte em linguagem das palavras, visto que a arte poética é a única que pode expressar o que ela expressa.

Homero

Sobre a representação do cromatismo marinho na história da literatura ocidental, o primeiro passo, como sabemos, foi dado por Homero e, com ele, um primeiro problema se pôs aos estudiosos da filologia clássica: por que, na épica homérica, o mar nunca é azul?

Para responder a essa questão, um debate intenso sobre o tema do cromatismo marinho suscitou a atenção de célebres e influentes helenistas como Willian Gladstone e Friedrich Nietzsche³. Na segunda metade do século

² No livro II-32, ao narrar o aspeto físico dos Líbios, Heródoto utiliza a expressão *chrôma dé mélanas* (χρῶμα δέ μέλανας), cuja tradução literal significa: “pele negra”. Mais adiante, no livro III-101, o historiador compara Hindus e Etiopes dizendo que ambos possuem “pele negra” (*mélaina chrôma*).

³ A tese de Gladstone aparece sintetizada pelo mesmo em 1877 no ensaio: *The colour-sense*. Por seu turno, Nietzsche apresenta suas considerações sobre a representação das cores na cultura grega no aforismo 462 de *Aurora* publicado em 1881.

XIX, Gladstone e Nietzsche começaram por discutir as aporias exegéticas suscitadas pela tradução das palavras que denominam as cores do mar nos poemas de Homero. Dentre as múltiplas cores, traduzidas pelos ilustres filólogos, figuram o preto (*mélas*; *kelainós*), o cinza (*pólios*), o violeta (*ioeidés*), a cor púrpura (*porphýreos*) e a cor de vinho (*oinópsis*). Diante de tal paleta de cores marinhas, ambos concluíram que os antigos gregos sofriam de falta de sensibilidade cromática, padeciam de uma forma de deficiência visual semelhante ao daltonismo. Nas palavras de Nietzsche: “seus olhos eram cegos ao azul e ao verde”⁴. Hoje, os especialistas afirmam que é insustentável teoricamente pressupor uma analogia necessária entre o mecanismo da visão “daltônica” e o sistema de representação linguística das cores, pois perceber e nomear são coisas diferentes⁵. Neste campo de pesquisa tão fértil e pouco cultivado encontramos estudos que rompem com as limitações impostas pelo método filológico ao propor uma nova abordagem fundamentada pela antropologia histórica.

Movida por esta novidade metodológica, parece-me aconselhável enunciar e discutir a rica contribuição oferecida por Adeline Grand-Clément em seu artigo: *La Mer pourpre: façons grecques de voir en couleurs*. Grand-Clément argumenta que para superar as aporias geradas pelos filólogos, devemos ter em conta “a natureza dos sentimentos suscitados pelo poder do mar no imaginário coletivo grego” (2013, p.144-146). Esta declaração de Grand-Clément é representativa porque, além de problematizar a abordagem filológica, é parte integrante da estratégia por ela utilizada para interpretar o sistema simbólico dos gregos da época arcaica ao enfatizar que o valor da imagem do mar não se reduz à evocação de uma nuance cromática específica, visto que a imagem do mar mobiliza sentimentos que demandam a utilização de um léxico polissêmico. Por esta razão, o verdadeiro problema, segundo a helenista, reside na correta recolocação do dilema através de uma nova

⁴ Para contrariar Nietzsche, convém lembrar que a cor azul (*kyanós*) é utilizada por Homero como epíteto de Poseidon, o deus de “cabelos azuis”. Cf: *Iliada* – XIII, 563; XIV,390; XV,174; XV,201. *Odisséia* – III,6; IX,258 (*kyanokhaite*; κυανοχαίτη). Enquanto a cor verde (*glaukós*) serve de epíteto à Atena: a deusa de “olhos verdes” (*glaukōpis*; γλαυκῶπις)

⁵ Vide: Grand-Clément (2013); Gage (1999); Bradley (2014).

pergunta: “por que nós associamos, intimamente, a cor azul ao mar?” A resposta é coerente e corresponde à imagem idealizada que nós, contemporaneamente, construímos de um mediterrâneo ensolarado, cenário turístico de um idílico “dolce far niente”, tão distante da percepção grega do período arcaico que via no mar um meio de sobrevivência cercado por perigos incontáveis (2013, p.149).

O que nos interessa reter da tese de Grand-Clément é o facto de que na poesia homérica o poder do sistema simbólico é visto como o “elo perdido” capaz de revelar a verdadeira compreensão da representação do cromatismo marinho. Acredito que esse seja um fundamento pertinente que nos auxiliará, mais adiante, a articular as reflexões pioneiras trazidas pela épica com o verso camoniano e a prosa brandoniana, especialmente no que diz respeito ao papel que as disposições afetivas irão desempenhar enquanto catalisadores cognitivos, situando melhor a continuidade entre a reflexão mítica e a reflexão histórica, continuidade que se dá de modo complexo, ou seja, comportando tanto rupturas quanto permanências.

Por ora, é tempo de voltarmos ao texto da *Iliada* e da *Odisséia* para observar em primeira mão o tratamento que o poeta confere a representação do cromatismo marinho. Convém observar que devido à grande amplitude do tema, incompatível com a extensão do presente artigo, me limitarei a um percurso rápido onde vou privilegiar a fórmula recorrente de Homero para delinear a cor de vinho das águas do mar: *óinopi pónto* (οἴνοπι πόντῳ).

Começo pela *Iliada*, as referências ao “mar cor de vinho” somam seis ocorrências ao longo da epopeia, todas elas associadas com temas como a violência da guerra, os perigos das tempestades no mar, a morte e a dor do luto. Sobre esses dois últimos temas, é no Canto XXIII que a fórmula aparece. Primeiro a encontramos como *epíteto* para a inspiração poética, a culminar na apóstrofe famosa que introduz as desalentadas considerações finais de Aquiles diante do corpo sem vida de seu grande amigo Pátroclo:

“O divino Aquiles segurava a cabeça, chorando:
era irrepreensível o amigo que mandava para o Hades.
Quando chegaram ao local que lhes indicara Aquiles,

depuseram o morto e logo providenciaram lenha abundante.
 Foi então que pensou outra coisa o divino Aquiles de pés velozes:
 pôs-se de pé, afastado da pira, e cortou uma loira madeixa,
 cujo comprimento ele mantinha prometido ao rio Esperqueio.
 Entristecido assim disse, fitando o mar cor de vinho (οἶνοπι πόντῳ):
 “Esperqueio, em vão te prometeu o meu pai Peleu
 que quando eu regressasse à amada terra pátria
 para ti cortaria o meu cabelo, oferecendo uma sacra hecatombe” (...)
 Assim dizendo, pôs a madeixa nas mãos do companheiro amado,
 e em todos despertou o desejo de chorar” (v.136-153)

Em seguida, nos versos 315-319, encontramos a fórmula associada às eloquentes palavras de conselho que o velho e sábio Nestor dirige ao filho Antíloco durante os preparativos para os jogos fúnebres em honra a Pátroclo:

“Pela astúcia é melhor o lenhador do que pela força;
 é pela astúcia que o timoneiro no mar cor de vinho (οἶνοπι πόντῳ)
 mantém direita a nau veloz assolada pelos ventos;
 e pela astúcia um auriga sobreleva a outro auriga.”

Quem enfrenta o mar agitado e perigoso só consegue êxito se dominar as astúcias da inteligência. A força do homem do leme, como afirma Nestor, reside mais nas suas argúcias do que na sua força física.

A propósito da *Odisseia*, o mar cor de vinho também surge como o local em que abundam tempestades mortíferas capazes de provocar a ruína de quem realiza a navegação⁶. No canto V, quando Zeus ordena que a deusa-ninfa Calipso auxilie Ulisses a retornar para Ítaca, ela dirige aos deuses do Olimpo ressentidas palavras de protesto:

⁶ A helenista Françoise Létoublon, ao estudar a representação das tempestades marinhas na *Odisseia*, concluiu que no imaginário social da Grécia antiga morrer no mar significava ser privado da sepultura e dos rituais fúnebres. Por esta razão, sublinha a helenista, o mar está associado com imagens negativas e carece da bela cor azul que tanto admiramos (2002, p.101-103).

“Sois cruéis, ó deuses, e os mais invejosos de todos!
(...) sentis rancor, ó deuses, porque me deito com um homem mortal.
Mas fui eu que o salvei, quando ele aqui chegou sozinho,
montado numa quilha, pois Zeus estilhaçara a nau
com um relâmpago candente no meio do mar cor de vinho (οἶνοπι πόντω).
Tinham perecido todos os outros valentes companheiros;
Mas ele foi para aqui trazido pelas ondas e pelo vento.
Amei e alimentei Ulisses: prometi-lhe que o faria imortal.
(v.118-120/130-137)

Assim, após ouvirmos os dolorosos queixumes de Calipso, seria possível dizer que a luta constante contra o mar nem sempre garante a imortalidade da glória na memória das gerações humanas futuras. A glória alcançada por Ulisses ao sobreviver a todas as provações não foi compartilhada com seus companheiros marinheiros, gente anónima que no tempestuoso mar cor de vinho encontrou o remate da vida.

Em todas as referências que aqui citamos, o mar cor de vinho é associado à morte e está sempre povoado de perigos. Note-se que a descrição cromática do mar vinhoso remete-nos para sentimentos de dor e de respeito associados aos ritos fúnebres e ao medo da morte. Deste modo, podemos dizer que Homero, ao assimilar o vinho ao mar, opera uma transmutação total do mar que se faz vinho. O valor imagético dessa transmutação não se reduz a descrição de uma realidade visual, pois exprime estados afetivos que através da força sugestiva da linguagem poética se inscrevem no domínio das experiências mítico-religiosas.

Neste domínio, gostaria de chamar a atenção para a relação explícita que o mar cor de vinho estabelece em relação ao culto de Dionísio. Convém ressaltar que a explicação para o que aparece como um desvio da descrição realista do cromatismo marinho rumo aos elementos do mito de Dionísio é que tem variado.

É conhecida e, a meu ver, digna de nota a explicação de Maria Daraki que, em seu artigo *La mer dionysiaque*, demonstra que as águas do mar, num contexto dionisíaco, fazem a transição entre o mundo dos vivos e o reino

subterrâneo dos mortos (1982, p.07-08). A equivalência entre o mar cor de vinho e o deus do vinho torna-se ainda mais evidente, segundo a helenista, se observarmos, para além das duas epopeias, o *Hino Homérico a Dionísio* onde o deus aparece descrito como mestre das águas a realizar suas memoráveis epifanias em alto “mar vinhoso”, fazendo jorrar de um navio o vinho “doce e odorante”⁷.

Também nas *Antestérias*, antigo festival anual ateniense, celebrava-se o vinho e honrava-se os mortos tendo como patrono o deus Dionísio⁸. As *Antestérias* inseriam-se numa ideia geral de convívio entre vivos e mortos através do vinho. A festa começava com o ritual da *Pithoigúia* que consistia na abertura dos tonéis de vinho e com a procissão do barco de Dionísio que saía do mar para desfilar pelas ruas da cidade ostentando a imagem do deus. Segundo a helenista, acreditavam os fiéis de Dionísio que ao abrirem os tonéis, abriam, ao mesmo tempo, o mundo dos mortos e, a partir de então, aos mortos era concedido o direito de permanecer na cidade durante os três dias de festa, compartilhando do vinho consagrado e dos seus efeitos (1982, p.12-13).

Assim, o espaço marítimo em sua “função dionisíaca” apresenta-se como revelação e sacralização do mistério ao ser contemplado como uma via de circulação entre a vida e a morte. Tal exuberância descritiva e imagética associada a Dionísio preconiza a felicidade do vinho e a plenitude do êxtase, é certo, mas também representa a exaltação da vida no que ela comporta de impetuoso, de imprevisto e de trágico.

Numa outra chave de leitura, defendida pelo helenista irlandês Michael Clarke, a reflexão acerca do cromatismo marinho afasta-se das

⁷ Os versos que seguem descrevem a vingativa epifania de Dionísio contra os saqueadores que o prenderam num navio:

“Logo surgiram prodígios. /Vinho doce e odorante, primeiro, jorrava da nave e fluía fragrante e sonoro exalando um perfume imortal! /Grande horror assaltou os marujos ao verem./ De repente, no topo do mastro alastrou-se uma vinha carregada de cachos, crescendo por todos os lados./ e do mastro ao redor enroscou-se uma hera noturna./ toda em flores virente onde frutos ridentes pendiam;/as cavilhas cingiam coroas. Tal vendo, os marujos/ao piloto premiam que a nau para a terra ligeiro dirigisse. / Mas, dentro, em leão se tornou Dionísio/que terrível por sobre o convés grandes urros lançava”. Trad: Jair Gramacho. Disponível em: greciaantiga.org

⁸ Sobre as *Antestérias*, convém observar que os registos literários que chegaram até nós, remontam ao período clássico. Entre os autores que descrevem o festival, com diferentes propósitos, encontramos Tucídides e Aristófanes.

entidades míticas dadoras de significado simbólico para assentar-se no uso multissensorial da cor centrada na experiência concreta. Clarke observa que o “mar cor de vinho” em Homero é um conotador extremamente associado à natureza física do vinho; sua aparência visual⁹, seu efeito eufórico e disfórico causador de vertigens – como a náusea do mar provocada pelo balançar do navio -, cujos excessos representam os perigos destrutivos da falta de controle nas decisões e ações (2011, p.136-139). Assim, a experiência multissensorial da cor está relacionada com as suas qualidades sinestésicas¹⁰. Do mesmo modo, adverte o pesquisador, os pontos de referência linguística utilizados pelos filólogos para solucionar os problemas de tradução dos nomes das cores devem estar focalizados no fluxo das experiências sensoriais. Ou seja, explicar por que a cor de um objeto natural pode ser transmitida para outros objetos que extrapolam as categorias do mesmo quadro semântico só é possível se deixarmos de lado o pseudoproblema da intraduzibilidade de certos termos e se reconhecermos, contra a teoria universalista inspirada em Chomsky, que a linguagem não é uma entidade isolada que nomeia qualidades abstratas dos objetos¹¹.

No que me diz respeito, acredito que o modelo teórico acima descrito resolve de forma definitiva as aporias filológicas ao demonstrar que não existe a ideia da cor de vinho aguardando, serenamente, na sala de estar das ideias “a priori”, pelo início da atividade cognitiva que irá transportá-la pela

⁹ Faço, aqui, a pergunta que Clarke deveria ter feito: em Homero, qual é a cor do vinho? Respondo a minha pergunta retórica sublinhando que o poeta utiliza com frequência os adjetivos *mélanos*, que significa escuro, preto (vinho escuro=μέλανος οἶνοιο) e *erythrón* que significa rubro, vermelho (vinho rubro=οἶνον ἐρυθρόν). Cf: *Iliada*: I,463; *Odisseia*, V,165 e 265; IX,197 e 163.

¹⁰ Como exemplo de pesquisa que privilegia o sentido sinestésico e multissensorial das cores, cito o artigo de Mark Bradley, *Colour as synaesthetic experience in antiquity*, onde o autor, além da épica de Homero, analisa como o tratado hipocrático relaciona a cor do enfermo com a teoria médica dos quatro humores, observação essencial para a correta identificação dos sinais e sintomas com o diagnóstico das doenças. Sobre Homero, Bradley corrobora a tese de Clarke.

¹¹ Nem abstrata, nem prisioneira do relativismo cultural, segundo Clarke, a paleta de cores é única e universal. O que muda é o modo “sinestésico” de ver, condicionado pela cultura, e o modo de proceder a escolha “multissensorial” das palavras usadas para nomear as cores. Com esta afirmação, Clarke explica por que encontramos entre os esquimós muitas palavras empregadas para descreverem o branco da neve, entre os Russos duas palavras para o azul – *goluboj*; *sinij*; e entre os irlandeses os três verdes – *glas*, *uaine*, *bui* – distintos do monotemático *green* utilizado por ingleses e norte-americanos (2011, 06-07).

palavra, como um rótulo, rumo aquilo que chamamos “vinho”. Concluir sobre o que estão dizendo os helenistas é, evidentemente, um tipo de aposta interpretativa. Creio, contudo, que podem ser percebidas algumas tendências com as quais gostaria de compactuar: na elaboração de seus parâmetros Adeline Grand-Clément e Maria Daraki basearam-se, sobretudo, na criação de uma teoria inspirada na antropologia histórica. Por seu turno, Michael Clarke, ao recusar os princípios metodológicos oriundos da linguística e da filologia, constrói um elegante protótipo semântico capaz de abarcar todos os matizes que condicionam o modo como vemos as cores e como criamos as palavras que usamos para denomina-las. Acredito que manter um elo dialético entre os modelos teóricos acima descritos me permitirá adotar uma aposta interpretativa menos incerta que uma aposta que tende a escolher um dos dois extremos da discussão.

Camões

Nessas condições, deixo Homero para recompor a exegêse do cromatismo marinho em Camões. Para que fique evidente o encadeamento da reflexão da épica homérica com a sensibilidade representada pelos *Lusíadas*, irei recorrer às pesquisas que privilegiam tanto as semelhanças como as rupturas que atravessam as duas épicas.

Começo recordando o que foi demonstrado pela professora Maria Helena da Rocha Pereira em sua pesquisa sobre a influência dos modelos clássicos greco-romanos na obra de Camões. Segundo a célebre helenista, *Os Lusíadas*, assim como a *Eneida*, são textos derivados da *Odisseia*. Embora conhecesse a *Iliada*, Camões pretende superar a primazia homérica e as sofisticadas técnicas narrativas tecidas na *Odisseia*, alternando, com grande domínio da arte poética, *mimese e emulação* (2012, p.51,52).

Há, portanto, em Camões, um gesto mimético originário que ele irá distinguir da épica grega revisitando-a e explorando-a sem se acorrentar a ela. Logo no primeiro canto, o poeta declara: “cesse tudo o que a Musa antiga canta, / que outro valor mais alto se alevanta”, pois, inspiram-no as novas Musas do Tejo, Tágides, que lhe conferem “um novo engenho ardente”, uma nova poesia (I.3.4). Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético

está na raiz do lúdico e do artístico, pois ao posicionar-se com relação à tradição épica e, sendo esse posicionamento inevitável, Camões introduz, em sua obra, índices de sua postura frente a poesia de Homero. Veremos, agora, a importância deste posicionamento para as reflexões sobre o tema do cromatismo marinho.

Após envolver o leitor na lamentação dolorosa do “malévolo Baco” que, em cumplicidade com os mouros, quer armar uma cilada aos portugueses, o poeta deflagra o semblante sombrio do mar dionisíaco. Camões descreve-o como o mar onde o chefe dos mouros, “astuto no engano”, graças à dionisíaca maquinação, tudo fará para levar os portugueses “aonde sejam destruídos, desbaratados, mortos ou perdidos” (I.81). Desse modo, ao confrontar a tragédia e a epopeia, Camões euforiza a primeira, optando pelos signos de ruína e terror que o mar dionisíaco carrega, em detrimento dos signos de vida e glória. Pois, no contexto d’*Os Lusíadas*, a morte e a derrota inglória, sempre associadas ao deus Dionísio, são deteriorações da plenitude a ser alcançada pelo poeta que deseja cantar a memória dos grandes feitos. Prosseguindo, afinal, a tradição homérica, Camões descreve de forma dramática e enérgica a cor do mar observado como um campo de batalha onde o mouro: “concertou/ pera a guerra o belígero aparelho, / para que ao português se tornasse/ em roxo sangue a água que buscasse¹²” (I.82). A descrição das águas do mar convertidas em sangue tem, simultaneamente, a feição e a função do mar vinho, aproximando-se, desse modo, da solene imagem da alta poesia de Homero. E de modo semelhante, a transmutação do mar em sangue dos navegadores portugueses delimita e reforça o sentido negativo do mar marcado pela violência, pela destruição e pela morte.

No canto V.38-39, o leitor será convocado a formar imagens de um mar negro inspirado pela súbita e monstruosa aparição de Adamastor.

¹² Em seu *Dicionário crítico etimológico castelhano-hispánico*, J.A. Pascual observa que “roxo” é cognato do castelhano “rojo” que significa vermelho. Ele utiliza a passagem acima citada como exemplo, lembrando que, no século XVI, era muito comum os poetas utilizarem roxo como sinônimo de vermelho. In: *Gran Enciclopèdia Catalana* (www.enciclopedia.cat)

“Huã nuvem, que os ares escurece,
sobre nossas cabeças aparece.
Tão temerosa vinha e carregada,
que pôs nos corações um grande medo;
bramindo, o negro mar de longe brada,
como se desse em vão nalgum rochedo.
– Ó potestade sublimada:
Que ameaço divino ou que segredo
este clima e este mar nos apresenta (...)
Não acabava, quando uma figura
se nos mostra no ar, robusta e válida,
de disforme e grandíssima estatura;
o rosto carregado, a barba esquálida,
os olhos encovados, e a postura
medonha e má (...)”

Dado que Camões expõe aqui, através do seu protagonista Vasco da Gama, a estrutura de uma cena de suspense ao formar imagens que unem o misterioso e o temível, ele introduz, em sua apresentação do gigante Adamastor, a justaposição de uma imagem sombria com uma sonoridade que aparece fortemente marcada pelas assonâncias e aliterações¹³. Deste modo, o poeta aproxima som, sentido, cor e imagem fazendo com que o mar negro siga soando fundo, repercutindo sinistramente a fisionomia ameaçadora do monstruoso gigante de pedra. Quando Camões coloca sua poesia sobre o plano de fundo marinho, ele respeita, a meu ver, as premissas homéricas acerca do cromatismo marinho ao descrever a figura de Adamastor utilizando diversos elementos que explicitam que a cor negra do mar não se reduz a uma nuance cromática determinada, visto que a cor sugere, como vimos ao analisar Homero, representações simbólicas e afetivas enraizadas no imaginário coletivo da cultura portuguesa. No que se refere ao valor simbólico da passagem sobre o

¹³ Esquemáticamente, eis as assonâncias e aliterações constituintes do trecho em questão: escurece/aparece/carregada/medo/**negro**/brada/rochedo/segredo/figura/robusta/estatura/postura.

gigante Adamastor, a camonista Maria Isabel Gonçalves observa que Camões inspirou-se na lenda do Cabo das Tormentas, escrita por João de Barros, para criar a “mais grandiosa ficção da literatura portuguesa” (2000, p.58). Em sua análise, a camonista ressalta que o gigante que habita o mar negro é a configuração poética do medo, pois constitui a “personificação dos terríveis desafios que os portugueses tiveram de enfrentar no mar tenebroso” (2000, p.67-68). Mais uma vez, lembramos que n’*Os Lusíadas* o mar cor de sangue e o mar negro não são uma imagem fortuita e despropositada. Estamos, pois, a falar da funcionalidade de certas imagens e mitos inseparáveis da memória histórica e da sua construção. Por esta razão, não convém esquecer que entre a verdade e a história existe uma larga distância frequentemente ocupada por imagens construídas, mitos e utopias.

Este percurso que entrecruza a formação da lenda e da historiografia é particularmente visível no que diz respeito ao tema que nos ocupa, sobretudo se centrarmos atenção no célebre episódio da ilha dos amores. É, pois, a propósito desta belíssima imagem, ou desta representação do imaginário coletivo, que iremos ensaiar o desfecho da nossa reflexão indicando a postura inovadora de Camões quanto à tradição homérica.

A ilha dos amores, sustentáculo da “glorificação proporcionada aos mareantes lusitanos”, como bem assinalou o professor Vítor Aguiar e Silva, revela a missão ecuménica de um povo eleito¹⁴ (1994, p.141,142).

Neste sentido, a estruturação da lenda da ilha dos amores oferece, a meu ver, mais do que a promessa de um império ao construir a imagem de um mar claro, azul e resplandecente como espaço de adequação entre a memória coletiva do passado e o futuro que ela projeta, explica e promete. Assim, Vênus, a deusa do amor, guardiã da expedição portuguesa, anuncia que muitas recompensas aguardam os nautas lusitanos “no Reino de cristal, líquido e manso” onde se encontra a “insula divina, ornada de esmaltado e

¹⁴ Convém assinalar que o destino do povo português já encontrava no milagre de Ourique a explicação multissecular da origem divina da nação fixada entre o mito e a história. Sobre o papel da memória coletiva, das narrativas e dos mitos na construção da história nacional portuguesa, cf. o esclarecedor artigo da professora Ana Isabel Buescu: *Um mito das origens da nacionalidade – o milagre de Ourique* (1991, p.49-69).

verde arreio”, espaço azulado das “altas e cerúleas ondas” consagrado às Ninfas “fermosas” em tudo distinto do escuro mar homérico-dionisíaco (IX 19.21.44). Espaço iniciático da viagem que transcende os limites geográficos do oceano oriental rumo ao verdadeiro apogeu da expedição que funda em Eros¹⁵ o Quinto Império de Camões, império dos “mil deleites não vulgares” (IX, 41).

Raul Brandão

Não é por mero acaso que os poemas de Homero e Camões atravessam a literatura como se atravessa o mar em sua existência multi-cromática, extensa e imponente até cruzarem com a prosa impressionista d’*As Ilhas Desconhecidas* de Raul Brandão. Isso porque, em Raul Brandão, o mar dos Açores é azul é roxo é púrpura é violeta é esverdeado, é o verde infestado de azúis e pérola, é o amarelo com reflexos de ouro, é cinzento, negro como carvão. O mar dobra e desdobra em cores. Os matizes do mar açoriano são sinestésicos e cambiam-se sempre como notas e acordes de uma composição vanguardista, uma “sinfonia de cores” (2009, p.112). O mar é polissonoro, suas “águas corroem num ruído incessante de tragédia”, seu “ruído eterno ecoa nos paredões e nas almas” (2009, p.71;73). Ele é “amargo” e “está como mel” (2009, p.100;223). “É o negrume imenso, desconhecido” (...) “Mar desmaiado, que não foi feito para se ver, mas para respirar” (2009, p.53). O mar compõe uma paisagem que é “só abstração e receio”. Compõe “um outro mundo povoado por fantasmas que sorriem e desaparecem”, “um mundo baço que não pode revelar-se, irresoluto – e cujo encanto se comunica mais pela alma do que pela vista” (2009, p.59).

No contexto d’*As Ilhas Desconhecidas*, as cores do mar intercalam-se dinamicamente para expressar a multiplicidade dos estados afetivos brandonianos. Num ensaio com o expressivo título *Da História à Literatura – o poder demiúrgico do estilo brandoniano*, Maria do Céu Fraga argumentou que para o escritor: “a realidade é filtrada por um “estado de alma”, mas não deixa

¹⁵ Sobre o sentido iniciático de Eros e suas raízes neoplatônicas n’*Os Lusíadas*, cf. Paulo Borges: *Eros e iniciação em Luís de Camões. De Portugal à Ilha dos Amores* (2010, p.15-41).

de ter existência própria que o artista, aliás, respeita quando a não pretende interpretar. Esta aliança explica, no campo literário, a aliança entre o realismo e as técnicas impressionistas” (1991, p.223). Ademais, no que se refere à linguagem, Raul Brandão valoriza a estética impressionista ao utilizar termos da ótica e da pintura para descrever a paisagem dos Açores transformando-a em ampla tela. No plano temático, como assinalou o professor Machado Pires, *As Ilhas Desconhecidas* representa um “plano de conhecimento e viagem pela terra e pela cultura portuguesa” rodeado por um “sensorialismo estetizante e impressionista” captado por uma “inteligência cromática hiperestésica,” onde a visão encantada da natureza insular é descrita em pormenor pelo escritor itinerante que adota “a atitude deslumbrada de quem visita o alheio e o novo” (1985, p.32-36).

Voltando ao tema do cromatismo marinho, lembro que a sua representação na obra de Raul Brandão também requer uma apreciação da densidade mitológica com que a imagem do mar se encontra valorizada e, a partir dela, sua vinculação na tradição da épica homérica e camoniana. Por isso, parece-me via frutífera, e digna de realce, para a compreensão do mar açoriano mítico, destacar a importância da ação cosmogónica modelada pelo poeta de forma dramática e original na sua passagem de navio pela ilha de Santa Maria e pelas ilhas do Pico e do Faial.

“Há nas coisas uma hesitação, uma mescla, um abrir, como no princípio do mundo quando a água, a luz, e a terra não estavam ainda separadas pela mão de Deus” (2009, p. 54).

“É um panorama do princípio do mundo, dum mundo desolado de pedra e mar” (2009, p.66).

É particularmente fértil a sensibilidade contemplativa do escritor que se espanta diante da inauguração da ordem cósmica e da gênese do mundo e põe frontalmente o leitor diante do espetáculo grandioso que os Açores lhe ofereceu. E o que vem à tona, diante da exuberância da paisagem, é antes uma

ideia essencial da sua mundividência¹⁶: encontrar uma explicação ontológica da vida que supere as imposições contingentes, os equívocos e irracionalidades. E desta mundividência dá-nos conta mais explicitamente quando afirma:

“Este movimento que não cessa, das ondas avançando em colunas cerradas, umas atrás das outras, sempre, põe-me diante do que mais temo – do Universo como mistificação e acaso” ... (2009, p.52).

É bem sugestivo pressentir a singularidade de um matiz de cariz cósmico, primordial e mítico na vivência do seu itinerário açoriano. Notemos que a representação mítica do mar encontra-se, em Raul Brandão, para além da experiência sensorial concreta, visto que aparece diretamente relacionada com a dinâmica cosmogônica dos mitos de origem e de criação. Com efeito, o mar açoriano também está em harmonia com os mares de Homero e de Camões ao representar, mais do que uma entidade geográfica, uma força cósmica dotada de características de primordialidade. Ainda que esse mar não seja habitado por divindades como Dionísio e Afrodite, não será difícil encontrar o evidente paralelismo com o cenário mítico que enriquece as duas épicas. Pois, estamos a navegar no mar mítico, nas águas primordiais, num espaço vital enunciador da experiência mitopoética mais essencial que, segundo Mircea Eliade, abarca o pensamento simbólico e religioso “característico do conjunto atlanto-mediterrânico¹⁷”. Diz-nos Mircea Eliade, que é esta cumplicidade com os elementos míticos que caracteriza o mar, fazendo prevalecer a inegável capacidade metafórica do elemento marinho enquanto realidade literária declaradamente mitológica (2002, p.231,232).

¹⁶ Guilherme de Castilho, biógrafo e estudioso da obra de Raul Brandão, nos diz que: “O “universo como mistificação e acaso” – a mais dramática constatação da sua problemática pessoal – o ser levado “sem destino, sempre no mesmo negrume, no mesmo movimento perpétuo e inútil...” – a trágica percepção da inanidade de todo o esforço de conscientização do universo-, eis duas das tónicas que estruturam a sua obra” (2006, p.455,456).

¹⁷ De onde emerge, como observa Mircea Eliade, o mito lusitano de Tongoenabiagus, deus do curso de água sobre o qual se fazia preces e juramentos. Em terras lusitanas, o culto teve origem no período romano, século I, na Bracara Augusta, atual Braga que ainda ostenta a memória do mito representada pela Fonte do Ídolo onde está estampada a imagem do deus.

Conclusão

E chegou o momento de tirarmos algumas breves conclusões. Como procurei expor, no oceano das letras sempre parte-se de um porto conhecido, mesmo que para lançar-se em “mares nunca dantes navegados”. Deste modo, atravessamos diferentes contextos históricos e gêneros literários para refletirmos sobre o cromatismo marinho adotando, como perspectiva de leitura, a retomada de problemas antigos desdobrando-os em novas significações, aptas a provocar novas dúvidas e formas de interpretação do fazer literário clássico e do moderno, misturando gêneros, vozes, temas, símbolos e signos!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes primárias

- HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2012.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, 2011.
- CAMÕES. *Os Lusíadas*. Org: Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1975.
- BRANDÃO, Raul. *As Ilhas Desconhecidas*. Prefácio: A.M.B. Machado Pires. Ponta Delgada: Artes e Letras, 2009.

Fontes secundárias

- AGUIAR E SILVA, Vítor. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BORGES, Paulo. *Uma visão armilar do mundo*. Lisboa: Babel, 2010.
- BRADLEY, Mark. *Colour as synaesthetic experience in antiquity*. Durham: Akumen, 2013.
- BUESCU, Ana Isabel. “Um mito das origens da nacionalidade: o milagre de Ourique”. In: *A Memória da Nação*. Lisboa: Sá da Costa, 1991.
- CASTILLO, Guilherme. *Vida e Obra de Raul Brandão*. Lisboa: Casa da Moeda, 2006.
- CLARKE, M. ‘The semantics of colour in the early Greek word-hoard’ In: *Colours in the Ancient Mediterranean World*. 2011, p.131-139.
- DARAKI, Maria. “La Mer Dionysiaque”. In: *Revue de l’histoire des religions*, tome 199, n°1, 1982. pp. 3-22.

- FRAGA, Maria do Céu. “Da História à Literatura – o poder demiúrgico do estilo brandoniano”. *Revista Diacrítica*. Nº 06, 1991, p.208-225.
- GAGE, John. *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. California: University of California Press, 1999.
- GLADSTONE, W. E.. *The colour-sense*. Extracted from *The Nineteenth Century*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1877.
- GONÇALVES, Maria Isabel. “O mar tenebroso de Camões a Fernando Pessoa”. In: *Os Mares de Camões – actas do VI fórum camoniano*. Lisboa: Colibri, 2000.
- GRAND-CLÉMENT, Adeline. “La mer pourpre: façons grecques de voir en couleurs”. *Revue d'études antiques*. Nº 92, 2013, p. 143-161.
- LETOUBLOU, Françoise. “L’aventure et les scènes de tempête dans l’Odyssee”. In: *Epea Pteroenta*. Stuttgart: Steiner Verlag, 2002, p.99-117.
- MACHADO PIRES, A.M.B. *Raul Brandão e Vitorino Nemésio: Ensaios*. Lisboa: Casa da Moeda, 1985.
- MIRCEA ELIADE. *Tratado de historia das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- NIETZSCHE, F. *Aurora*. Trad. Paulo C. de Sousa. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. “Musas e Tágides n’Os Lusíadas”. In: *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Ed. Universidade de Coimbra, 2012, p. 51-65.