

JAMESSON BUARQUE DE SOUZA

**A POESIA ÉPICA
DE GERARDO MELLO MOURÃO**

Tese apresentada ao Programa de Mestrado e Doutorado em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras e Lingüística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade.

Orientador: Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz Camargo.

Goiânia

2007

JAMESSON BUARQUE DE SOUZA

A POESIA ÉPICA DE GERARDO MELLO MOURÃO

Tese defendida no Programa de Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística, aprovada em 27 de maio de 2007, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz Camargo – UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Sèbastien Joachim – UFPE/UFPB

Profa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar – PUC/RS

Profa. Dra. Maria Zaíra Turchi – UFG

Profa. Dra. Ofir Bergemann de Aguiar – UFG

A Gerardo Mello Mourão, *in memoriam*, gigante poeta de nosso povo, de nossa língua, de nossa cultura, e, por isso, cantor do nascimento do Brasil. E a meus pais, Valdomiro Severino e Jaideth Buarque, que me permitiram chegar aqui.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Goiandira Camargo, por mais este crédito em nome de meu trabalho, bem como por sua dedicação e amizade.

A Deusa Castro Barros, minha esposa amada, que acompanhou e suportou os sabores e dissabores que levaram à investigação e à feitura deste trabalho.

Às cuidadas leitoras de sempre, Profa. Zaíra Turchi e Profa. Ofir Bergemann, que me acompanharam mais esta vez e pela credibilidade.

Ao CNPq, que incentivou este trabalho desde o início sob os auspícios de seu programa de bolsa de pesquisa.

“Dou por entendido que o poema épico escrito em nossos dias pode e deve ser feito também de *collages*. Toda obra de arte é feita de *collages*. As formas são repetidas e as novas formas que fazemos são um espelho, um contraponto de formas anteriores. Fazemos uma nova forma para operar a re-surreição de formas defuntas. Este é o poeta: o taumaturgo das ressurreições.”

Gerardo Mello Mourão

RESUMO

Os peões e *Invenção do mar*, de Gerardo Mello Mourão, podem garantir um lugar canônico para este poeta na literatura brasileira, porque em tais obras, ele atualizou o estilo épico na contemporaneidade. Nesta tese, demonstramos que *Os peões* funciona como um *achamento* de Mello Mourão para a literatura nacional, porque narra e descreve a genealogia brasileira a partir do sexo e da morte como fundadores de mundos. Também demonstramos que *Invenção do mar* funciona como uma *invenção* do poeta, porque, narrando e descrevendo a Madrugada dos Dias do Brasil, ele tornou possível a epopéia na atualidade. O trabalho desenvolvido se vincula às poéticas da modernidade. A metodologia tem três eixos de leitura: geral, específica e de objeto, sob três interesses: histórico, teórico e crítico. Pesquisamos a partir de Kant, Nietzsche, Hegel, Heidegger, Croce, Ricoeur, Le Goff, Curtius, Pound, Calvino, Perrone-Moisés, Aristóteles, Platão, Staiger, Quint, Booth, Bakhtin, Lukács, Adorno, Umberto Eco e Jaeger, entre outros. A tese ficou dividida em cinco capítulos. O primeiro concerne à teorização do conceito de poeta de *achamento* e de *invenção* em relação ao conceito de cânone. Sobre isso, desenvolvemos crítica comparada entre Gerardo Mello Mourão e os poetas canônicos da modernidade brasileira: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos. Tomamos Gonçalves Dias como paradigma canônico e sistematizamos essa problematização à possibilidade de lugar canônico para Mello Mourão. No segundo capítulo, descrevemos o percurso da poesia épica no Brasil, da colônia à atualidade, enfatizando que o poeta em questão tem historicidade na literatura brasileira. Tais capítulos são o que chamamos de teses menores ou constelares. O terceiro capítulo compreende a tese maior. Embora os dois primeiros capítulos desenvolvam teoria e assumam proposições críticas, eles são de história literária. Já o terceiro é apenas de teoria. Nele, propomos uma maneira de abordar a poesia épica contemporânea. Tal proposta se desenvolveu sobre as relações estabelecidas entre história como sucessão de eventos e como articulação narrativa desta sucessão, mais juízo de valor, verdade, mito, polissemia e crença na narrativa do autor segundo sua intrusão no texto. O quarto e o quinto capítulo, levando em conta a possibilidade canônica e a historicidade de Mello Mourão na poesia brasileira, é uma aplicação da tese maior, respectivamente, sobre *Os peões* e *Invenção do mar*. Desde o início, tomamos a divisão de Antonio Candido sobre as funções da literatura como total (ou estética), social e ideológica. Como resultado, tivemos dois grupos de conclusões: acabadas e inacabadas. Do primeiro grupo, observamos que o poeta atende aos aspectos sócio-estilísticos do cânone e que sua poesia épica é contemporânea porque funciona como monumento de identidade nacional, conforme o diálogo entre tradição e novidade. Do segundo, principalmente observamos que muito há que se investigar acerca do jogo de influência e de intertextualidade na obra do poeta, considerando sua relação direta e indireta com Homero, Virgílio, Dante, Camões, Pessoa, Pound, Eliot, Jorge de Lima, com o folclore e a poesia popular nordestina e com a *Bíblia*.

Palavras-chave: *Os peões*, *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão, estilo épico, *achamento*, *invenção*, contemporaneidade (ou modernidade, atualidade, contemporâneo), cânone, poesia épica (e epopéia).

ABSTRACT

Os peões and *Invenção do mar*, by Gerardo Mello Mourão, can guarantee a canonic condition for him in Brazilian literature, because he updated the epic style contemporarily. Into thesis, we demonstrate that *Os peões* functions as a *finding* by Mello Mourão for national literature, because it tells and describes the Brazilian genealogy from the sex and the death as world's founders. Also we demonstrate that *Invenção do mar* functions as an *invention* by the poet, because telling and describing the Brazilian Dawn of the Days he made possible the modernity's epic poem. The developed thesis ties itself to the modernity's poetics. The methodology has three reading shafts: general, specific and of object, under three interests: historic, theoretic and critical. We search from Kant, Nietzsche, Hegel, Heidegger, Croce, Ricoeur, Le Goff, Curtius, Pound, Calvino, Perrone-Moisés, Aristotle, Plato, Staiger, Quint, Booth, Bakhtin, Lukacs, Adorno, Umberto Eco and Jaeger among others. The thesis is divided in five chapters. The first one concerns to *finding* and *invention* concept on relation to canon concept. On this, we do critical comparative between Gerardo Mello Mourão and the canonic poets of Brazilian modernity: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar and Haroldo de Campos. We take Gonçalves Dias as canonic paradigm and systemize that like possibility of canonic condition for Mello Mourão. In second chapter, we cover epic poetry's history in Brazil, from the colony today, emphasizing that the poet has historicism in Brazilian literature. Such chapters are lesser theses. The third chapter concerns to thesis biggest. Although the two first chapters develop theory and assume critical proposals, they are about literary history. Already third is only theoretical. In it, we consider a way to deal with the poetry epic contemporary. We develop such proposal on the relations established between history as events succession and as joint narrative of that, more value judgment, truth, myth, polissemia and belief in the author's narrative as its intrusion into text. The fourth and the fifth chapter, considering the Mello Mourão's canonic possibility and historicism in the Brazilian poetry, are an application of the thesis biggest, respectively, on *Os peões* and *Invenção do mar*. Since the beginning, we take the Antonio Candido's division on the functions of literature as total (or aesthetic), social and ideological. As result, we had two groups of conclusions: finished and unfinished. Of the first one, we observe that the poet takes care to aspects canon's social-stylistic and that its epic poetry is contemporary because functions as national identity's monument, as the dialogue between tradition and newness. Of second, over all we observe that much has to investigate about influence and intertextuality into work by poet, because its direct and indirect relation to Homer, Virgil, Dante, Camões, Pessoa, Pound, Eliot, Jorge de Lima, to folklore and popular poetry of Nordeste and to the *Bible*.

Keywords: *Os peões*, *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão, epic style, *finding*, *invention*, contemporarily (or modernity, contemporary), canon, epic poetry (and epic poem).

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	9
1. O VALETE DE ESPADAS E O JOGO: GERARDO MELLO MOURÃO E A POESIA NO BRASIL	22
1.1. SOPRO DAS ORIGENS: <i>ACHAMENTOS</i> E <i>INVENÇÃO</i> EM POESIA	23
1.2. O ESCÂNDALO COMO NOVIDADE E A NOVIDADE COMO TRADIÇÃO: CENÁRIO DA POESIA BRASILEIRA	33
1.3. A POESIA DE GERARDO MELLO MOURÃO OU A TAUMATURGIA DAS RESSURREIÇÕES	54
2. A POESIA ÉPICA NO BRASIL: FUNDAÇÃO, FORMAÇÃO E INVENÇÃO ...	78
2.1. FUNDAÇÃO: TENTATIVAS DE POESIA ÉPICA NO BRASIL-COLÔNIA	80
2.2. FORMAÇÃO: ROMANTISMO E VARIAÇÃO LÍRICA EM ESTILO ÉPICO ...	95
2.3. <i>INVENÇÃO</i> : VOCAÇÃO MISTA DA POESIA ÉPICA	109
3. A POESIA ÉPICA EM GESTOS DE HISTÓRIA	132
3.1. UMA ESTÉTICA PARA A HISTÓRIA	134
3.2. POESIA ÉPICA CONTEMPORÂNEA	150
3.3. INVENTÁRIO ÉPICO DE GERARDO MELLO MOURÃO	175
4. O ITINERÁRIO DE MEMÓRIA DE OS PEÃS	187
4.1. MEMÓRIA E GENEALOGIA PELO SEXO E PELA MORTE COMO FUNDADORES DE MUNDOS	189
4.2. MORFOLOGIA POLIÉDRICA DE OS PEÃS	211
4.3. FUSÃO DE MUNDOS: DANTE, APOLO E O AGORA	225
5. INVENÇÃO DO MAR OU INVENÇÃO DO BRASIL	243
5.1. REINVENÇÃO DA EPOPÉIA	245
5.2. REINTERPRETAÇÃO DO BRASIL	260
5.3. REATUALIZAÇÃO DE OS <i>LUSÍADAS</i>	286
CONCLUSÕES	305
REFERÊNCIAS	314

Introdução

A visão poética de Mello Mourão reassocia Apolo, Dionísio e ambos ao tumulto sexualista-belicoso do mundo moderno. E, no seu caso, ao rusticismo de suas vicissitudes de participante extremado na história religiosa e política brasileira.

(TRISTÃO DE ATHAYDE)¹

Este trabalho concerne à poesia épica de Gerardo Mello Mourão em *Os peões e Invenção do mar*². Segundo nosso juízo crítico, tais livros podem garantir um lugar canônico para o poeta na literatura brasileira. Embora nos demais livros de poesia, *O cabo das tormentas*, *As três pavanas*, *3 – Susana: elegia e inventário*, *Cânon & fuga* e *Algumas partituras*³, o poeta não tenha deixado de lado sua verve épica, este estilo não é o fio condutor de tais livros, como o é daqueles dois definidos como objeto de pesquisa.

A tese que propomos é que este poeta, naquelas duas obras em particular, conseguiu atualizar o estilo épico na poesia brasileira do século XX, a despeito das considerações desenvolvidas desde os fins do romantismo de que em um mundo multifacetado, jamais uno como o mundo da Grécia pré-socrática, não é possível escrever um poema épico, e muito menos uma epopéia. Tais considerações chegam a asseverar que a escrita deste tipo de obra, na modernidade, é inevitavelmente vítima de tamanho anacronismo, que se limita às condições antiquárias de peça de museu. Nos nervos sócio-históricos dessas considerações, há uma determinação de que a insistência por uma obra épica na atualidade apenas pode gerar um produto infuncional, uma vez que seus caracteres museológicos não foram escavados arqueologicamente. Nesta tese, propomos que obras como *Os peões e Invenção do mar* são anacrônicas apenas na medida em que toda escrita é anacrônica, uma vez que calcifica um estado da língua, deixando de se mover no

¹ No paratexto, orelha da capa, da edição consultada de *Os peões* (MOURÃO, 1999a).

² Consultamos, de *Os peões*, a edição mais recente, revista pelo poeta, de 1999. De *Invenção do mar* consultamos a única edição publicada, de 1997. Nesta “Introdução” e em todo este trabalho, como o título destas obras será muito recorrente, não faremos referência atendendo ao sistema autor-data nem a outro sistema, a fim de permitir uma leitura mais fluente.

³ As edições consultadas, respectivamente, foram: 1950, 1961, 1994, 1999 e 2002. Doravante também não faremos, pontualmente, mais referências a autor e datas pelo mesmo motivo.

terreno complacente do pragmatismo oral. Sobre isso, o livre pensador e poeta alemão contemporâneo Hans Magnus Enzensberger (1995, p. 7-8) diz:

Em relação aos padrões que reinam em nossas sociedades, a maior parte das nossas ocupações prediletas é anacrônica e continua em aberto a questão de saber se o suicídio não seria preferível a uma existência completamente consistente e absolutamente contemporânea. A falta de sincronidade não é motivo de vergonha. Ela apenas atrapalha, pelo menos de vez em quando.

Logo, propomos que tais obras estão escritas em estilo épico e em linguagem contemporânea, além de que se deslindam por muitos dos mais apreciados preceitos da Poética pós-moderna e não desempenham um discurso deslocado da multiplicidade do mundo atual.

Para o desenvolvimento deste trabalho, não nos pautamos nem rígida nem restritamente por esta ou aquela corrente de teoria e crítica literária (ou das ciências humanas). Procuramos desenvolver uma investigação e gerar um produto disto que atenda à pluralidade da linha de pesquisa a que nos filiamos em nosso programa de pós-graduação: “poéticas da modernidade”. Metodologicamente, a pesquisa que gerou o trabalho foi desenvolvida sobre três eixos de leitura, a saber: geral, específica e de objeto, para atender a três interesses: histórico, teórico e crítico. A leitura geral envolveu fontes de filosofia, a respeito de estética (como filosofia da arte) — enfaticamente, no que diz respeito à cultura da modernidade (contemporânea ou pós-moderna); semiótica; obras de/e sobre poesia brasileira; fontes de história da literatura ocidental e brasileira; e fontes de poética em geral. A leitura específica, porque mais direcionada, importou-nos em viés teórico-filosófico, dividido em dois grupos: da relação entre poesia, história e memória; e do conceito de cânone. Quanto ao primeiro grupo, tal leitura nos fez passar, principalmente, por Kant (1996), Nietzsche (1999), Hegel (2002), Heidegger (1996; 2000), Croce (1959; 1973; 1997), Ricoeur (1994; 2000) e Le Goff (1993). Quanto ao segundo, fez-nos passar por Curtius (1996), Pound (1970; 1972), Calvino (1993) e por Perrone-Moisés (1998).

A leitura de objeto nos restringiu a fontes de/e sobre Gerardo Mello Mourão, e de/e sobre poesia épica. Neste caso, a leitura nos convocou a abarcar, principalmente, Aristóteles (1993), Platão (1996), Hegel (2002), Staiger (1997), Quint (1992), Booth (1983), Bakhtin (1993), Lukács (2000), Adorno (2003) e Jaeger (1995).

Quanto às obras em estilo épico, a leitura nos concentrou na *Ilíada* (HOMERO, 2003), no “Hino homérico a Apolo” (CABRAL, 2004), na *Eneida* (VIRGÍLIO, 1998), na *Divina comédia* (ALIGHIERI, 2002) e em *Os Lusíadas* (CAMÕES, 1982) — de maneira peculiar, devido à natureza do objeto de investigação, incluímos neste grupo *Os cantos*, de Ezra Pound (2006). Por experiência na lida com a poesia em estilo épico, devido a investigações alhures⁴, procuramos evitar a operacionalização de um rol de trabalhos sobre *epos* e *epopéia*, porque, via de regra, restringem sua teoria a estes dados: poema narrativo, de discurso objetivo, composto em prol de um herói ou nação. Tanto no segundo quanto no terceiro capítulos, fica claro porque evitamos este recalque. De todo modo, adiantamos que o sentimento de comiseração que move o estilo épico e a composição mista deste estilo, desde Homero — envolvendo canto lírico, elegia, epítáfio, discurso direto e indireto e sisudez trágica —, não se enquadra passivamente nos liames da teoria tradicional sobre poesia épica. Ademais, a *Divina comédia* é exemplo suficiente de obra que não foi, fundamentalmente, escrita em prol de um herói ou nação.

Já a parte da leitura de/e sobre Gerardo Mello Mourão, basicamente, foi realizada sobre a fortuna crítica do poeta, organizada por Gumercindo Dorea Rocha (1996). Nesta fortuna, Mello Mourão coleciona nomes como Ezra Pound, Robert Graves, Jorge Luiz Borges, Octavio Paz, Otto Maria Carpeaux, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Houaiss, Nélida Piñon, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Dora Ferreira da Silva, César Leal, José Paulo Paes e Nelson Rodrigues entre outros.

Os três eixos de interesse (histórico, teórico e crítico) nos serviram para organizar o desenvolvimento do trabalho. Decorrente disso, a tese está dividida em cinco capítulos. O primeiro e o segundo são de história literária, o terceiro é de teoria, e o quarto e o quinto são de crítica. No primeiro, apresentamos Gerardo Mello Mourão e sua poesia no cenário brasileiro do século XX. No segundo, percorremos o desenvolvimento do estilo épico em poesia brasileira ao longo dos séculos, de Anchieta e Bento Teixeira aos contemporâneos, relacionando-os a Mello Mourão. No terceiro, propomos alguns parâmetros teóricos para investigação da poesia épica contemporânea. No quarto e no quinto, respectivamente, desenvolvemos crítica

⁴ Cf. Souza (2002).

literária sobre *Os peãs* e sobre *Invenção do mar*, pautados pelos parâmetros teóricos do terceiro capítulo, os quais estão vinculados nas crônicas do primeiro e do segundo. É capital assinalar que estes três eixos de interesse, assim como os três eixos de leitura, ao longo de todo o trabalho, estão alicerçados no princípio teórico-crítico de Antonio Candido (2000, p. 41-70), que aborda a literatura por suas três funções: total (ou estética⁵), social e ideológica.

É importante observar que, para atender a tese geral, do primeiro capítulo ao terceiro, um a um, desenvolvemos uma tese maior e outras menores ou constelares. A do primeiro concerne à teorização do conceito de poeta de *achamentos* e de *invenção*⁶, com base no conceito de cânone, discutido a partir de Curtius (1996), Pound (1970; 1972), Calvino (1993) e de Perrone-Moisés (1998). A tese do segundo capítulo descreve o desenvolvimento da poesia épica brasileira em três períodos: de fundação, de formação e de invenção. O primeiro período corresponde à poesia colonial, e se concentra em: Anchieta, Bento Teixeira, Basílio da Gama e Santa Rita Durão. O segundo período é sobre a poesia romântica, e se restringe a Gonçalves Dias, Castro Alves e Sousândrade. E o terceiro período diz respeito à poesia brasileira da modernidade, destacando Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Jorge de Lima, João Cabral, Carlos Nejar e Marcus Accioly, até desembocar em Gerardo Mello Mourão. Período a período, estabelecemos comparações entre as obras dos poetas citados e *Os peãs* e *Invenção do mar*. A força motriz da tese deste segundo capítulo é assegurar que a poesia épica brasileira e, mais especificamente, a poesia épica de Gerardo Mello Mourão, têm historicidade dentro do próprio sistema nacional.

A tese do terceiro é, certamente, a mais relevante, porque propõe parâmetros teóricos para a investigação crítica da poesia épica contemporânea. De antemão, conforme já assinalamos, refutamos a teoria tradicional da poesia épica, porque não prevê a evolução do estilo; chamamos o épico de estilo, à maneira de

⁵ Por esta função entenda-se que a literatura perscruta a alma humana, individualmente ou em coletividade, a partir de preceitos artísticos tacitamente aceitos, revistos ou negados a serviço de outros, por força de transgressão, evolução ou metamorfose dos valores culturais materializados pela história.

⁶ Como termos-chave conceituais deste trabalho, estas palavras, sempre que implicarem na criação estética como gesto sócio-estilístico peculiar de um autor, aparecerão em itálico.

Staiger (1997), e não de gênero⁷, uma vez que foi construído historicamente e não naturalmente. Dizer isso significa que o épico, como o lírico e o dramático, compreende um conjunto de traços lingüísticos, técnicos e discursivos fundamentalmente estilísticos. Reportamos para dentro da teoria o princípio de Quint (1992), que assinala o estilo épico como um discurso imperial, e a partir disso descrevemos por que a epopéia é sempre um poema de guerra. Reportamos, também, o princípio de “autor-implícito” como “companhia fidedigna da narração”, de Booth (1983), que, principalmente, atende à escrita biográfica de Gerardo Mello Mourão, bem como a duas de suas fontes de influência: Homero e a *Bíblia*. Adiante, tomando como base nossa leitura específica, aventamos os seguintes componentes capitais para investigação da poesia épica: a história, porque o estilo épico formata um discurso memorial, muitas vezes genealógico — e, no caso de Gerardo Mello Mourão, sempre —; a verdade, porque como supra-individualidade permite que a história seja relatada por perspectivas distintas; o juízo de valor, que orienta as escolhas de motivos e temas do poeta; e o mito, porque dá à história estatura de permanência, uma vez que se ocupa da arquetipologia da condição humana. De posse destes dados, recuperamos o princípio misto do estilo épico, apontado por Platão (1996, p. 84), mas esquecido ao longo dos séculos, em virtude da *Poética*, de Aristóteles (1993). Ao fazer isso, desenvolvemos a argumentação em torno de que no épico é comum, sobretudo na idade contemporânea, a presença do lírico. Tal fenômeno decorre por força de dois fatores da subjetividade: a comiseração e o “sujeito metonímico” (COMBE, 1999), porque saem de um indivíduo para o outro, e porque somente sobrevivem em coletividade com vontade de universalidade. A parte mais crítica deste capítulo é o debate com Bakhtin (1993), Lukács (2000), Staiger (1997) e Hegel (2002), a respeito da pertinência e funcionalidade da poesia épica em dias atuais. Neste ponto, observamos que a diferença fundamental entre a epopéia e o romance é que este sempre põe o mundo em crise e aquela não, porque, uma vez concentrada no passado, não lhe seria útil modificá-lo e mesmo questioná-lo, embora ofereça outras perspectivas sobre ele. Isso porque o passado da epopéia é acabado e o do romance é em curso. O romance nunca tem fim: seu

⁷ Como Croce (1973), não ignoramos o valor histórico da *Poética* acerca da divisão triádica dos gêneros literários. No entanto, optamos por levar em conta que as propriedades que distinguem uma tipologia textual de outra dizem respeito a problemas de estilo, quanto ao modo de expressão regulado pelo contexto (princípios, valores, parâmetros e preceitos de dados actantes em dado espaço-tempo), que implica nas escolhas de um sujeito diante das escolhas possíveis.

enredo distende tentáculos que se intrigam em outros enredos, multiplicando a narração até as possibilidades das reticências. A epopéia resulta de um recorte de tempo cuja multiplicidade é dada apenas pela anulação desta entidade, o tempo, ressuscitando mortos ao diluir o devir. A epopéia é, por isso, um monumento de identidade, e o romance é uma crítica disto.

Dentro da tese do primeiro capítulo, intitulado “O valete de espadas e o jogo: Gerardo Mello Mourão e a poesia no Brasil”, desenvolvemos comparações entre a obra deste autor de *Os peãs* e *Invenção do mar* com os poetas da linha de frente do cânone moderno brasileiro: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos. O capítulo está dividido em três tópicos: “Sopro das origens: *achamentos* e *invenção* em poesia”, “O escândalo como novidade e a novidade como tradição: cenário da poesia brasileira” e “A poesia de Gerardo Mello Mourão ou A taumaturgia das ressurreições”. No primeiro tópico, desenvolvemos o conceito de poeta de *achamentos* e *invenção*, descrevendo a escrita daqueles poetas sob o ponto de vista de que se inserem na poesia brasileira no jogo consciente de influência e de intertextualidade a partir da dialética entre tradição e novidade. Já desde este tópico, cobramos o nome de Gerardo Mello Mourão no cânone nacional. Queremos notificar que, embora tratemos de poesia moderna e contemporânea, preferimos descrever o conceito de poeta canônico via um outro autor: Gonçalves Dias, uma vez que foi o primeiro poeta consolidador de uma escola literária no Brasil, e, dada sua distância no tempo, julgamos que é menos complexo assimilar a idéia de canônico por aquilo que está assentado, bem resolvido, do que por aquilo que está (relativamente) em curso.

No segundo tópico, fundamos nosso olhar sobre o problema suscitado pela dialética entre tradição e novidade, e descrevemos a poesia moderna e contemporânea do Brasil em quatro períodos, com base em Antonio Candido (1979), José Guilherme Merquior (1975), Silviano Santiago (1976), Nelly Novaes Coelho (1978), Benedito Nunes (1991) e Antonio Carlos Secchin (1996). Tais períodos são: os anos da fase inicial do modernismo (mais ou menos a partir de 1902); os anos que vão do *Crack* (1929) ao fim da Segunda Guerra Mundial (1945); os anos

posteriores a esta Guerra até os fins da década de 1980; e os anos da década de 1990 até hoje. No último tópico, confluindo as descrições e arguições dos tópicos anteriores, apresentamos mais detalhadamente a poesia de Gerardo Mello Mourão, desenvolvendo leitura crítica de parte de sua obra, sempre procurando afluir nossas considerações para sua verve em estilo épico.

O segundo capítulo se intitula “A poesia épica no Brasil: fundação, formação e invenção”. Como antes, subdividimos o capítulo em três tópicos, a saber: “Fundação: tentativas de poesia épica no Brasil-colônia”, “Formação: romantismo e variação lírica em estilo épico” e “Invenção: vocação mista da poesia épica”. No primeiro tópico, fazemos leitura de *De gestis Mendi de Saa (Os feitos de Mem de Sá)*, de Anchieta (1970); de *Prosopopéia*, de Bento Teixeira (2002); de *O Uruguai*, de Basílio da Gama (1999); e de *O caramuru*, de Santa Rita Durão (2002). A leitura crítica, regulada pela descrição histórica, destaca que durante esta primeira fase os poetas tentaram encontrar o mito americano de fundação do Brasil, desenvolvendo uma poesia épica tradicional, porque somente heróica, e na maioria das vezes de inspiração imitada de Camões. Fazemos um destaque sobre Santa Rita Durão, não somente porque sua obra é a que mais se aproxima de uma epopéia de sucesso, mas também porque ele inicia, no Brasil, a escrita épica que resulta da erudição do poeta e da pesquisa histórica. O programa estético do frei gerará, com bem mais eficácia, o princípio da escrita épica de Cecília Meireles, Marcus Accioly e Gerardo Mello Mourão.

No tópico seguinte, assumimos que a partir do romantismo a poesia épica brasileira buscou se indiferenciar aos parâmetros da tradição (estética neoclássica), e formou três caminhos distintos — todos cada vez mais imbricados na voz lírica. O primeiro caminho foi formado pela poesia épica do indianismo simbólico gonçalvino. O poeta de *Os timbiras* ainda se preocupava com a busca pelo mito americano. Como não tinha compromissos com o programa colonial lusitano, nem com outro programa colonial que seja, Gonçalves Dias colocou os índios como protagonistas em sua proposta de epopéia. A obra não ficou completa, e, por força de sua verve lírica, o poeta esvaziou historicamente a narrativa, criando um mundo fabuloso onde os índios viviam entre paz e guerra no lugar onde mais tarde será o Brasil, até que uma tribo se conluiou com os “invasores” brancos e exterminou outras, para, no fim,

ser aculturada. Embora a intriga de *Os timbiras* exista na história, não há como reconhecer suas ações nos diversos relatos dos acontecimentos. A história na epopéia inconclusa de Gonçalves Dias é obra de um gênio em particular, e não de um gênio coletivo — quer dizer que a história narrada não é senão uma ficção verossimilhante da história conhecida pelo povo de interesse.

O caminho seguinte foi formado por Castro Alves. Efetivamente, o poeta condoreiro não tinha um programa de poesia épica. Romântico condoído com a situação social do negro no Brasil dos fins dos Oitocentos, e movido por seus ideais republicanos, além de participante ativo na proteção e libertação dos escravos, Castro Alves cantou, quase à maneira de uma nênia, a dolorida ablação dos negros da África, por obra dos europeus. Imbricada neste cantar, a voz lírica gerencia quase que totalmente a narrativa poética, dando pouco lugar ao épico tradicionalmente conhecido. A partir de Castro Alves, a poesia no Brasil passa a ser assinalada, em parte, pelo romantismo inglês dos longos poemas narrativos. Contudo, como há mais preenchimento histórico e marcadores épicos, como a musa, podemos dizer que o condoreiro formata uma possibilidade de poesia épica para as letras brasileiras.

Sousândrade é o poeta que formou o terceiro caminho. Em sua obra, *O guesa*, ele deu um passo tão longo em direção à montagem de breves poemas em movimento, cuja articulação narrativa, pelo enredo ou pelo assunto comum, estabelece a coesão, que sua obra começou a ser devidamente recepcionada cerca de cinquenta anos depois. Sousândrade inaugura, germina a formação, da poesia épica de mundo fragmentado, inserindo o Brasil na modernidade, ainda que muito preso nas malhas do antigo sentimento de busca pelo mito americano.

No terceiro tópico, “Invenção: vocação mista da poesia épica”, abordamos as obras *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*, de Cassiano Ricardo; *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles; *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima; *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; *O campeador e o vento*, de Carlos Nejar; e *Sísifo e Latinomérica*, de Marcus Accioly. Também passamos, ainda que bem sumariamente, por *Cobra Norato*, de Raul Bopp; e por *Sociologia goiana*, de Gilberto Mendonça Teles. Neste tópico, observamos que, ao longo do século XX, a poesia em estilo épico no Brasil cada vez mais se imiscuiu no

estilo lírico, foi abandonando a fixação em busca do mito americano de formação nacional e deixou de lado o princípio heróico dito fundamental, bem como o princípio de cantar em nome de um povo, para tornar-se o cantar de interpretação de um povo de acordo com uma ótica em particular. É importante notificar que a obra de Cassiano Ricardo e a de Jorge de Lima se tornam os paradigmas morfológicos para a discursividade em estilo épico no Brasil da modernidade. Embora isso, João Cabral de Melo Neto, propondo um esvaziamento histórico semelhante ao de Gonçalves Dias — porque sua obra é antes uma narrativa de ficção verossimilhante à história do que um relato poético —, diverge dos paradigmas. Finalmente, demonstramos que Gerardo Mello Mourão diverge também, mas sem negá-los, porque se empenha em uma narrativa biográfica e genealógica, e, por isso, mais efetivamente histórica do que a de João Cabral.

O terceiro capítulo, intitulado “A poesia épica em gestos de história”, também como os anteriores, e assim como os próximos, está dividido em três tópicos: “Uma estética para a história”, “Poesia épica contemporânea” e “Inventário épico de Gerardo Mello Mourão”. A razão do primeiro tópico diz respeito a uma máxima poundiana: “O poema épico é um poema que inclui história” (POUND, 1970, p. 48). Um dos problemas da poesia épica colonial brasileira é o forjamento de uma história nacional, quando, no entanto, apenas existe uma história imperial lusitana engrenando a indústria colonial do mercantilismo europeu. Sabemos que, desde a poesia primitiva, o épico, principalmente por força da epopéia como poema de fundação nacional, de canto da Madrugada dos Dias, é o estilo pelo qual um poeta dá a um povo sua história dentro de um mito. Por este estilo, poetas *inventaram* povos: Homero, os gregos; Virgílio, os romanos; Dante, os italianos; Camões, os portugueses. No entanto, a *invenção* de tais poetas nascem do próprio solo e da própria gente. Não havia gente brasileira quando das tentativas de epopéias coloniais na América lusitana. Este problema diz respeito ao que chamamos de esvaziamento histórico. Durante o romantismo, o mito do gênio, *inventado* por Chateaubriand (1970), com base em Rousseau (1996), impeliu os poetas à fabulação, fazendo-os, também e cada vez mais, imbuírem-se de tal esvaziamento. Logo, uma vez que a história é necessária na narrativa do épico, é capital incluí-la, como componente essencial, em uma teoria sobre este estilo.

O segundo tópico é o principal do capítulo e é nele que reside boa parte do cerne da tese central: há poesia épica na atualidade; o épico é possível em qualquer época em que haja a necessidade de monumentalizar a memória de um povo; o mito sempre vive na história; e, mesmo em um mundo inacabado, é sempre possível mapear a Madrugada dos Dias da identidade nacional. O capítulo se encerra no tópico que apresenta os elementos mais próprios da poesia épica de Gerardo Mello Mourão, já fazendo um indício da crítica que será desenvolvida nos dois próximos capítulos: a memória pessoal, biográfica e enciclopédica; e o princípio de genealogia familiar como metonímia da genealogia nacional.

No quarto capítulo, “O itinerário de memória de *Os peãs*”, anunciado no último tópico do capítulo anterior, concentramo-nos no *achamento* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira: o sexo e a morte como fundadores de mundos. Como o próprio título assinala, o livro-objeto deste capítulo é o tríptico composto de “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”. O primeiro tópico do capítulo desenvolve exatamente o *achamento* do poeta para as letras nacionais, tanto que está intitulado: “Memória e genealogia pelo sexo e pela morte como fundadores de mundos”. O segundo tópico se chama “Morfologia poliédrica de *Os peãs*”. Como poesia conhecida e reconhecida por seu forte acento poundiano, a escrita de Mello Mourão, no tríptico, é discutida neste tópico à luz do método ideogrâmico que o poeta de Idaho desenvolveu ao longo de sua carreira em *Os cantos*. Todo nosso trabalho é descrever, cada parte de cada peã do tríptico, que Gerardo Mello Mourão demonstra em sua poesia que o canto épico da contemporaneidade, do mundo fragmentado, é possível pela conversão em logopéia da fanopéia própria da escrita sino-nipônica. O resultado é uma poesia poliédrica que anula o espaço e o tempo, funda o interespaço e o intertempo, entre linguagens (clássica, medieval, colonial, popular, moderna) e discursos (patriarcal, nacional, católico, dionisiaco, apolíneo, sexualista, místico, republicano) montados pelas técnicas de colagem, bricolagem e sobreposição de imagens, para gerar palimpsestos verbo-visuais de várias formas, transitando por verso e prosa. No último tópico, chamado “Fusão de mundos: Dante, Apolo e o agora”, comparamos a montagem de *Os peãs* com a *Divina comédia*, relacionando sua numerologia trina, sua linguagem órfico-bíblica e seu discurso de convocação dos mortos a serviço de uma taumaturgia da ressurreição, para arqueologizar o velho no novo, onde *hic* e

quando *nunc*. Notificamos, também, que assim como a *Divina comédia*, *Os peãs* formam uma obra gerenciada, de dentro, pelo sujeito-empírico, biográfico, representando o “*second self*”, o “autor implícito”, descrito por Booth (1986) como “companhia fidedigna da narração”.

Encerramos o quarto capítulo assinalando uma justificativa possível, crítica, de como *Os peãs* assumem relações, ainda que implícitas, com o “Hino homérico a Apolo”, que a tradição da poesia grega antiga chamava de *peã*. Descrevemos neste ponto final do último tópico que esta obra de Gerardo Mello Mourão é um cantar de anábase divina greco-cristã — quer dizer, assinado por dois dos vieses mais recursivos e pertinentes da cultura ocidental desde o nascimento da civilização, da vida na pólis. A anábase de Mello Mourão é cristã no sentido que o poeta, herdeiro consciente da tradição renascentista — como todo poeta erudito contemporâneo —, compreende, e por isso implícita, que a imagem de Jesus e suas metamorfoses foram catolicamente forjadas pela imagem e pelas metamorfoses de Apolo. Ao convocar o filho de Leto, Mello Mourão convoca o Cristo do Ocidente, para participar, simultaneamente, dos mistérios délficos e dos mistérios evangelistas do demiurgo-mor ocidental — caríssimo à religiosidade e, por isso, à formação familiar, e logo genealógica, brasileira.

No quinto e último capítulo, “*Invenção do mar* ou *invenção do Brasil*”, justificamos nossa assertiva do primeiro capítulo, a respeito do livro-objeto em questão ser a *invenção* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira: atualização possível da epopéia. No primeiro tópico, “Reinvenção da epopéia”, retomamos o percurso histórico da poesia épica no Brasil do segundo capítulo e os componentes teóricos do terceiro. Neste tópico, também voltamos a problematizar a ausência de estudos sobre a epopéia em tempos de sociedade multifacetada e mundo inacabado, sobretudo, discutindo com Adorno (2003), quanto ao que ele chama de “ingenuidade épica”. Em seguida, no tópico intitulado “Reinterpretação do Brasil”, com base nas proposições de *Invenção do mar* — o Brasil foi inventado a partir do sonho lendário de D. Dinis⁸ e o Brasil foi inventado, também, a partir da tecnologia da Escola de Sagres —, argüimos que a epopéia de Gerardo Mello

⁸ O sonho será descrito no quinto capítulo, mas adiantamos que diz respeito ao vislumbre que o rei e poeta D. Dinis (no final do século XIII) teve com Portugal como um grande império que conquistaria várias terras desconhecidas, desbravando os mares.

Mourão é uma reinterpretação do Brasil como nação. Em um mundo inacabado, onde o romance é a pedra de toque da arte literária, a epopéia somente sobrevive como reinterpretação, como paródia antro-po-lítico-social. Isso quer dizer que o mundo como o vivemos hoje não comporta mais uma epopéia que *invente* para o povo uma Madrugada dos Dias, uma vez que a relativização do discurso e a condição da verdade como supra-individualidade não permitem leituras absolutas, resolvidas, definitivas e fechadas sobre a realidade. Convocando o apanhado de famílias interpretativas do Brasil, coligidas por Octavio Ianni (2002), comparamos *Invenção do mar* com aquelas que julgamos as três principais interpretações estéticas nacionais: *Os sertões*, de Euclides da Cunha; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.

No último tópico, “Reatualização de *Os lusíadas*”, fechando a tese, comparamos *Invenção do mar* com a grande epopéia lusófona do mundo. Sabendo que Gerardo Mello Mourão, como afirma Gilberto Mendonça Teles (2002, p. 248-250), é um poeta da linhagem camoniana brasileira, e sabendo que ele escreveu sua epopéia sobre a de Camões, restou-nos estabelecer esta última comparação, fechando o quadro da rede de influências indiretas (*Ilíada*, *Bíblia*, *A terra desolada*, *Mensagem*) e diretas (“Hino homérico a Apolo”, *Divina comédia*, *Os lusíadas*, *Os cantos*) da poesia de Mello Mourão. Contudo, deixamos claro que nos ocupamos somente destas últimas. Diferentemente do estudo citado de Mendonça Teles, não fizemos uma comparação intertextual, no sentido de desvendar as marcas d’água camonianas por baixo dos versos de Mello Mourão, nem no sentido exegético, de dedilhar toda a estética de citação do poeta. Nossa comparação se pautou ao discurso camoniano como fundador de um povo e ao de Gerardo Mello Mourão como novo intérprete de um povo, bem como quanto ao desenvolvimento narrativo e à morfologia da epopéia.

Este trabalho não se exime de assumir todos os riscos que o próprio Gerardo Mello Mourão assumiu ao longo de sua vida como poeta, nadando contra as ondas da política progressista que assumiu o cenário acadêmico brasileiro da década de 1950 para cá; contra a crítica literária que delimita sua escolha quase que apenas à poesia de formato conciso e voltada para os torneios de linguagens, cada vez mais próprios para novidade depois dos avanços nos estudos lingüísticos de

linha estruturalista; contra o biografismo como força motriz da criação estética; contra a ausência de programa de arte como programa de arte, o que ficou conhecido como contracultura; e contra a ausência de mais considerações crítica sobre o estilo épico em poesia, em tempos de romance e de cinema, em tempos de drama em prosa e em tempos em que o estilo lírico, ele próprio, virou sinônimo de poesia. É importante deixar claro que assumimos tais riscos em nome da apologia que este trabalho faz da obra de Gerardo Mello Mourão, e não em nome de uma filiação nossa, *ipsis litteris*, a seu pensamento humanístico e a seu posicionamento político.

Nossa escolha por Mello Mourão tomou o seguinte princípio de Pound (1970, p. 36): “Os partidários de idéias particulares podem dar mais valor a escritores que concordem com eles [...]; podem dar [...] mais valor a maus escritores do seu partido ou religião do que a bons escritores de outro partido ou igreja”. Julgamos, por isso, que se a obra de um dado autor não denigre a humanidade nem apresenta um modelo de derruimento humano que possam servir como paradigma político para os cleptomaníacos das diversas frentes partidárias do mundo, que geraram e vêm gerando cismas sócio-históricos de todas as ordens, não há porque nos recalcar nos liames de nossas convicções políticas nem nos de nossas crenças para assumirmos um juízo crítico sobre um dado programa de arte ou sobre a obra de um autor. Sabemos que muito do que definimos como “bom”, “melhor”, “grande” e “belo” está, conforme a tese de Pascale Casanova (2002), asseverado por uma república sócio-econômica impingida pelos centros lingüísticos metropolitanos; assim como sabemos que toda transgressão que move a arte literária no sentido libertador, somente é possível em contencioso diálogo com tal asseveração. Ainda assim, entre tradição e novidade, pelo equilíbrio ou pelo desequilíbrio da balança, não podemos nos eximir totalmente daquilo que forma nosso juízo estético e ético.

1. O valete de espadas e o jogo: Gerardo Mello Mourão e a poesia no Brasil

Conheço pouco a literatura de língua portuguesa: Camões, Euclides da Cunha, Eça de Queiroz. É entre estes nomes, especialmente os dois primeiros, que se situa a sua linguagem. [...] Lembro-me de que, durante o jantar, pedi-lhe que me emprestasse, para um dos meus contos, uma bela expressão de seu país, que me ensinou: 'a noite já pode mais do que o dia'.

(JORGE LUÍS BORGES)⁹

Este capítulo se refere à obra de Gerardo Mello Mourão na poesia brasileira. Para tanto, relacionamos o poeta na tradição literária nacional e o aproximamos de poetas brasileiros do cânone moderno: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos¹⁰. Embora tenhamos nos ocupado do século XX, tomamos Gonçalves Dias como modelo canônico nacional. A escolha se justifica pelo cantor de *Os Timbiras* ter sido o consolidador do romantismo no Brasil. Gonçalves Dias, saído do século XIX, vive no século atual, depois de percorrer todo o século passado: foi e vem sendo experimentado pelo tempo, e deste vem vencendo suas provas e sua fome.

Mais restritamente, o capítulo se concentra na poesia épica de Gerardo Mello Mourão, voltando-se para os livros-poema *Os peãs* e *Invenção do mar*. Ainda que sumariamente, desenvolvemos leitura dos livros 3 – *Susana: elegia e inventário*, *Cânon & fuga* e *Algumas partituras*. Sobre o poema “Suíte do couro ou Louvação do couro”, que abre este último livro, desenvolvemos uma leitura um tanto quanto mais detida, devido a seu estilo épico. Em alguns momentos, fazemos incursões pela biografia do poeta, dialogando com o protagonista de seu romance *O valete de espadas* (MOURÃO, 1975), Gonçalo Falcão-Val-de-Cães. Tal personagem, portanto, passa a ser uma alegoria, senão um avatar, do próprio poeta em nosso trabalho, e do jogo: a poesia.

⁹ Trecho de carta do escritor argentino a Gerardo Mello Mourão (BORGES, 1996, p. 57).

¹⁰ A maioria das antologias, fontes de crítica e história literária brasileira são consoantes quanto a freqüência desses nomes entre os poetas modernos mais citados e estudados, inclusive eles são partícipes nos programas de ensino de literatura nacional nas escolas, além de serem capítulos recorrente nas disciplinas de Literatura Brasileira do curso de Letras.

1.1. Sopro das origens: *achamentos e invenção* em poesia

Uma poesia das origens¹¹ é um sopro: obra de *achadores e inventores*. Foi por um sopro que Deus deu vida a Adão, e foi como sopro que o primeiro gramático do Ocidente, Dionísio da Trácia, conceituou a poesia. Também foi como sopro que — segundo o próprio poeta — *Invenção do mar* “veio” para Gerardo Mello Mourão (1997, p. 8). O sopro ou a poesia é obra de deuses, criadores de mundos. Os poetas são criadores de mundos dentro dos mundos criados pelos deuses, e sua criação se inicia pelo gesto do mesmo condão destes: o verbo. Um poeta de sopro é um demiurgo da nação, apto à canonização, como os heróis e os santos. No entanto, sua canonização deve ser pautada por fatores sócio-históricos e/ou estéticos.

A poesia brasileira da modernidade¹² não constitui mero arremedo da poesia européia, principalmente porque é possível observar que ela tem linhas de tradição bastante definidas — o estudo *1930: a crítica e o modernismo*, de João Luiz Lafeté (1974), é um excelente testemunho disso. Podemos dizer também que a poesia nacional tem atitudes tão *inventivas* quanto geralmente se observa na poesia européia, muito embora não com a mesma recorrência. Ademais, se não tivéssemos *inventividade*, não teríamos uma poesia peculiar, porque *inventividade* é a força motriz da criação poética.

Durante o percurso de *fabbricatio* de seu sopro, Gerardo Mello Mourão não somente passou por quase toda a Europa, mas também travou ali relações para sempre determinantes de sua obra. Vem ao caso observar que, a partir daquele continente, os fundadores da modernidade da poesia no Brasil — Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira — fincaram a pedra de autonomia da poesia nacional, buscando motivos nas vanguardas, na crise das tradições, na urbanização

¹¹ De forma alguma ignoramos as considerações de Segismundo Spina (2002) em *Na madrugada das formas poéticas*, principalmente aquelas que o levam a concluir que o ritmo é a “espinha dorsal” da poesia, o que associa sopro ao compromisso primitivo da poesia com a música. Apesar disso, nossa idéia gira em torno da fundação da poesia como resultado de uma inteligência e de uma sensibilidade peculiares, cujos arautos são os poetas verdadeiramente canônicos.

¹² Para efeitos deste trabalho, recortamos como modernidade o período que vai das *Folhas da relva* e das *Flores do mal*, ou seja, de 1855/1857, com Whitman e Baudelaire, até os dias atuais. Logo, é um recorte dos movimentos pós-romantismo, que ficaram conhecidos como modernismo, até os movimentos pós-guerra de 1945 e a falência das vanguardas, o que vem sendo chamado de pós-modernidade.

e na industrialização do mundo ocidental. Tais fundadores inseriram a poesia brasileira no jogo de influência e de intertextualidade a partir do tenso diálogo entre tradição e novidade — muitas vezes tomando a negação da primeira como cerne criativo. Certo é que, dessa tríade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira foram os poetas que de fato incorporaram esse jogo, não se deixando envolver apenas pela destruição de valores, não se esquecendo da escrita que se inicia pelo passado.

Para que um poeta entre na história de um povo, sua relevância para a língua e a cultura precisa concernir a certa medida de *inventividade*. Um poeta capaz de dar a um estrangeiro uma imagem da própria terra que seja reveladora do espírito de seu país, quando este estrangeiro é Jorge Luís Borges, consegue que uma medida daquela *inventividade* brote. Principalmente quando essa imagem é inesperada, quando dialoga com uma tradição sem repeti-la: “a noite já pode mais do que o dia” — não somos mais somente o povo do carnaval nem vivemos mais somente onde tudo é sol; as forças vitais de nosso devir já sabem de si e podem vencer o tempo; o povo amadureceu. O poeta construiu a idéia de que a identidade social brasileira já está formada. Podemos relacionar tais considerações com as seguintes palavras de Vitto Santos (1996, p. 36) sobre Gerardo Mello Mourão: “Somente uma nação já em maioria intelectual poderia produzir um poeta de sua grandeza e força”.

Revisar um cânone, formular conceitos, e, ainda, cobrar para eles a presença de um poeta muito próximo é sempre um risco. No caso de Mello Mourão, há vários riscos. Um deles é que este poeta é um valete de espadas: é a criança do jogo e o soldado experiente e bem armado; a novidade acumulada de tradição como herança a ser garantida ou conquistada ou ressuscitada. Mas risco é coisa sempre viva na poesia de Gerardo Mello Mourão. Gonçalo Falcão-Val-de-Cães, protagonista de seu romance, *O valete de espadas*, encarna bem o espírito de risco da vida do poeta, segundo suas palavras no parágrafo final do romance:

No fundo, eu também os desprezava sem os conhecer. Isto sucedia sempre que em vez de me encontrar num hotel ou num convento, eu me hospedasse nas cartas de um baralho francês. O que afinal de contas acontecia sempre. E não podia ser de outra forma. Pois o lugar de um valete de espadas é no baralho de naipes (MOURÃO, 1975, p. 204).

Náufrago no mundo, mergulhado em uma experiência imbricada em paradoxos da humanidade, o homem expatriado conhecedor de sua pátria se funde no poeta. Risco, então, é algo que nos acompanhará em todo nosso trabalho.

Quando o mundo moderno anuncia que os deuses morreram depois da morte da Filosofia e que os heróis morreram depois da ascensão do romance, e que, conseqüentemente, nos dias vigentes, o *epos* apenas pode se sustentar no romance, na novela ou até mesmo no conto — por que arriscar uma epopéia? Quando a biografia não importa tanto para que se investigue, analise e critique dada obra literária, por que arriscar uma poética com o nome que encontra referentes em pessoas, geografias e épocas (con)vividas pelo autor? Quando o território do mais necessário, pertinente e relevante é a concisão, por que se arriscar na extensão? Estas são perguntas que suscitamos ao longo de nossa investigação sobre *Os peões e Invenção do mar*. Cada resposta encontrada assume o risco da obra do poeta e encarna com ele nossa idéia de poeta verdadeiramente canônico. O poeta canônico que julgamos modelo para dar suporte a nossa argumentação, conforme já introduzimos, é Gonçalves Dias.

Hoje, dada a distância, podemos garantir o lugar de Gonçalves Dias na poesia nacional. Podemos afirmar que ele é um marco ou, como diz Antonio Candido (1997b, p. 71-85), “o consolidador do romantismo” no Brasil. Isso implica em ser o consolidador da última grande escola, da escola que quis fundar a nacionalidade literária e que se dilacerou, permitindo a tomada de corpo de vários movimentos até antes do modernismo — aos quais Guilherme Merquior (1996a, p. 122) chamou de pós-romantismo.

Gonçalves Dias fez poesia das origens. Seu *achamento* fundamental: o indianismo simbólico, que, de acordo com Antonio Candido (1997b, p. 73), é parente do medievismo coimbrão, e, acrescentaríamos, do medievismo de Victor Hugo — aquele mesmo que foi capaz de ressuscitar elementos de humanidade da arte medieval, como a melopéia do verso, o trabalho coletivo e a unidade social pela comedização mística da vida, no sentido de comunhão entre o belo e o grotesco. E sua *invenção*: o suporte pitoresco, tão idealizado quando real, da “fábula das três raças”. Esta *invenção* permitirá que o modernismo brasileiro desenvolva a pesquisa estético-antropológica do nacional. No entanto, é no campo de uma miscigenação

algo que psico-sócio-racial entre indígenas do Norte-Nordeste e brancos lusitanos¹³ que se enquadra a *invenção* de Gonçalves Dias.

Imbricada em nossa interpretação, devemos destacar a fala de Antonio Candido (1997b, p. 74) quando assegura que o poeta da “Canção do exílio” criou um “*cock-tail* de medievismo, idealismo e etnografia fantasiada [que] nos aparece como construção lírica e heróica, de que resulta uma composição nova para sentirmos os velhos temas da poesia ocidental”. Não encontrando registro disso em nossas letras, Candido assegura que essa é a criação de “uma nova convenção poética”, pelo menos até antes do modernismo. Tal convenção é, segundo nossa perspectiva, outro achamento de Gonçalves Dias. Por ela, os poetas posteriores, sobretudo os da verve de Gerardo Mello Mourão, puderam operar todo um programa estético particular pautado em um diálogo, embora muitas vezes contencioso, com a tradição estética do Ocidente.

Parece-nos que, de certo modo, indiferente à distância, basicamente canonizou-se — no mesmo peso de Gonçalves Dias, ou em peso maior — nomes bem recentes, inclusive um nome vivo. A saber: João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos¹⁴. Esta tríade hoje goza de tal prestígio que até certos nomes do modernismo inicial, como Augusto Frederico Schmidt, Guilherme de Almeida e Cassiano Ricardo se apagam diante deles. Provavelmente, dado o peso do modernismo para a cultura ocidental, a crítica brasileira quis construir um cânone nacional que desembocasse nos dias atuais, como que volvida pela intenção de ser contemporânea de grandes poetas. Julgamos que essa escolha sempre se pautou pela proximidade que um poeta mais recente apresenta em relação aos modernistas. Quiçá por isso, casos singulares, sobretudo de verve erudita, não parecem fazer o gosto dessa crítica.

Um dado intrigante do cânone da poesia brasileira é a ausência ou a presença acanhada de vozes femininas. No geral, o nome de Cecília Meireles é o

¹³ Por sinal, esta *invenção* foi mote da interpretação da formação familiar com participação indígena, expressa no segundo capítulo de *Casa grande & Senzala* (FREYRE, 1973, p. 88-187).

¹⁴ Qualquer passeio, ainda que aleatório e fugaz, por diversas antologias da poesia brasileira no século XX, por revistas, *sites* e livros especializados em crítica de poesia no mesmo século e por várias das antologias organizadas em livros didáticos, levará à observação da presença assídua desses poetas. Entre seus contemporâneos, secundariamente aparecem Vinícius de Moraes, Mário Quintana, Manoel de Barros e Carlos Nejar — nesta ordem de “importância” (recorrência).

único que desfruta de espaço. A aparição de Gilka Machado, por exemplo, é pouquíssimo freqüente, bem como a de Henriqueta Lisboa. Já nomes mais recentes, como Dora Ferreira da Silva, Hilda Hist, Orides Fontela, Neide Archanjo e Marly de Oliveira, basicamente, vivem de prestígio em um círculo de poucos leitores “eleitos”. Adélia Prado parece ser o único caso mais próximo que deve entrar para o cânone sem muita contestação. O nome de Cora Coralina também trafega com ressalvas, geralmente por ser considerada como uma poeta à qual “falta rigor”. Se fosse nosso propósito fazer crítica sobre a obra dessas vozes, temos certeza de que poderíamos demonstrar como Dora Ferreira e Hilda Hilst são, como Cecília Meireles, poetas de *achamentos* e *invenção*. Este tipo de poeta é um clássico.

Estamos de acordo com Calvino (1990, p. 11) quando assegura que “os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como consciente coletivo ou individual”. Podemos aliar a assertiva do escritor italiano ao seguinte conceito de “invenção das tradições” de Eric Hobsbawn e de Terence Ranger (1997, p. 9):

Por invenção das tradições, entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas. Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

A partir disso, é possível aventar que um cânone depende do poder da atitude de escolha de um indivíduo, contrabalanceado pela capacidade de mensuração e de exposição dos valores que julga sobre sua escolha em relação à aceitação simbólica normatizada e repetida no seio dos costumes coletivos. Essa interpretação fomenta nossa idéia de *achamentos* e *invenção*. Logo, devem estar no cânone os poetas que *acham* as formas, os temas e o espírito de costume de um dado povo em uma dada época, de sorte que em diálogo contencioso entre passado e presente possam *inventar* esteticamente algo para sua língua e cultura. Por isso nossa idéia de clássico, como a de Calvino, não envolve apenas autores e obras antigas. No caso de Gerardo Mello Mourão, ocorre que, como assinalou Otto Maria Carpeaux (1996, p. 81): “pertence, certamente, à linhagem dos grandes poetas”.

Há mais um risco nisso tudo: garantir a durabilidade da estada do poeta no cânone, no sentido de tomá-lo como cânone estético sócio-histórico, quer dizer, coletivo e não individual. Este risco leva a um outro: confundir a condição de um poeta para ocupar lugar no cânone com sua fama¹⁵. O primeiro caso apenas pode ser resolvido pelo sucesso e legitimidade de argumentação da crítica que empenhamos sobre certo poeta; já o segundo, pode ser evitado ao não empenharmos qualquer esforço sobre um “bom escritor”, um “beletrista” ou um “lançador de moda”¹⁶. Por isso, como possa ter parecido, não duvidamos do lugar de João Cabral de Melo Neto, de Ferreira Gullar e de Haroldo de Campos em nosso cânone, uma vez que sua fama decorre de sua legítima condição de poetas de *achamentos* e *invenção*. No entanto, estranhamos seu peso em relação a Gonçalves Dias.

A durabilidade como risco se assinala na função da história literária como caracterizadora de permanência. Esta função é problemática porque se imiscui na dispersão dos valores pelos percursos do tempo físico. No caso do século XX, o problema é mais intenso porque objetividade e subjetividade não se pretendem mais como polaridades. Somente na maneira de ilocução podemos dizer que uma fala sobre a realidade é objetiva e que outra é subjetiva. Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 22), sobre isso, detém-se no tipo de história literária que “otimiza a fruição das obras”. Considerando esta asserção e citando Nietzsche, Perrone-Moisés (1998, p. 22-25) distingue três tipos de história: monumental, antiquária e crítica. Na primeira, podemos assinalar a poesia épica. Como esta poesia abarca, ao longo dos séculos, obras que recursivamente vêm sendo citadas como acmes da cultura civilizada, sua vontade de representação em dias atuais e a coragem de poetas ao insistir em seu estilo funcionam como estímulo à grande criação. Uma criação dessa natureza não é, como se possa pensar, uma mera expressão orgânica de grandiloquência, é mesmo a tentativa de sintetizar o espírito de um povo no percurso de sua idade.

¹⁵ Um bom exemplo, na história da literatura brasileira, de poeta cuja fama antecede sua condição canônica é Gonçalves de Magalhães, cujo nome foi necessariamente apagado em virtude de Gonçalves Dias.

¹⁶ Sobre tais conceitos, Ezra Pound (1970, p. 35-36) dividiu os escritores nas seguintes categorias: inventores, que são autores de um novo processo de criação; mestres, que exploram processos inventados; diluidores, que são os sucessores menos competentes do que os dois primeiros; bons escritores, que apresentam qualidades artísticas de notoriedade mediana, mas realizam um trabalho legítimo segundo estilos de uma época; beletristas, que cultivam apenas a elegância do bem-escrever; e lançadores de modas, que são tão populares quanto efêmeros. Nossa perspectiva de poeta de *achamentos* e *invenção* está, *grosso modo*, entre as duas primeiras categorias poundianas.

Interpretando desse modo, a história monumental incita na poesia a ambição de gerar uma obra pela qual uma nação seja reconhecida. Ainda que uma obra desse tipo seja fortemente valorativa e às vezes dogmática e fossilizante (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 23), é ela que nos dá o equilíbrio entre as transformações inquietantes do presente e a necessidade social de sentir-se parte de um organismo de recorrência, uma genealogia passiva de avaliação racional.

Aventando peças de museu para a mera apreciação extasiante, a história antiquária acumula as informações dos tempos para servir à contenda entre a monumental e a crítica. Esta, por sua vez, é destruidora do passado. Contudo, ela sabe que para destruir o passado é preciso confrontá-lo. No processo de destruição, é bastante notório que filigranas de outrora se marquem no presente em estilhaços de granada desenhando cicatrizes no tecido de flor das épocas. O contra-censo entre o dogma do monumento e a novidade da crítica estabelece, segundo Calvino — e, de certo modo, os demais escritores-críticos investigados por Perrone-Moisés — a tradição. A tradição é, portanto, um processo histórico-cultural inequívoco e ininterrupto, que vive tanto da monumentalização do passado quanto da superação deste pelo presente. Nessa dialética, a poesia de Gerardo Mello Mourão é uma poesia monumental, com ambição de permanência, artesanato intertextual à maneira de paródia e voz contemporânea.

No sentido de autoridade do cânone, de sua permanência histórica, de reconhecimento segundo uma tradição universal ou peculiar a uma comunidade, um poeta pouco *inventivo* como Oswald de Andrade será durante muito tempo mais legitimamente canônico do que Gerardo Mello Mourão. No entanto, levando em conta *inventividade*, exercício lingüístico por variação estética e estilística, continuidade da obra em um crescendo cuja novidade reclama um retorno de ponderação sobre a escrita inicial, e considerando também a capacidade de paródia, Gerardo Mello Mourão é mais canônico do que aquele poeta. Essa capacidade não somente permite ao poeta dialogar com o mundo como também o livra da ilusão de “invenção da roda”, na medida em que *inventa* uma linguagem. Um cânone literário, portanto, diz respeito a um conjunto de obras (e de seus autores) sociais e monumentalizadas em um percurso histórico ou criticamente relevadas por sua comunicação de valores humanos universais. Isso é legítimo seja para um cânone

nacional ou para um cânone universal, ou ainda para um mais restrito, pessoal — como é o caso do cânone dos escritores-críticos investigados por Perrone-Moisés (1998, p. 12, 30-60, 61-85): Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Ítalo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos e Philippe Sollers.

O cânone como permanência de uma tradição, conforme sua instituição social pela escolarização geral e pela posição média da crítica profissional, legitima o sistema literário como aquilo que pode ser compreendido como totalidade regulada pela observação empírica estabelecida por um modelo civilizacional, por exemplo: o europeu. Por sua teoria do polissistema, Itamar Even-Zohar (1994) apresenta os conceitos de centro e periferia, descrevendo que o cânone é autorizado pelos estratos sociais dominantes e pela literatura marginal. Conhecer um cânone significa acessar uma fonte de textos estéticos das margens ao centro e vice-versa. A valorização dessa perspectiva, na cultura brasileira, é bem antiga, começa em Inocêncio Francisco da Silva (apud MARTINS, 1965) — que em seu *Diccionario bibliographico portuguez* lista tanto autores lusitanos quanto brasileiros relevantes até a primeira metade do século XIX —, passa por Rubens Borba de Moraes (1958; 1979) — que desenvolveu um apanhado de publicações sobre autores publicados no Brasil durante o período colonial —, por Sacramento Blake (1970) — que fez um dicionário sobre as produções intelectuais brasileiras até o século XIX —, por Ernst Curtius (1996) — citado por Perrone-Moisés (1998, p. 61-62, 78) e cuja referência é fundamental para todo o Ocidente — e, finalmente, por Otto Maria Carpeaux (1964, 1987) — que atualizou as referências ocidentais no Brasil em sua *História da literatura ocidental*, bem como listou autores brasileiros de referência na *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. De todo modo, a função total — ou estética — (CANDIDO, 2000, p. 41-70) da obra de arte é nosso mote de investigação para aproximar e/ou comparar Gerardo Mello Mourão aos demais poetas da linha de frente do cânone moderno brasileiro.

Embora ausente daquela linha de frente, Mello Mourão é autor de uma *invenção*, como acme de seus *achamentos*: a epopéia contemporânea nacional. Uma assertiva dessa pode provocar certo estranhamento para muitos. No entanto, não queremos dizer que ele *inventou* a epopéia contemporânea no Brasil. Queremos dizer que, diferentemente de outros, ele acertou como fazer este tipo de poema em

dias de hoje¹⁷. Ele tornou esta poesia possível depois da Idade Média, de Dante, de Camões, dos românticos, de Hegel, depois de Auschwitz e depois da proposição bakhtiniana-lukacsiana pró-romance e anti-poesia épica. Em sua obra, notadamente em *Os peãs* e *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão dá à língua portuguesa e à cultura brasileira a maneira de cantar a história de formação sociofamiliar do Brasil, bem como *acha* a gênese do sentimento nacional de seu povo, contando histórias de famílias, crônicas de viagens, líras de amor e elegias da tragédia disfarçada de comédia que é a vida. Mello Mourão não se ocupa do mero pitoresco e muito menos de idealizações da pátria, comprometidas com este ou aquele programa político. Ele se ocupa da morte como fundadora de mundos e como herança, uma vez que este fenômeno é, como rastro, o que resta “Diante da impiedade dos homens com seus próprios semelhantes, dos indivíduos e dos Estados que se fazem cada dia mais ricos para que os outros se tornem cada dia mais pobres” (MOURÃO, 1983, p. 39).

A realização memorial de Mello Mourão, como monumento à nação, toma como suporte um inventário lingüístico-poético que passa pelo padrão atual da língua portuguesa no Brasil, pela ressurreição de arcaísmos, pela dicção poética do alto modernismo poundiano e pela dicção da poética popular do Nordeste em várias de suas modalidades. Sua épica, com a objetividade própria deste estilo ao longo dos séculos, não deixa de “apresentar” (STAIGER, 1997, p. 52): pôr em cena os eventos narrativos, distribuindo-os pelo espaço e pondo-se de fora, como observador. O poeta sempre se permite ver a biografia da nação imbricada na biografia da humanidade e do Ocidente pós-renascimento, do final do século XIX para hoje em dia, e em sua própria biografia.

Memorialista, Gerardo Mello Mourão também não deixa de se intrometer na narrativa, seguindo uma das mais pertinentes tradições do mundo, desde a *Bíblia* e Homero a Thomas Mann e James Joyce (BOOTH, 1986, p. 27)¹⁸. Tudo em sua obra é realizado à maneira de uma complexa metonímia, própria da posição do sujeito desde o século XIX, como está assinalado em Nietzsche (1992, 42-48), ao notificar a objetividade da subjetividade: a contemplação desinteressada.

¹⁷ Citando *Invenção do mar*, Wilson Martins (1998, p. 5) notificou que depois de várias tentativas, “em que o número de fracassos corresponde ao de tentativas”, finalmente foi escrita a epopéia nacional.

¹⁸ “Intromissão” é um conceito que Wayne Booth desenvolveu sobre o narrador do “Pentateuco” da *Bíblia*, da *Ilíada*, de *A montanha mágica* e de *Ulisses*. Ao longo de nosso trabalho, instrumentalizamos desse conceito e o aplicamos à obra de Gerardo Mello Mourão.

É importante observar que ao conhecer parte da realização épica de Gerardo Mello Mourão, o poeta e livre-pensador Octavio Paz (1996, p. 111) se pronunciou da seguinte maneira:

Os dois primeiros livros de sua trilogia (*O País dos Mourões* e *Peripécia de Gerardo*) me levaram a descobrir um mundo — que me prometo mais e mais — que não é tanto uma geografia e uma história, mas, no verdadeiro sentido da palavra, uma genealogia americana. Poesia das origens... sua poesia não só me revelou uma paisagem humana e verbal, como também me levou ao desejo de conhecer sua prosa...

Poetas memorialistas têm na genealogia sua grande vontade de realização. Vontade cuja vocação para observar o tempo passado é seu móbil fundamental. Conquanto, memorialistas precisam saber, e Gerardo Mello Mourão sabe, que o passado não é mais. O passado já foi, contudo, nem por isso deixa de recorrer¹⁹.

Entre os poemas que Octavio Paz cita está, como se pode ler acima, o primeiro de *Os peãs*, “O país dos Mourões”. Ele poderia, como poema autônomo²⁰, estar entre os principais poemas do Ocidente no século XX. Como suscitou Octavio Paz, tal poema é relevante não tanto porque nos revela (faz descobrir) uma geografia e uma história, mas porque realiza os *achamentos* do Brasil como nação, do brasileiro como povo, e (por que não estender a metonímia?) da formação própria da América, como podemos ouvir pelas palavras de Ezra Pound (1996, p. 81): “Em toda a minha obra, o que tentei foi escrever a epopéia da América. Creio que não consegui. Quem conseguiu foi o poeta de *O País dos Mourões*”²¹.

O poeta de *Os peãs* não é diferente do aedo de *Invenção do mar*. Contudo, este poema, decerto, é uma epopéia. Logo, nele há uma investida diferente: o descobrimento da ambigüidade genealógica, aprendida nos percalços dos chãos do Brasil, da América e do Ocidente. Quem navega terras, bem sabe disto Gerardo Mello Mourão, antes navegou os mares. Logo, não poderia ser outra a *invenção* do Brasil senão uma *invenção* marítima.

¹⁹ Sobre isso, veja-se o primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur (1994). No entanto, é preciso notificar que Sto. Agostinho (1996, p. 323-325) diz que o passado, porque já foi, não existe mais. Contudo, é a perspectiva de Croce (1959), desenvolvida em nosso capítulo 3, que nos interessa mais, sobre a permanência do passado no presente.

²⁰ Staiger (1997, p. 42) também sustenta que as partes de uma obra em estilo épico são autônomas, a exemplo de Homero, em cuja obra, sobretudo na *Iliada*, podemos observar partes inteiramente completas em si.

²¹ Grifo do autor.

1.2. O escândalo como novidade e a novidade como tradição: cenário da poesia brasileira

Ao longo de nossas investigações, observamos que embora haja uma recepção crítica bastante positiva em relação à obra de Gerardo Mello Mourão, seu nome jamais encontrou espaço na linha de frente da poesia nacional. Se a recepção da crítica literária brasileira, em geral, decidiu excluir Mello Mourão do cenário canônico em razão de uma suspeitada associação do poeta ao nazismo, isso é um problema que não nos parece plausível — como veremos no próximo tópico.

Julgamos que, de certa maneira semelhante ao resto do Ocidente, o cenário da poesia brasileira no século XX apresenta quatro períodos, ainda que envolvido em processos sócio-históricos diferenciados dos de outros países. Tais períodos são: os anos imediatamente posteriores à poesia dos simbolistas franceses²², os anos seguintes à década de 1930, os anos seguintes ao final da Segunda Guerra, e os anos 1990 até hoje²³.

O cenário da poesia brasileira nesse conjunto de períodos envolve o fascínio diante do jogo entre razão e sentimento, experimentado no processo de arquitetura do poema, e observado pela percepção do poeta que agora atende à transformação do espaço e do tempo urbano, porque ambos ganharam corpo como centros de interesses no primeiro quartel do século XX. Embora essa interpretação seja aplicável à prosa de ficção (romance, novela e conto) e a toda espécie de drama escrito desde Henrik Ibsen, em 1870, conforme sustenta Carpeaux (1992, p. 29-65), ela é fundamentalmente, e diante de todos os discursos, aplicável à poesia, porque “mais do que todos os outros gêneros, ela tende a vivenciar as transformações nas relações e crenças de uma cultura no nível direto da relação sujeito-objeto e na própria base da forma e da linguagem”, como bem analisam Malcolm Bradbury e James Macfarlane (1989a, p. 253). A esse respeito, como “filhos do barro”, Octavio Paz (1984, p. 61) observa que “[a] história da poesia moderna —

²² Segundo Chiampi (1991) aquele é o início do que será o modernismo propriamente dito.

²³ Perspectivas que norteiam essa marcação: a história padrão da literatura brasileira, *A era dos extremos* (Hobsbawn, 1995), os ciclos sócio-político-econômicos do Brasil no século XX e nossa interpretação sobre os poetas-marco de nossa literatura: Oswald-Mário, Bandeira-Jorge-Murilo-Drummond, Gullar-Haroldo.

pelo menos a metade dessa história — é a da fascinação que os poetas experimentaram pelas construções da razão crítica”.

No primeiro período, a poesia brasileira destaca o nome de Oswald de Andrade e o de Mário de Andrade. No entanto, aquele jogo entre razão e sentimento se manifesta de maneira distinta entre os dois, fundamentando duas linhas para a poesia brasileira posterior: a poesia de circunstância e dicção coloquial, e a poesia de pesquisa e dicção mista. O que há em comum entre eles é a atitude antiescola de suas atividades culturais. Esta é bem visível na seguinte prerrogativa do “Prefácio interessantíssimo”: “[...] Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade dum só” (ANDRADE, 1986, p. 35). Ela também é visível na constante busca de novidades para a poesia nacional, pelo exercício de experiências de expressão poética que não viva de empréstimo, como está no “Manifesto antropofágico”: “Contra todos os importadores de consciência enlatada”, de Oswald de Andrade (1970, p. 13).

Como que seguindo a lição de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, de futuristas italianos como Marinetti e dos imagistas de língua inglesa²⁴, neste primeiro período os poetas brasileiros rompem com o velho, procuram chocar o público e se filiam radicalmente à idéia de novidade. É o que Oswald de Andrade tenta fazer em “Erro de português”:

Quando o português chegou
Debaixo de uma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português.

(ANDRADE, 1990, p. 224)

Nesse poema prevalece a dicção coloquial (“Debaixo de uma bruta chuva”; “tinha” no lugar de “teria”); o ritmo prosaico, porque a divisão do texto em versos apenas se justifica pela disposição vertical dos sintagmas ou orações; e a inversão da imagem histórico-social da tradição antropológica brasileira (“O índio tinha despido/ O português). Entre “O português vestiu o índio debaixo de uma bruta chuva” e “[se] fosse uma manhã de sol, o índio tinha despido o português” há uma formação de chiste, porque o humor emana do mínimo de suporte lingüístico, especificamente

²⁴ Embora o melhor exemplo de imagista seja Ezra Pound, não devemos nos esquecer de Amy Lowell e de Robert Frost.

caracterizado como inversão de componentes semânticos. Tais elementos se tornaram típicos da poética de Oswald de Andrade até que ele não conseguiu progredir mais dentro do próprio sistema.

No caso de Mário de Andrade, choque e ruptura em busca de novidade apresentam um tom distinto, como se pode observar neste antológico poema que é “Descobrimento”:

Abancado à escrivaninha em São Paulo
 Na minha casa da rua Lopes Chaves
 De supetão senti um friúme por dentro.
 Fiquei trêmulo, muito comovido
 Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!
 Muito longe de mim
 Na escuridão ativa da noite que caiu
 Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
 Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
 Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.

(ANDRADE, 1986, p. 159)

Ainda que permaneça a dicção coloquial, ela se mistura a um dicção mais formal (“abancado”), e o ritmo transita entre verso e prosa: na primeira estrofe, o primeiro verso pode ser lido com dez ou onze sílabas, o segundo e o terceiro com onze, o quarto com dez e o quinto tanto com dez quanto com onze. À exceção do primeiro e do segundo versos da segunda estrofe, todos os demais se equilibram em um ritmo ternário, quer dizer que há sempre três acentos tônicos nos versos. Se somarmos, pelo ritmo prosaico, os dois versos de exceção, “Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!/ Muito longe de mim” teremos seis acentos tônicos (“vê, -brei, Nor-, Deus, mui-, mim”) e, logo, um sistema rítmico também ternário.

No plano histórico-social da tradição antropológica brasileira, o projeto romântico de unidade nacional converge para o naturalismo, demarcando o fim da idealização do Brasil com um novo momento político-cultural. Logo, Mário de Andrade entende que o novo nasce de um gesto de tradição, mesmo a partir de um diálogo contencioso entre o passado e o presente. A revolução do autor de *Macunaíma* se dá dentro das engrenagens do sistema literário, a partir do cânone.

Ao descrever o que separa ou diferencia os dois Andrades, Wilson Martins (1965, p. 241-243) afirma que Mário de Andrade representa o “lado sério”, do “escândalo da pesquisa artística”, da poesia modernista brasileira de primeira fase, e que Oswald de Andrade representa o “lado frívolo”, do “escândalo pelo prazer de escandalizar”. Quer dizer que o primeiro representa a poesia desenvolvida por uma espécie de *new scholar* revolucionário vinculado aos costumes “morais” da família, da tradição católica e acadêmica. Isso fica claro no “Prefácio interessantíssimo”: “[...] Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreendeu bem” (ANDRADE, 1986, p. 19) e: “Parece que sou todo instinto... Não é verdade. Há no meu livro, e não me desagrada, tendência pronunciadamente intelectualista” (ANDRADE, 1986, p. 31-32).

A linha de formação estética que a poesia brasileira desenvolverá a partir do pensamento e da sensibilidade de Mário de Andrade se aproxima da verve de Gerardo Mello Mourão. No entanto, este poeta não bebeu daquele, porque acredita²⁵ que o modernismo brasileiro começa com Drummond e Murilo Mendes, atingindo seu acme com o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*. Independentemente disso, Mário de Andrade é o primeiro caso brasileiro de desvairismo intelectual, e embora a poética de Gerardo Mello Mourão não seja desvairada, sua intelectualidade não é acadêmica, beletrista, e muito menos é alijada em dogmas.

Embora vindos da época de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima se incorporaram ao modernismo por sendas peculiares. A formação e manifestação poética inicial de ambos é completamente comprometida com o academismo vigente na cultura brasileira do final do século XIX e do início do século XX. Ainda que oriundo de uma formação semelhante, Mário de Andrade não se manifestou senão moderno. Gerardo Mello Mourão, oriundo de uma mesma formação e engendrado pela família nas práticas da Ascética e das Regras da Congregação do Santíssimo Redentor, cometeu, entre 1937 e 1942, a mesma

²⁵ Conforme entrevista (informação verbal) que nos concedeu em seu apartamento em Copacabana, Rio de Janeiro, em agosto de 2004.

atitude de Manuel Bandeira e de Jorge de Lima: começando acadêmico, buscando perfeição e se expressando em pouquíssimo valor literário²⁶.

Tal problema é mais crítico na obra de Mello Mourão porque o autor de *Itinerário de Pasárgada* e o de *Invenção de Orfeu* são homens espiritual e biograficamente mais vinculados ao século XIX e ao academismo literário do que o poeta de *Invenção do mar*. Este foi academicista de maneira muito tardia. No entanto, seu inaugural disparate na poesia atende a uma regra social do Brasil até a primeira metade do século XX: nos diversos rincões do país e nos pontos urbanos, afastados dos grandes centros, as pessoas ainda viviam, vestiam-se e escreviam à maneira oitocentista. Naqueles lugares, Rui Barbosa e Olavo Bilac ainda representavam a genialidade literária nacional, bem como a oratória dos românticos ainda era palavra de ordem para os jovens que pretendiam se iniciar na poesia²⁷. Mesmo vinculado ao Rio de Janeiro, desde seu afastamento da vida clerical, Gerardo Mello Mourão estava venialmente comprometido com aquela regra social do Brasil, e, não é demais acrescentar, com os costumes da vida no mosteiro.

O *achamento* de Mário de Andrade, esta *invenção* modernista que se chama isolamento, incorporou-se no espírito nacional. Julgamos que, à medida que o pensamento e a sensibilidade de Mário de Andrade foram se espraiando pelas diversas sendas do Brasil, sua presença contribuiu para a formação nacional do poeta que se educa e se manifesta no isolamento, cada vez mais íntimo de si mesmo e, por metonímia, do mundo. Para observar esse tipo de presença que será marcante no século XX — e até hoje — como personalidade múltipla e exemplo de fragmentação, podemos olhar para Gonçalo Falcão Val-de-Cães, narrador de *O valete de espadas*.

Val-de-Cães é um memorialista; é um narrador que nos conta sua história de quando, sem saber como e por que, mudou de lugar em lugar, de país a país, dia após dia, prospectivamente. Mudou, mudou-se ou foi mudado como uma carta passa de mão em mão sem pedir isso, e pedindo, pois isso é sua natureza e essa é sua função nos jogos de baralho. Gerardo Mello Mourão é um poeta memorialista, e

²⁶ Os livros desse período são: *Poesia do homem*, *Mustaphá Kemal* e *Do destino do espírito*. Por exigência do poeta durante a entrevista que nos concedeu (informação verbal), apenas pudemos folhear os livros, mas não investigá-los detidamente.

²⁷ Cf. Nelson Werneck Sodré (1995) e Jorge de Sousa Araújo (1999).

como tal é que o consideraremos. Ademais, a memória é coisa própria para a épica. E eis aqui uma chave de nosso trabalho. Não queremos dizer que o narrador é seu autor, embora o autor se intrometa na narração daquele: outra chave. De outro modo, podemos afirmar que a atitude lírica alimenta a coisa própria para a épica na modernidade.

O poeta ocupado de sua memória e do que consegue perceber na memória do mundo, tem vocação épica. Contudo, hoje em dia, esta vocação tem nascedouro no isolamento, na reclusão. Eis um problema do romantismo: interpretar sua possibilidade de vocação épica pela estética do passado. O passado, no entanto, como ensina Mário de Andrade (1986, p. 33): “é lição para se meditar, não para reproduzir”. Ademais, quando o futuro for, este será o presente; logo, olhar a partir do presente, exige-nos que nos ocupemos do passado. São palavras de Gonçalo Falcão Val-de-Cães:

[...] é, provavelmente, um desperdício e uma falta de ordem, consumir as horas procurando o tempo futuro, quando o que devo procurar é o tempo passado. Só o que se perdeu é que pode ser procurado. É uma tolice fazer cálculos e projectos sobre o dia de amanhã. Não só porque nos faltam todos os elementos necessários a semelhante cálculo, mas simplesmente porque o dia de amanhã não existe²⁸ (MOURÃO, 1975, p. 39).

O narrador do romance *O valete de espadas* traz em suas palavras o que é um dos veios principais da criação de Mello Mourão: a contemplação do que foi experimentado e sua manipulação para a intertemporalidade. Na “Partitura do poema ou pequena viagem, digamos, ao interior da poesia (em trechos de cartas violadas entre poetas e um *post-scriptum* ou dois, ou três ou mais)”, de *Invenção do mar*, e é o poeta quem nos alerta para aquilo, dizendo: “Toda obra de arte é feita de *collages*. As formas são repetidas e as novas formas que fazemos são um espelho [...] Fazemos uma forma nova para operar a re-surreição de formas defuntas” (MOURÃO, 1997, p. 16-17, grifo nosso). Embora a operação de “re-surreição” também seja uma *invenção* do modernismo e tenha viandado pelas mãos de poetas e mais poetas, ela é uma atitude criativa submetida ao isolamento.

²⁸ Conforme nossas “Referências” — e a grafia de “projectos” —, a edição consultada é portuguesa. No entanto, o romance foi originalmente publicado no Brasil em 1960 pela GRD. Há, ainda, uma segunda edição GRD (1965), uma da Editora Brasília (1977) e outra da Guanabara (1986). Há também uma alemã da Rohwohlt (1963), duas francesas da Gallimard (1966 e 1967), uma iugoslava da Zora (1969), e outra espanhola da Sudamericana (1975).

De tal sorte, depois de Mário de Andrade e da aventura do modernismo, deixamos cada vez mais de falar em linhas poéticas. Sobretudo, passamos a falar em poéticas discerníveis de poeta a poeta. A reclusão de Mário de Andrade, em sua embriaguez de pesquisa estética, levou-nos não somente à derruição da idéia de escola literária, mas da própria idéia de movimento.

No período seguinte, o cenário da poesia nacional apresenta algo que uma sedimentação das experiências realizadas no período anterior, tornando a nova poesia uma tradição. Ezra Pound foi um dos fundadores da modernidade e de alguns modernismos; sedimentado seus movimentos, ele se viu desgostoso²⁹. Neste período surgem os poetas que já nascem modernos, como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes — como muito bem os interpretou Guilherme Merquior (1996b, p. 11-2) —, e se afirmam Manuel Bandeira e Jorge de Lima.

Entre a afirmação de que Drummond e Murilo Mendes já nasceram modernos e a de que Mário de Andrade somente se manifestou moderno há uma diferença de educação e de atitude estética. Enquanto este passou pelos manuais de poesia acadêmicos e pelo parnasianismo para aniquilar a tradição e enquanto fazia experiências estéticas sob a alcunha do modernismo, aqueles não precisaram passar pelas mesmas sendas, porque ser indiferente a isto já não era um risco público, quer dizer, um escândalo, uma vez que o modernismo já havia vingado. Malcolm Bradbury e James Macfarlane (1989a, p. 33-34) avaliam tal sedimentação de atitudes radicais, durante o modernismo em geral, da seguinte maneira:

[...] Quando os anos 20 expiraram com o grande *crash* de 1929, dando início à era da depressão econômica e da ascensão do fascismo, o espírito do modernismo foi questionado. Pois não teria o modernismo se esquivado da política em nome dos interesses da arte, recusando-se a encarar o processo histórico e perdendo o contato com a responsabilidade moral? A revolução da palavra passou a parecer menos importante do que a revolução do mundo; e, quando os anos 30 terminaram em mais uma guerra mundial, o movimento modernista dava a impressão de chegar ao fim.

O que quer que tenha ocorrido com as artes modernas, porém, o movimento que já se estendia por mais de sessenta anos, chegou a uma nova ruptura em 1939. Nesse ano, James Joyce concluiu e publicou a 'história do mundo' na qual vinha trabalhando havia dezessete anos. Joyce

²⁹ O desgosto de Pound coincide com a própria crise do modernismo, quando “sua relação paradoxal com o mundo da política moderna tornou-se demasiadamente óbvia” (BRADBURY; MACFARLANE, 1989a, p. 21). A vontade de “tornar novo” fez da modernidade uma tradição — ainda hoje vigente —, desgostando o modernismo, cuja palavra de ordem era o aniquilamento das tradições.

pretendia que *Finnegans wake* fosse a culminância da experiência moderna e, de certo modo, o conseguiu³⁰.

Segundo essa visão, o apascentamento disto que chamamos de segundo período corresponde à apatia do modernismo. Por apatia, entenda-se a não-vontade de chocar mais — até porque isso já não era possível. Finalmente, a morte do modernismo, para Bradbury e Macfarlane, parece culminar, na Europa, com uma obra multidiomática, de legibilidade bastante complexa, vaticinando que a possibilidade de vanguarda e o escândalo pelo emprego inusitado da linguagem encontrariam seu limite. Quaisquer tentativas de arroubo a partir dali seriam gestos de uma tradição. Quando João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto surgem na década de 1940, para, via *achamentos*, tornarem-se *inventores*, o único caminho era se admitirem herdeiros de uma aniquilada tradição de aniquilamento.

Devemos também observar que é próprio da poesia moderna neste período — e não somente no Brasil — afastar-se da narratividade e tornar o discurso cada vez mais sintético. Sobre tanto, conforme comentamos antes, a poesia de Gerardo Mello Mourão se encontrava ainda em estado de *fin de siècle* e sofria de maneira pouco refletida com as traduções do grego e do latim que o poeta realizava desde os treze anos. E no mesmo passo em que residia este estreante vindo de uma educação rigorosa, sobretudo ladeada pela Igreja e seus saberes, alguns poetas da frente de combate inicial do modernismo se fossilizaram, como Oswald de Andrade, que não saiu da estética do *Pau-Brasil* e do *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*. Antonio Candido e Aderaldo Castello (1977, p. 23) acrescentam do lado de Oswald de Andrade o nome de Raul Bopp, porque “ficou sendo o autor de *Cobra Norato*, obra telúrica e mitológica admirável, mas sem continuação”.

A poesia agora incorpora em suas formas, de maneira mais resolvida, a nova transformação do espaço e do tempo: a praticidade e a velocidade. Praticidade quer dizer economizar, evitar o excesso, atender ao sujeito em linha limpa, ângulo reto e cor imediata. A velocidade atende à era da multiplicação dos números pela participação mais efetiva da máquina na vida social. A metáfora, que antes havia deixado de ser alegoria para ser sugestão, agora é somente metáfora, e todo sujeito

³⁰ Grifos dos autores.

se estende para um terceiro, fazendo cada vez mais do discurso poético uma grande metonímia, como observa Dominique Combe (1998, p. 146-147).

Embora nascido durante o período anterior, é durante este segundo período que o surrealismo começa a atuar efetivamente. Nele, à realidade habitual, corriqueira, funde-se a realidade do sonho, e nisso se diluem, cada vez mais aptas ao movimento dos autômatos. Espaço urbano sobre natureza, tempo recursivo e impalpável dos números, praticidade e velocidade, realidade e supra-realidade formam um todo paradoxal jamais experimentado pela cultura ocidental, permitindo que a poesia encontre expressão no restrito. Esse sistema paradoxal, contudo, esbarra na lógica, na realidade habitual ainda vigente do positivismo vitorioso do século XIX, tornando o discurso da poesia difícil. É na fala de um parnasiano tardio que a dificuldade do discurso da poesia fica bem clara:

[...] quase nada pode ser falado sobre a ‘Poesia’ que não seja diretamente inútil a todas as pessoas em cujas vidas íntimas essa força singular que faz desejá-la ou produzir-se pronuncia-se como um apelo inexplicável de seu ser ou então como sua resposta mais pura (VALÉRY, 1991, p. 178).

Uma vez que a poesia é um discurso sobre o qual não se pode afirmar algo preciso enquanto é possível afirmar-se isso sobre ela, então podemos inferir que desde sua natureza ontológica ela é difícil. Podemos dizer que sempre foi dessa maneira. No entanto, essa descoberta é obra do modernismo. Isso se dá também porque o leitor crítico e o leitor ingênuo³¹ de antes estavam afeitos, via de regra e negatividades à parte, aos *modi ponens* da Poética ensinada pelos séculos. O poeta que emplaca um discurso difícil é alguém que assume uma bandeira de resistência da poesia em um século que louva a prosa. De todo modo, e, ainda paradoxalmente, transitar entre verso e prosa é a coragem da poesia (LACQUE-LABARTHE, 1999). Conseguir tornar o paradoxo realidade positivista e surrealidade em uma tradição faz deste período do modernismo um divisor de águas da cultura ocidental.

Contra a diluição, contra a cristalização, a industrialização da arte, muitos poetas manterão o difícil como essa voz de resistência, voz anti-massificação, contra a ausência de inteligência. Neste segundo período, o Nietzsche (1992) de *O nascimento da tragédia* ainda retumba, contrabalançando a teoria de criação poética entre os gestos de Apolo e os de Dioniso — outro paradoxo. Quer dizer que a

³¹ Cf. Eco (1986).

dicotomia sagrado e profano, vivendo em um mesmo plano, como no romantismo de Victor Hugo, ainda apresenta vestígios lícitos, mantendo o diálogo entre poesia romântica e poesia moderna, mantendo os gestos de mistificação do mundo, mesmo em tempos de busca pela racionalidade e morte de Deus. Na análise que Malcolm Bradbury e James Macfarlane (1989a, p. 19-37) fazem do modernismo, a interferência de Nietzsche para a fundação definitiva do movimento e para sua transformação em tradição se estendia até o vaticínio de que as atitudes do modernismo compreendiam vários perigos que o levariam à autodestruição. Uma vez que este segundo momento é de afirmação pela revisão das atitudes radicais anteriores, o modernismo começa a se envenenar de si mesmo na medida em que se consolida, levando-se em conta que seus princípios eram contra as consolidações.

A experiência de afirmação do que sobra como valor de um movimento de destruição de uma cultura secular foi um copo d'água difícil de descer garganta abaixo de um poeta com formação de orador e de calígrafo, como Gerardo Mello Mourão. Enquanto Drummond e Murilo Mendes nasciam modernos na década de 1930, e enquanto Mário de Andrade revia suas atitudes, e Oswald de Andrade se anulava, o soneto era recuperado. O poeta cearense de Ipueiras, educado na quantidade silábica das longas e breves do grego e do latim clássicos, assistia ao renascimento da *invenção* de Giacomo (ou Jacopo) da Lentini com bastante reserva. Gerardo Mello Mourão precisou morrer para nascer. Já havia morrido para o mundo no seminário redentorista e já havia morrido no seminário para encontrar um novo mundo. Morrer para o mundo na Igreja significa se preparar para a aceitação passiva e definitiva dos votos de obediência, castidade e pobreza. Morrer para a Igreja, de volta ao mundo, significa aceitar os votos e convertê-los em martírios cuja determinação de abarcá-los somente a mão de um santo tem coragem. Esse movimento de morrer—nascer—morrer—nascer nos parece com o movimento de expatriamento muito comum a *inventores* da modernidade, como T. S. Eliot e Ezra Pound. E tal movimento, Gerardo Mello Mourão descobriu e viveu de maneira tão ambígua quanto a genealogia que achou para o Brasil: na própria pele e na pele do narrador Gonçalo Falcão-Val-de-Cães, largado no tempo e no espaço, como disse sobre ele Fernando Py (1996, p. 68).

No terceiro período, a poesia brasileira assume declaradamente a poética de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade como linhas-mestra da poesia nacional. A partir de então, esses poetas se assentam, cristalizam-se e transformam o academicismo da poesia do início do século XX em algo completamente antiquado, até o ponto em que o rigor formal, o esmero estético, é confundido com o parnasianismo — mesmo sendo processo bem mais antigo e bastante digno de crédito, uma vez que o próprio Mário de Andrade sempre foi muito rigoroso com a forma, embora não de maneira necessariamente acadêmica.

É preciso observar que uma coisa é dizer que Mário de Andrade fundou no Brasil a *invenção* de isolamento ou reclusão do modernismo; outra coisa é dizer que ele é tomado, a partir deste novo período, como modelo para a criação poética nacional. Um fator importante dessa recepção é, ao delimitar dois caminhos, o da poesia de circunstância e dicção coloquial e o da poesia de pesquisa e dicção mista, os poetas brasileiros também passam a ter como opção não seguir nenhum desses caminhos. Isso não significa somente negá-los, mas também considerá-los e não querê-los como modelos ou, como decidiu Gerardo Mello Mourão, tornar-se indiferente a eles, e *inventar* um caminho particular.

Ademais, ainda que o nome dos dois Andrades passe a funcionar como descrevemos, é um outro Andrade, Drummond, quem se afirma e é definido como grande e principal poeta brasileiro neste período. Drummond representa uma perspectiva de criação que incorpora a modernidade mais profundamente. Bem mais do que romper com o velho, do que chocar o público, do que negar escola em prol de filiação a vanguardas e bem mais do que fundar uma tradição com base nessa ou naquela linha do modernismo, ele aniquila quaisquer contratos com movimentos, manifestos e programas de arte. Queremos dizer que Drummond vive o isolamento ou reclusão como sequer o próprio Mário de Andrade conseguiu viver. Certamente, um fenômeno desse toma corpo na poesia de um país porque, enquanto um poeta se preocupa em pensar e teorizar um movimento e sua época, outro se preocupa apenas em vivê-los — o que lhe dá muito mais tempo para desenvolver o talento imprescindível à poesia. De todo modo, sabemos também que sem um teorizador inicial, sem uma frente de combate de abertura e sem uma boa dose de escândalos, que significa violência deliberada contra o gosto público, é difícil afirmar que mais tarde um poeta transforme atitudes radicais em praxe.

Em comparação ao já citado poema “Descobrimento”, de Mário de Andrade, a incorporação da modernidade por parte de Drummond pode ser observada em “Confidência do itabirano”:

Alguns anos vivi em Itabira.
 Principalmente nasci em Itabira.
 Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.
 Noventa por cento de ferro nas calçadas.
 Oitenta por cento de ferro nas almas.
 E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

A vontade amar, que me paralisa o trabalho,
 vem de Itabira, de suas noites brancas, sem mulheres e sem horizontes.
 E o hábito de sofrer, que tanto me diverte,
 é doce herança itabirana.

De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço:
 este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval;
 este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas;
 este orgulho, esta cabeça baixa...
 Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
 Hoje sou funcionário público.
 Itabira é apenas uma fotografia na parede.
 Mas como dói!

(ANDRADE, 1990, p. 46-47)

Nesse poema não há mais a necessidade de re-interpretação do projeto de unidade nacional romântico, com fusão de elementos naturalistas e a necessidade quase tautológica de se expressar em dicção coloquial, como se este fosse o caminho mais intenso de se convergir para a realidade social da nação. O canto do poema drummoniano é um canto de identidade histórica, regional, social, política e cultural resolvidas. O poeta sabe quem é no mundo e diz quem é, sem titubeios. Nele, entendemos que o diálogo com a tradição não sofre da necessidade nem de aniquilamento nem de devoração. Além disso, esse diálogo incorpora tanto dos séculos de Poética ocidental que se torna muito extensivo mapear as vozes em seu alicerce.

De um outro lado, um poeta moderno que passou pelos dois períodos anteriores, e cuja educação vem dos fins do século XIX, também se afirma como grande poeta nacional: Manuel Bandeira. Em um ano particular deste mesmo período, 1952, Jorge de Lima, após dez anos de arquitetura, publica um livro-poema sem precedentes no complexo de tradição e no de renovação da poesia em língua portuguesa: *Invenção de Orfeu*. Tais fatos implicam em que, do final da Segunda Guerra ao início dos anos 1990, a poesia brasileira passa a estabelecer um conjunto

de linhagens jamais conhecidas na história da literatura nacional. Além da poesia de circunstância e dicção coloquial, da poesia de pesquisa e dicção mista já citadas, afirma-se a poesia que dialoga com essas duas mas foi educada pela tradição acadêmica, como em Manuel Bandeira; surge a poesia polifônica de imaginário órfico-bíblico, como em Jorge de Lima e Murilo Mendes — neste poeta, principalmente articulada em imagens surreais — e, sobretudo, consolida-se o poeta singular de uma coletividade, como Drummond.

A poesia brasileira deste período, de modo menos expressivo a partir de meados da década de 1980, tem razão social no protesto. Dizer isso é bem diferente de dizer que uma poesia tem razão no reflexo. Esta característica é própria da poesia quando se ocupa de importação de elementos — eis o problema antitético de Oswald de Andrade. Durante a década de 1940 e 1950 a chamada Geração de 45, tendo à frente Lêdo Ivo, assumiu a atitude de protesto contra a banalização estética gerada pela prática deliberada do verso anisossilábico ou livre. Sobre a prática “perigosa” dessa versificação, Antonio Candido e Aderaldo Castello (1977, p. 19) observam o seguinte:

[...] ao suprimir as normas fixas do verso, os poetas assumiam uma grave responsabilidade, já que em arte a liberdade é quase sempre mais difícil do que a utilização das receitas. Por isso, o seu uso deu lugar em muitos casos à falsa poesia, ao pseudoverso, enquanto os poetas verdadeiros souberam, por meio dele, revolucionar e fecundar a poética tradicional.

A ressurreição das antigas “receitas” da poesia ocidental não significou a salvação da poesia que a Geração de 45 quis emplacar, como se a poesia realmente sofresse risco de extinção. No entanto, a observação de Candido e Castello também vale para a versificação isossilábica e para a heterossilábica, porque os “verdadeiros poetas”, depois da indelével mudança psicossocial empenhada pelo modernismo, são aqueles capazes de “fecundar a poética tradicional” sob quaisquer meios estilísticos.

O protesto, durante este período, geralmente é associado à série de movimentos de rebeldia, aliados ao cinema e à canção popular ou que buscam no mimeógrafo um novo suporte de impressão do poema. As décadas de 1960 e 1970 funcionam como cenário principal dessa série de movimentos, destacando-se o da poesia marginal. Colocamos a Geração de 45 nessa onda de revolução porque a

busca de sisudez e das consagradas formas seculares da poesia românica era uma fuga do cenário de caos pós-guerra e uma tentativa de restaurar o cosmos. Em nossa análise, a atitude dos ativistas da contra-cultura não bradou cetro e gládio de maneira mais veemente do que esses chamados neoparnasianos.

Em um ensaio pelo qual Antonio Candido busca interpretar a literatura brasileira durante um ano, 1972, deste período que delimitamos, 1945-1990, ele notifica que “há uma falta alarmante de obras de alto nível nos gêneros tradicionais”, quer dizer, naqueles ressuscitados por Lêdo Ivo e outros, “mas como há uma grande confusão entre estes gêneros, talvez isto signifique a queda da barreira entre eles, para surgirem as obras mais livres do futuro” (CANDIDO, 1979, p. 21). Tal fenômeno ainda vem ocorrendo em dias de hoje. Tanto é verdade que Gerardo Mello Mourão é exemplo disso, como notifica o próprio Antonio Candido (1979, p. 24-25):

Poderíamos considerar [...] a ocorrência de certas obras de definição difícil, que podem funcionar como funcionavam os gêneros poéticos; que podem mesmo constituir manifestações da melhor poesia [...]
Eu mencionaria o curioso *Peripécia de Gerardo*, de Gerardo Mello Mourão, publicado em 1972, praticamente continuação de outro do mesmo autor, *O País dos Mourões*, de 1964. São longos poemas em verso livre de ritmo prosaico, e parecem mais uma variação autobiográfica misturada a uma crônica familiar.³²

A poesia de Mello Mourão, como podemos observar, atinge, a partir deste período, a plenitude proposta pela modernidade e, à maneira que vimos interpretando, não deixa de ter razão no protesto, tanto que o próprio Antonio Candido destaca, entremeios dos parágrafos citados acima, que os gêneros poéticos que “podem mesmo constituir manifestações da melhor poesia” assumem a posição de “mecanismo de defesa”.

Um resultado desta razão social que chamamos protesto, foi a *invenção* do concretismo no Brasil. Independentemente de seus resultados terem ou não gerado poemas, manifestaram poesia. Sobretudo, os concretistas estavam visceralmente engajados na transformação crítica do juízo estético no país. Esta, também notificada por Antonio Candido (1979, p. 21) como reformuladora da criação literária na nação. A *invenção* do concretismo nos fez atender à crítica que põe Haroldo de Campos na linha de frente da poesia nacional no século XX. Sem a

³² Grifos do autor.

mesma capacidade *inventiva*, Campos é, do lado de Ferreira Gullar, um poeta que chamou atenção (quase) como João Cabral de Melo Neto.

Fazendo um balanço, para uma visualização mais delimitada, passemos a detalhar a descrição sobre a poesia deste período, desenvolvida por José Guilherme Merquior (1975, p. 7-19), Silvano Santiago (1976, p. 179-189), Nelly Novaes Coelho (1978, p. 355-368), Benedito Nunes (1991, p. 171-183) e Antonio Carlos Secchin (1996, p. 93-110). Devemos observar que o balanço realizado por tais críticos não se distanciam dos problemas observados por Antonio Candido (1979, p. 20-26) em “A literatura brasileira em 1972”.

Merquior delimita a poesia deste período pelo “campo temático”, descrevendo três grupos: a) um estilo “moderado”, aparecido no meio dos anos 50, dentro do qual destaca o nome de Octávio Mora, Olga Savary, Maria Ângela Alvim, Marly de Oliveira, Lélia Coelho Frota, Maria Lúcia Alvim, Fernando Mendes Vianna e Nauro Machado; b) “um estilo novo mais radical (no sentido de mais próximo às técnicas expressionistas do modernismo de ‘ponta’, brasileiro ou ocidental)”, no qual ele destaca Ferreira Gullar, Mário Faustino e Mário Chamie; e c) “a múltipla poesia da ‘geração de 60’”, que envolve a produção da década de 1970 e faz silêncio ou se repete na década de 1980, destacando Bruno Tolentino e Carlos Nejar. Este último grupo apresenta variações pela “lírica erótica” de Mauro Gama e Armindo Trevisan e pela “lírica social” de José Carlos Capinam, Antônio Carlos de Brito, Francisco Alvim, Roberto Schwarz e Ângela Melim. Julgamos, segundo nossa perspectiva de *achamentos* e *invenção*, que Ferreira Gullar e Carlos Nejar são poetas verdadeiramente canônicos.

Ferreira Gullar é o poeta que dá ao Brasil a fala da rua, com o traço objetivo das artes plásticas, como em Cabral, mas com interesse intimista, como em Bandeira. A *invenção* de Gullar não se limita a sua recepção e a sua participação sócio-histórica na vida cultural do país, da sorte que ocorre a Oswald de Andrade. Gullar opera a fala da rua, o traço pictórico objetivo e o intimismo pensando o meio, interpretando mesmo o povo, e não apenas o reproduzindo ou o demonstrando, como o poeta do Pau-Brasil. O poeta de *Dentro da noite veloz* e de *O poema sujo*, não somente vê para sentir, mas também vê para pensar, ensinando ao Brasil pelo

menos um Brasil. Tal assertiva pode ser observada em “Meu povo, meu poema”, do livro *Dentro da noite veloz*:

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro

Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta

(GULLAR, 2000, p. 155)

O Brasil que Gullar nos apresenta é o Brasil que espreita a mesa do vizinho, que se arrasta maltrapilho, que chora e que ri de tanta dor disfarçada de alegria todos os dias. Este é o Brasil urbano dos bairros de periferia, onde todos os bairros são periféricos, e o próprio país. O Brasil que Gullar apresenta é sujo e atropela seus filhos. Este Brasil não é resultado de uma visão simplesmente pessimista, despida de entusiasmo; é resultado da realidade latindo nas ruas.

Ferreira Gullar se torna poeta de interesse às futuras experiências de contra-cultura. Como poeta que se ocupa do manejo gráfico da língua e do espaço em branco do papel, bem como de metaplasmos como o eco, a aliteração e a assonância, em uma velocidade e intensidade muito próximas do barulho próprio das máquinas de viver das sociedades urbanas. Gullar também se torna referência para a exploração de novos suportes para a poesia no Brasil, como as *interfaces* gráficas do computador. Isso o faz —do lado de Haroldo de Campos— fundamentar uma linha de tradição da contemporaneidade.

É certo que, em tempo de imagem sobre palavra e de aniquilação do discurso verbal em prol do discurso visual, ou da língua dos gestos sobre a língua da fala, o poeta-modelo de tradição dos suportes multimidiáticos da poesia contemporânea é sem dúvida alguma Haroldo de Campos. Conquanto, este é um

achamento do mentor do concretismo e não sua *invenção*, porque a *invenção* de novos suportes para além do livro e da palavra em poesia foi obra de Mallarmé, no Ocidente, e de Sousândrade, no Brasil. A *invenção* de Gullar é o Brasil que descrevemos. A *invenção* de Haroldo de Campos, de modo bastante diferente, é seu próprio movimento: conseguir demonstrar a pertinência da poesia em componentes puramente tipográficas ou recursos expressivos consagrados à publicidade e às artes gráficas, potencializando a *invenção* de e. e. cummings³³: a decomposição. Ademais, o mentor do concretismo ressuscita, com superação da alegoria, os fenômenos de expressão verbo-visual do passado: do barroco, da Pompéia do Quadro SATOR e dos pan-helenistas, como Calímaco de Cirene (século III a. C.), que escrevia poemas na forma do assunto: peixe, cisne etc.

Carlos Nejar se imbuí do tempo presente em seu verso rápido, à analogia de um pensamento sintético, bastante próprio à linguagem da poesia em si e à brevidade do último século, bem como da crescente aceleração em curso, que desterritorializa os espaços. Como *achador*, Nejar é judicativo: poeta inserido na angústia gerada pelo tempo, ele acha para a poesia brasileira a voz do inquisidor, imprecador e denunciador. Chamamos isso de um *achamento* porque, diferentemente dos poetas modernistas, ele destitui o estatuto binário de negação/afirmação da tradição, e, diferentemente de Gregório de Matos, não se restringiu ao tom de polêmica. Em alguns momentos, sua poesia se torna parente da de Gerardo Mello Mourão, porque é poeta desocupado de vanguarda e ocupado da palavra instauradora, o *epos*, que é fenômeno dos mais antigos da poesia no poema: dar nome. Sua *invenção* diz respeito à percepção da fusão entre homem e terra, das coisas e das ações humanizadas. Isso pode parecer *invenção* de Manoel de Barros — e é, mas não na mesma medida. Neste poeta tais coisas e tais ações estão acima do tempo, e em Nejar, estão enterradas nele. Ademais, o discurso de Nejar procura certa solenidade bíblica, certa sacralização, enquanto que o de Manoel de Barros se “desutiliza” disto, irmana-se do ínfimo e da perda preenchida de si mesma. Nejar é eminentemente épico. Sua épica tem projeto de vate, diferentemente da épica de Gerardo Mello Mourão: o poeta de *O poço do calabouço*

³³ Em si, a decomposição não é uma *invenção* de e. e. cummings. Esse processo remonta a uma investigação lingüística das mais antigas, vinda dos hindus há mais de cinco mil anos: a comutação. A *invenção* do poeta americano constitui em conseguir estabelecer razão estética para que isso não se limite à mera exploração de elementos lingüísticos e sua distribuição pelo espaço em branco.

busca o passado se movimentando para o futuro. Em sua poesia, as coisas da natureza — o homem dentro — alinham a ação do amor humano recuperado do fundo dos tempos e pela vivência da morte como fenômeno de retorno e projeto político de futuro. Isso ocorre tanto em *O campeador e o vento*, de 1966, quanto em *A espuma de fogo*, de 2002.

Em seu balanço, Silviano Santiago (1976, p. 188) aponta:

Produto híbrido de 1001 artimanhas com os *mass media*, o poema oscila entre a temática urbana recalçada pelos veículos bem-pensantes, e o pastiche ou a paródia, e se investe, com dicção coloquial e irônica, também, sentimental, contra tudo o que pouco a pouco constrói o mundo mítico e repugnante do jovem citadino. A poesia volta a estar nos fatos e nos acontecimentos, nas peripécias inusitadas de uma vida em perigo.

Tal apontamento funciona como uma espécie de vaticínio que, olhando de dentro da década de 1970 e voltado para as décadas de 1940 a 1960, pretende delimitar os caminhos da poesia para adiante, quer dizer, para a partir da década de 1980. Embora, ao longo de seu artigo, o crítico comente João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos e Carlos Nejar, é sobretudo os poetas da linhagem marginal e tropicalista que são ressaltados, ainda que Silviano Santiago suscite um estranhamento sobre tais poetas terem tomado Oswald de Andrade e seus manifestos como modelo e não “os textos propriamente criativos da vanguarda” (SANTIAGO, 1976, p. 179). O crítico destaca *Preço de passagem*, de Chacal, como o livro de ruptura dentro do período que vimos descrevendo. Até aqui é bastante explícito que o tipo de poesia em que Gerardo Mello Mourão investe, imbuída de novidade e tradição de maneira peculiar, sequer passa pelos olhos desses balanços.

Nelly Novaes Coelho divide este período em três fases: I) “A produção poética dos anos 40/50 (tempo histórico ameaçador)”, dentro da qual destaca a valorização das conquistas da Lingüística no campo do estruturalismo. Evidentemente, e não temos de discordar, o nome de João Cabral de Melo Neto toma a frente deste grupo. O “tempo histórico” é “ameaçador” naquele período porque o Ocidente se encontra no pós-guerra e pós-holocausto. Havia ausência de parâmetros de ordem para a humanidade, o que a fez fugir da intimidade do eu e das veleidades humanas, por isso preocupou-se mais com a linguagem em si e com a tragédia da vida. Em II), destaca “A produção poética dos anos 50/60 (tempo histórico construtivo)”, chamando atenção para os programas de recuperação

humana e social do Ocidente, pela valorização do homem “através de um *novo gesto épico*”, que concerne à “afirmação do ‘eu’, não como indivíduo, mas como ser humano, ser finito, contingente que é, mas simultaneamente indestrutível, capaz de superar suas limitações” (COELHO, 1978, p. 363-364)³⁴. Neste período ela destaca o nome de Mário Chamie, Nauro Machado, Carlos Nejar e Neide Archanjo, e deixa de citar Gerardo Mello Mourão, poeta em que aquele “novo gesto épico” é mais vital. Em III), descreve a última fase: “A produção poética dos anos 60/70 (tempo histórico em mutação acelerada)”. Neste momento se refere novamente àquele “novo gesto épico”, pelo definitivo processo de interespacialidade e intertemporalidade que se instaura na poesia nacional, citando, novamente, Neide Archanjo e Carlos Nejar, e acrescentando Marly de Oliveira, Stella Leonardos, Marcus Accioly, Heloisa Maranhão, Murilo Mendes, Olga Savary e Figueiredo Agra. Novamente, ela deixa de citar Mello Mourão, cuja interpenetração espaço-temporal talvez só encontre par no Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu* e na Cecília Meireles do *Romanceiro da Inconfidência*.

Benedito Nunes e Antonio Carlos Secchin fazem seu balanço de maneira que possam atender mais de perto ao que geralmente se encontra nos compêndios de história da literatura brasileira que se desdobram até as décadas de 1970 e 1980. A antologia de breves biografias, poemas e ensaios, *100 anos de poesia*, organizada por Cláudio Rodrigues e Alexandra Maia (2001), bem como a popular antologia *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, selecionada por Ítalo Moriconi (2001), de certo modo, corroboram o balanço dos dois críticos. As antologias *26 poetas brasileiros hoje* e *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*, selecionadas por Heloísa Buarque de Hollanda (2001a; 2001b), também parecem corroborar com tais balanços, pelo menos no que diz respeito à década de 1970 e 1980, fazendo entrada para a de 1990, com mais acertos do que antes, conforme julgamos, por incluir Antônio Cícero, Cláudia Roquette-Pinto e Rodrigo Garcia Lopes.

Benedito Nunes não quis tratar do novo em poesia brasileira, mas do comportamento contemporâneo dessa poesia, notadamente a partir da década de 1980 — o que já nos insere no período final de nosso recorte. Queremos assinalar que o modelo de trabalho desenvolvido por ele corresponde ao que optamos. Esse

³⁴ Grifo da autora.

trabalho diz respeito à análise do crítico que classifica por interpretação a partir de uma ou mais teorias, do cronista que comenta o cenário literário do presente, e do historiador que recapitula os precedentes daquele cenário, de maneira que observe

[...] as matizes históricas que nessas linguagens reaparecem incorporadas e modificadas sob a nova perspectiva do tempo curto em que vivemos, e que constituem, afinal, como vínculos seus com o tempo longo da tradição ou das tradições, o sinal explícito de pertença a um repertório preferencial de formas, de particularidades expressivas, de padrões rítmicos, de temas, de recorrências textuais, que singularizam a identidade da poesia brasileira (NUNES, 1991, p. 191).

Dentre aquelas “matizes”, ele destaca que as “mais próximas de nossa época” são: “o verso livre, a variedade rítmica, o coloquialismo, o estilo de *mistura* combinando o elevado e o vulgar, as imagens-choques, o humor”³⁵, que foram “conquistas do modernismo”.

Seguindo seu roteiro, Benedito Nunes começa pelos modernos de primeira e de segunda geração; move-se pela Geração de 45, apartando deste grupo, como é comum, o nome de João Cabral de Melo Neto; passa para o concretismo como movimento que veio para completar os elementos fomentadores da poesia brasileira contemporânea; depois vai para a poesia de engajamento sócio-político; segue pela poesia “anti-literatura” da Geração mimeógrafo até notificar que a poesia a partir da década de 1980 resulta da aprendizagem desses momentos anteriores. Em sua consideração final, observando que hoje vige uma “conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas” (NUNES, 1991, p. 179), descreve as seguintes constantes em nossa poesia atual: “a *tematização reflexiva da poesia* ou a poesia sobre poesia, a *técnica do fragmento*, o *estilo neo-retórico* e a *configuração epigramática*” (NUNES, 1991, p. 179)³⁶.

Devemos destacar que Benedito Nunes notifica que aquelas quatro linhas muitas vezes se voltam para uma mitologia local, um “folclorismo”, para um “sertanismo da palavra”, como enfatiza ao citar Manoel de Barros (NUNES, 1991, p. 182), parecendo regionalismo em poesia. No caso de Manoel de Barros, no entanto,

³⁵ Grifo do autor.

³⁶ Grifos do autor.

temos muito mais do que isso, porque é o *inventor* que *achou* a razão metafísica do pantaneiro no mundo. Gerardo Mello Mourão, mais uma vez, não é citado.

Como notificamos mais acima, o ensaio de Antonio Carlos Secchin também está nesses entremeios do terceiro e do quarto períodos. Secchin, intrigantemente e mais próximo de nossa época, historiciza a poesia contemporânea do Brasil a partir dos concretos de São Paulo, e, evidentemente, enfatiza o nome de Haroldo de Campos. De maneira mais cuidada do que os outros críticos, lembra-se de que o *inventor* do concretismo brasileiro justificou seu movimento na obra de Gregório de Matos Guerra, Sousândrade, Pedro Kilkerry, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, incitando, com isso, que a poesia concreta brasileira tem historicidade dentro do sistema a que pertence. Em seguida, nos passos de Benedito Nunes, passa pela poesia-práxis; pelo poema-processo e chega à canção popular, como poesia de engajamento em reação ao regime militar. Antes deste momento, Secchin (1996, p. 100-101) enfatiza o nome de Carlos Nejar, mas, diferentemente de Nelly Novaes Coelho, não considera sua vociferação épica — marca quase registrada do poeta de *Sélesis* e de *Danações*.

Tanto quanto deixou de levar em conta a vociferação épica de Nejar, Secchin segue indiferente à poética de Gerardo Mello Mourão; passa pela poesia marginal quase lamentando sua existência; chegando à atualidade, destaca Armando Freitas Filho dentre os egressos da poesia-práxis; Ivan Junqueira como descendente da Geração de 45, pela “dicção de molde clássico [que] se conjuga à força verbal de uma densa rede metafórica” (SECCHIN, 1996, p. 105); destaca também Paulo Leminski, Manoel de Barros, Cora Coralina e os poetas intelectuais Gilberto Mendonça Teles, Affonso Romano de Sant’Anna e Adriano Espínola. Ele encerra citando vozes contemporâneas de nossa poesia feminina: Ana Cristina César, Leila Miccolis, Olga Savary, Marly de Oliveira e Adélia Prado. Finalmente, conclui notificando que a poesia brasileira tem sido “múltipla, oscilando entre a vanguarda, a tradição e a contradição” (SECCHIN, 1996, p. 110) nas últimas décadas, e ungindo — de acordo com a “unanimidade crítica” nacional — João Cabral de Melo Neto como “o derradeiro ‘grande poeta’” (SECCHIN, 1996, p. 110).

A constante exclusão do nome de Gerardo Mello Mourão, ou sua menção *en passant*, corresponde a um problema que o tamanho de sua poesia, segundo não

somente o juízo crítico que tanto já expusemos ao longo deste capítulo, mas também segundo a recepção crítica da mesma, é no mínimo um fenômeno estranho. Principalmente porque este intermediário dos tempos, de tradição e modernidade, mesmo como “valete de espadas”, não é um estrangeiro em sua terra, é a criança de gládio em punho, armada, o velho no novo sempre nativo do Brasil. Ele pode e deve ser posto em diálogo com o que há de mais *inventivo* na literatura brasileira: Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Drummond, Guimarães Rosa, Cabral, Nelson Rodrigues e Ariano Suassuna, porque escritores de *achamentos e invenção*.

1.3. A poesia de Gerardo Mello Mourão ou A taumaturgia das ressurreições

Começamos este tópico com uma nota de jornal assinada por Nelson Rodrigues (1996, p. 19-20):

Gerardo — um poeta gigantesco. O nosso Dante

Um dos silêncios mais feios e mais vis da nossa vida literária é o que se faz contra Gerardo Mello Mourão. Foi mais ou menos isso que me disse, ainda ontem, o meu amigo Hélio Pellegrino. Fui visitá-lo e ele me recebeu assim: — “Nelson, descobri um poeta gigantesco (...). Estamos fartos dos livros bem feitos, dos livros interessantes (...). Mas queremos de qualquer leitura um resultado vital”. E se o Hélio Pellegrino descobriu um “poeta gigantesco”, eu, antes de conhecer-lhe o nome, caí em transe ou, como se diz em teatro, em “tensão dionisíaca”.

Minha primeira pergunta foi esta — “Brasileiro?” E o amigo: — “Mais brasileiro do que eu, mais brasileiro do que você”. Nova pergunta: — “Quem?” Veio o nome por extenso, como num cartão de visita: — “Gerardo Mello Mourão”. Era um dos raros autores vitais do Brasil. Ainda insinuo a dúvida: — “Tanto assim?” E o Hélio: — “É o nosso Dante”. Mais uma vez, eu verificava como é anti-brasileiro o seu dom de admirar nato. Pudesse o Hélio e só viveria entre coisas admiráveis...

Gerardo Mello Mourão não era um nome desconhecido para mim. Certa vez, Abdias Nascimento me falava de seus poemas: — “Você precisa ler. Poeta formidável”... Mas eis o que eu perguntava ao Hélio Pellegrino e ele a mim: — “Por que não se fala em Gerardo Mello Mourão?...”.

A princípio, é importante observar que Nelson Rodrigues escreveu isso em *O Globo* em 1969. Até hoje o mesmo agravo existe em nossas letras. Gerardo Mello Mourão, embora não seja um poeta desconhecido para alguns nomes da crítica nacional — poetas, professores universitários e jornalistas —, não é um poeta falado. Exemplo disso é sua morte recente, em 9 de março, para a qual alguns jornais dedicaram apenas algumas notas e nada mais relevante.

No que poderia, ainda que ligeiramente, servir de resposta àquela indagação de Nelson Rodrigues e Hélio Pellegrino, Assis Brasil (1996, p. 123-126) diz que Gerardo Mello Mourão teve uma “vida política algo que controvertida”. A possível resposta de Assis Brasil se refere à associação do nome do poeta ao nazismo, por sua filiação ao Partido Integralista, de Plínio Salgado. O verbete relativo ao poeta no *Dicionário histórico-biográfico brasileiro* (Brasil, 2001, p. 3952-3953), apoiado nas interpretações do brasilianista Stanley Hilton (1979, p. 113-129), ignorando os esforços de Antonio Houaiss e de Carlos Drummond de Andrade para desfazer a ignomínia sobre o poeta, também apresenta Gerardo Mello Mourão como um legítimo representante do nazismo no Brasil. Uma vez que, por forças de correção política, a filiação integralista de Mello Mourão foi um erro, o que justifica o nome de Cassiano Ricardo e de Vinícius de Moraes nos livros didáticos de literatura, considerando que também foram integralista? E o que se pode dizer sobre Fernando Pessoa como salazarista? Se as manifestações críticas que passam por Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Drummond, José Paulo Paes, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Michel Deguy, Murilo Mendes, Kristos Claris, Edison Simons, Abdias Nascimento, Mário Faustino, Walmir Ayala e Nélida Piñon entre outros e outras sempre lhe pareceram favoráveis ou suprafavoráveis, o “silêncio feio” sobre o poeta de *Invenção do mar* é mesmo um mistério. Uma possibilidade é pensar que Gerardo Mello Mourão foi excluído porque a crítica literária brasileira, via de regra, envereda pelos poetas do cânone moderno, no sentido da autonomia literária nacional. Tais poetas seriam os da primeira fase do modernismo e aqueles diretamente ligados a eles posteriormente, como João Cabral de Melo Neto.

Fundamentada em um suposto progressismo, quiçá progressivismo, a crítica geral sobre Gerardo Mello Mourão tem como ponto de partida um novo *stablishment*: cumprir o ideal modernista de aniquilamento, ainda que isso custe castrar qualquer possibilidade de memória nacional e ocidental anterior ao movimento da Semana de 22. Cumprir o ideal modernista de aniquilamento, depois de os próprios modernistas terem revisto suas posições sobre tanto, significa se arvorar de construir um passado independente do passado anterior, para ser passadista mais adiante, quando este pensamento gerar herdeiros — o que já está em curso. Quer dizer: em um movimento valente de contraposição a dogmas, tal juízo crítico estabelece novos dogmas, porque importa isto: os dogmas que estabelecem e nunca o diálogo entre os tempos. Esse tipo de crítica engendra, portanto, um conceito de “politicamente correto”, contra clacissismos e nacionalismos quaisquer, valorando qualquer atitude, gesto ou produto do que rotula como margem contra o que rotula como centro, independentemente da vitalidade disso. Paradoxalmente, nós mesmos não seríamos possíveis sem esse tipo de crítica. E chamamos de vitalidade a propriedade que um objeto de arte, como é o caso, tem de estabelecer diálogo entre as vozes presentes e as vozes pretéritas, compondo organismos e cenários comuns tanto a um indivíduo quanto às conglomerações humanas em todas as épocas, a partir de códigos e de subcódigos reconhecíveis na época em curso, ainda que de maneira dispersa de grupo para grupo social.

Reconhecer a obra de um poeta, necessariamente, não significa se pautar por suas posições ou convicções políticas. O poeta pode ser outro em relação ao homem de ação — ainda que um e outro se confundam. Deixar de enxergar a dimensiosa manifestação de poesia no movimento seguinte — o nono do canto terceiro da *Invenção do mar* — significa deixar de pensar na poesia como organismo cultural das sociedades humanas, para pensá-la como mero intermeio ou suporte panfletário de programas políticos:

E da nau capitânia de Pedrálvares
vamos às armas, às capitánias
hereditárias com seus donatários.

A terra se amadura de sangues vivos
de visigodos, celtas e celtiberos
portugueses das cepas henriquinas.

E tupis e tapuias e aimorés,
timbiras, tabajaras e potiguaras,
guaicurus, guaranis e goitacazes.

E os negros arrastados dos Benins,
das Angolas, Guiné e Moçambiques
temperam com seu riso e sua dor

a beleza do rosto das mulheres
e o braço varonil de seus varões
a alma auroral da raça da esperança

os negros, Abdias — Abdias Nascimento, os negros!

(MOURÃO, 1997, p. 117)

O movimento se apresenta em terceto renascentista ou em *terza rima* aproximada, dialogando simultaneamente com Camões e Dante, e com a tradição da história das navegações portuguesas e do descobrimento do Brasil, revisitada como uma *invenção* marítima. O Brasil é tomado como terra da “raça da esperança”, porque nação resultada da miscigenação de povos, desde aqueles rotulados como bárbaros formadores do povo português (visigodos, celtas e celtiberos), até os ameríndios (tupis e tapuias e aimorés etc.), no primeiro contato da formação do brasileiro, e os negros (metonimizadas no plural de suas nações: Benins, Angolas, Guiné e Moçambiques), no contato seguinte. O movimento se encerra com o verso de evocação do líder negro Abdias Nascimento, em um clangor lírico que atravessa nossas veias e memória no compasso das sílabas, que de repente se desmedem dos decassílabos heróicos que formam os tercetos, em um gesto de grande comoção.

Esse problema de ordem política passa, certamente, por aquilo que Michel Foucault (1995, p. 35-45) chama de “formação discursiva” de um “sistema de dispersão”. O problema começa desde o momento em que tentamos reduzir política ao conjunto de elementos mobilizados para a organização ideológica de uma sociedade, de acordo com bases de gestão, legislação e jurisprudência, atuantes sob a infra-estrutura humana esquematizada: educação, produção, alimentação, vestuário, saúde, engenharia, economia e cultura (arte, esporte, comportamento, valores). Começa nesse momento porque, dentro do século XX, esse objeto sofreu transformações, suas regras passaram por um conjunto de enunciados distintos — muitas vezes incoerentes entre si —, seus recortes esbarraram em lacunas ou

substituição de elementos, suas normas não conduziram, em linearidade de funcionamento, sequer simulações. Os componentes políticos nazismo, fascismo, salazarismo, militarismo ditatorial (no caso do Brasil, um caso espelho do macarthismo) ou, em síntese, “sistemas de repressão”, passaram pela mesma dispersão. Em exercício na Europa germânica, o nazismo não foi, para o imaginário local, uma praga, mas antes um programa de recuperação da dignidade do povo alemão — simultaneamente descendente de Goethe e de Átila, O Huno. Somente hoje, o nazismo passa por um discurso do qual o povo alemão se envergonha (POLLAK, 1989). A Ditadura Militar brasileira, que somente depois da abertura democrática apareceu como um demônio político para a massa da maioria dos médios e pequenos centros urbanos, uma vez que muito mais moralizante do que o modo de liberdade vigente. A associação de Ezra Pound ao fascismo, por exemplo, decorreu muito mais como contraposição a Churchill, devido ao autor de *Os cantos*, como poeta e intelectual internacional, não ter sido consultado sobre o programa de desenvolvimento cultural da Inglaterra, do que por determinação em favor de um sistema político de assepsia sócio-etno-cultural. Julgamos que ninguém deve ser isentado de ter colaborado com um sistema de terror, se de fato colaborou — incluindo aí o terror branco do mundo contemporâneo, que políca, “sem agressões”, o pensamento, em virtude do consumo, da aparência e da “tolerância”. Mas nenhum poeta deve ser condenado se seu discurso como tal não é panfleto pró-repressão, se toma uma formação que jamais colabora com o degredo da humanidade no sentido de derruir o espírito altruísta de colaboração mútua.

Foucault (1995, p. 42) nos chama a atenção para que não é viável buscar nos temas humanos “princípios de individualização”. Levando isso em conta, não seria viável, também, esperar que uma descrição de “formação discursiva” gere uma unidade de enunciados sobre um mesmo objeto, como ele também chama a atenção (FOUCAULT, 1995, p. 44-45). Quando a crítica nacional apresenta Cassiano Ricardo como poeta canônico, dando autoridade à exposição do nome dele nos livros didáticos de Literatura Brasileira, ela se ocupa de um articulador do movimento da Anta em enfrentamento ao do Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, historiando as formações nacionalistas e nacionais da política literária do modernismo inicial. Um favorecimento semelhante ocorrerá com Guimarães Rosa, surgido no momento em que *Ulisses*, de James Joyce, estende sua recepção no

Brasil, e quando a Lingüística estrutural ganha corpo, uma vez que as formações urbanas e o homem citadino estão em crise devido à Segunda Guerra. Estamos certos de que nenhum desses favorecimentos é equivocado. Sobretudo, a respeito de Guimarães Rosa, que é um escritor de *achamentos* e *invenção*. Ainda que sua língua já existisse — o português segundo algumas variantes —, ele *inventou* uma linguagem hoje inconfundível e resolutamente definida como uma tradição estética. Assimilado por outras forças contextuais, Gerardo Mello Mourão é uma vítima da dispersão do discurso sobre “sistemas de opressão”. Filho de família tradicional, postulante a clérigo redentorista, integralista, deputado federal por um partido de direita, humanista concentrado nos fenômenos do sexo e da morte, genro de ministro estabelecido na elite de controle ideológico nacional, político condenado pelo Estado Novo e pela Ditadura Militar e poeta cuja metade da vida se passou fora da pátria. Com tais predicados, hoje, para uns, quase epítetos, Gerardo Mello Mourão certamente não poderia aparecer na linha de frente da poesia nacional quando boa parte dos profissionais em crítica literária no Brasil é progressista. Fique claro, no entanto, que nós também o somos, mas não enveredamos pela dispersão, principalmente porque nosso juízo crítico se pauta pela verdade como uma supra-individualidade.

No mais, há, sem dúvidas, relativizações viáveis sobre as consagrações. Às vezes alguns versos são suficientes para bem afamar um poeta. De fato, alguns poetas consagrados são verdadeiramente canônicos. Entretanto, queremos nos deter naquilo que Nelson Rodrigues, pela fala de Hélio Pellegrino, chamou de “silêncio feio”. Somando este tópico ao que já foi dito, queremos destacar o quanto Nelson Rodrigues e Hélio Pellegrino foram cirúrgicos em sua crítica/indagação sobre a ignomínia investida contra o nome de Gerardo Mello Mourão. A nosso ver, o poeta não se enquadra no cenário das consagrações, mas especificamente no do risco, porque ele não é afeito a “o repúdio à palavra” (STEINER, 1988, p. 31-54). Embora a extensão de sua poesia épica ainda não faça corpo à tradição ocidental, faz muito corpo sobre muitas das empreitadas deste estilo no Ocidente a partir do século XIX. Contudo, mesmo assim, as notações de sentido e a apresentação de sua épica não cedem, principalmente em *Invenção do mar*, ao detalhamento retórico da alegoria verbal típica do estilo épico. Quer dizer que esse poeta é um homem de seu tempo, embora investido do risco que a verbalização se tornou. Ocorre, como afirmou César

Leal (1996b, p. 55), que “Gerardo Mello Mourão é um poeta da modernidade que escreve com a consciência de que a tradição é a maior força que atua sobre um autor como fonte de influência”. Nesse sentido, uma recepção mais ampla da obra de Mello Mourão é algo pouco provável, uma vez que a imagem da palavra vem sendo cada vez mais substituída pela imagem que pretende ser somente imagem, e a extensão é preterida em nome da concisão muitas vezes limitada a jogos lingüísticos (quase) frívolos, sob o qual não reside uma dinâmica de sensibilidade, intuição e raciocínio.

Da poesia de Gerardo Mello Mourão, porque extensa, queremos destacar: *3 – Susana: elegia e inventário*³⁷, *Os peões*, *Invenção do mar*, *Cânon & fuga* e *Algumas partituras*. O que primeiro deve ser observado é que a obra desse poeta foi desenvolvida da metade do século XX para cá. Dentro disso, um dado importante é que ele, nascido em 8 de janeiro de 1917 e, conforme assinalamos, falecido recentemente, foi alguém que, basicamente, atravessou um século. Com 90 anos, o poeta viveu muito das principais transformações ocorridas no Ocidente durante aquele século. No Brasil, mais especificamente, ele viveu, por exemplo, os momentos em que os parâmetros estéticos da poesia moderna começaram a se movimentar pelo território nacional, fora do foco de manifestação, a cidade de São Paulo. Desde já, chamamos atenção para que não se pode lê-lo como se lê um poeta surgido nas décadas de 1970, 1980 e 1990 — surgido com idade entre 20 e 40 anos. Está fadado ao ruído — para falar em termos de Semiótica — o leitor que ignore a maneira de experiência histórica de um poeta. Está também fadado ao ruído o leitor que ignore a maneira de experiência espacial de um poeta.

Gerardo Mello Mourão é um sertanejo de Ipueiras/CE, que saiu criança de casa para a vida clerical; depois deixou a Igreja para viver o mundo fora dos vértices de um signo fechado; foi professor universitário, jornalista, deputado, homem encarcerado e condenado à morte pelo Estado Novo, exilado pela astúcia desta mesma política, exilado novamente durante a Ditadura Militar; é um poeta que peregrinou por todo o território nacional, por todas as Américas, pela África, Europa e Ásia — chegando a viver na Grécia, para escrever o “Rastro de Apolo”, e na

³⁷ *3 – Susana: elegia e inventário* é a última “elegia de perdição” de uma trilogia. A primeira, “Elegia a Susana”, foi publicada em *O cabo das Tormentas*, de 1950; a segunda, “A caminho de Susana” é um conto elegíaco da antologia *Pierro de la Francesca ou As vizinhas chilenas*, de 1979.

China, como correspondente do diário *Folha de São Paulo*. Experimentar o espaço quase planetário do mundo faz de um poeta um artista bem diferente daquele que viveu entre fronteiras — embora uma coisa nem outra determine a relevância de um poeta para sua língua e nação. Dessa experiência, um detalhe se destaca: Gerardo Mello Mourão é o único caso relevante de nossas letras. Eis sua experiência tempo-espacial: um século e o mundo.

Certo é que nem somente de calendário e nem somente de Atlas se faz o tempo e o espaço. A voz de Gonçalo Falcão Val-de-Cães é um bom exemplo disso. Este protagonista do romance *O valete de espadas* é, certamente, uma figura-símbolo que pode muito bem dizer de seu criador. Este, vazado entre a memória e o ofício de escrever, é, sobretudo, o poeta zombador e sisudo tecido na fronteira da poesia com a história em um compromisso de aniquilamento do verossímil. Tal compromisso faz o poeta imbricar tempo-espaço onírico, cósmico e psicológico, intertemporalidade e interespacialidade, experiências com livros e pessoas — sejam pessoas da vida que chamamos de a realidade ou outras, ou pessoas apenas em fotografias, atestados de óbitos, crônicas ou genealogias — de uma memória sem data nem idade e de lugares distendidos onde o mundo todo. Esses elementos formam a experiência de Gerardo Mello Mourão nos séculos e no planeta.

Contudo, essa experiência é tanto obra de enunciação real quando de enunciação fingida, porque a intertemporalidade e a interespacialidade encontram referentes no mundo conhecido como a realidade tanto quanto nos outros, e a conversão de leituras em matéria de poesia como circunstância horizontaliza a historicidade entre o leitor-autor e o leitor-receptor do texto lido convertido em poema. A título de breve incursão, em “O país dos Mourões”, repetidas vezes Gerardo Mello Mourão toma para si o dístico “Vem, formosa mulher, camélia pálida,/ que banharam de luz as alvoradas”, de Castro Alves. Em nota à p. 39 de seu texto (MOURÃO, 1999a, p. 133), o poeta declara que não sabe bem o porquê da recorrência do dístico.

Em virtude da composição do dístico, Castro Alves estava apaixonado por Eugênia Câmara. Seu segundo verso é uma re-escritura, no sentido de elaboração estética para expressão de um sentimento do verso “Adornada com os prantos do

arrebol”. No segundo e no terceiro emprego realizado por Gerardo Mello Mourão, o dístico evoca Maria Helena Marques, alguém que, conforme a nota referida antes, “[...] suicidou-se aos 22 anos. Por amor”. No quarto emprego, falando ao poeta Abdias Nascimento (poeta e amigo de Mello Mourão, ex-senador da República e introdutor do teatro experimental do negro no Brasil), evoca “a ruiva de outro dia” (MOURÃO, 1999a, p. 74), mulher com quem os dois poetas, certamente, mantiveram alguma relação na Rua Barata Ribeiro, em Copacabana (Rio de Janeiro), segundo está dito no canto ‘γζ (décimo sétimo) (MOURÃO, 1999a, p. 71). Contudo, no primeiro emprego (MOURÃO, 1999a, p. 35), o poeta evoca sua primeira esposa, já falecida, Magdalena — que podemos chamar de antagonista do poema. Esses escólios nos levam a considerar que o discurso do poema e da experiência particular de Castro Alves é absorvido e convertido em novo discurso, como paródia, pela experiência de leitura de Gerardo Mello Mourão.

Mesmo não estando de posse da experiência de um que é convertida em experiência de outro (leitor-autor), o leitor-receptor se horizontaliza com a historicidade do texto romântico, sem se tornar fadado a ser incapaz de interpretação. Essa simultânea operação de enunciação real e de enunciação fingida permite, também, que o leitor-receptor, uma vez de posse do discurso e da experiência de Castro Alves, sem prejuízos para o leitor-autor, possa ler Gerardo Mello Mourão não se colmando nas informações e interpretações plausíveis à fonte. A experiência de paixão e o discurso amoroso idealizado do romantismo de Castro Alves são convertidos em experiência às vezes de plangência e às vezes de sedução fugazes no discurso memorialista e prosaico-poético do autor de “O país dos Mourões”.

Isso de tempo e de espaço comungados pela linguagem do poeta é próprio para multiplicidade. Embora trate do romance contemporâneo na conferência deste nome, “Multiplicidade”, Ítalo Calvino (1999, p. 115-138) é novamente nossa referência, uma vez que sua conferência aborda a literatura “como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre

peças, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1999, p. 121)³⁸. É certo que sempre há um fio venial e próprio para multiplicidade que circula no espírito humano em cada época e em cada lugar, de acordo com a psicologia dos povos e a atuação peculiar dos indivíduos. Ademais, multiplicidade não deve ser vista como exercício ou prática de recorrência, entrecruzamentos ou rede de informações em si. Como adverte Foucault (1995, p. 42-44), não devemos pensar, nesse caso, em multiplicidade pela multiplicidade, mas no sentido de “formações discursivas” em um “sistema de dispersão”. Cada ação da poesia épica de Gerardo Mello Mourão se organiza em uma estrutura que converge para uma outra de arquitetura que jamais atende à unidade lógica anterior, ainda que em *Os peões*, por exemplo, a tessitura prosaica e a temática universal do sexo e da morte prevaleçam como cernes do discurso, e ainda que em *Invenção do mar* os episódios estejam cronologicamente traçados.

A poesia de Gerardo Mello Mourão também nos ensina isso de tempo e espaço, pela multiplicidade, ressuscitando tradições pela revolução incontestada (e jamais fadada à inércia) das linguagens vivas. Por isso que Homero, Píndaro, Xenofonte, Virgílio, Horácio, Propércio, Ovídio, Tibulo, D. Dinis, S. Jerônimo, Dante, Góngora, Anchieta, Vieira, Camões, Höderlin, Leopardi, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Anselmo Vieira³⁹, Juvenal Galeno⁴⁰, Fernando Pessoa, Rilke, Trakl, Carossa, Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge de Lima e Godo Iommi não deixam de aparecer na voz dele, como não deixam de aparecer muitos dos elementos de poesia necessariamente verbal que foi praticada pelos modernos, bem como os que até hoje são praticados e que servem de mote para considerações críticas nos diversos meios de comunicação da poesia. Exemplo dessa vociferação própria para a multiplicidade é *3 – Susana: elegia e inventário*. *Susana*, conforme a “Nota” do poeta, é, fundamentalmente, “a dolorosa despedida

³⁸ Calvino (1999, p. 121) ainda notifica que o interessa o romance como enciclopédia. Esse conceito passa pela idéia de sincretismo como programa de arte da modernidade, porque “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1999, p. 127). Do ponto de vista semiótico, podemos relacionar os estudos sobre “competência enciclopédica” e “obra aberta”, de Umberto Eco (1969; 1986; 2001) e os de “intertextualidade”, de Júlia Kristeva (1974, p. 174-176).

³⁹ Cantador caboclo de Ipueiras/Ceará, do início do século XX.

⁴⁰ Poeta ao qual é dado o título de pai da poesia popular cearense.

poética de uma experiência de obsessão pela beleza” (MOURÃO, 1996, p. 7), como é possível de se contemplar nos seguintes versos finais da elegia:

E às vezes — uma vez
 esperei teu sorriso:
 tua túnica azul
 compunha a melodia de teus passos
 e em teu silêncio começava a música
 entre os olhos e os arcos
 das portas de Jerusalém:

pois eras tu — de Susa vinhas
 pelo país de Damasco
 e eu afagava
 o punhal na cintura — e o ciúme nos olhos
 rugia moribundo
 entre a luxúria das folhas do arvoredo
 de onde as pupilas te espreitavam
 E a mão de Deus riscou tua cabeça
 e eras Sua imagem
 e eras tu

a Beleza
 compassiva e cruel:
 e duraste um relâmpago
 o relâmpago dos olhos
 ao coração
 a eternidade

E das portas da aurora
 nas portas da morte
 teu poeta
 te encontrou para sempre
 te perdeu para sempre
 teu poeta
 com teu nome tatuado na língua
 clama aos dias e às noites
 Susana
 Sus
 ana!

Digamos que o poeta matou a beleza, a beleza da *art pour l'art*, a beleza dogmaticamente programática da arte acadêmica. A versificação livre em *Susana*, no entanto, revela-nos uma passagem para um outro plano de beleza, um plano de beleza que chamamos de contemporâneo, uma vez que dialoga com a tradição dos ritmos poéticos e com as variedades formais que a poesia conheceu a partir da modernidade, que se anunciara na Alemanha das três décadas finais do século XVIII, pelas mãos de Klopstock e Höderlin — o que não escapou das mãos de Leopardi, na Itália do século XIX, passando pelo poeta americano Walt Whitman, até chegar aos franceses da estirpe de Baudelaire, e, então, espalhar-se pelo Ocidente. Ao comentar o poeta, Roberto Pontes (1996, p. 107) compara o recurso final da

versificação do excerto que fizemos com a decomposição comum à poética de e. e. cummings — principalmente porque a decomposição vocabular faz novas revelações semânticas: “Sus” é uma interjeição que significa “ânimo” e “ana” é um substantivo que significa “graça”, ambos vocábulos do hebraico.

Gerardo Mello Mourão se despede da obsessão pela beleza, resgatando-a em Susa, a rica capital de Eleão, da qual Alexandre, O Grande, apropriou-se. O poeta, no entanto, não encerra sua obsessão para apenas caminhar pelas trilhas da palavra de ordem das mudanças, dos movimentos de vanguarda, do avassalador século tecnológico que foi o XX. Como Jorge de Lima, o cantor de *Susana* aprende a necessidade da mudança, aprende a magia da ressurreição, aprende que, agora (em seu país), “a noite já pode mais do que o dia”.

Podemos assinalar que o poeta de *Susana* mantém diálogo com Jorge de Lima quando este canta sua despedida do parnasianismo em “O mundo do menino impossível” (LIMA, 1997, p. 19-20):

O menino poisa a testa
e sonha dentro da noite quieta
da lâmpada apagada
com o mundo maravilhoso
que ele tirou do nada...

Xô! Xô! Pavão!
Sai de cima do telhado
Deixa o menino dormir
Seu soninho sossegado!

Dar adeus a *Susana* e ao “pavão” custa a esses poetas muito mais do que se imagina. Ambos foram educados dentro de preceitos clássicos, ambos foram educados pelos sabedores da Igreja, e um foi tanto orador em rectotono quanto o outro o fora. Livrar-se disso para incorporar um tempo e uma nação custa dores quase próprias de mutilação. No entanto, essa força de multiplicidade não podia deixar de se manifestar para essas duas inteligências vitais do povo brasileiro.

Como a poesia de uma nação precisa de poetas arroubados, prontos para atear fogo dentro de caixas de fósforos, poetas como Oswald de Andrade, uma nação precisa de poetas que se propõem à revolução cultural sisuda, como Mário de Andrade; de poetas que sentem o cotidiano nas veias e por isso se transformam em uma sinceridade sem par, como Bandeira; de poetas que são arrebatados pelas

mudanças e pensam o país depois disso, como Drummond; de poetas que *inventam* uma linha e fazem a curva, como Cabral e Manoel de Barros. Além disso, uma nação também precisa de poetas que aguardam a aparição da transformação em seu espírito, como Jorge de Lima e Gerardo Mello Mourão. Eis, provavelmente, parte do crime de não se falar deste último como se fala dos outros, sobretudo porque, para usar as palavras de Carlos Drummond de Andrade (1996, p. 62): “[...] é mesmo poeta que não se pode medir a palmo e conseguiu o máximo de expressão usando recursos artísticos que nenhum outro empregou ainda em nossa língua”.

A pedra de fundação da importância de Gerardo Mello Mourão para a inteligência nacional corresponde a *Os peões*. Neste tríptico, o poeta principalmente se preocupa em acertar para o povo brasileiro uma mitologia-história que lhe seja própria ou que caracterize sua identidade. Os três poemas que compõem a obra se entrelaçam como peças cujos cantos enredam crônicas familiares, romanceando a poesia — coisa comum em nossas letras apenas na modalidade do cordel. A obra, em seus cantos, inquire sobre a realidade objetiva conhecida pela história passada. “*O país dos Mourões* merecia, não uma segunda edição, mas edições contínuas em escala nacional, para que o Brasil nele se aprendesse a si mesmo, gravado a fogo e palavra indestrutível”, disse Carlos Drummond de Andrade (1996, p. 62)⁴¹. O poeta da “Máquina do mundo” o disse reconhecendo que em *Os peões* há de fato a aparição de como o Brasil se fez nação. No livro, Mello Mourão assume o Nordeste pelo Ceará, ou “Siarah”, para assumir o Brasil.

O Brasil se reconheceria não somente em “*O país dos Mourões*”, mas também em “*Peripécia de Gerardo*” e em “*Rastro de Apolo*”. Homem comum como seus concidadãos, Gerardo Mello Mourão entende que cantar sua vida seria, por extensão, cantar a vida de seus compatriotas. O Ceará, Pernambuco, Alagoas e a Paraíba, a Grécia — porque fomenta a tradição mitológica e o pensamento filosófico ocidental —, Portugal — berço da língua e de muito da psicologia social brasileira —, o cristianismo católico — que está na base religiosa da cultura brasileira —, as tradições familiares do Nordeste — registradas nos brasões dos Mellos, Mourões, Feitosas, Correias Lima, Araújo Chaves, Bezerras, Veras e Martins Chaves — congregam o cabedal de humanidade que dá signo de nacionalidade como motivo

⁴¹ Grifo do autor.

épico. Por isso *Os peões* correspondem a uma complexa metonímia da formação político-familiar brasileira. De certo modo, como podemos dizer que os cantares de Homero geraram a Grécia, que os de Dante geraram a Itália, gerando muito do Ocidente civilizado, os de Gerardo Mello Mourão não geraram o Brasil, mas não deixam de ser herdeiros dessa força geradora de povos e mundos.

Invenção do mar sem dúvida nenhuma é uma epopéia, não é um poema romanceado, para contradizer os que consideram impossível uma epopéia em tempos de hoje. Em qualquer tempo será possível uma epopéia, desde que haja um povo, desde que haja um poeta com memória, saber e competência estética suficientes para atender ao espírito de sua nação e língua em uma dada época. Querer comparar as epopéias dos tempos heróicos com uma epopéia de hoje é um equívoco sem par. Similar a como os diversos elementos das culturas e das línguas mudam, transformam-se e geram outros elementos até certo ponto inéditos, é suficientemente possível que uma dada tipologia textual, mesmo ancilar, alcance novos moldes, nova dicção. Gerardo Mello Mourão é exatamente o poeta brasileiro que conseguiu, a exemplo de Camões para o povo português, o molde e a dicção para uma epopéia brasileira. Como afirmamos, esta obra é sua *invenção*. Em prosa, Euclides da Cunha já havia feito isso em *Os sertões*. Agora temos o feito em versos, em versos de projeção épica que jamais se afastam da voz lírica, tipicamente vigorosa na poesia nacional. Principalmente não se afastam porque essa aproximação entre épica e lírica é tão ancilar quanto os dois estilos — lembremo-nos de Platão (1996b, p. 86), no livro terceiro da *República*, quando apresenta os três modos de narrar e chama o da epopéia de misto, porque soma o imitativo da tragédia e da comédia com o narrativo puro dos ditirambos, que são formas antigas de lírica.

Precisamos assinalar que a investida épica de *Invenção de Orfeu* não constitui uma epopéia, embora em seu livro-poema Jorge de Lima tenha conseguido capturar o mistério e a mítica da psicologia brasileira, tão assinalada pelo signo da cristandade católica. Contudo, ainda que essa virtude da obra do poeta alagoano seja digna de uma epopéia, *Invenção de Orfeu* é antes um poema de constelações: é um poema formado por poemas menores que muitas vezes distam um do outro, evidentemente sem perder o motivo. Gerardo Mello Mourão, com *Invenção do mar*,

conseguiu capturar a genealogia brasileira, seu tratado de fundação telúrica e marítima. E embora *Invenção do mar* também se apresente como um poema de constelações, há sempre sucessão de atos entre eles, quer dizer que jamais um poema menor dista de outro.

Em sua epopéia, Gerardo Mello Mourão traz à baila a Madrugada dos Dias da nação brasileira: “[...] nascemos vagindo na vagina das ilhas” (MOURÃO, 1997, p. 38). Traz também muito do desenho cartográfico de *invenção* da nação: “Nos pergaminhos nos palimpsestos/ riscamos o equador e os trópicos/ e os meridianos e as linhas imaginárias e as reais/ riscamos paralelos colorimos iluminuras de rimas:/ — e assim/ desenhamos os mapas” (MOURÃO, 1997, p. 43). Traz a *invenção* que fez o mar *inventar* o Brasil:

E então Diônisos e Henrique e João e Manuel
inventaram as tábuas, as enxárcias e as outras cordas
e cabos de mastaréus — e as velas
e mineraram ferro das minas de Trás-os-Montes
e um Sampaio, ferreiro de Montemor-o-Velho,
forjou as âncoras
e inventaram a caravela de dois mastros
e a caravela de três mastros
e inventaram o sextante e o astrolábio e a balestilha
e as cartas de marear e os roteiros das águas
e os regimentos de amestrar pilotos e oceanos
e o valor do grau
e as coordenadas.

(MOURÃO, 1997, p. 69)

Traz os nomes — principalmente porque não há epopéias sem nome, e porque na substância do nome é que vivem as memórias — que testemunharam o nascimento da nova terra:

Este é o catálogo das testemunhas do nascimento
do século e de teu nascimento, Santa Cruz:
diante de Cabral desfilam
Leonardo da Vinci e Miguelângelo,
Erasmus e Thomas Morus,
Rafael e Maquiavel,
Cortez e Magalhães e Lucas Cranach e o Ariosto

(MOURÃO, 1997, p. 73)

E traz mais, entre outros, como: Lutero; Calvino; Ivã, O Terrível; os padres da Companhia; o Concílio de Trento; Joana, A louca de Espanha etc. Traz a fundação de nossos lugares: “o catálogo de seus nomes escande a estrofe/ dos nomes dos lugares e das vilas sonoras — Araritaguaba/ Taubaté Pindamonhagaba

Guaratinguetá/ até os rios verdes de Goiás e os Cuiabás de ouro” (MOURÃO, 1997, p. 247).

É preciso notificar que, tanto em *Invenção do mar* quanto em *Os peões* e em *3 – Susana: elegia e inventário*, os nomes não aparecem apenas como arrolamento de entradas enciclopédias, formando uma rede de referências que represente uma erudição — no sentido gasto desta palavra. Tanto os lugares, as épocas, como também as referências a obras, poetas, versos, dados da história, geografias e mitologias. Há uma vitalidade, uma encarnação, uma coesão indelével de carne em carne, a partir do nome próprio, porque o *epos* corresponde àquilo que dá nome às coisas. Essa coesão sustém as referências da poesia de Gerardo Mello Mourão. Podemos relacionar esse emprego do nome próprio com o emprego dos epítetos na obra homérica.

Tomemos dois poemas, “Pequena elegia do hospital” e “O que as sereias diziam a Ulisses na noite do mar (Sobre a frase musical de Ivar Frounberg “Was sagen die Sirenen als Odiseus vorbei segelte)””, ambos do penúltimo livro do poeta, *Cânon & fuga*. Vamos ao primeiro deles:

O belo gigante negro, Ben, e a prata dos cabelos
e a cenoura da jaqueta empurravam
a cadeira de rodas — minhas pernas combalidas —
pelos corredores do Hospital de Cleveland
recusava minhas notas de cinco dólares:
— “This is my pleasure, sir” — e era
o cavalheiro mais galante do país do Ohio.

O caboclo Antônio Pixuna carregava nos braços
da sala ao alpendre
o corpo hemiplégico de meu avô:
— “Pesa muito, Pixuna?”
— “É a alegria mais leve de minha vida, Capitão”.

Meu tio Antônio Soares, chamado Tobias,
carregava as pernas hirtas de meu avô
pelos salões da casa grande:
— “Que trabalho, compadre Tobias!”
e vinha aos olhos de Tobias em duas lágrimas a lembrança
da famosa robustez do primo inválido:
“Compadre, não é trabalho, é o prazer do coração”.

No corredor do hospital dos portugueses
minha mulher, minha filha, meus filhos
amparam meu corpo sem forças, as pernas tristes,
os pés amargos:
vinha delas a fragrância de uns jasmims antigos
vinha deles o hálito de seus whiskies, suas cervejas.

E assim, até o fim dos tempos,
 meus netos e os netos de meus netos
 hão de amparar as pernas doridas de seus avós
 sob o olhar das primas em flor
 as netas com seus velhos nomes e o rosto novo da raça antiga
 espantadas com os anjos que contarão nossas histórias
 do vale das Ipueiras ao vale de Josafá.

(MOURÃO, 1999b, p. 39-40)

Nesse poema, de narrativa eminentemente em estilo épico, Mello Mourão canta o ser próprio das genealogias como destino efetivo das sociedades humanas. Para tanto, explicitamente, o poeta recorre a elementos de sua biografia, entrelaçando sua condição de enfermo no Hospital dos Portugueses, em Cleveland, amparado por um amigo, pela esposa, pela filha e pelos dois filhos, com a mesma condição enferma de seus avós, materno e paterno. Tanto faz, para maioria dos leitores, se as referências são efetivamente biográficas ou se o mundo conhecido como a realidade está em exposição ali. Principalmente, importa como o poeta, pela via vital de sua memória, alinha histórias de família a certa relação humana jamais estranha às sociedades em geral. No poema seguinte, referências e memórias são expressas em outra tonalidade:

Ninguém jamais ouviu um canto igual
 ao canto que te canto
 escuta: as ondas e os ventos se calaram e a noite e o mar
 só ouvem minha voz — a noite e o mar e tu
 marinheiro do mar de rosas verdes:

virás: é um leito de rosas e lençóis de jasmim — e ao ritmo
 de teu corpo entre a cintura e as ancas
 mais o lençol de aromas de meu corpo
 em monte de pétalas desfeito:

e dormirás comigo
 e os que dormem com deusas
 deuses serão — verás
 cada arco de minhas curvas
 à forma de teu corpo moldaremos — e a pele tua
 aprenderá da minha
 aroma e maciez e música
 e entre garganta e nuca aprenderás
 a noite dos que dormem e a aurora dos que acordam
 sobre os seios das deusas também deuses.

Vem dormir comigo
 e comigo
 e todas as sereias.

Todas as deusas se entregam
 ao amante que um dia possuiu uma deusa
 e então todas as fêmeas dos homens

Helenas, Briseidas e a Penélope tua
hãõ de implorar às Musas — e as Musas a Eros e Afrodite
a volúpia de uma noite contigo.

Nãõ partas!

Se partires
as velas de tua nau serãõ escassas
para enxugar-te as lágrimas — e nunca
nunca mais tocarás a pele das deusas
nunca mais a virilha das fêmeas dos homens
e nunca mais serás um deus

e nunca mais a melodia de uma canção de amor
dos hinos do himeneu:
abelhas mortas para sempre irãõ morar
na pedra do jazigo de cera
de teus ouvidos cegos.

Mas vem
e vem dormir comigo
e comigo
e minhas irmãs e todas
as sereias do mar
as sereias da terra
as sereias dos céus.

(MOURÃO, 1999b, p. 9-11)

Ao recortar o episódio do encontro de Odisseu com as sirenes (sereias), Gerardo Mello Mourão revisita a tradição da *Odisséia*, que passa pelo tema da viagem, tão caro ao Ocidente. A sexualidade feminina toma tal forma de sensualidade na voz das sereias que somos assaltados antes pela imagem nórdica da bela sereia marítima, metade mulher loira e metade peixe, tão parente da imagem tupinambá da Yara ou Uiara, metade ameríndia da pele acanelada e de cabelos verdes e metade peixe dourado, do que pela teramórfica imagem de pássaro e mulher com presas e dentes e garras de aço das sereias homéricas. O jogo de assonâncias e aliteraões mais o ritmo dactílico dos versos dão o tempero musical do poema — o que é mais um diálogo entre épocas. No tema da viagem, o poeta nos faz rever certos conceitos como determinação e sedução. O que nos aguarda na empreitada da vida e com quais ouvidos enfrentaremos os encantamentos? São, sem dúvidas, perguntas que preenchem nossa mente durante a leitura do poema, reportando-nos a uma intimidade da qual freqüentemente fugimos ou na qual nos prometemos *ad infinitum*. Principalmente, o poema assinala que a obra de Gerardo Mello Mourão toma a grande metáfora da poesia ocidental, “a vida é uma estrada”, como modelo para o *homo uiator* que o poeta e suas *personæ* são.

Exatamente o que chamamos de revisitar tradições, tanto no que diz respeito ao débito da poesia em relação à música quanto ao conteúdo, articula o mosaico lírico de Gerardo Mello Mourão em seu livro mais recente, *Algumas partituras*, como podemos observar nos dois poemas que seguem, respectivamente: “Pequena ode a uma pétala seca ou a esperada ressurreição da rosa”, dedicado à poetiza Dora Ferreira da Silva, e “Amphion constrói Tebas”:

Entre folhas de versos de Propércio
jaz a pétala seca a flor enxuta;
a rosa úmida e inteira jaz na gruta
do amor e da memória do poeta.

O que era rosa agora é quase espinho
e na pétala seca o que se oculta
é uma rosa de sonhos insepulta
um pássaro do qual só resta o ninho.

Talvez um dia, amor, orvalho e aurora
à mão da musa que a colheu em flor
ressuscitem aroma e forma e cor
e rosa torne a ser o que foi rosa outrora.

Talvez um dia a flauta antiga toque Orfeu
e à pétala fiel as que se foram, voltem
e da corola nunca mais se soltem
e o rouxinol torne a cantar no ninho seu.

(MOURÃO, 2002, p. 22)

E assim, pedra por pedra, as sonoras muralhas
de Tebas engrinaldaram a cidade da rainha Antíope
antes das ghirlandas
de Ghirlandaio em muros de Florença:

Era belo o punhal de Amphion entre jorros de sangue
do coração do rei e sua cortesã:
e na lira de cipreste ensangüentada — feita por Hermes, dizem,
cordas montadas afinadas por Apolo
dedos úmidos de sangue do amoroso filho
as canções e os hinos inundavam os campos
dançavam animais e arvoredos
e as pedras caminhavam compunham a harmonia
dos muros melódiosos da cidade.

Assim anunciara Orfeu assim brotavam
as casas os muros as cidades
naquele tempo
pentâmetros, hexâmetros de pedra
das ágoras aos muros:
tempo de amor e morte.

(MOURÃO, 2002, p. 36)

Observemos como no primeiro poema o parnasianismo, em suas limitações de obsessão pela beleza, restrito às jamais aladas descrições das coisas do mundo, é

totalmente superado pelo surpreendente sentimento de júbilo que arrebatava o poeta pelo entusiasmo próprio de tornar líricas as coisas. Isso ocorre diante da descoberta da pétala seca que se transforma em rosa. O poema é mesmo uma lição da obra de Gerardo Mello Mourão: ao revisitarmos uma ou mais tradições, todo dinamismo da experiência imaginária das épocas se espraia para um horizonte de interpretação de novas condutas sociais e de preceitos técnicos que põem em crise a suposta autoridade dos rótulos. O indivíduo contemporâneo é capaz de animar um fóssil e de, assimetricamente, fazer sua audiência e público possível ouvirem vociferações e verem (buscarem) imagens ouvidas e vistas há tanto tempo e ainda tão humanas, tão cheias daquela presença cotidiana, como as circunstanciais experiências de intimidade entre leitor e livro ou entre a pessoa que somos hoje e uma fotografia de nossa infância. A surpresa da vida onde a morte se fingia é tanta que faz o poeta cantar, o que significa celebrar um mundo que se apresenta em veias. Propércio, o antigo costume de marcar uma página de livro com uma pétala, a musa e a flauta de Orfeu não são, por isso, meras referências representativas de uma erudição. O mesmo ocorre com o mito de Anfion, como Orfeu, assinalado pelo signo de Apolo. E nesse segundo poema a música é celebrada como construtora de mundos. Ele nos faz sentir o mesmo júbilo de antes daquele entusiasmo perante a surpresa. Ademais, esse poema é concluído com duas das palavras-chave de *Os peãs*, e exatamente as palavras que dão atestado dos *achamentos* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira: amor e morte, que o poeta muitas vezes reversa para sexo e morte, são os motes do tratado de fundação e herança dos mundos da formação sociofamiliar do Brasil.

Ainda nesse livro mais recente, o poeta destaca como abertura o poema-parte “Suíte do couro ou Louvação do couro”, entre as demais: “De sibilas & labirintos”, “Lira da China” e “Cartões postais”. O poema é um canto disperso. No entanto, ele se basta por si — diferentemente daqueles de pretensão mais extensa e substancial de *Os peãs*, bem como dos de *Invenção do mar*. “Suíte do couro” (ou “Partitura número 1”) apresenta em seu primeiro movimento, “Suíte do couro — 1: chão do país”, a terra de couro ou do couro. O processo de tratar sobre a terra é, basicamente, o mesmo que se identifica em todos os demais movimentos: narrar e descrever. O poeta se conduz pelo épico, passando pelo lírico. Narra a existência (ou o ser) do couro nos sertões nordestinos: “O couro estende/ Suas manchas de

pêlo sobre/ Matos magros de campina caatinga tabuleiro/ Ravinas e barrancos” (MOURÃO, 2002, p. 5); bem como a existência (ou o ser) do couro na América portuguesa e nas outras: “— Argentinas e Chiles, Paraguais — América de couro e couro/ De cada um de nós/ Nicaráguas e Texas e Méxicos além” (MOURÃO, 2002, p. 5). E descreve o sertão: “Couro duro esticado — malhas malhadas/ Secando ao sol ao vento à solidão// De couro é aquele chão aquela chã/ Couro estendido em varas” (MOURÃO, 2002, p. 6).

Pode-se observar que em todo o poema a presença mítica do couro, ou o próprio couro como mito, é capturada de maneira que sua essência nos informe o transbordar do folclore nordestino, como cultura do povo, matéria natural transformada pela mão do homem. A sobrevivência do couro através dos séculos supera a hipérbole que consubstancia o maravilhoso no cerne de nosso mundo possível para se deixar às vistas de todos. O couro não se faz somente vizinho, mas próprio tanto de animal e humano, como seres únicos que, parafraseando a máxima bíblica, vieram do couro, do couro vivem e ao couro retornarão. Gerardo Mello Mourão nos incita para que observemos o couro como matéria utilizável, a qual, como ferramenta e obra de arte, resiste através das épocas. Com isso, o poeta metaforiza que o couro diz respeito à própria vida no sertão nordestino: o couro é cada pessoa ali, cada povo, cada gado e bicho vivente, cada curral, cada casa, e até, é possível pela similar resistência à seca, cada xerófito.

No movimento seguinte, “Suíte do couro — 2”, pelo mesmo processo, o poeta canta o homem que trabalha o couro. Ali, ele substitui o tom elegíaco de antes — próprio da matéria semântica do primeiro movimento — pelo ritmo mais agalopado. O homem se faz couro e trabalha este para si próprio. O ofício de lidar com o couro se enfatiza não como um labor servil, mas como artesanato: arte para utilidades — cultura de folclore. Sobre o que “Era vaca era bode era garrote/ Era cobra veado galheiro jacaré” (MOURÃO, 2002, p. 11), Antônio Avelino trabalhava para transformar em “Correia cinturão gibão vaqueiro// Chapéu de couro luva peitoral/ Loro sela selim chibata rédea” (MOURÃO, 2002, p. 12), e trabalhava em “Bezerro capivara ovelha onça// As galas do enxoval quotidiano” (MOURÃO, 2002, p. 12).

É preciso levar em conta que a típica voz erótica da poesia de Gerardo Mello Mourão recheia “Suíte do couro” como uma festa para ornar aquelas terras que também são suas. O poeta consegue isso por intermédio da presença feminina — nesse momento, o tratamento imediatamente referencial, que o realismo dos versos provoca, torna-se muito perigoso de ser percalçado:

Na água grossa soldada a sola grossa
Curtida à casca dos angicos roxos
Guardava um cheiro forte a couro e sexo.

Maria Lina abre o baú de sola tacheada
E a casa cheira a cedro cheira a couro cheira
Ao cheiro da madressilva em suas coxas:

[...]
Maria Lina passeia na calçada

[...]
Toda a graça dos couros trabalhados

(MOURÃO, 2002, p. 12)

Em “Suíte do couro — 4”, a marca de tesouro “Do baú da filha do Faraó/ Feito da sola sagrada/ Do couro do Boi Apis” (MOURÃO, 2002, P. 13) e “[...] os baús de Úrsula, a velha Úrsula, a moça,/ E Nazária e Elisa e Elvina/ Ana di Mello e Francisca e Eufrásia e as outras” (MOURÃO, 2002, P. 13) da tribo dos Mellos e dos Mourões: casta do poeta como todas as castas do Nordeste ou formação das famílias do Brasil. O suspiro distante do boi no corte para capa de encadernações e revestimento, e corpo mesmo, dos baús se ouve e se vê pelo realismo do poeta e seu primor de espanar a poeira ou lançar para longe as vestes de arranjo que adornam muitos versos que vimos lendo por força de mídia. Já “Suíte do couro — 5” é mais um movimento nominado, como o primeiro. Chama-se de “Vaqueiro”. Podemos dizer que aqui há algo como uma transmutação: o “vaqueiro” feito de couro ou o couro faz o “vaqueiro”:

Da cabeça aos pés o couro
Borda rosto e queixo:
Onde começa o barbicacho
Onde termina quatro cascos
Começa o chão a folha a pedra — começa acaba
A testa curta de Antônio Piauí
Com seu chapéu de couro — e o couro
Veste cavalo cavaleiro e boi (...)

(MOURÃO, 2002, p. 14)

Já em “Suíte do couro — 6”, Gerardo Mello Mourão caminha por outra senda de sua obra, a da alegoria bíblica: “No princípio era o couro/ Navegavam nos couros o sertão de couro/ E o sertão era o couro e o couro era o sertão” (MOURÃO, 2002, p. 15); “Naqueles tempos, tempos de Virgílio/ Tempos de Ovídio tempos de Horácio tempos/ De Catulo e Propércio e tempos de Tibulo” (MOURÃO, 2002, p. 15); “Sobre o couro da funda de David de Bethlehem/ Salvou-se o povo de Deus/ As tiras do couro de cabra fizeram um rei em Israel” (MOURÃO, 2002, p. 16) etc. Interessa, sobretudo, enfatizar que o poeta parte do uso do couro pelos povos de Israel, passa pelos gregos, pelos romanos e chega aos seus — raça de Ipueiras e raça de Crateús.

Finalmente, em “Suíte do couro — 7” a “Louvação do couro”, essa rapsódia do couro é encerrada com um canto heróico dirigido às castas de varões, matronas, vaqueiros e cabras-da-pestes dos sertões, em suas andanças: a pé, a cavalo, a jegue pelos “campos gerais” em busca do boi. Mas, da caça, o poeta sugere que o boi, definitivamente não morre, porque “[...] está no poder de seus couros e seus cornos/ E o couro e os cornos são a ressurreição do boi” (MOURÃO, 2002, p. 18). Nesse ponto da leitura é inegável que percebamos a poesia de Gerardo Mello Mourão dialogando com seus versos alhures. A destreza do poeta sobre a épica, com isso, cada vez mais se confirma. Em “Suíte do couro — 7” podemos ler:

E os bois do Inhamuns lambiam nas bainhas
A lâmina das parnaibas da morte
Com seus punhos de chifre; e guardavam
No traseiro dos quartos ferrados
Chiando ao fogo
Brasão de couro vivo, escudo, marcas de letras
Dos arcontes de Tróias bravios príncipes
Marqueses de si mesmos no castelo reiúno
De currais soberanos.

(MOURÃO, 2002, p. 20)

E no início do sexto canto de “Peripécia de Gerardo” já líamos:

Naquele tempo
o filho dos Mourões era pastor e muitas coisas
pastoreou seu catado
o bode o cavalo o boi
e os rifles bandoleiros entre
a Canabrava dos Mourões e a Baixa Verde dos Mourões
e por ali

tangia o pegureiro sua flauta
pastor de anjos tangeu uns tempos
os serafins e os querubins e Querubina

(MOURÃO, 1999a, p. 177)

Tais versos registram, embora como amostragem, um processo de geração de mensagem poética com base em uma experiência de linguagem, lugar e tempo. Não há dúvida que o multiuniverso temporal do poeta, para ressuscitar episódios e fundá-los em nossa memória, recorre à iteração de atores e geografias, bem como de sua voz, algo que elegíaca e erótica, perpetrando o fio condutor épico do qual não se aparta, pela comiseração da lírica.

A poesia de Gerardo Mello Mourão conduz um ato cognitivo que não nos lança apenas ao mundo real, mas que também nos lança a sua própria poesia. Ele não nos fala, diretamente, de seu processo criativo, mas sua perita retomada transmite a certeza de que seu conjunto de referentes e referências tem rosto exposto tanto em nossa vizinhança quanto em nossa intimidade. O ato cognitivo e poético dele, como processo criativo, parece-nos mais laborioso do que misterioso: o poeta extraiu um material biográfico que lhe diz respeito coletivo e particular; neste focou um escopo sobre outra biografia, a da nação brasileira. Por esse material, o brasileiro, ou toda a América, é apresentado por sua própria vida. O estilo para tanto não poderia ser outro senão o épico. A notabilidade poética de Gerardo Mello Mourão é fundada, então, pela relação de compromisso que assume com o objeto para tema, logo sua capacidade de superar nossa expectativa, figurando o objeto com eventos estranhos à necessidade desse, mas, no entanto, pertinentes. Isso diz respeito a seus *achamentos* e é disto, e de sua *invenção*, que nos ocupamos.

2. A poesia épica no Brasil: fundação, formação e *invenção*

[...] o grande poeta do Brasil é o Gerardo Mello Mourão. E digo 'o' Gerardo, como se diz 'o Dante'.

(CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE)⁴²

Ao longo do capítulo anterior deixamos suscitar que a poesia brasileira da modernidade vem apresentando uma incansável empreitada de experiências em busca do novo. Para tanto, desenvolvemos o conceito de poeta de *achamentos* e *invenção*, como maneira de rever o cânone da poesia brasileira a partir da apresentação da obra de Gerardo Mello Mourão, tendo como foco sua escrita em estilo épico. Neste novo capítulo, nossa argumentação ficou dividida em três tópicos, a partir dos quais apresentaremos o desenvolvimento histórico do estilo épico na poesia brasileira, de Anchieta aos dias atuais, fazendo aproximações das obras que forem arroladas em relação a *Os peões* e a *Invenção do mar*.

No primeiro tópico, abordaremos a poesia épica no Brasil pela sua fundação, durante a época colonial. Deste período, destacaremos *De gestis Mendi de Saa* (original de 1569), de José de Anchieta; *Prosopopéia* (original de 1601), de Bento Teixeira; *O Uruguai* (original de 1769), de Basílio da Gama; e *O Caramuru: poema épico de descobrimento da Bahia* (original de 1781), de Santa Rita Durão. No segundo tópico, tomamos a obra inacabada *Os timbiras* (original de 1857), de Gonçalves Dias; *O navio negreiro* (original de 1868), de Castro Alves; e *O Guesa* (original de 1874-1877), de Sousândrade, como propostas para a possibilidade de poesia épica na modernidade. Como é do conhecimento de muitos, a época destas três obras corresponde ao romantismo — movimento que tomaremos como de formação da poesia épica no Brasil.

No terceiro tópico, lendo *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*, de Cassiano Ricardo (1983); *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1987); *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1997); e *O*

⁴² Fala do poeta itabirano em edição do *Jornal do Nordeste*, em 1985 (ANDRADE, 1996, p. 97).

campeador e o vento, de Carlos Nejar (1976)⁴³, levaremos em conta que tais obras são fundamentais para o que chamamos de *invenção* da poesia épica nacional. Desta época final, queremos destacar Jorge de Lima e Marcus Accioly. Suas principais obras em estilo épico, *Invenção de Orfeu* (do primeiro), e *Sísifo e Latinomérica* (do segundo)⁴⁴, apesar da generalidade, são constelares. Com isso queremos dizer que em tais obras há o desenvolvimento de uma mitopoética que não é restrita como as demais, mas que também não pode ser assinalada como epopéia.

Para defender nossa perspectiva, percorremos — nas duas primeiras épocas —, inspirados em Antonio Candido (2000, p. 41-70), as funções total, social e ideológica da poesia épica no Brasil. Quanto à idade moderna, abordaremos as obras por sua morfologia e discurso. As considerações acerca das funções descritas por Antonio Candido têm como fim ilustrar que, uma vez que a época colonial e a romântica foram encerradas, não é difícil descrever sua dimensão sócio-histórica e as ideologias que as movimentaram. As considerações sobre a morfologia e o discurso das obras da modernidade têm por finalidade descrever a configuração formal da poesia épica brasileira do século XX para cá, levando em conta suas transformações históricas, sem perder de vista que a modernidade não é um período encerrado.

É importante observar que não realizamos uma descrição exaustiva, que levasse em conta detalhes por obra investigada e, por fim, arrolasse criticamente toda a produção poética em estilo épico desde as origens da literatura no Brasil. Tal esforço de descrição resultaria em outro trabalho que não este que vimos desenvolvendo. Observe-se, também, que as épocas (colonial, romântica e moderna) que elegemos foram submetidas ao mesmo processo de seleção que nos levou aos poetas do cânone moderno nacional. Finalmente, julgamos que as obras listadas são suficientes para apresentar um painel bastante satisfatório da poesia épica no Brasil.

⁴³ O ano original de cada obra corresponde, respectivamente a 1928 — no entanto, *Martim Cereré* é um caso bem particular porque recebeu doze versões distintas; consultamos a terceira edição da última, de 1972, considerada pelo autor como definitiva —, 1953, 1965 e 1966.

⁴⁴ *Invenção de Orfeu* é original de 1952; *Sísifo*, de 1976; e *Latinomérica* é atual, de 2001.

2.1. Fundação: tentativas de poesia épica no Brasil-colônia

Conforme o reconhecimento geral, *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, é a primeira tentativa de poema épico nacional. Seu valor, de acordo com parte da crítica, limita-se a seu caráter histórico, sobretudo quanto à autoridade de Camões já no início do século XVII. Há, contudo, outra perspectiva que não reduz o poema a seu valor histórico, argumentando que *Prosopopéia* é a primeira obra nacional de valor estético, no sentido da intenção em se fazer literatura de fato. No entanto, o trabalho de Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 27-49) sobre o poeta procura mostrar que não, porque Bento Teixeira escreveu seu poemeto épico para, principalmente, não ser punido pelo tribunal da Santa Inquisição — primeiro como judeu e segundo como uxoricida. Todavia, o cotejo da crítica sobre Bento Teixeira suscita que, acerca de sua vida, quase tudo é pouquíssimo seguro.

Jayro Luna (2002, p. 60-87), seguindo outra perspectiva, e nem por isso menos válida, lê *Prosopopéia* com muito mais apreço. Ele considera que, tendo em vista os parâmetros estéticos do barroco⁴⁵, a condição de professor de retórica de Bento Teixeira, sua posição político-religiosa no cenário do Brasil-colônia quinhentista e a ausência de tradição cultural civilizada no ambiente, o poema não é mero “filho bastardo” de *Os Lusíadas*. Reconhecemos o mérito das considerações de Jayro Luna, principalmente por procurarem interpretar o poema dentro de seu cenário histórico.

Dadas tais considerações, devemos lembrar que *Prosopopéia* é tão encomiástico quanto *De gestis Mendi de Saa*, do Pe. José de Anchieta. Embora escrito em latim, preferimos assinalar este poema naquela parte da literatura nacional em que há o exercício da escrita estética, embora não haja o sistema. É importante considerar também que, mesmo escrito na matriz da língua e não nela própria, toda a ambientação, o conjunto de ações, a perspectiva temporal e todo o mosaico humano do poema de Anchieta dizem respeito à história sócio-cultural do Brasil-colônia quinhentista, ainda que a intenção do poema esteja mais voltada para

⁴⁵ Referindo-se à poesia da Colônia, especificamente da idade barroca — ainda alijada no classicismo, Roberto de Oliveira Brandão (2001, p. 36), para deferir o poeta Gregório de Matos Guerra, diz: “Em geral, os poemas escritos no período colonial procuravam reproduzir não só a estrutura métrica, estrófica e rítmica de outro poema considerado modelo, mas também o tema e a própria atmosfera lírica ou épica, mesmo quando se aplicavam a desenvolver assuntos locais”.

a grandeza lusitana, tendo em vista o heroísmo de seus herdeiros. O poema do jesuíta, no mais, é uma obra que atende aos padrões estéticos de sua época. Não se deve ignorar, também, que a escrita em latim é uma saída viável no período, devido à indecisão sobre qual língua usar — tupinambá, português, castelhano.

Assim como o jesuíta se ocupou de elogiar a atuação política de Mem de Sá a serviço da Coroa portuguesa e dos princípios da Igreja no governo da América lusitana, Bento Teixeira fez o mesmo sobre o segundo donatário da Capitania de Pernambuco, Jorge de Albuquerque Coelho, e de seu irmão Duarte Coelho (filho). Tal atitude quase que somente se inscreve na função ideológica, e, como assinala Antonio Candido (2000, p. 47), a função ideológica “de modo algum é o âmago do significado” da obra.

Ao levar a função ideológica de sua obra para o primeiro plano, um autor termina produzindo um panfleto esteticamente configurado. Tanto Bento Teixeira quanto Anchieta fizeram publicidade explícita do programa político da Coroa lusitana e das intenções catequistas da Igreja. Se Sérgio Buarque de Holanda estiver certo, o padre fez mais publicidade do que o professor, porque este pode ser redimido pelo fio de navalha em que se encontrava seu pescoço. De outro modo, Anchieta pode ser redimido pela competência estética, concernente à imitação do modelo virgiliano de poesia épica, à tradição poética do século XVI, à manipulação poética dos elementos plásticos e à tentativa de fundar uma nova terra⁴⁶. É bom ressaltar que, dentre as características que redimem Anchieta, a tradição poética do século XVI também foi devidamente operada por Bento Teixeira. Isso significa que o poeta de *Prosopopéia* soube ser um escritor de sua época mais do que por mero acidente.

Voltando ao problema da poesia como encômio, não queremos dizer que tal empreitada jamais resultará em obra de arte. O caso é que, faltando o espírito de amor ou vínculo visceral em relação ao objeto cantado, a admiração não é suficiente para produzir uma obra de arte. Por essa razão, os encômios terminam sendo bajulações disfarçadas de texto literário. Compare-se, por exemplo, os dois poemas

⁴⁶ Sobre esse aspecto, Roberto de Oliveira Brandão (2001, p. 62) sublinha que “Em verdade, as fontes produtoras da poesia colonial são mais que imagens ou temas propriamente ditos, pois condicionam a própria representação da realidade como objeto do poema. Entre o poeta e os seres criados por ele vigora uma solidariedade temática e formal”.

destacados com *Os lusíadas*, que não deixa de ser um poema encomiástico. Em sua epopéia, Camões *inventa* esteticamente uma nação, a ponto de a ilusão do poema se configurar em realidade⁴⁷. A partir da epopéia camoniana, Portugal, de maneira determinada, descobre-se como nação; supera, como Estado, formações sociais bem antigas, como a Galícia; e toma consciência de um organismo lingüístico sedimentado, inerente a sua história, e que irá definir a unidade nacional do mosaico humano em seu território. A redescoberta de Camões pelo sistema literário, político e pedagógico do povo português durante a idade romântica coincide com a liberdade deste em relação às rédeas castelhanas. Diferentemente, Bento Teixeira e seus vaticínios a respeito de Jorge de Albuquerque Coelho fizeram gerar nome de rua, avenida, praça e o mais que seja em Recife, mas não levaram o nome deste segundo donatário da Capitania de Pernambuco para o futuro como fundador do espírito de nativismo. O mesmo infortúnio ocorreu à voz de Anchieta, a propósito de Mem de Sá.

Prosopopéia e *De gestis Mendi de Saa* entram em nosso trabalho porque configuram a fundação da poesia brasileira exatamente pelo estilo épico. Isso significa que os iniciadores da poesia no Brasil se ocuparam, mesmo por força política e religiosa, em contar, em apresentar ações, considerando o ambiente e o mosaico humano da então Colônia. Tais poetas, bem ou mal, vinculam-se à estirpe dos memorialistas, daqueles preocupados em monumentalizar a vida de um povo por seus episódios, cuja fatualidade transita entre a história e o mito.

Apesar de no final de seu poema, Livro IV, Anchieta ter conseguido levar sua narrativa para um plano mítico digno da intervenção de Atenas, na *Ilíada*, quando Aquiles intenta a matar Agamênon, o fato não corresponde a uma atitude nativista, porque os colonos lusitanos do Brasil quinhentista eram portugueses residentes em um território descontínuo da Coroa. O episódio ao qual nos referimos,

⁴⁷ Antonio Candido (2000, p. 55) faz-nos observar que “a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo” (grifos do autor). A posição de Candido, nesse caso, não é outra senão aquela que toma a arte, no caso literária — no nosso, a poesia —, como ente de ilusão que se antecipa à realidade, efetivando-a no âmbito de suas possibilidades. Em outra perspectiva, Paul Ricoeur (2000) nos faz pensar a poesia como aquilo que não muda as realidades física, química e biológica, mas faz-nos vê-las de tal maneira que gera mudança determinantes de paradigmas em nosso modo de vida.

narrado em discurso místico, ocorre da seguinte maneira: vendo suas tropas em condições precárias e vendo-se sem pólvora e sem matéria-prima para fabricá-la, e não tendo mais como impelir seus soldados à “fortaleza altiva” dos franceses nem como combatê-los, Mem de Sá acorre a Deus. O Senhor intervém por um anjo que convoca um monstro para penetrar no forte e encher de medo, angústia e terror o coração dos inimigos dos portugueses. Tal criatura faz os franceses fugirem em desespero, ainda que fossem superiores em contingente e força bélica. Vejamos um trecho do episódio:

Na guerra de mar e de terra, gastara-se a pólvora toda,
 Esse pó, que a mão do destro operário fabrica
 De vivo enxofre, de negro carvão e de nitro
 Em grande fornalha, pó que alimenta a chama furiosa
 E aumenta de muito o poder desse elemento.
 Que farão dora em diante? Com que forças o forte
 Será atacado, se o fogo mortal com golpe incessante
 Deixar de derrocar as posições inimigas? Contínuos
 Cuidados vários começam a angustiar soldados e chefes.
 Com que estratagemas se acolherão aos navios
 Eles e os canhões, de tal sorte que não o sinta o inimigo?
 A dúvida e o medo de um grande desastre os oprime.
 Referve o anseio cruel no fundo de todos os peitos
 E a imagem do perigo já paira em todos os olhos.
 Então, como creio, o governador, no silêncio da angústia,
 Arrancou do coração vozes queixosas,
 Pedindo ao Pai celeste o auxílio que as forças humanas
 Não lhe queriam dar. Com olhos cravados na altura
 Lançava para o céu estas palavras de prece:
 "Ai! Porque nos entrega, supremo Criador do universo,
 Sem recurso nenhum, aos últimos riscos da vida?
 Bem vês que nossas forças, rendidas por imenso trabalho,
 Já não podem subsistir. Como podes deixar que sejamos
 O opróbrio do inimigo? *Porque zombarão de teu nome*
Esses bárbaros? Porque há de o francês conspurcado
 Pelo crime feio da heresia, insultar teus soldados
 Cristãos e fiéis? A coragem nos abandonou por completo,
 Não resta outra força; compadece-te tu, senão perecemos!
 Olha, Pai Celeste, para os que carecem de todo o recurso.
 Estende a mão bondosa e sinte teu furor justiceiro
 A raça inimiga. Se soltares as rédeas da ira,
 O próprio espaço se armará de feixes de luzes,
 Lançará em combate suas torrentes de dardos,
 E com a destra oculta arrojará seus raios ferozes,
 Incendiando do bojo das nuvens o forte altaneiro.
 Vamos, apressa-te, corre em auxílio e levanta
 Os que estão a cair; e aos povos selvagens e ímpios
 Castiga-os! Experimentem o imenso poder de teu braço
 Nossos contrários! Enfim arranca dos perigos presentes
 O exército cristão que te ama e respeitoso te adora
 E por tua glória se atira às mais duras pelejas".
 Ouvia o Rei celeste estas vozes, ouviu juntamente
 As que os jesuítas e os povos fiéis nesse tempo
 Arrancavam do peito, abalando com gemidos e prantos

As portas do céu compassivo. Não houve demora.
 Oh! Quem pudera sequer imaginar de que modo haveriam
 Os ferozes Franceses de abandonar um forte tão firme
 Pela natureza e tão seguro pela arte da guerra?
 Mas, eis que Deus chama um ministro do exército alado
 Manda-lhe que corte os espaços com as céleres asas
 Afugente os inimigos do posto altaneiro,
 Insuflando-lhes o terror pelas trevas da noite.
 Cumprem-se as ordens: voa ele veloz pelas nuvens
 E segue-o de aspecto horrendo e impassível,
 Esquálido e lívido, o terror: envolve-o um manto de sombras
 E ruflam as asas negras pelos céus nevoentos.
 Apresenta duras feições, a morte sangrenta,
 Cruéis grilhões com ranger de correntes e ferros,
 Suplícios vingadores prenhes de extermínio e de sangue.
 Tal foi o monstro horrendo, miserável e feio
 Que, às ordens forçosas do Senhor do universo,
 Um ministro alado, membro da hierarquia celeste,
 Lançou incontinentemente dentro das muralhas francesas.
 Apenas o terrível temor transpôs os umbrais altaneiros
 Da primeira porta, já todos dentro começam
 A empalidecer; tremem, e pelos membros lhes cõa
 Gelado pavor. Em breve é a fuga por rochas e ondas.
 Sem demora, sem descanso: o temor agarra-se aos ossos.⁴⁸

(ANCHIETA, 1970, p. 215-217, v. 2766-2832)

A leitura do trecho nos permite perceber que o problema não é de ordem estética. Observe-se que há seqüência de ações e apresentação suficientemente dignas de uma narração épica. A visualidade da apresentação é componente fundamental do poema épico, a exemplo das três principais obras ocidentais nesse estilo: a *Ilíada*, a *Eneida* e *A Divina Comédia*. Contudo, observe-se que aquele espírito de cristandade católica que ressoa quase em unísono da voz do narrador e da voz de Mem de Sá ainda não é um mistério nativo. Inclusive, um aspecto político-religioso alicerça tais vozes: a contraposição do catolicismo ao luteranismo e ao calvinismo. Tanto se faz, que mais adiante, quando Mem de Sá e seus soldados entram na fortaleza francesa, o narrador canta:

Encontrava-se aí um grande móvel, cheio de livros
 Que encerram doutrinas crivadas de impiedades e erros.
 Martim Lutero os compôs com mente perversa
 E mandou a seus filhos observá-los à risca.
 Enraivado, muitas blasfêmias arrojou contra o papa,
 Sumo Pontífice e contra a Igreja, esposa de Cristo.

(ANCHIETA, 1970, p. 221, v. 2882-2887)

[...] É Calvino, a serpente
 De coleio variado e horrendo, que abraça no rolo

⁴⁸ Grifos do autor.

De suas espirais o forte, vibra olhares de fogo
 E agita a língua trífida em ruídos de morte.
 É este quem te protegerá contra força celeste
 Ó ímpio francês? Estes são os arcos, estas as balas de fogo
 Que para ti preparaste? Calvino vencer a Cristo,
 Senhor do céu e da terra? Em que fúrias ardentes
 Te consumias, que loucura de ti se apossava
 Quando, desprezando a bandeira triunfante de Cristo,
 Pensavas defender com teus venenos de monstro
 Os muros do forte? [...]

(ANCHIETA, 1970, p. 221, v. 2894-2905)

É do conhecimento de muitos que, no curso da história sócio-religiosa brasileira, jamais foi travada tamanha peleja em âmbito cristão. Ainda que durante os Quinhentos e os Seiscentos os jesuítas impedissem a presença do luteranismo e do calvinismo na América tanto hispânica quanto lusitana, os embates da reforma e da contra-reforma nunca encontraram deste lado do mar um cenário semelhante ao europeu.

Diferentemente, quando um evento de ossatura mítica vocifera na épica de Gerardo Mello Mourão, este poeta consegue convertê-lo em um dado de cultura e, como Antonio Medina Rodrigues (2005, p. 455) observa — evocando Schelling e Hegel a respeito de Homero —, consegue produzir tal “indiferença” que “o tempo como participante físico e determinante da estrutura narrativa épica” é simplesmente anulado. Isso quer dizer que há na poesia épica um esforço de sincronização, entre o que chamamos passado e presente, em busca de manter vitalizada a identidade memorial de um povo.

Quanto a Dante, a respeito do tempo, ele cantou o presente no passado e vice-versa, na *Divina comédia*, uma vez que era contemporâneo de muitos personagens de sua obra. Sobre Homero, Medina Rodrigues argumenta em seu artigo que a determinação física do tempo não existe. Neste poeta, o que existe é “a livre plenitude das formas da beleza” (RODRIGUES, 2005. p. 455). Para ilustrar tais considerações, destacamos o seguinte trecho do canto 17^o (décimo terceiro) de “O país dos Mourões”:

Não me temas se venho coroadado dos cactus e talictres do país dos Mourões
 e trago o rosto rude das terras imaturas
 sou filho de Calíope e fui eu
 que recebi de Apolo na floresta virgem
 a cítara de Linos
 e aprendi a tanger a cítara de Linos

e fui o primeiro a juntar mais duas cordas à cítara de Linos
 e de volta do país moreno
 sou eu que vou introduzir de novo em tua casa
 a expiação dos crimes, o culto de Dionísios, de Hécate Ctônia
 e os outros mistérios órficos.

(MOURÃO, 1999, p. 56)

Observe-se que as figuras míticas são colocadas em cena apenas como figuras, embora não deixem de cooperar com o canto e umas com as outras. Quer dizer que não exercem uma ação no sentido de que o narrador onipresente envelheceu depois daquele evento. Esse narrador, autobiográfico, demarca-se geograficamente como filho do Ceará na distensão total da história de sua família de quatrocentos anos. Simultaneamente, ele se demarca em Delfos durante os tempos míticos cantados pela tradição. Também se põe como modificador da cítara, coisa de autoria desconhecida e miticamente ligada a Linos, e novamente se encontra na terra de seu povo sem viajar no tempo nem no espaço, simplesmente porque aquele não existe fisicamente e este o é co-extensivo. No mais, o interlocutor do eu-lírico e narrador é sua esposa falecida. No entanto, sentimos a graça e plástica de sua presença ali, de seu lado e naquele momento.

A respeito da função ideológica — que é como começamos a desenvolver o problema —, Gerardo Mello Mourão não põe sua poesia a serviço de um programa político, fazendo de seu discurso quase um panfleto. Sua ossatura mítica, mesmo que não ganhe em nativismo, porque expõe um dado de cultura ocidental, não compromete sua poética via apelação a serviço dessa ou daquela instituição, ainda que o poeta fale a partir de um lugar onde um discurso de tradição tem privilégio.

Um discurso de tradição não é uma praga, como alguns queiram pensar; principalmente quando nas mãos de um poeta da estirpe de Gerardo Mello Mourão. Pela tradição, ressuscitando-a, poetas como ele nos fazem encontrar na novidade, no discurso de modernidade, os veios das sendas que nos geraram na sociedade pela busca deliberada, delirante e modista da novidade. Isso nos leva apenas ao momentâneo gozo da experiência disfarçada de beleza. Não se busca a novidade, encontra-se. Eis a lição poundiana sobre a tradição do novo.

Voltemos a *Prosopopéia* junto do poema de Anchieta, e, para fechar o cenário da poesia épica colonial brasileira, convoquemos *O Uruguai* e *O Caramuru*.

Em sua função total, *Prosopopéia* expressa uma representação de heroísmo como valor humano em torno da figura histórica de Jorge de Albuquerque Coelho, a quem o poema tenta transformar em lenda, porque esteve envolvido em dois episódios críticos da história da colonização lusitana. Albuquerque e seu irmão Duarte lutaram contra os índios no Brasil e depois contra os árabes na África. A escolha por Jorge de Albuquerque demarca, por parte do poeta, um amor à colônia e busca fundar, propagar ou vaticinar um sentimento nativista. No entanto, para a política de naturalidade da época, Albuquerque era um português nascido fora da Metrópole — como, por exemplo, na idade antiga, Virgílio, nascido em Mântua, era um romano.

Na voz de Proteu, Bento Teixeira suscita uma visão de mundo de que um povo deve monumentalizar o nome daqueles que se empenharam com a vida no projeto político da nação, produzindo resultados dignos de hipérbole:

XXV⁴⁹

A fama dos antigos coa moderna
Fica perdendo o preço sublimado:
A façanha cruel que turva Lerna
Espanta com estrondo d'arco armado:
O cão de três gargantas, que na eterna
Confusão infernal está fechado,
Não louve o braço de Hércules Tebano.
Pois procede Albuquerque soberano.

(TEIXEIRA, 2002, p. 9)

XLII

E prosseguindo diz: “Que Sol luzente
Vem d'ouro as brancas nuvens perfilando,
Que está com braço indômito e valente
A fama dos antigos eclipsando;
Em quem o esforço todo juntamente
Se está como em seu centro tresladando?
É Jorge d'Albuquerque mais invicto
Que o que desceo ao Reino de Cocito.

(TEIXEIRA, 2002, p. 14)

LVI

Se Jorge d'Albuquerque soberano,
Com peito juvenil, nunca domado,
Vencerá da Fortuna e Mar insano
A braveza e rigor inopinado,
Mil vezes o Argonauta desumano,
Da sede e cruel fome estimulado,

⁴⁹ No poemeto épico de Bento Teixeira não há divisão em cantos, apenas em estâncias. Logo, entenda-se que esta numeração indica cada uma dessas unidades.

Urdirá aos consortes morte dura,
Pera dar-lhes no ventre sepultura.

(TEIXEIRA, 2002, p. 18-19)

Contudo, o projeto político no qual Albuquerque se engajava era o da Coroa, o que nem de longe o aproxima dos protagonistas dos movimentos nativistas brasileiros, como é o movimento da Insurreição dos Guararapes, cantado por Gerardo Mello Mourão, no canto sétimo de *Invenção do mar*, ou a atuação política do Padre Gonçalo Mello Mororó — ancestral do poeta —, no mesmo movimento nativista, o que está no canto 'λα (trigésimo primeiro) de “O país dos Mourões”.

Prosopopéia, muitas vezes, limita-se à participação de Albuquerque na sangria de índios no litoral pernambucano e de árabes em território africano, salientando sua descendência de Duarte Coelho (pai) — o primeiro donatário da Capitania de Pernambuco e que, como Mem de Sá, foi protagonista da expulsão dos franceses da costa brasileira. Sobremaneira alguma vislumbramos o motivo de Bento Teixeira como fundador — seja da nação, seja do espírito nativista ou de qualquer coisa que dirá respeito ao brasileiro no futuro, à exceção do preconceito em relação ao índio.

Todavia, *Prosopopéia* é, como *De gestis Mendi de Saa*, mais uma tentativa de memorialismo estético, de representação narrativa da vida no que mais tarde será o Brasil. E, de todo modo, insistimos: o poema de Bento Teixeira se filia à tradição camoniana em nossa formação poética. Ou melhor: inaugura. Esta tradição foi investigada por Gilberto Mendonça Teles, e em seu trabalho, o crítico busca, até certo ponto, redimir *Prosopopéia* da condição de mero epígono de *Os lusíadas* (TELES, 2001a, p. 112-115), inscrevendo-o no que chama de “esgarçamento do épico”, no curso de “transformações do discurso épico” na poesia brasileira. Mendonça Teles efetiva na mesma inscrição o poema de Anchieta. Aqui há um problema, porque *De gestis Mendi de Saa* é nove anos mais jovem do que *Os lusíadas*. Contudo, o crítico ressalta que a relação entre um e outro se dá via Virgílio. De todo modo, *Prosopopéia* bem recebe o mérito de poema que parte do modelo épico camoniano e inaugura o caminho para um traço marcante da poesia nacional. O próprio Gerardo Mello Mourão é poeta definitivamente filiado a esse traço. Nesse traço, inclusive, Mendonça Teles (2001, p. 132-139) chega a inscrever Basílio da Gama e seu *O Uruguai* — poema épico que foge explicitamente do modelo

camoniano. Embora nossa ocupação neste tópico diga respeito a descrever como e por que a poesia épica feita no Brasil-colônia gerou, antes de qualquer coisa, apenas tentativas de epopéia, e fazer isso considerando as funções total, social e ideológica dessa poesia, não podemos nos abster de dedilhar esse problema.

Diferentemente de Mendonça Teles, Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 136-141) aproxima Basílio da Gama de Torquato Tasso, pela *Jerusalém libertada*. Embora não tenhamos de desenvolver nosso ponto de vista sobre isso, não nos parece que Tasso tenha constituído linhagem na poesia brasileira e, como mostra Donald Schüler (1998, p. 9): em *O Uruguai* a fé é opressora e a suposta cruzada luso-espanhola se dispõe a eliminar a fé para conquistar a liberdade; na *Jerusalém libertada* a fé é que é libertadora e, para alcançá-la, importa lutar contra as forças demoníacas, o que não quer dizer, necessariamente, depor o controle árabe sobre a santa cidade. A interpretação de Schüler o leva a considerar que a presença tanto de Tasso quanto de Camões na poesia de Basílio da Gama se limita a reminiscências de versos.

Quanto à função total de *O Uruguai* — embora sem se deslindar por essa terminologia —, Schüler (1998, p. 9) infere que o Cel. José Inácio de Almeida, o herói, “representa satisfatoriamente o conquistador humanitário”, embora a vitória do General Gomes Freire de Andrade resulte em uma exigência de subordinação dos índios em relação ao colonizador europeu, na medida mais infinita da humilhação e às rédeas severas da aculturação. Todavia, essa representação dicotômica da justiça humana jamais foi estranha às sociedades e, logo, dá a *O Uruguai* mais valor, no sentido de pôr em cena tensões entre poderes da lógica imperial do Ocidente — no caso: a serviço do pombalismo. Politicamente filiado ao colonizador, Basílio da Gama não poderia senão fazer “a epopéia da conquista”, como Schüler (1998, p. 9) assinala, a respeito da originalidade de sua obra. Quer dizer: a poesia épica no Brasil anterior a *O Uruguai*, ainda que também filiada à política colonial lusitana, não havia gerado “epopéia da conquista”. De certo modo — mesmo punindo a aproximação de Basílio da Gama a Torquato Tasso —, Schüler se filia ao pensamento de Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 136-141), no que concerne à escolha do motivo histórico de *O Uruguai* ser apenas “aparentemente pobre”. Para Buarque de Hollanda (2000, p. 137), a empreitada militar luso-espanhola imita a

cruzada bélica cantada na *Jerusalém libertada*. E mais, julgamos que imita com poder de metamorfosear esta referência, superando o processo de jogo de influências da literatura colonial. De todo modo, estamos com Antonio Candido (1997b, p. 121) quanto ao poema de Basílio da Gama não se tratar de uma epopéia, uma vez que expressa simpatia pelo vencido (CANDIDO, 1997b, p. 121-122) e freia “o ímpeto bélico, transformando as cenas marciais em motivos plásticos” (CANDIDO, 1997b, p. 126). “Plásticos”, entenda-se, não como apresentação de ações, mas apenas como descrição de paisagem.

Passemos à leitura da seguinte passagem do canto III de *O Uruguai*:

Foram ganhando e descobrindo terra
 Inimiga e infiel; até que um dia
 Fizeram alto e se acamparam onde
 Incultas várgeas, por espaço imenso,
 Enfadonhas e estéreis acompanham
 Ambas as margens de um profundo rio.
 Todas estas vastíssimas campinas
 Cobrem palustres e tecidas canas
 E leves juncos do calor tostados,
 Pronta matéria de voraz incêndio.
 O índio habitador de quando em quando
 Com estranha cultura entrega ao fogo;
 Muitas léguas de campo: o incêndio dura,
 Enquanto dura e o favorece o vento.
 Da erva, que renasce, se apascenta
 O imenso gado, que dos montes desce;
 E renovando incêndios desta sorte
 A Arte emenda a Natureza, e podem
 Ter sempre nédio o gado, o campo verde.
 Mas agora sabendo por espias
 As nossas marchas, conservavam sempre
 Secas as torradíssimas campinas;
 Nem consentiam, por fazer-nos guerra,
 Que a chama benfeitora e a cinza fria
 Fertilizasse o árido terreno.
 O cavalo até li forte e brioso,
 E costumado a não ter mais sustento,
 Naqueles climas, do que a verde relva
 Da mimosa campina, desfalece.

(GAMA, 1999, p. 57-58, v. 11-39)

Nessa passagem, podemos assistir àquele freio do “ímpeto bélico”, porque no lugar de desenvolver a narrativa, apresentando uma tensão direta entre os índios e a frente militar luso-espanhola, bem como no lugar de apresentar o desespero dos comandados pelo Gen. Gomes, Basílio opta pela descrição plástica do ambiente e pelo mero espanto dos brancos. Singrando à risca seu freio, sua desenvoltura a serviço da artilosidade nos mostra as campinas queimadas com uma certa leveza.

O sentimento de admiração pelos futuros vencidos, os índios, não é disfarçado. Essa admiração anula qualquer sentimento de busca pela glória por parte dos índios, e isso também freia o “ímpeto bélico”.

O Uruguai, a despeito de *Prosopopéia* e *De gestis Mendi de Saa*, não corre o risco da panfletagem. É um poema que resulta de mais engenho artístico do que aqueles, além do fato de que seu recorte histórico é devidamente definido no sentido de conquista próprio ao estilo épico. O êxito desse sentido, certamente, fez não só o autor, mas também a crítica em geral, considerar *O Uruguai* uma epopéia. Embora não tenhamos julgado o poema como tal — pelo menos para o Brasil como nação —, não há dúvidas quanto a ser a primeira tentativa de epopéia no Brasil como resultado que merece respeito.

O poema de Basílio, em sua função social, é uma obra que interessa ao modelo político do despotismo português, cujo signo é o Marquês de Pombal. Logo, é uma obra que interessa à história colonial lusitana e, portanto, ao espírito daquele povo. Pelo contrário, *Invenção do mar* assume os portugueses, assumindo o Brasil. À altura da Insurreição dos Guararapes, não havia mais como Portugal manter a América lusitana sob as rédeas do Império. Ademais, os novos filhos da Colônia não mais se entendiam como portugueses nascidos fora da Metrópole: eles já eram descendentes de uma unidade costurada por Pernambuco, Bahia, Ceará, Maranhão, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Pará e Rio Grande do Sul; eram brasileiros. A conquista lusitana, em *Invenção do mar*, converte-se em conquista brasileira — o que não ocorre em *O Uruguai*.

Finalmente, *O Caramuru* antecipa, em nossa história literária, um componente vital da poesia épica de Gerardo Mello Mourão. A obra de Durão, ainda que artisticamente malograda pelo desequilíbrio entre ilusão e realidade, toma Portugal e seu povo como ascendentes do Brasil e do povo que aqui se forma. *Invenção do mar* é, como *O Caramuru*, a um só tempo, um poema de interesse para as duas nações lusófonas. Mas não prevalece na epopéia de Mello Mourão dúvida sobre o que cantar, mesmo quando o poeta desenvolve cenas como esta, do terceiro movimento do canto primeiro:

E brotava a caligrafia dos palimpsestos
por onde

era o delírio de Cristóforo
 tu, lobo do mar, tu, cordeiro do mar, tu
 genovês de Portugal e português de Gênova
 português de Castilha a navegar os olhos
 de outra Isabel que te fez
 nascer nalguma onda do mar — daquele
 Mar Oceano de Diônisos e do Infante
 no fim do mar sem fim.

E as sereias os golfinos o peixe-galo — ariacó
 o cavalo-marinho o lobo-marinho o leão-marinho
 o peixe-espada o peixe-boi e o salmão e a garoupa e os meros
 e o peixe-gato e os portugueses — naquele tempo
 habitavam o mar dos mares e as sereias das águas.

E os que nascem no mar são portugueses
 e o mar é o chão maior de Portugal.

(MOURÃO, 1997, p. 32)

Mais adiante, no movimento nono do canto sétimo, o poeta finalmente canta:

No país do Nordeste onde primeiro se escreveu
 o nome da Pátria deu-se o primeiro grito de guerra
 da independência e também pela primeira vez

se chamou a terra de Estado do Brasil,
 o Estado teve exército, governo, chanceler e bandeira
 e a primeira Constituição — nela se inscreve
 a libertação dos escravos — 1817.

(MOURÃO, 1997, p. 345)

Mello Mourão explicita que o processo do canto primeiro ao canto sétimo — canto final de *Invenção do mar* — toma para motivo épico os brasileiros como descendentes dos portugueses, e não o modelo imperial da Coroa lusitana. Nesse ponto, Gerardo Mello Mourão nos convida a rever certa iconoclastia debilmente plantada no Brasil há algum tempo, que nos faz ignorar sua origem lusitana, porque eurocêntrica, como se tal indiferença melhorasse o povo brasileiro. Se alguma frente política pretende discutir a identidade brasileira, ela não deve perder de vista que nos falta poder para apagar o passado e que tal poder não existe.

Outro fator importante da criação de Santa Rita Durão é a poética de erudição. Com *O Caramuru*, inaugura-se no Brasil a criação poética em estilo épico que prescindiu da pesquisa estética, mítica, histórica e folclórica. Embora, para a poética de sua época, Durão tivesse apresentado um poema mais anacrônico do que geralmente a poesia comporta, seu labor artístico foi resultado da leitura de documentos e da escolha formal. Lembre-se de que Virgílio inaugurou no Ocidente

essa possibilidade de poeta. Dante seguiu sua lição. Gerardo Mello Mourão é exatamente desses que entendem que uma poesia épica contemporânea, e mais, que a poesia épica depois de Virgílio, apenas poderia ser resultado de um esforço de erudição. Jorge de Lima, Cecília Meireles e, também mais recentemente, Marcus Accioly, são exemplos notáveis de poetas brasileiros que escreveram em estilo épico, compondo-o exatamente na medida daquele esforço. Durão, contudo, porque não conseguiu se livrar da sombra de Camões, terminou imitando o poeta de *Os lusíadas* sem transformar seu programa estético e, por isso, sem conseguir lograr êxito na pesquisa mítica e folclórica.

A *O Caramuru*, porém, não foi somente o desequilíbrio artístico a falha de pesquisa e o anacronismo que o mal-acometeram. Durão, como Basílio da Gama, hesita ou se perde entre uma unidade humana e outra. Ele se entusiasma tanto com o nascimento da “gente brasílica”, quanto com o progresso político de Portugal a respeito de sua América lusitana. Ao mesmo tempo, o frei se põe politicamente no quadro religioso da Igreja. Para falar de seu lugar ideológico, não se decide sobre quem canta, ou toma a conquista como um desígnio moral de Igreja ao passo que ela é uma realização política da Coroa. À maneira de Basílio da Gama, entusiasma-se com o índio, fortalecendo esta figura como signo de heroísmo nativo. Tais elementos — entusiasmo com a “gente brasílica”, a filiação ao projeto político lusitano, sua posição no quadro religioso e o entusiasmo com o índio — podem ser respectivamente vislumbrados nas seguintes passagens:

(I, VI)⁵⁰

Príncipe do Brasil, futuro dono,
 À Mãe da Pátria, que administra o mando,
 Ponde, excelso Senhor, aos pés do Trono
 As desgraças do Povo miserando:
 Para tanta esperança é o justo abono
 Vosso título, e nome, que invocando,
 Chamará, como a outro o Egípcio Povo,
 D. José, Salvador de um Mundo novo.
 Os Vieiras, Barretos, e os Correias.

(DURÃO, 2002, p. 4)

(I, VII)

Nem podereis temer, que ao santo intento
 Não se nutram Heróis no Luso povo,
 Que o antigo Portugal vos apresento

⁵⁰ Essa ordem numérica segue canto e estância, respectivamente.

No Brasil renascido, como em novo.
 Vereis do domador do Índico assento
 Nas guerras do Brasil alto renovo,
 E que os seguem nas bélicas idéias
 Os Vieiras, Barretos, e os Correias.

(DURÃO, 2002, p. 4)

(II, LXV)

Trabalha em tanto a Mãe sem nova cura,
 Quando o parto conclui, e em tempo breve,
 Sem mais arte que a provida natura,
 Sente-se lesta e sã, robusta e leve:
 Feliz gente, se unisse com fé pura
 A sóbria educação, que simples teve!
 Que o que a nós nos faz fracos, sempre estimo
 Qu' é mais que pensa, ou dor, melindre e mimo.

(DURÃO, 2002, p. 42)

(X, LV)

São desta espécie os Operários santos,
 Que com fadiga dura, intenção reta,
 Padecem pela Fé trabalhos tantos;
 O Nóbrega famoso, o claro Anchieta:
 Por meio de perigos, e de espantos,
 Sem temer do Gentio a cruel seta,
 Todo o vasto Sertão tem penetrado,
 E a Fé com mil trabalhos propagado.

(DURÃO, 2002, p. 209)

À parte a ausência de labor artístico que não passasse de competente manipulação da retórica camoniana e da bem-feitura técnica do verso, a épica daqueles poetas estabeleceu alguns traços relevantes para a história da poesia brasileira. O primeiro deles diz respeito à busca pelo mito de fundação nacional na Madrugada dos Dias. Essa busca persiste até hoje e veemente. Outro traço concerne ao estabelecimento de Camões como fonte inesgotável de poesia, fazendo-o, para a lusofonia, aquilo que Homero, Dante e Shakespeare são para o Ocidente. E embora a poesia nacional não tenha conhecido, em sua busca pela epopéia brasileira, o poeta natural⁵¹, conheceu, pelos poetas coloniais, o esforço de erudição que vem sendo a regra de criação da épica desde Virgílio⁵². Evidentemente, não estamos colocando aqueles poetas do lado do mantuano, nem

⁵¹ Quanto ao cordel e à cantoria nordestina, há casos de poetas relativamente naturais, mas nenhum foi nem é autor de epopéia. Quando muito, tais poetas se restringiram ao romance versificado, vindo da Idade Média ibérica (cf. LANGLOIS, 1988; BOWRA, 1950).

⁵² Evidentemente, a despeito de Apolônio de Rhodes, poeta de *Os argonautas*, e de Ênio, autor dos *Anais*. Isso porque tal esforço de erudição, julgamos, gera obra de arte apenas a partir da *Eneida*.

do de Dante, Tasso, Camões e Milton. Estamos apenas os deferindo como iniciadores, no Brasil, de uma regra que nos permitiu, hoje em dia, um Gerardo Mello Mourão.

Se o poeta de *Os peãs* não toma os coloniais como ponto de partida em sua épica, não tomá-los já é resultado de uma lição: o que não deve ser feito nesse estilo. Finalmente, devemos lembrar e acrescentar que não somente aqueles poetas foram responsáveis pelo estabelecimento de tais traços para a poesia nacional. Inspirados por um “ideal heróico” e tentando “epopéias sacras”, como assinala Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 27-78), mesmo em propósitos reservados, outros poetas empreenderam seus cantares. Dentre tantos, segundo os princípios que levaram a nossa seleção, pode-se destacar também o frei Manoel de Santa Maria Itaparica, autor de *Eustáquidos* (original de 1769)⁵³, e o canônico poeta árcade Cláudio Manuel da Costa, autor de *Vila Rica* (original de 1773-74)⁵⁴.

2.2. Formação: romantismo e variação lírica em estilo épico

Como no período colonial a tradição clássica da tripartição dos gêneros literários vive indelével no encontro entre razão e sentimento dos poetas, a noção de épico vigente era aquela que não persegue nem vislumbra volições pessoais. Isto não garante que a pessoalidade seja inexistente na poesia épica, mesmo da época; garante que um certo senso de não-pessoalidade regula o discurso de seu estilo, de acordo com a intenção do autor e a expectativa da audiência. Façamos saber que isso não implica na objetividade da subjetividade argumentada por Nietzsche (1999, p. 45) em *O nascimento da tragédia*. Não implica porque a “contemplação desinteressada” de que ele fala diz respeito à consciência de sujeito metonímico⁵⁵ que o poeta lírico deve ter. Em Nietzsche estamos diante da fundação de um

⁵³ O poema de frei Itaparica é um encômio a Santo Eustáquio, para a preservação de seu culto na ilha de Itaparica, no litoral norte da Bahia. O modelo estético corresponde ao de *O Caramuru*.

⁵⁴ A empreitada épica de Cláudio Manuel da Costa centra-se nas bandeiras no interior do Brasil, que resultaram na fundação da cidade de Vila Rica. O poema tem caráter heróico e incorpora a figura de Garcia Albuquerque. O modelo estético também deve a Camões.

⁵⁵ Cf. Combe (1999).

pensamento-motriz da modernidade, cujo cerne é a negação do *modus ponens* daquela tradição.

Essa busca de compreensão da insistência pelo épico em nossa poesia é corroborada pelo seguinte argumento de Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 80):

Não parece difícil explicar por que, entre todos os gêneros poéticos, a épica oferecesse desde cedo um campo relativamente livre para a descrição ou exaltação da natureza brasileira. Perseguindo um ideal coletivo, ela não tende a empenhar — ou não empenha em grau tão acentuado quanto o lirismo — as preferências pessoais dos autores, preferências essas que são ditadas, na maioria dos casos, pelos padrões clássicos. Um Cláudio Manuel da Costa, preso às convenções tradicionais do lirismo arcádico, poderá desdenhar em favor das campinas do Tejo, do Lima e do Mondego a sua rude paisagem natal. Na poesia heróica, entretanto, onde, por definição, o genérico prevalece sobre o particular e de onde o autor deve estar individualmente ausente, mal teriam guarida semelhantes escrúpulos.

Talvez por seu “lirismo arcádico”, Cláudio Manuel da Costa tenha sido tão infeliz em *Vila Rica*. Faltando o devido amor à terra, apareceu para ele apenas a necessidade de poetar sobre as grosseiras origens de sua cidade, não como mito de fundação — muito menos de fundação nacional, que servisse de modelo de identidade à sociedade que vinha se formando no Brasil, como ocorre em *O Caramuru*.

Como a independência nacional foi um feito romântico, *O Caramuru* não deixou de servir de exemplo àquela insistente busca pela épica durante o século XIX brasileiro — mesmo em época de poesia que fala como expressão autobiográfica de um eu que, por força de introspecção, faz emergir seus sentimentos acima de qualquer coisa, inclusive das preferências coletivas⁵⁶.

Em seu século, e no seguinte, o poema de Durão está visceralmente compromissado com o reconhecido pensamento precursor do romantismo: o bonselvagerismo rousseauiano. Segundo Rousseau (1996), a humanidade é originalmente boa, porque vivia sob condição de isolamento e de inocência. O advento da sociedade, como civilização, gerou a desigualdade social. Tal desigualdade produz um isolamento falso, distinto do natural, que caracterizava o “homem selvagem” como auto-suficiente no cenário da natureza, uma vez que esta atendia a suas necessidades. Portanto, aquele homem era bom, não conhecia o mal, não tinha a necessidade de disputar território nem sustento.

⁵⁶ Cf. Guinsburg (1978).

Evidentemente, sabemos que o pensamento de Rousseau é bastante superado, uma vez que as próprias variações da natureza, ao longo dos séculos, nem sempre permitiam a permanência dos indivíduos ou grupos humanos em locais fixos. Uma longa intempérie provocava o deslocamento e, uma vez em novo local, os subsídios naturais não eram mais suficientes para atender tanto aos antigos quanto aos novos habitantes de certo lugar. O resultado natural disto era exatamente a disputa, o agrupamento para o estabelecimento de forças e o conseqüente desenvolvimento de técnicas para alcançar a vitória, que significava conquista dos subsídios, demarcação de território e desenvolvimento de novas técnicas para estabelecer a segurança, o conforto e para propagar o consumo. Rousseau reconheceu que a partir deste deslocamento ocorre o nascimento da sociedade e seu interminável processo de corrupção. O que ele não levou em conta é que o deslocamento ocorria por força natural, logo, a humanidade em “estado de natureza”, que ele defendia, nunca foi plenamente consoante às transformações climáticas, ou, como julgamos que é o caso, a humanidade é inatamente volvida para a organização premeditada da disputa. No entanto, interessa-nos perseguir o pensamento rousseauiano porque é nele que repousa “o mito americano” (HOLLANDA, 2000, p. 76-115) de Santa Rita Durão, e é nele que repousa o ideal de nacionalidade do romantismo, que tanto nos importa neste tópico.

Montaigne (1996), que precede o pensamento de Rousseau, defende que a barbárie, ou a disputa como descrevemos acima, dos primitivos não equivale à barbárie da civilização porque se processa dentro dos liames previstos pela natureza. No ensaio “Dos canibais”, Montaigne apresenta sua defesa da seguinte maneira:

Não me parece excessivo julgar bárbaros tais atos de crueldade⁵⁷, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o lemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado (MONTAIGNE, 1996, p. 199).

⁵⁷ O filósofo se refere ao assassinio por vingança que, uma vez diante de um morto, faz o homem primitivo proceder pelo canibalismo. Especificamente, ele assinala as sociedades indígenas brasileiras, conforme o relato, em entrevista, de pessoas que estiveram entre os autóctones no Brasil durante a tentativa de fundação da França Antártica.

Não deixamos de nos pôr de lado de sua defesa quanto à medida da barbárie. Os linchamentos historicamente conhecidos nas sociedades civilizadas, o tribunal da Santa Inquisição, as penas de mortes vigentes e legitimadas até hoje e a prática deliberada de esportes cruéis como o boxe e o vale-tudo não são atos menos bárbaros do que o canibalismo e o sacrifício humano. Ainda assim, Montaigne, como mais tarde Rousseau e também Chateaubriand⁵⁸, deixa de ver que a barbárie da civilização não teria se estabelecido na história sem a fundação de uma barbárie natural.

Essa digressão que nos lançou a Rousseau como equilíbrio entre o pensamento sobre o “bom selvagem”, incipiente em Montaigne e seu desenvolvimento idealizado em Chateaubriand, funciona senão para assinalar a fundamentação racional que deu suporte ao indianismo em nossas letras como tentativa de configuração do “mito americano”. O iluminismo rousseauniano seguia a linha de busca das origens e não de assentamento da clareza racional eurocêntrica, à qual se filiava Diderot e Voltaire. Essa linha de busca das origens permite a insistência no estilo épico durante o arcadismo e ainda em pleno romantismo, principalmente para poetas da América lusitana, tão ansiosos em configurar sua identidade nacional com clareza e em reconhecer no espírito da nação nascente um passado longínquo.

Não é sem historicidade que a poesia épica insiste *in præsentia*. Logo, não é em-si um anacronismo. Anacrônico é aquilo que ficou fossilizado em um tempo e, bem posteriormente, um novo tempo tenta ressuscitá-lo sem razão. A busca por identidade nacional, étnica, lingüística, social, política, sexual, religiosa ou historical sempre foi uma constante dos agrupamentos humanos, sobretudo devido à maleabilidade de tais agrupamentos no espaço e no tempo. O estilo épico pulsa nesse contexto na medida das necessidades de cada grupo. No caso de Gerardo Mello Mourão, temos uma atitude que, mesmo dialogando com a fragmentação e falando de dentro da multiplicidade do mundo lacerado da atualidade, mantém o tom de unidade, embora não o universo, próprio à poesia épica em todos os tempos.

⁵⁸ Não deixamos de lembrar que o escritor e diplomata francês François-René Chateaubriand foi precursor do romantismo e sua poética e pensamento descendem do bonselvagerismo rousseauniano.

Mello Mourão nos ensina que embora sejamos um congresso de vozes, somos, para antes disso, uma nação, uma unidade, uma união mesmo:

[...] no Estado do Brasil criou-se a pátria
das criaturas vindas
de todas as terras

e em suas cidades e em seus campos
dançam em roda e cantam
a dança e o canto dos primeiro homens
diante de suas casas
seus campos seus jardins suas ribeiras.

(MOURÃO, 1997, p. 347)

Durante o século XIX ficou a cargo do romantismo, pelo estilo épico em poesia ou prosa, a busca de configuração da identidade nacional. Como movimento político de idealização de povos e nações, e como movimento religioso de afirmação do cristianismo no alicerce das instituições ocidentais, e tendo como precursor filosófico o pensamento rousseauiano, não restou ao romantismo senão buscar essa identidade no misticismo dos povos primitivos pelo caráter divino da natureza e no misticismo medieval — o único da experiência do Ocidente em que se observa uma orientação una entre Deus, a natureza e a humanidade.

Seguindo os passos de Guinsburg (1978), podemos interpretar que os poetas românticos brasileiros, porque enveredaram pelo indianismo incipiente no arcadismo por força do pensamento de Rousseau, cometeram um equívoco. Como conheciam uma forma de organização social, os indígenas se afastam, de certo modo, do primitivismo pleno do “estado de natureza”. Como o princípio do pensamento de Rousseau toma a interioridade do indivíduo equivalente ao sentimento, uma vez que por esta o ser humano entra em contato mais livre com suas raízes, a idealização se torna uma inevitabilidade política do romantismo⁵⁹. Voluntariamente distanciados do racionalismo de Diderot e Voltaire, os românticos não se empenhavam em pesquisas para registro etnográfico do universo indígena, logo, restava-lhes mergulhar mais e mais na introspecção e, conseqüentemente, imaginar o mundo primordial dos autóctones. Essa atitude politicamente inevitável

⁵⁹ Não é difícil notar, nesse viés do pensamento rousseauiano, o fundamento precursor da idéia de gênio, tão defendida por Chateaubriand (1970), e da idéia sobre o sujeito corresponder ao próprio indivíduo pelos seus sentimentos, como está na *Estética*, de Hegel (2002).

levou o Gonçalves Dias de *Os timbiras* a tratar seus protagonistas indígenas à maneira da imaginação européia que formou a literatura no Brasil.

O ideal político romântico de unidade nacional que principiou, já no século XIX, a feitura moderna dos Estados europeus e que desencadeou a independência dos Estados americanos quando somado à revolução burguesa e industrial, arrebatou a interioridade romântica para cada vez mais cantar a identidade nacional. Lembrem-se de que Castro Alves (1997, p. 180), nos três versos finais de *O navio negreiro*, canta: “Levantai-vos, heróis do Novo Mundo.../ Andrada! arranca este pendão dos ares!/Colombo! fecha a porta de teus mares!”, exortando homens-ícone da liberdade a tomar as rédeas da nova terra, porque já tem vida própria; exortação essa que se ocupa de assinalar heróis como exemplo de luta pela garantia legal e não somente *in praxe* da natividade americana.

No Brasil, como caso mais específico de miscigenação, conluio social e indeterminação de identidade, interessava também encontrar o mito de fundação, o senso de unidade de norte a sul do país, o costume e os gestos próprios do brasileiro. Nisso, diferentemente de poetas anteriores, como Anchieta, Bento Teixeira e Basílio da Gama, Gonçalves Dias buscou a fundação nacional na Madrugada dos Dias do continente americano e, diferentemente de Santa Rita Durão e de Cláudio Manuel da Costa — bem como dos outros também, incluindo o frei Itaparica —, ele não tinha compromisso com as conquistas da empresa colonial lusitana, nem com a Coroa ou outra frente de poder português que fosse. Em meados do século XIX, já em um país independente, Gonçalves Dias, sem arriscar seu pescoço sequer põe em pauta a empresa catequética da Igreja, mesmo sendo católico e místico, como provam os elementos de medievismo de sua obra e o poema “Sextilhas do frei Antão”.

Contudo, Gonçalves Dias não quis ser o poeta de uma epopéia no sentido clássico. Ele mesmo nos diz isso na quarta estrofe da “Introdução” de *Os timbiras*:

Quem quer que a natureza estima e preza
E gosta de ouvir as empoladas vagas
Bater gemendo as cavas penedias,
E o negro bosque sussurrando ao longe —
Escute-me. — Cantor modesto e humilde,
A fronte não cingi de mirto e louro,
Antes de verde rama engrinaldei-a,
D’agrestes flores enfeitando a lira;

Não me assentei nos cimos do Parnaso,
 Nem vi correr a ninfa da Castália.
 Cantor das selvas, entre bravas matas
 Áspero tronco da palmeira escolho.
 Unido a ele soltarei meu canto
 Enquanto o vento nos palmares zune,
 Rugindo os longos encontrados leques

(DIAS, 2003, p. 4)

Note-se que, diferentemente do cantor épico clássico, Gonçalves Dias evita até a evocação das musas e a intervenção das ninfas. Note-se, também, que anuncia não se propor a cantar somente a conquista, a glória, porque deliberadamente deixar-se-á conduzir pelo cismar que a natureza de sua terra convoca, comovendo-se disso como um eu ali dentro, quer dizer, jamais distanciado ou desinteressado. O poeta começa a estrofe convidando o leitor, que “estima e preza” a natureza, para ouvir seu canto. Gonçalves Dias não convida o leitor para ouvir sobre varões, embora na primeira estrofe, ainda da “Introdução”, proponha-se a cantar o seguinte:

Os ritos semibárbaros dos Piagas,
 Cultores de Tupã, a terra virgem
 Onde como dum trono, enfim se abriram
 Da cruz de Cristo os piedosos braços;
 As festas, e batalhas mal sangradas
 Do povo Americano [...]

(DIAS, 2003, p. 4)

Para esse canto, ele evoca “a sombra do selvagem guerreiro”. Antonio Candido (1997b, p. 82) assinala que “Gonçalves Dias pretendeu [...] mostrar a capacidade de arquitetar e executar uma epopéia nacional, uma brasilíada inspirada nos feitos e costumes da raça que tanto amou e exaltou”. Talvez, se tivesse concluído o poema como o propôs — para cantar a migração dos timbiras que, depois de vencidos pelos gamelas, em contato com o branco, foram catequizados, e por isso extintos —, o poeta da “Canção do exílio” teria realizado a primeira epopéia verdadeiramente nacional.

A nação timbira funcionaria na epopéia de Gonçalves Dias como uma metonímia para todas as nações autóctones brasileiras. O mito americano de fundação do Brasil seria, pela visão do poeta, correspondente ao fim, por extermínio e aculturação, das nações indígenas, e ao início de sedimentação da cultura branca lusitana no país. É fato que, dos autóctones, o Brasil tem alguns costumes, resquícios lingüísticos e o tempero da cútis. Para tomar emprestado um termo da

Dialetologia, a cultura indígena é uma espécie de substrato neste país. Interpretado desse modo, *Os timbiras* nos convida a uma comiseração do destino do índio e a uma reflexão sobre como fomos fundados, sobre do que somos resultado.

É importante acrescentar que até onde Gonçalves Dias cantou, os principais elementos de sua proposição — ritos, guerras, festas e apreço pela natureza — não deixaram de ser narrados. Um dado importante é que mesmo bem apresentando os componentes plásticos das ações, como no final do combate entre o filho de Jaguar, Itajubá, e o “rei das selvas”, o chefe gamela, Gonçalves Dias não conseguiu manter o êxito narrativo do poema “I – Juca Pirama”. Observe-se o excerto abaixo:

Voa Itajubá sobre o rei das selvas,
 Cinge-o nos braços, contra si o aperta
 Com força incrível: o colosso verga,
 Inclina-se, desaba, cai de chofre,
 E o pó levanta e atroa forte os ecos.
 Assim cai na floresta um tronco anoso,
 E o som da queda se propaga ao longe!
 O fero vencedor um pé alçando,
 Morre! — lhe brada — e o nome teu contigo!
 O pé desceu, batendo a arca do peito
 Do exâmine vencido: os olhos turvos,
 Levou, a extrema vez, os desditos
 Àqueles céus d’azul, àquelas matas,
 Doces cobertas de verdura e flores!

Depois, erguendo o esqualido cadáver
 Sobre a cabeça, horrivelmente belo,
 Aos seus o mostra ensangüentado e torpe

(DIAS, 2003, p. 8)

Sobre isso, Antonio Candido (1997b, p. 83) chega a comentar que o poema é um “malogro épico”. Mas para defender sua posição, no mesmo ponto ele diz que *Os timbiras* não é um malogro poético devido a suas “partes líricas”, “freqüentemente admiráveis”, até concluir que “brilhando nos momentos em que suspende a ação, é incapaz de epopéia, gênero fundado essencialmente na organização do todo, capacidade narrativa, clareza dos propósitos”⁶⁰ (CANDIDO, 1997b, p. 84). Ainda que logo depois Antonio Candido salve o “consolidador” do romantismo brasileiro, somos mais complacentes. Diante do projeto romântico de liberdade de expressão pela idéia de gênio, da contraposição ao racionalismo de Diderot e Voltaire e da

⁶⁰ Grifo do autor.

idealização do índio pelo pensamento sobre o bon selvagerismo, não restou a Gonçalves Dias senão se empenhar em uma nova proposta de epopéia.

A variação lírica no estilo épico é uma *invenção* do romantismo. *Invenção* no sentido de potencialização de um elemento vigente no estilo desde suas origens. Já notificamos, no capítulo anterior, que o problema do lírico no épico tem a idade de Homero. A “organização do todo”, a “capacidade narrativa” e a “clareza dos propósitos” perderam sua funcionalidade orgânica com o advento do romantismo. Não há mais no século XIX um mundo “todo” e a proposição épica perdeu sua idéia de clareza como delimitação, porque o novo sujeito não é mais orientado para uma unidade, para uma integração una entre o divino, o humano e a natureza, embora, de certo modo, os poetas românticos ainda acreditem nessa integração.

A elocução de *Os timbiras* tem problemas para além da descrição da natureza e dos vãos líricos. Como o poema épico prevê história, a fantasia gonçalviana é muito conjectural e esvazia a identidade historial dos protagonistas das ações, provocando esvaziamento, também, na fatualidade destas. No entanto, o esvaziamento histórico dos protagonistas e das ações da poesia gonçalviana não comprometem o sentimento de heroísmo, e por isso não comprometem o estilo épico em si, aliás, reformula-o para o mundo novo, pelo exotismo próprio da América e pela mentalidade nova que se forma no Ocidente.

Esses esvaziamentos da narrativa lírica ou da variação lírica em estilo épico que o texto heróico passa a reconhecer, atinge um ponto alto na poesia brasileira romântica com Castro Alves, que, segundo Antonio Candido (1997b, p. 83) “aprendeu várias harmonias de sua lira” em Gonçalves Dias. *O navio negreiro* é exatamente o poema deste caso. Ele está dividido em seis movimentos. No primeiro deles, o poeta descreve o mar, onde o navio se encontra. A descrição é tanto tenebrosa quanto santa: “Stamos em pleno mar... Dois infinitos/ Ali se estreitam num abraço insano/ Azuis, dourados, plácidos, sublimes.../ Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?...” (ALVES, 1997, p. 174). No segundo movimento, o poeta exorta os marinheiros a cantar em vistas de “que a noite é divina” e de que o navio singra “como um golfinho veloz” (ALVES, 1997, p. 175). Para tanto, busca na memória casos de povos navegadores da Europa: espanhóis, italianos, ingleses, franceses e gregos, trazendo-nos à lembrança dois cantores de epopéia: Tasso e Homero. No

terceiro, o poeta interrompe o canto descrito e, repentinamente, põe o eu-lírico em sobressalto diante da visão horrível de um “quadro de amarguras”, de “tétricas figuras”, de uma “cena infame e vil” (ALVES, 1997, p. 176).

Somente no quarto movimento, a narrativa propriamente dita começa. Já de início essa narração é limpa, clara e direta no sentido de que o estilo épico procura apresentar o máximo de ações dispondo o máximo de figuras pelo mínimo de versos. As imagens desenhadas promovem o reconhecimento do horror repentino sentido anteriormente. O quinto movimento é, certamente, o melhor exemplo de confluência do épico e do lírico. Nas duas estrofes iniciais, o narrador, muito condoído pelas imagens a que havia bruscamente assistido, volta sua fala para Deus a fim de entender se e por que tanto horror é possível. Para encontrar resposta, em um gesto bastante distinto do que é comum à tradição épica, o narrador (e eu-lírico) não pede inspiração à musa para contar a história daqueles que via em tanto sofrimento. Demasiadamente condoído, ele pede à musa que fale: “Quem são estes desgraçados/ [...] Dize-o tu, severa musa,/ Musa libérrima, audaz!” (ALVES, 1997, p. 177). A voz lírica, então, evoca a voz épica. A musa narra a história do povo africano, senhor de seu continente, nobre e guerreiro e simples em sua terra, que se vê arrancado de seu mundo como coisa, para servir de escravo sequer sabe onde. Um caso interessante é que, à maneira do molde da canção, o eu-lírico toma a palavra, para encerrar o movimento, repetindo a estrofe inicial:

Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus!
 Se eu deliro... ou se é verdade
 Tanto horror perante os céus...
 Ó mar, por que não apagas
 Co'a esponja de tuas vagas
 De teu manto este borrão?...
 Astros! noite! tempestades!
 Rolais das imensidades!
 Varrei os mares, tufão!...

(ALVES, 1997, p. 177, 179)

Essa repetição tem outra função bastante apropriada ao movimento. Quando é cantada de início, o narrador desconhece a história daquele povo que vê sujeito a tanta desgraça. A medida de sua comiseração, conquanto, ganha uma força durante a repetição da estrofe, que nos toma o fôlego: agora, conhecendo a história dos filhos da África, o narrador sabe que aquele “quadro de amarguras” é muito mais

doído aos homens, mulheres, crianças e velhos largados naquele “porão negro, fundo, infecto, apertado, imundo” (ALVES, 1997, p. 179). Pautando-nos por outra perspectiva, iterações são comuns na epopéia antiga, a exemplo de Homero. Sua função é mnemônica: servem de marco para que o aedo cante uma nova estância sem risco de esquecê-la. Como a poesia romântica recupera a oralidade, ainda que a da idade média e não a da antiga, as iterações de Castro Alves são bastante apropriadas para um cantar em estilo épico.

No movimento final, o eu-lírico põe a narração em segundo plano, lamentando que no Brasil a escravidão seja legal: “Auriverde pendão de minha terra.../ Que a brisa do Brasil beija e balança/ [...] Foste hasteado dos heróis na lança,/ Antes te houvessem roto na batalha,/ Que servires a um povo de mortalha” (ALVES, 1997, p. 180). Até que ele evoca Andrada, José Bonifácio de Andrada e Silva, poeta romântico e tutor de D. Pedro II, ligado à política de independência do Brasil e de libertação dos escravos; e evoca Cristóvão Colombo, que dispensa comentários. Eles são evocados como heróis, como ícones de liberdade para inspirar os homens de ação (política) a findarem o comércio de escravos, o tráfico e a violência contra o povo negro.

No Brasil dos Oitocentos, a poesia épica não fica somente à mercê dos vãos líricos. A variação lírica em estilo épico no romantismo, queremos reforçar, implica na formação da poesia épica no Ocidente. Isso nos leva, então, a aproximar Gerardo Mello Mourão de um outro romântico, muitas vezes também ignorado⁶¹: Joaquim de Sousa Andrade. A respeito de Sousândrade, como é conhecido, não podemos dizer que interferiu diretamente na formação da poesia épica brasileira. Sua interferência direta apenas ocorre quando os irmãos Campos (1966) recuperam sua poesia e quando especificamente Haroldo de Campos toma seu modelo para a composição da empreitada épica que chamou de *Galáxias*. Ocorre que, entre os românticos, Gerardo Mello Mourão foi a Castro Alves, Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, mas não a Sousândrade. Contudo, a responsabilidade do romantismo na formação da poesia épica nacional da modernidade, e todo o problema de influência em literatura não passa somente pela interferência direta, mas também indireta. Neste sentido, Sousândrade é uma presença como uma espécie de espírito de

⁶¹ Lembremo-nos de que ele é preterido por Antonio Candido (1997b), em *Formação da literatura brasileira*.

pensamento e sentimento que pulsava na poesia brasileira desde os fins do século XIX.

O *Guesa* é o poema em estilo épico que insere Sousândrade em nossos interesses. O poema é uma espécie de montagem a que mais tarde Ezra Pound dará corpo, em arte e teoria, em *Os cantos*. Pound não tem nenhuma relação direta com Sousândrade. *Os cantos* é obra que o assinala como *inventor* de um processo para a poesia ocidental, o método ideogrâmico; processo esse que se concerne ao mesmo empregado por Gerardo Mello Mourão em *Os peãs*. A relação entre um e outro, acrescentando a isso a aproximação entre o poeta de *O Guesa* e Mello Mourão, é resultado daquele espírito do qual falamos acima — porque diz respeito, antes, à poesia do Ocidente na modernidade.

Pound (1970, p. 48) dizia que “um poema épico é um poema que inclui história”. Resultada da leitura do cânone épico e da crítica e teoria a respeito deste estilo ao longo dos séculos, essa asserção certamente é a melhor definição em síntese para a poesia épica. *O Guesa*, a poesia épica buscada pelo romantismo, e, como veremos abaixo a respeito da idade moderna, toda a poesia épica que vem sendo feita desde o modernismo e, a serviço da unidade como “organização do todo” (Candido, 1997b, p. 84), toda a poesia épica do iluminismo para antes também, resulta em “um poema que inclui história”. Sousândrade vale-se da lenda colombiana (quíchua) do *guesa*: criança destinada a cumprir um ritual solar. Para tanto, ela vive errante até ser sacrificada aos quinze anos para situar-se dentro do mito americano, que trata do sacrifício do ameríndio pelo branco, para instituição de uma nova civilização. Assim como *Os cantos* e *Os peãs* resultam das leituras seculares, da erudição de seus poetas, bem como da vida errante destes, como homens expatriados e aprendizes do mundo na própria geografia do planeta, *O Guesa* é o próprio Sousândrade inserido na vida do Brasil, da América e do Ocidente, por sua formação cultural de confluências.

Ao longo de seu estudo sobre *O Guesa*, os irmãos Campos (1966) observaram que no poema toda a viagem é sempre presente, como na *Odisséia*, mas sem sucessão hierárquica ou de causa e conseqüência dos eventos. A isso eles chamaram de “périplo”. Tanto *Os cantos* quanto seus filhos desirmanados, *Os peãs* e *Galáxias* são, por isso, périplos também. Passeando pela interpretação dos

Campos, bem como aproximando *O Guesa* de *Os cantos*, Gilberto Mendonça Teles (2003, p. 161) esquematizou o “périplo” do poema nos seguintes grupos:

Cantos I a III — descida dos Andes até a foz do Amazonas; Cantos IV e V — interlúdios no Maranhão⁶²; Canto VI — viagem ao Rio de Janeiro (à Corte); Canto VII — viagem de formação à Europa⁶³; Canto VIII — novo interlúdio no Maranhão; Canto IX — Antilhas, América Central, Golfo do México — viagem para os EUA⁶⁴; Canto X — Nova Iorque, viagens pelos EUA; Canto XI — Oceano Pacífico, Panamá, Colômbia, Venezuela, Peru; Canto XII — ao longo do Oceano Pacífico, para o sul, até as águas argentinas, cordilheira andina, incursões pela Bolívia e pelo Chile; Canto XIII — retorno ao Maranhão.

A título de observação do “périplo”, da ausência de unidade como “organização do todo” e, à maneira do potencial lírico romântico, do esvaziamento histórico, que permitiu à imaginação romântica conjecturar sobre a Madrugada dos Dias ameríndios, vejamos o seguinte trecho do canto III de *O Guesa*:

As balseiras na luz resplandeciam —
 Oh! que formoso dia de verão!
 Dragão dos mares, — na asa lhe rugiam
 Vagas, no bojo indômito vulcão!
 Sombrio, no convés, o Guesa errante
 De um para outro lado passeava
 Mudo, inquieto, rápido, inconstante,
 E em desalinho o manto que trajava.
 [...]

 Pressentia surgirem touras filhas;
 Fitando olhos no sol, que já s’inclina,
 E rindo, rindo ao perpassar das ilhas.
 — Está ele assombrado?... Porém, certo
 Dentro lhe idéia vária tumultua:
 Fala de aparições que há no deserto,
 Sobre as lagoas ao clarão da lua.

(SOUSÂNDRADE, 1966, p. 41)

O excerto acima, se comparado ao complementar ao canto XII, composto posteriormente à publicação deste, e deixado pelo poeta com o título de “O Guesa, o Zac”, permite-nos observar, como exemplo, que de fato a viagem sempre se faz presente (Campos, 1966), de acordo com a esquematização de Gilberto Mendonça Teles acima descrita. Vejamos um trecho de tal parte complementar:

Do Paraguai ouviu-se incompreensível.
 Negro instrumento sanguínário e louco
 Dos destinos: que soava a hora terrível
 Da escravidão pensara-se bem pouco.

⁶² Como se sabe, tal qual Gonçalves Dias, Sousândrade era maranhense.

⁶³ Sousândrade estudou na Sorbonne e foi professor de grego no Maranhão.

⁶⁴ O poeta chegou a morar nos EUA.

Ao México o gentil Maximiliano
 Circunavegador d'Áustria novara:
 Tendo a conquista o ditador Solano,
 Do áureo Brasil, América oscilara.

Em Cuba, a Espanha; o trono d'Inglaterra
 No Canadá; nas costas do Pacífico
 O ibérico insulto — ardia a Cordilheira;
 E a sós; no Atlântico, Washington magnífico.

(E o Cidadão Americano à Espanha
 Real bombardeará... Vereis o Atlântico
 Em fogo, a pedir arras das campanhas
 De tanta crueldade. Aos céus o cântico!)

E a tríplice aliança resistindo
 A invasão barb'ra ao brasileiro sólio:
 A justiça dirieis inquirindo...
 A escrava esfinge? ou o livre capitólio?

Sublime aliança! Osório, Flores, Mitre,
 Que altos fora do alcance das loucuras,
 Trovejasse Humaitá tenebro alvitre,
 Defendiam Américas futuras.

[...]

Ah! que são necessários longos anos
 A formar o carácter das nações:
 Deçam, do povo herdeiros, os tiranos,
 Subam livres eleitos: ascensões

Dos novos mundos. Toda aprenda a terra
 Do cristianismo a verdadeira glória
 Encantadora ideal — de paz e guerra
 Que hinos combatem, líricos hão vitória.

(SOUSÂNDRADE, 1970, p. 26)

No excerto do canto III, o Guesa está chegando à foz do Amazonas; no do canto XII, o “périplo” passa pelo Paraguai, México, Cuba, Canadá, nas costas do Pacífico, em Washington e termina no Brasil.

Permitindo-nos uma aproximação mais de perto entre *O Guesa* e *Os peãs*, a viagem ou “périplo” daquele, como a deste, provoca interespecialidade e intertemporalidade. Sobre este último dado, pode-se dizer, como é próprio à poesia épica, que sem eliminar a história, por sincronia, ambos os poemas eliminam o tempo. *O Guesa*, embora constelar como *Invenção de Orfeu* e *Lationomérica*, supera, como *Os peãs*, o panorama de perda da dimensão sócio-histórica mais geral, como ocorre ao poema de Jorge de Lima e ao de Marcus Accioly. Contudo, há

nele ainda nuances de esvaziamento histórico que não o emparelha com o tríptico de Gerardo Mello Mourão. Decerto, esse esvaziamento não é, no poema de Sousândrade, equivalente ao de *Os timbiras*.

Entre Castro Alves e Sousândrade há uma ordem de aproximação mais pertinente: ambos compartilham do ideal de libertação dos negros e de complementação da liberdade americana, de assunção da autonomia nacional plena, pelo advento da república. Sobre esse ideal de liberdade, devemos observar que, ao cantar a genealogia de sua família em “O país dos Mourões”, Gerardo Mello Mourão deixa seu tributo ao ideal político de Castro Alves, mas converge para o de Sousândrade apenas de modo geral, pelo diálogo com o romantismo em si. Esse jogo de tributo e convergência, certamente, acampa no plano das funções social e ideológica. No entanto, diferentemente da poesia épica brasileira anterior, não correm o risco da mera panfletagem. Não correm devido ao sucesso de sua função total: fundada no ideal romântico e na feitura estética das obras, como vimos mostrando.

2.3. Invenção: vocação mista da poesia épica

Como abertura deste tópico, relembremos que a modernidade diz respeito a todo o período que vai dos movimentos pós-românticos até a atualidade, tendo como paradigma o que se convencionou chamar de modernismo. Uma vez que já nos ocupamos em descrever e argumentar como e por que a poesia épica se instalou no Brasil e como e por que ela formou os elementos de modernidade que podemos ler nas obras canonizadas, nossa ocupação agora quase que somente é observá-los para deferir nossa descrição e argumentação anterior.

*Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*⁶⁵ é o que julgamos o primeiro caso de poesia em estilo épico na modernidade nacional. Sem dúvidas, é um caso de poema lançado para ser genuinamente brasileiro, podendo

⁶⁵ Doravante, apenas *Martim Cererê*.

ser descrito como um modelo de poesia épica da nacionalidade por sua composição sertanista, regionalista e indianista. Contudo, não vamos dizer que Cassiano Ricardo é o mais brasileiro dos poetas nem o diremos de seu poema.

O poema de Cassiano Ricardo, segundo ele mesmo na seção “Nota à 12ª edição”, desenvolve-se dentro do seguinte enredo:

“VÁ BUSCAR A NOITE”⁶⁶

Qualquer criança pode, realmente, compreender o argumento do livro, que é o seguinte:

- 1) A moça bonita morava na Terra Grande.
Chamava-se Uiara.
- 2) Um índio quis casar com ela, mas a moça bonita exigiu a Noite, porque tudo era sol (só Brasil).
- 3) O índio descobriu que a Noite estava dentro do fruto de tucumã — espécie de fruto proibido. Foi colher o fruto, mas abriu-o antes da hora, e pronto.
Não pode casar com ela.
- 4) Nisto chega um marinheiro, o homem branco, e se declarou candidato.
— Vá buscar a noite
- 5) Então o marinheiro partiu e foi buscar a Noite. E trouxe a Noite (a noite africana), no navio negreiro.
- 6) Então a Uiara se casou com ele.
- 7) Então nasceram desse matrimônio racial os Gigantes de Botas, que surrucaram no mato.
- 8) E que foram deixando, por onde passavam, o rasto vivo dos caminhos, dos cafezais e das cidades.

(RICARDO, 1983, p. 164)

Como vemos, o enredo do poema pretende atender à fundação do Brasil como mundo nascido do mito tupi mais o legado da mitologia grega e dos cultos africanos. De tal sorte, *Martim Cererê* procura memorar a gênese da nação, da “Terra Grande”.

Cassiano Ricardo canta a madrugada dos dias nacionais para confluí-la às bandeiras paulistas. Daí, passa a cantar seu lugar: São Paulo. Em *Os peões* e em *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão também canta a participação dos bandeirantes na formação familiar e política do Brasil, assim como canta sua intervenção no processo de fundação de um espírito nacional, à medida que iam fundando vilas e cidades, interior adentro da então Colônia. Contudo, diferentemente de Cassiano Ricardo, Mello Mourão não cinde a nação ao se voltar para sua terra natal, o Nordeste, porque seu lugar é, sobretudo, o Brasil.

⁶⁶ Grifo do autor.

Ao se ocupar em compor um poema que atendesse à contraposição política do Movimento da Anta, sua vanguarda, sobre o Movimento Antropofágico, vanguarda de Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, antes, lacera o país pelo seu trabalho estético, do que o une. Ainda assim, dizemos que *Martim Cererê* é um modelo para a poesia épica da modernidade nacional, porque conseguiu, seguindo a lição de sua precursora indianista, a obra de Gonçalves Dias, dar um passo fundamental para a fundação (senão *invenção*) de uma mitologia nacional, unindo a teogonia e a cosmogonia de povos diferentes e valendo-se de um dos princípios fundamentais de mitologização: a metamorfose (MIELIETINSKI, 1987, p. 191-199). Com isso, Cassiano Ricardo arregimentou a idéia de miscigenação das raças que fazem o Brasil — a assunção da “fábula das três raças felizes”, tão cara ao primeiro momento modernista brasileiro, e advinda tanto do romantismo gonçalviano quanto do condoreiro.

Em sua morfologia, *Martim Cererê*, para um poema em estilo épico, parece bastante estranho. O poema se desenvolve por um conjunto variado de estrofes, distribuídas de maneira vária entre os movimentos, os quais, uma vez que estão intitutados, podem ser tomados como poemas independentes. Contudo, cada suposto poema independente cobra a leitura de um ou mais anteriores e de um ou mais posteriores, estabelecendo uma narração de fragmentos que nunca é a mesma do livro de contos, em que as narrativas são, de fato, autônomas. No total, são setenta e oito movimentos, nos quais subjaz a idéia de canto épico. Os excertos abaixo arrolados, pelo intervalo de páginas entre um e outro — respectivamente, p. 11, 21, 87, 121 e 134 (RICARDO, 1983) — ilustram bem nossa observação:

Então Aimberê
nascido crescido
sem nunca chorar,
metido na sua
tanga de jaguar

Aimberê, o Rei do Mato,
noivo da Moça Bonita
que tinha o nome de Uiara,
voltou pra casa, contente,
fabulosissimamente,
seguido por seu exército
com a Noite dentro do fruto
e a madrugada nos olhos

E aquela serra que resplandecia
na Noite Verde do Sertão, lá longe,
e ia mudando sempre de lugar?
Quem, onde, quando como a encontraria?
Outro Gigante – Fernão Dias Pais
— este o número 3 — a irá buscar.

Olhos oblíquos,
pestanas ruivas;
é o homem bíblico
multiplicado
pelo futuro
pelo presente
pelo passado.

Quanto aos episódios, *Martim Cererê* é um poema que apresenta um estado de equilíbrio, um problema e uma solução, revelando uma certa organicidade de “composição dos atos”, como sucessão de fatos, um enredo mesmo. Primeiro a Terra Grande, o Sem-Fim, era o lugar onde havia somente sol — o éden que os colonizadores vinham buscar no Novo Mundo. Depois, uma figura feminina sente a necessidade da noite, como necessidade de metamorfosear o mundo dado em um novo mundo. Para resolver esse problema, o próprio local não teria a solução, por isso Aimberê, o autóctone, falha em sua tentativa, e Martim Cererê, o estrangeiro colonizador, resolve-o.

Embora a morfologia de *Martim Cererê* seja configurada por fragmentos, por força do enredo, tudo no poema ocorre segundo a lógica tradicional da causa e consequência, fixando início, meio e fim exatamente nesta ordem. Contudo, essa seqüência é submetida a certa reversibilidade: o narrador se move deliberadamente pelo passado e pelo presente, como se pervagasse.

Os casos mais próximos do modelo de Cassiano Ricardo estão em dois pontos da modernidade nacional: um, na passagem do primeiro para o segundo momento do modernismo, e outro, na atualidade. O primeiro caso é *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1975), e o segundo é *Saciologia goiana*, de Gilberto Mendonça Teles (2001d). Não vamos dizer que Gerardo Mello Mourão é diretamente devedor da morfologia de *Martim Cererê*. Todavia, na obra deste poeta, a estética do fragmento

— comum à poesia contemporânea — e seu senso de unidade podem muito bem ser postos em diálogo com o poema de Cassiano Ricardo⁶⁷.

A estética do fragmento configurada (como uma espécie de contraponto junto da estética da unidade) é matéria da morfologia, também, do *Romanceiro da Inconfidência*⁶⁸, de Cecília Meireles (1987). Diferentemente de Cassiano Ricardo, a poeta não quis o poema épico que cantasse a fundação do Brasil. Porque, querendo cantar a fundação de sua nação, um poeta é impelido quase naturalmente a compor uma epopéia — e isto, Cassiano Ricardo não fez. Essa, vontade ainda viva na modernidade, de cantar o mito americano foi também superada pelos devedores diretos de *Martim Cererê*: Raul Bopp e Gilberto Mendonça Teles.

Em *Cobra Norato* — poema em trinta e três cantos, como o são, cada um, o “Inferno”, o “Purgatório” e o “Paraíso”, de Dante —, Raul Bopp canta uma lenda amazônica como motivo de brasilidade, à maneira da poética de Mário de Andrade, filiando-se ao sertanismo, regionalismo, indianismo e folclorismo da literatura nacional. Em *Saciologia goiana*, ainda que Mendonça Teles diga que este é um livro de poemas, e não um poema só, encontramos a mesma morfologia de *Martim Cererê* e, à maneira de Raul Bopp, a vantagem de não constituir uma tentativa de mito americano, mas uma coletânea de costumes e lendas que interessam ao mosaico humano de Goiás, e mesmo de todo o Centro-Oeste. Estes seriam, como o próprio Cassiano Ricardo se referiu a *Martim Cererê*, livros de figuras⁶⁹. Em um livro de início de carreira, o poeta pernambucano Marcus Accioly (1978), explicitará um tributo a este modelo. Seu livro de figuras se chama *Nordestinados*; contudo, Accioly (1976; 2001) continua a prestar tributo a Cassiano Ricardo, embora de maneira mais diluída, em *Sísifo e Latinomérica*.

No caso do *Romanceiro*, *Martim Cererê* não constitui uma referência para Cecília Meireles. Em seu poema, combinando história e imaginação — como é bastante apropriado à poesia épica —, Cecília Meireles canta sobre a Inconfidência

⁶⁷ Em nossa dissertação de mestrado (SOUZA, 2002), parte do trabalho que realizamos foi exatamente a respeito desse diálogo.

⁶⁸ Doravante, apenas *Romanceiro*.

⁶⁹ Segundo Cassiano Ricardo (1983, p. 213-214), um “livro de figuras” é um que se vale do “mundo mágico” da mitologia e do mundo primitivo. Para o poeta, este último mundo é muito parecido com o universo automático da modernidade, empregado na técnica de produção do desenho animado. Sobre tanto, inclusive, o poeta chega a citar Walt Disney como seu paradigma de composição.

Mineira, centralizada na figura de Tiradentes, constelando-a com os eventos que a tornaram possível, bem como com a natureza e a história do lugar.

Darcy Damasceno (1987, p. 407) esquematizou o poema em cinco partes: “a do ambiente, a da trama e frustração, a da morte de Cláudio e Tiradentes, a do infortúnio de Gonzaga e Alvarenga, e, finalmente, a da presença, no Brasil, da Rainha D. Maria”. A primeira segue do romance I ao romance XXI; a segunda, deste último romance ao XLVII; a terceira, do XLVIII ao LXIV; a quarta, do LXV ao LXXX; e a quinta, do LXXXI ao LXXXV, com “a fala dos inconfidentes mortos”.

Há um aspecto no *Romanceiro* que nos interessa bastante. Diz respeito à escolha do motivo. No curso de nossas investigações, não deixamos de observar que a crítica à poesia épica, via de regra, começa por essa escolha. É comum nos depararmos com a ocasião crítica em que esse ou aquele poeta tem seu poema mal-considerado exatamente porque não escolheu bem o motivo. Cecília Meireles abre seu poema com uma “Fala inicial” que, somada à significação do título, distancia sua empreitada épica de qualquer problema dessa natureza:

NÃO POSSO mover⁷⁰ meus passos
 por esse atroz labirinto
 de esquecimento e cegueira
 em que amores e ódio vão:
 — pois sinto bater os sinos,
 percebo o roçar das rezas,
 vejo o arrepió da morte,
 à voz da condenação;
 — avisto a negra masmorra
 e a sombra do carcereiro
 que transita sobre angústias,
 com chaves no coração;
 — descubro as altas madeiras
 do excessivo cadafalso
 e, por muros e janelas,
 pasmo da multidão.

(MEIRELES, 1987, p. 36)

Observe-se ali que, no título, o que diz *Inconfidência* preenche de história o que poderia ser, isoladamente, um poema lírico. Não há mais, na obra de Cecília Meireles, o risco romântico da narrativa lírica, que gera o esvaziamento histórico, nem há a má escolha de motivo, porque a poeta se propõe a cantar a comovente história de lutas, perseguições e castigos daquele episódio nacional que foi a

⁷⁰ Grifo da edição.

catáfora viva da emancipação política do Brasil e da passagem artística do arcadismo para o romantismo. Não querendo cantar o mito americano, e por isso, não querendo fazer uma epopéia, Cecília Meireles acha, para a poesia brasileira, o momento nevrálgico de explosão do espírito de identidade nativa. Esta identidade não é, decerto, aquela fantasiada pelo bonselvagerismo, que, apesar de bela, não é autêntica, porque não somos um povo herdeiro, em primazia, dos ameríndios — até porque nossos avós antes os exterminaram e os aculturaram do que com eles se congregaram. Para Darcy Damasceno (1987, p. 52-53), a escolha do motivo do *Romanceiro* se alberga em um quadro de história, tradição, lenda, folclore que são partícipes jamais estranhos à sociedade brasileira até hoje.

Devemos lembrar a todos que tanto *Os peãs* quanto *Invenção do mar* não deixaram, de modo algum, de perpetrar pelos movimentos nativistas de demarcação da identidade brasileira e de grito de liberdade. Saibam que “a palavra profética” (MOURÃO, 1999, p. 152) de toda as “Peripécias de Gerardo” é:

'ΕΛΕΥΘΕΡΪΑ

“Liberdade”, em português. Já chamamos a atenção para que *Invenção do mar* concentra todo seu canto sexto e canto sétimo durante a Batalha das Tabocas e Guerra dos Guararapes, quando a pátria brasileira nasce pela convergência e coesão de região a região entre os povos nascidos na Colônia, uma vez que não eram mais portugueses nascidos fora da Metrópole.

Como antes, agora nos interessa a morfologia ou arquitetura do poema. Partilhado entre cenários, romances e falas⁷¹, o *Romanceiro* é desses poucos livros que se responsabilizam em resgatar eventos fundamentais da memória nacional. Levando em conta isso, Cecília Meireles decidiu configurar sua obra a partir do padrão daquilo que é conhecido como romance medieval. Um romanceiro é, portanto, uma coletânea de tais romances. Segismundo Spina (2003, p. 189) o

⁷¹ Pelos cenários, Cecília Meireles configurou a ambientação da Inconfidência Mineira, a mudança de atmosfera, e localizou os fatos constelares à insurreição pela libertação econômica do Brasil. Pelos romances, ela narrou a história da revolução de Tiradentes e de seus pares, sem se abster de imaginação. E pelas falas, ela intervém o eu-lírico sobre o narrador, intrometendo-se na história, como conhecedora dos fatos, para que o público possa reviver o terror, e então, finalmente, possa se comiserar para repensá-lo.

destaca como uma tipologia textual espanhola. De todo modo, dos fins do século XIV a meados do século XVI, o romance medieval se desenvolveu em toda a península ibérica. O esforço de criação de um poema nessa ossatura, no século XX, apenas poderia ser obra de poeta erudito. Ao contrário do sentido pejorativo com o qual muitas vezes alguns tentam permear o significado de erudito, em nossa perspectiva ele é alguém versado em humanidades (história, política, filosofia, literatura, sociologia, antropologia, teologia, mitologia etc.) e que consegue estabelecer um diálogo pertinente entre os saberes do tempo das tradições culturais (intelectuais, folclóricas e outras) e os saberes contemporâneos. Dentre os poetas eruditos do grupo da filiação estética de Cecília Meireles, a crítica hegemônica nacional canonizou também Jorge de Lima e Murilo Mendes. Na atualidade, não é somente o nome de Gerardo Mello Mourão que devemos citar como exemplo, mas também o de César Leal, o de Dora Ferreira da Silva, o de Carlos Nejar, o de Marcus Accioly e o de Alexei Bueno.

Spina (2003, p. 189) afirma que o romance medieval, dentro do romanceiro espanhol — que ele tipifica como “poesia épico-lírica” —, não apresenta a irregularidade métrica dos cantares de gesta nem a rima assonante dos cantares épicos primitivos. Ele acrescenta que a rima assonante é rima mal burilada. Convergindo tais observações de Spina à morfologia do *Romanceiro*, concluímos que similar a como os poetas do romance medieval eram eruditos dos séculos XIV, XV e XVI, por serem poetas que apresentaram um “*romance nuevo*” (SPINA, 2003, p. 93-94), Cecília Meireles é a poeta erudita que atualiza essa tradição na modernidade. Aqui temos senão a lição do que já dissemos antes: a novidade é um dado de tradição transformado.

Toda a tradição, pelo empenho de cantar o Brasil em estilo épico, encontra em Cecília Meireles a poeta perfeita, embora não nos tenha legado uma epopéia. Encontra porque ela consegue superar a desesperada busca pelo mito americano. Não que o mito não exista, mas, para atingir êxito na épica, não é preciso cantá-lo. No *Romanceiro*, a poeta conseguiu trazer à baila histórias preservadas não somente em livros, mas também na memória do povo. Ela conseguiu trazer à baila histórias que mudaram a vida da Colônia e que, mais tarde, puderam se convergir para as ações que fundaram a independência do Brasil. Muito

mais do que o *Martim Cererê*, a morfologia escolhida para o *Romanceiro* atinge a nação. De todo modo, como Cassiano Ricardo, a poeta mantém aquela arquitetura de poemas aparentemente autônomos, mas coesos numa unidade de enredo. Desse modo, o *Romanceiro* e o *Martim Cererê* ilustram um caminho para a poesia épica nacional. Caminho próprio do sujeito fragmentado do mundo contemporâneo, da multiplicidade e dispersão de discursos sobre a realidade sócio-histórica, que jamais deixou de ser mítica, e próprio do mosaico lírico que vem década a década da modernidade dialogando com nossa identidade nacional no cotidiano.

Após a conclusão da segunda parte do *Romanceiro*, segundo a descrição de Darcy Damasceno (1987, p. 407), a poeta (MEIRELES, 1987, p. 485-487) põe, como apóstrofe, sua “Fala aos pusilânimes”, que diz:

Se vós não fosseis os pusilânimes,
confessaríeis essas palavras
murmuradas pelas varandas,
quando a bruma embaciava os montes
e o gado, de bruços, fitava
a tarde envolta em surdos ecos.
Essas palavras de esperança
que a mesa e as cadeiras ouviram,
repetidas na ceia rústica,
misturadas à móvel chama
das candeias que suspendíeis,
desejando uma luz mais vasta.

Se vós não fosseis os pusilânimes,
hoje em voz alta repetiríeis
rezas que fizestes de joelhos,
— súplicas diante de oratórios,
e promessas diante de altares,
suspiros com asas de incenso
que subiam por entre os anjos
entrelaçados nas colunas.
Aos olhos dos santos pasmados,
para sempre jazem abertos
vossos corações, — negros livros.

[...]

Ó vós, que não sabeis do Inferno,
olhai, vinde vê-lo, o seu nome
é só — PUSILANIMIDADE⁷².

Na fala excertada acima, o eu-lírico se intromete no canto da narradora e convida a audiência a pensar sobre a instituição dos covardes nas sociedades humanas. Observe-se, que, partindo da Inconfidência Mineira, Cecília Meireles consegue dar

⁷² Grifo da edição.

razão jamais estranha à humanidade como um todo, o que significa dizer: às sociedades que existiram, que existem e que ainda existirão.

Queremos destacar que ao escolher o romance medieval, a poeta evoca para seu canto o metro comum à fala de origem ibérica — o heptassílabo, que podemos ouvir no falar cotidiano da língua portuguesa, como assinala Spina (2003, p. 192-193) — e o tom de litania, atualizando o simbolismo e a espiritualidade ibérica medieval nos fins do século XVIII e no século XX do Brasil. Como se pode ler acima, há uma constante crença no imaterial, na forma de apelação cristã. Na poesia em estilo épico que se faz no Brasil desde o advento da modernidade, esse tom espiritual pelo simbolismo de palavras que buscam dar forma ao informe, encontra em *Invenção de Orfeu*, sem dúvidas, o exemplo mais complexo.

É bom observar que *Invenção de Orfeu*, e também o *Romanceiro*, não se limitam a sua filiação simbolista e espiritualista. O poema de Jorge de Lima importa, sobretudo, como voz que assume lugar no discurso épico nacional. Diferencie-se, desde já, esse simbolismo e espiritualismo da simbologia medieval e da religiosidade comuns tanto a *De gestis Mendi de Saa* quanto a *Eustáquidos* e, em menor tom, também a *O Caramuru*. Esse simbolismo, também, não implica em anagogia, como diria Dante⁷³. E esse espiritualismo não é compromisso religioso institucional, que propaga o ideal de arrebanhamento de fiéis pela Igreja. Sabemos que Cecília Meireles e Jorge de Lima eram quase que beatos católicos. Este, inclusive, com *Tempo e eternidade*, escrito a quatro mãos com Murilo Mendes — outro quase beato católico —, lançou o programa da poesia como restauração em Cristo. A crítica hegemônica nacional sempre se incomodou com isso, embora (quase) não tenha se incomodado com a poesia de engajamento político. Uma poesia é tão equivalente a outra. Não há mais alienação na poesia de restauração em Cristo do que na poesia de interesse político de Oswald de Andrade ou na de indiferença política dos marginais da década de 1970. A diferença é que a poesia de Cecília Meireles, Jorge de Lima e Murilo Mendes é melhor. Assumimos esse critério valorativo de maneira tão incisiva devido a nosso compromisso teórico quanto ao princípio de diálogo entre tradição e modernidade, à representatividade da realidade como ilusão e quanto à função total sobre as funções social e ideológica. Desse simbolismo e dessa

⁷³ Cf. *Banquete* (Dante, s.d, p. 49-51).

espiritualidade, Gerardo Mello Mourão é fervorosamente partidário, como se pode ouvir da própria voz do poeta:

O poeta Murilo Mendes, católico de confissão e católico militante, empreendeu ao lado de Jorge de Lima, lá nos anos 30, o movimento que foi um dos momentos mais altos da revolução de nossas letras, sob uma consigna singular: a “restauração da poesia em Cristo”. Projetada ao longo da obra dos dois poetas, a “restauração” apregoada desaguou, afinal, na cantata estupenda da “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima, que o juízo praticamente unânime da melhor crítica, nacional e estrangeira, considera a obra poética mais importante da literatura brasileira em todos os tempos. (MOURÃO, 1983 p. 42)

E não somente pela fala desse poeta podemos atestar seu compromisso com o programa da restauração da poesia em Cristo, que visceralmente filiou sua épica a *Invenção de Orfeu* e que permite aproximá-la do *Romanceiro*. Um outro caso, portanto, é o depoimento de Carlos Heitor Cony (2001, p. 3) acerca de *O bêbado de Deus*, último livro de Gerardo Mello Mourão, dedicado à vida e aos milagres do santo Gerardo Majella⁷⁴:

A intimidade de Mourão com o maravilhoso é um dos pontos altos da cultura brasileira de nosso tempo. Romancista, poeta, erudito, é certamente o único escritor nacional que em sua fortuna crítica apresenta nomes como Ezra Pound, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Robert Graves, sem falar na prata da casa, como Alceu Amoroso Lima, que o coloca no mais alto pódio de nossa literatura.

Seu livro não tem caráter piedoso, muito menos é um breviário religioso. É antes de mais nada um mergulho no mistério que cria a santidade e a poesia, indissolivelmente ligadas. Todo poeta é um pouco santo, e todo santo é, antes de ter exercido a santidade em grau heróico, um poeta que vê o mundo e a si mesmo em escala mágica.

Mesmo quando Mello Mourão toma como motivo uma figura bíblica anterior ao “Novo Testamento”, por isso anterior ao cristianismo em si, fica claro que aquela espiritualidade que busca dar forma ao informe e que os valores da cristandade falam entre os versos, como no poema “Eva” (MOURÃO, 1999b, p. 17), de *Cânon & fuga*:

Adormecera à beira do riacho
e o sonho e a flor dessa maçã
da primeira saudade — do primeiro desejo do mundo
habitavam seu sono.
Despertara — e dela despertaram
um tato uns olhos um perfume — e o véu
dos cabelos cobria ancas

⁷⁴ Como se pode perceber, o nome poeta é um tributo ao santo. E o é no todo, porque foi batizado e registrado em cartório: Gerardo Majella Mello Mourão.

seios nunca vistos:

Eva bailava sobre chão de folhas

desde então
 desde sono e sonho se incorpora sempre
 ao homem sonhador o sortilégio
 da primeira mulher
 coisa e criatura e criadora
 de seus tatos seus aromas — aflição e festa
 de estrelas na pupila.

Observe-se que é por um viés de humanidade ligada ao divino que a imagem de Eva é evocada: primeira mulher, primeiro amor e primeiro desejo do homem, a quem se deve a entrega e a fidelidade, ainda que em uma aventura vã. Essa é a peripécia dos homens diante da primeira descoberta feminina, descoberta assinalada pelo signo cultural do cristianismo no imaginário do Ocidente.

Voltando a Jorge de Lima, é preciso ter sempre em mente que *Invenção de Orfeu* é, de fato, um poema católico. No entanto, ele não é um panfleto da Igreja e consegue, como poesia épica, congregar não somente tudo que o Brasil aprendeu deste estilo desde o início da colonização, mas também muito do que o Ocidente aprendeu ao longo de sua idade. O poema de Jorge de Lima é um complexo poético de motivos materiais e de motivos espirituais, como uma teogonia de poetas, de heróis, de não- e anti-heróis, e de mais elementos — todos voltados para a cristandade nacional.

Quanto a sua morfologia, *Invenção de Orfeu* é um mosaico de formas menores coesas para formar um complexo poético, no qual o Brasil encontra sua identidade de nação fundada a partir de tantas outras. No entanto, não se entenda que em *Invenção de Orfeu* seus movimentos possam ser tomados como poemas autônomos da mesma maneira que no *Martim Cererê* e no *Romanceiro*. No poema de Cassiano Ricardo, as unidades sempre cobram um antes e um depois, gerando um enredo. Ainda de maneira sócio-histórica mais coesa, essa arquitetura toma forma no *Romanceiro*. Em *Invenção de Orfeu* não há enredo. Não há, também, consistência sócio-histórica que possa ser delimitada, restringida, como o fez Cassiano Ricardo a respeito da fundação de São Paulo como centro econômico-cultural do Brasil, e como o fez Cecília Meireles no que concerne à fundação nativista da luta pela liberdade no país. *Invenção de Orfeu* é, por sua morfologia, um poema constelar — poema de poemas, ele não tem início nem fim, pode ser lido

pelo primeiro canto, pelo décimo ou por um outro canto qualquer. Exemplo disso é sua abertura:

Um Barão assinalado
sem brasão, sem gume e fama
cumpre apenas o seu fado:
amar, louvar sua dama,
dia e noite navegar,
que é de aquém e de além-mar
a ilha que busca e amor que ama.

[...]

Barão ébrio, mas barão,
de manchas condecorado;
entre o mar, o céu e o chão
fala sem ser escutado
e peixes, homens e aves,
bocas e bicos, com chaves,
e ele sem chaves na mão.

(LIMA, 1997, p. 509)

Esse “barão assinalado”, “barão ébrio”, “mas barão”, metamorfoseado a partir do “barão assinalado” de Camões, o Vasco da Gama, pelas vicissitudes dos processos sócio-históricos que envolveram e envolvem a cultura lusófona de aquém- e de além-mar, abre *Invenção de Orfeu* — segundo a expectativa geral de leitura de poesia épica — como se fosse uma personagem. Ou mais, pela metamorfose do barão camoniano: como se fosse o protagonista. No entanto, esse barão simplesmente some do poema. Ele volta a aparecer somente e tão-somente no início do último canto:

“Barão sem chaves,
e assinalado
por umas naves”⁷⁵
que sempre vão;

vão como as aves
sem provisão.
Nesse baralho
rei é barão,

barão ou ás,
vezes curinga
que vale só
junto a outro naipe.
Nessa viagem
vai um coringa
na embarcação:
mapa cristão.

⁷⁵ Grifo do autor.

Por sua morfologia, pela confluência da dispersão de discursos no lugar de valoração do cristianismo, pela ausência de uma “composição de atos”, mesmo que digressiva, como na *Ilíada*, em *Os lusíadas* e na *Invenção do mar*, pela ausência de proposição e de ações bélicas pelo menos até certo ponto orgânicas entre si, *Invenção de Orfeu* não é uma epopéia. Buscando solucionar o problema, Gilberto Mendonça Teles (1985, 2001) adjetivou o poema como “epilírico”. No entanto, os romances medievais são “epilíricos” também, ou “épico-líricos”, como disse Segismundo Spina (2003, p. 189). Definitivamente, ainda que o adjetivo seja adequado, já sabemos que a atualização desses romances foi cargo do *Romanceiro*. *Invenção de Orfeu* é uma obra que nossa tipologia textual ainda não conseguiu forjar a etiqueta. Ao poema de Jorge de Lima não ocorre o mesmo do *Ulisses*, de James Joyce, nem do *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa — os quais se convencionou chamar de romance porque ainda apresentam um enredo. O poema também não é do tipo épico de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, cuja morfologia configura a história das conquistas lusitanas e da afirmação da gente de Portugal como povo de identidade singular. E não é principalmente porque *Mensagem* foi montado com murais — breves poemas épicos da tradição arcaica grega, cuja atualização no Brasil encontrou no César Leal de *Os heróis* sua melhor realização. *Invenção de Orfeu* é uma *invenção* de Jorge de Lima.

Na linha “épico-lírica”, típica do romance medieval e cujo melhor representante em nossa épica é o *Romanceiro*, João Cabral de Melo Neto (1997) aparece com *Morte e vida severina*. Este poema, embora originalmente composto como obra em estilo dramático, a pedido de Maria Clara Machado — como “auto de natal pernambucano” —, na publicação do poema João Cabral tirou todas as marcações teatrais. Tributário da literatura de cordel e da cantoria nordestina, *Morte e vida severina* certamente encerra uma experiência diferenciada do *Romanceiro* por esse motivo. Também devido à morfologia do romanceiro medieval, João Cabral se afasta dos modelos de Cassiano Ricardo e de Jorge de Lima, tornando-se um caso bem singular da poesia brasileira. Levando em conta Antonio Candido (2002, p. 136-137) ao dizer que a poesia de João Cabral tem “um mínimo de matéria discursiva e

um máximo de libertação do vocábulo”⁷⁶, podemos inferir que boa parte da poesia cabralina se presta ao estilo épico, porque o vocábulo como nome, provocando o nomear⁷⁷, é coisa própria do *epos*. Se nos estendermos à narratividade e ao preenchimento histórico comuns à obra de João Cabral, nossa asserção tornar-se-á mais verdadeira.

Aproximando-nos da morfologia do poema de Cabral, podemos observar que, à maneira da tradição narrativa, o poeta dispõe um enredo com início, meio e fim, linearmente dispostos. Nem no *Martim Cererê* nem no *Romanceiro* esta experiência se realiza nessa medida. Em *Morte e vida severina*, João Cabral conseguiu convergir a expectativa de recepção sobre um poema popular à expectativa sobre um que circula nos meios letrados, sobretudo dos leitores iniciados, afeitos aos mais complexos requintes da escrita poética. Por isso, o poema nos interessa, a despeito de *O rio*, da *Fábula de Anfion* e de *O cão sem plumas*, também credores do estilo épico.

Morte e vida severina é bem conhecido. Nele, pode-se acompanhar a história de um tal Severino, filho de um certo Zacarias, e que migra para o Recife em busca de melhoras de vida, saindo do sertão do Araripe, passando pelo do Pajeú, pelo Agreste e por parte da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Sua migração para a capital, como observou Félix de Athayde (1998, p. 109) decorre de uma regra social às alturas das décadas de 1950, 1960 e 1970: “o Recife é o depósito de miséria de todo o Nordeste”. O tal Severino segue o curso dos rios: São Francisco, Pajeú, Riacho do Navio e Beberibe até o Capibaribe, cujos lábios mergulham na boca do Oceano Atlântico. Um dado importante é que o poema tem organismo de obra regionalista sem ter de recorrer ao fácil, que seria reproduzir coloquialismos, o léxico e a sintaxe peculiares aos sertões, à Zona da Mata e à capital pernambucana. Não há, em *Morte e vida severina*, nenhuma intenção de cantar o mito americano, nem a fundação desse ou daquele espírito brasileiro, e muito menos a intenção de epopéia.

⁷⁶ Ainda que essa asserção tenha sido dirigida à *Pedra do sono*, ela é válida para *Morte e vida severina* porque vingar-se em toda a poesia cabralina.

⁷⁷ A “nomeação”, no sentido heideggeriano que já apresentamos.

Na história, o poema é contemporâneo das políticas de desenvolvimento nacional de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubitschek. À época, havia uma tensão entre certos escritores e tais programas: eles não entendiam o Brasil na medida de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Como João Guimarães Rosa, João Cabral sabia que a maioria do país ainda se encontrava em estado de vida social telúrica. Em lugares tais, as cidades tinham a constituição de vilas. Identificando João Cabral no terceiro entre os três momentos que Antonio Candido apontou como fases de consciência de atraso pelos escritores brasileiros, pode-se dizer que este poeta retrata o espaço rural nacional. Isso funciona como uma metonímia do Nordeste, via Pernambuco, para o país⁷⁸.

A narrativa onipresente é um outro aspecto importante de *Morte e vida severina*. Diferentemente das obras anteriores, o próprio protagonista conta sua história. Tanto em *Os peões* quanto em *Invenção do mar* — ainda que mais no primeiro do que no segundo —, Gerardo Mello Mourão também se dispõe de um narrador desse tipo. Nesse caso, sabemos que o poeta é diretamente tributário de Dante; no outro, Dante certamente é uma consequência da tradição épica em poesia, mas não chega a ser uma presença delimitável. Diferentemente de Cecília Meireles, João Cabral não fala, quer dizer, não põe em cena um eu-lírico que chama a audiência para a reflexão. Sua narrativa é dada, à semelhança dos poemas épicos primitivos ou porque originalmente é dramática⁷⁹, como se fosse suficiente para que o povo a que se refere se identifique no cenário de miséria e nas ações de desarraigamento social da *mise en scène*.

Porque os poetas até então descritos empreendem o estilo épico mudando seus rumos, o próximo poeta não foge à regra. O caso é Carlos Nejar, autor de *Sélesis*, do *Livro de Silbion*, do *Livro do tempo*, de *O campeador e o vento* e, mais recentemente, de *A espuma de fogo*⁸⁰ — todos em estilo épico. Na poesia brasileira contemporânea, Nejar é, junto de Gerardo Mello Mourão e de Marcus Accioly, um caso de poeta em que o fogo da voz de Calíope habita a língua em labaredas inextinguíveis. Até em poemas dados de maneira autônoma, como

⁷⁸ Já assinalamos isso como recorrente na poesia de Gerardo Mello Mourão.

⁷⁹ Isso se levamos em conta tanto Platão (1996) quanto Aristóteles (1993) quando se referem à *diégese* da tragédia.

⁸⁰ As edições originais dos livros de Nejar são, respectivamente, de: 1960, 1963, 1965, 1966 e 2002.

“Alistamento” (NEJAR, 1989, p. 169), o formato de cântico do *epos* desenha sua língua:

Jesualdo Monte, trabalhador geral
nas cangalhas do espanto,
seu viver: peão de foz em foz,
entre as pás de uma roleta,
rio que não chega e se propôs.

Jesualdo Monte
desembarcou nas costas de meu canto
e veio vindo, povo caminhante,
no alforje de um nome, de um semblante.

Essa permanência da voz épica é uma espécie de profissão de fé. Eduardo Portela (1989, p. 15) a observou sobre a escrita do poeta da seguinte maneira: “A obra de Carlos Nejar mantém uma unidade interna, como se houvesse assumido o compromisso de desenvolver uma mesma estrutura constelacional. Mas essa coesão característica não exclui o avanço técnico”. Esse é o caso da obra-poema, que apenas deixa de ser escrita com a morte do poeta. A obra de Gerardo Mello Mourão e a de Marcus Accioly têm, cada uma a seu modo, essa mesma coesão e consistência.

*O campeador e o vento*⁸¹ é o poema sobre o qual queremos tecer alguns comentários. Quanto à morfologia, a estética do fragmento já está de tal sorte formulada na poesia brasileira à altura do aparecimento de Nejar, que não vem mais ao caso destacá-la. Mas há um dado formal novo: a versificação de Nejar é breve, concisa. Não queremos dizer que ela é breve no sentido de assepsia de adjetivos, como é próprio da poética de João Cabral. Queremos dizer que seu verso é muito curto, e isso não é típico da poesia épica. No caso de Cassiano Ricardo, por exemplo, há o verso curto; mas somente como uma ocorrência, e não uma recorrência. Já na poética de *O campeador*, acompanha-se no texto:

É duro teu ofício:
ser tença de fome,
amantar a terra
e dar-se de sustento

(NEJAR, 1976, p. 154)

⁸¹ Doravante, apenas *O campeador*.

O homem se precipita
 como fruto surpreendido;
 torna-se noite na relha,
 é madrugada no trigo.

(NEJAR, 1976, p. 156)

O trigo
 é um rio
 correndo dentro
 de outro rio
 e o homem moinho.

O trigo
 içado ao sol,
 é mais que um rio
 e o homem moinho.

O rio turge no moinho.

(NEJAR, 1976, p. 159)

No plano do discurso, aproveite-se os excertos acima para observar que a palavra épica de Nejar é a mais abstrata das que já investigamos. Não é apreendendo diretamente o povo ou o indivíduo na sociedade que o poeta trata de seu tema, mas por apreensão metafísica da natureza, aquela mesma que nos alimenta: a terra. Para um poema publicado pela primeira vez em 1966 — terceiro período de consciência do atraso (CANDIDO, 2002, p. 136-137) — , *O campeador* ainda nos instiga à condição de inquirir a realidade objetiva no que diz respeito à relação do homem com o campo. Necessariamente, não se trata de um poema bucólico ou de um poema agrícola, ou de um poema de engajamento político acerca da administração das terras públicas e privadas do país, tanto de estrutura minifundiária quanto latifundiária. Trata-se mesmo de um poema da relação simbiótica entre homem e terra, daí um motivo adequado para a composição em estilo épico, muito embora seja um terreno fértil para o esvaziamento histórico — o que não deixa de ocorrer à épica de Nejar.

O esvaziamento em *O campeador* pode ser observado pelo enredo do poema. O homem vagueia pela terra semeando-se, como o vento vagueia preenchendo os espaços com outros ventos. No primeiro momento, o poeta toma o homem em certo estágio de sua vida no trabalho do campo, passando em seguida para o que o homem tira desse trabalho: “o saldo”. Conseqüentemente ao trabalho, o homem morre e é enterrado. Nesse momento ocorre uma digressão: a narração

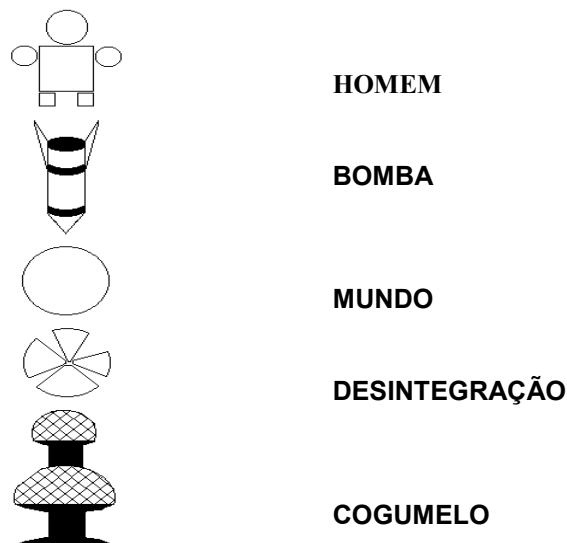
volta no tempo, para antes daquele estágio de vida do homem, e depois fala de sua casa, que é o próprio campo, é a própria terra e é o trabalho. Feita a digressão, O *campeador* retorna ao ponto em que parou: o homem morto. Depois há uma ruptura: o poema trata do homem no além com seu cavalo — elemento que não havia entrado em cena ainda. Mas, de toda sorte, esse momento dá seqüência à sucessão de fatos anteriores: o homem na terra, o “saldo” do trabalho e a morte do homem. Logo, a ruptura provoca um reconhecimento: o homem passa a ser tratado como cavaleiro. O adjetivo depois se remete a *campeador*. Então: homem e vento são um só sendo dois, que é o mistério da simbiose, como faceta da metamorfose. Tanto que, no momento seguinte, o homem é tomado como o próprio utensílio de lavrar a terra.

Esvaziamento histórico, contudo, não é o problema da poesia épica de Gerardo Mello Mourão nem da de Marcus Accioly, o último poeta que pretendemos abordar neste tópico. Dentre seus livros-poema, queremos nos concentrar em *Sísifo* e em *Latinomérica*. Semelhantemente a *Invenção de Orfeu*, uma numerosa quantidade de dados povoa os versos de *Sísifo*, de sorte a se entrecruzarem em uma permutação pela qual tais dados absorvem e incorporam da cultura ocidental diversos elementos que a movimentaram pelas épocas, no que diz respeito à mitologia, à história, à poesia e à filosofia. No poema, o mito grego do rei de Corintos, que era filho de Éolo e pai de Odisseu, é *reinventado*, como também é *inventado* um fantástico universo particular — como a “ilha” de *Invenção de Orfeu*: “(No mundo mitológico/ a lenda é a verdade da mentira)” (ACCIOLY, 1976, II-I, v. 1)⁸². Seu universo é de uma geografia que congrega, imaginariamente, todas as regiões do Ocidente, anula cosmicamente o decorrer do tempo — “certa vez (no alegórico/ o impossível é dentro do possível)/ um poeta fantástico/ (que contemplava o mundo do absurdo/ sob a visão do onírico)/ imaginou a vida como os sonhos” (ACCIOLY, 1976, II-II, v. 79-84). E tem o homem do século XX como centro actancial — “quando a pedra se esforça/ sobre o penhasco/ quando a pedra é só pedra/ Sísifo é áspero” (ACCIOLY, 1976, III-I, v. 5-8) —, seja esse homem transmutado em figuras mitológicas, como Sinon, Mérope, Glauco, Salmoneu, Foco, Belerofonte; ou da história como Serguei Yessin, Papillon, James Dean, John Lennon, Winston

⁸² Não paginação na edição de *Sísifo*. Por isso, seguimos a numeração dada no poema, seguindo a ordem de canto, movimento e verso.

Churchill; ou da poesia, como Homero, Virgílio, Dante, Camões, Cassiano Ricardo, Maiakovski; ou poéticas, como Inês, Julieta, Marília, Carlota; ou em figuras do pensamento, como Heráclito, Pitágoras, Sócrates, Einstein, Maomé, Confúcio.

Quanto à morfologia, *Sísifo* não difere tanto das obras já citadas: variedade métrica e movimentos como poemas em si, relativamente independentes do todo dos cantos acerca do encadeamento e da forma camoniana dos dez cantos, com proposição, invocação (cristã e pagã — que é uma novidade), dedicatória, narração e epílogo. No poema, o herói-poeta-homem-nos-mundos, Sísifo, viaja pelos tempos e pelas geografias empurrando sua pedra, a poesia, não como fardo, conforme canta a mitologia, mas como cajado para a metamorfose entusiasta do mundo. Há, em sua morfologia, um algo mais a levar em conta: *Sísifo* explora elementos da poesia visual: concreta, práxis e, de certa maneira, até algo como poema-objeto:



(ACCIOLY, 1976, VII-VI)

Há também outras experiências, como o caso abaixo. As três estrofes destacadas estão dispostas, cada uma, em uma página distinta, provando uma idéia de texto vazado, para uma leitura em três dimensões:

um	vezes três
igual	
a	três
	pois multiplicando a sorte
não morre	
como um algarismo	

no livro
do poeta e do tempo

(ACCIOLY, 1976, V-XX, v. 777-783)

POEMA É O TEMPO
É O MITO O HERÓI E A MUSA MORTA
PERSONAGEM QUE AQUI SE FEZ
ETERNA
COMO O MITO E O HERÓI TALVEZ
E EXISTE FORTE
ONDE AS PALAVRAS SÃO DE PÓ
E LA ESTÁ SÓ

(ACCIOLY, 1976, V-XX, v. 792-779)

um POEMA É O TEMPO vezes três
igual É O MITO O HERÓI E A MUSA MORTA
a PERSONAGEM três QUE AQUI SE FEZ
ETERNA pois multiplicando a sorte
não morre COMO O MITO E O HERÓI TALVEZ
E como um algarismo EXISTE FORTE
no livro ONDE AS PALAVRAS SÃO DE PÓ
do poeta e do tempo E LA ESTÁ SÓ

(ACCIOLY, 1976, V-XX, v. 808-815)

Intrigante, é que o movimento foi composto como uma oitava-rima, embora onde deveria estar a seqüência de rima B há uma composição nula (Ø): -ORTA. Sobre sua experiência de texto vazado, o poeta fez a seguinte nota:

XX – Realizei várias experiências-gráficas com o polissigno (= polissísifo). A penúltima me pareceu mais perfeita. Consistia em uma página vazada sobre outra vazada-escrita que, por sua vez, se apoiava na terceira página-escrita. A ordem de tal processo era ACB, ao contrário da que aparece: ABC. O sistema de vazamento, através de quadros/retângulos, deixava ler o poema em partes, sendo que, após fragmentar-se na primeira página, na segunda era todo desvendado para fragmentar-se novamente na terceira. Diante das impossibilidades gráficas, optei por esta solução última (ACCIOLY, 1976, p. 339).

Como se amadurecesse sua experiência, Marcus Accioly, em seu livro-poema mais recente, *Latinomérica*, dá ao polissigno em oitava rima, sem necessitar da página vazada nem de escrita vazada em três páginas, uma configuração jamais conhecida na poesia nacional. Quer dizer, se não era conhecida antes e não havia sido senão experimentada por ele, essa configuração se torna um registro cada vez

mais apropriado ao projeto épico do poeta pernambucano. Em *Latinomérica*, por exemplo, pode-se ler:

madre América minha (minha madre)
às vezes no teu seio (quando sofro
por coragem não ter de ser covarde)
ânsias sinto de estar ou ser de novo
no teu útero (sim) na intimidade
capaz de me fechar (como em um ovo
dentro de ti) por isso é natural
que me coloque em posição fetal

(sim) encolho meu peito até os joelhos
puxados com os dois braços (sem falar
vou boiando das chamas dos teus pêlos
ao teu ventre redondo feito o mar)
nado em tua placenta onde os vermelhos
lençóis do sangue tentam me dobrar
em suas dobras (madre) e sou o filho
que religa o cordão ao próprio umbigo

(ai quando o pensamento cega o sonho
ou o sonho quer mentalizar o mundo)
quando eu me reconheço tão estranho
que fecho os olhos para ver mais fundo
(madre minha) eu me curvo enquanto ponho
toda a cabeça em tua vulva e afundo
(à semelhança do avestruz) por dentro
do fim e do começo do teu centro

(em ti posso esconder-me de mim mesmo)
sou o menino que era no teu colo
(mas perdeu a saúde e está enfermo
de tanto suplicar o teu consolo)
eu quero ser (mesmo empurrado a ferro
como um bolo-de-carne ou feito um rolo-
de-sangue) igual a um feto que se esforce
a entrar em ti sob invertido fórceps

(ACCIOLY, p. 52)

Com seiscentas e vinte páginas, o poema de Accioly se pretende mais epopéia do que *Sísifo* — e a isso sua recepção crítica vem dando azo. Como aquele, o poeta não busca cantar o mito americano, mas, ainda que a seu modo, filia-se a Sousândrade e ao Gerardo Mello Mourão de *Os peãs*, quanto à intenção de pan-americanismo. Depois de uma experiência sem precedentes na poesia nacional, porque levou vinte anos para compor a obra, mesmo não fazendo aquilo que julgamos uma epopéia — principalmente porque tenta dar ao mundo contemporâneo uma totalidade que não lhe é possível —, Marcus Accioly atualiza a poética camoniana no Brasil, sem sequer correr o risco de cair nas meras diluições dos poetas coloniais.

Intrigantemente, há uma maneira bem peculiar de cantar as ações bélicas: o poeta divide seu poema em *rounds*, e não em cantos. Em *rounds* como se o poema todo fosse uma duradoura luta de boxe. A luta ocorre entre os heróis, anti-heróis, não-heróis, poetas e outros escritores e artistas, geografia, fauna e flora da América — desde o período pré-colombiano —, contra a colonização e a neocolonialismo. E nisso consegue um enredo mais consistente sócio-historicamente do que o de *Sísifo*. Em *Latinomérica*, o herói e poeta parte em busca de seu pai — conquistador do Novo Mundo —, e, porque não o encontra, recorre a sua “madre América”, que antes foi violada pela fome de glória do conquistador, e agora é violada pelo amor de seu filho poeta: todos os americanos da história. Essa viagem é uma metamorfose da viagem de Telêmaco, na *Odisséia*.

Até este ponto, portanto, nosso trabalho busca delinear um caminho a partir do qual a poesia épica jamais deixe de ser vista como o cantar da madrugada ou infância de um mundo pela palavra que nomeia e pela ação humana coletiva. Ela é a poesia da história quando resta o mito, de significação do tempo histórico e anulação do tempo físico; é a poesia da viagem aventurada e em carne viva na memória. Sendo assim, toda época e povo com literatura exige para si uma épica. E quando necessário, exige, mais particularmente, uma epopéia. No Brasil este estilo e este seu modelo mais afamado nunca se afastou da fundação, formação e *invenção* da poesia. Não vemos razão para ignorá-los; sobretudo, levando-se em conta a competência dos poetas de nossa modernidade, como os que descrevemos neste último tópico.

3. A poesia épica em gestos de história

“Gerardo Mello Mourão é um poeta planetário. O único poeta planetário na história da poesia brasileira.”

(TRISTÃO DE ATHAYDE)⁸³

No ponto em que ficamos, podemos observar que a poesia épica no Brasil primeiro buscou desenhar a vida colonial a serviço da Coroa lusitana e da Companhia de Jesus, desprezando a figura do índio e se aproveitando do modelo virgiliano e camoniano. Em seguida, o primeiro modelo foi dissolvido pela vitalidade de Camões, na lusofonia, e o índio passou, por força do bonselvagerismo, a disputar a atenção da ideologia imperial épica. Vimos que todo esse conjunto, que diz respeito à idade colonial, fundou para a poesia épica nacional a linhagem camoniana, e inaugurou, via Santa Rita Durão, a figura do poeta de voz épica cuja criação resulta de um esforço de erudição.

Depois, descobrimos que a idade romântica foi responsável pela formação da poesia épica nacional. Isso se deveu a sua busca em dar voz à interioridade do poeta, permitindo que o lírico falasse de dentro do épico sem receio. Consciente da variação lírica em estilo épico, o romantismo descobriu que esse sincretismo tão antigo deveria ser o caminho para a possibilidade de permanência deste estilo em poesia em um mundo onde não há mais totalidade. No primeiro momento, o romantismo ainda buscava o mito americano, depois permitiu que lírico e épico se imiscuissem deliberadamente, e finalmente enveredou pelo pan-americanismo, ao inaugurar a figura do poeta viandante, o qual se configura em narrador e eu-lírico por sua biografia e leituras (ou enciclopédia).

Chegando à idade moderna, a partir da contraposição entre a estética vigente na idade romântica em relação à da idade colonial, vimos que a poesia épica no Brasil foi, a princípio, atualizada pela estética do fragmento. No começo, compondo uma morfologia que alinha poemas até certo ponto autônomos, pela

⁸³ Em nota para o *Jornal do Brasil* e para a *Folha de São Paulo* (ATHAYDE, 1996, p. 45).

lógica da causa e consequência própria da narrativa de início e meio e fim, essa poesia lançou mão de seu primeiro modelo. No plano do discurso, ela ainda buscou o mito americano de fundação do Brasil.

Em seguida, a poesia épica da modernidade assumiu um diálogo mais estreito entre poesia popular e poesia erudita, sem necessariamente cair na facilidade óbvia do colóquio⁸⁴. Esse diálogo provocou uma atualização do romance medieval, por um veio mais erudito. Logo, concentrando-se na tradição do cordel e da cantoria nordestina, funda-se mais um caminho no Brasil: o da poesia narrativa sem esvaziamento histórico, livre de elementos fantásticos, com retorno do início e meio e fim para o enredo, e equilibrada entre formas de poesia popular e construções semânticas do alto modernismo. A esta altura, a poesia épica nacional não busca mais, pelo menos vorazmente, o mito americano. No entanto, ainda busca, por um lado, um motivo de fundação dado na Madrugada dos Dias.

Simultaneamente ao caminho de atualização do romanceiro, vimos a poesia épica em um modelo que sequer pudemos etiquetar pelas tipologias textuais conhecidas. Tentamos chamá-lo de poema constelar: não há nele esvaziamento histórico, mas também não é possível restringir um organismo histórico em seu discurso; não há enredo; e suas partes estão dispostas sem atender a nenhuma lógica conhecida. Devemos acrescentar que esse tipo de poesia gera uma obra em movimento⁸⁵: a partir da maneira em que está apresentada, o leitor pode montar percursos de sentido *ad infinitum*.

Esse novo modelo, como o primeiro de todos, gerou filhos. No início, muito dispersos, principalmente pelo jogo de experiências poéticas e lingüísticas sem muita delimitação. Depois ele encontrou uma forma mais resolvida, que retorna ao enredo e reatualiza, sem diluição, o modelo camoniano da oitava rima.

Distinta dos demais modelos, ainda que se mantendo vinculado à estética do fragmento, a poesia épica nacional enveredou por um caminho de voz mais abstrata — ainda que sob o risco de esvaziamento histórico. Essa voz, elevando o

⁸⁴ Não estamos assumindo nenhum lugar contra a poesia de dicção coloquial. Estamos assumindo que quando um poeta não sabe conduzir seu motivo, ele procura — em um esforço convencionado pela Retórica — caminhos de obviedade. No caso da poesia de cunho regional, o risco às vezes assumido é se limitar à reprodução da fala do povo.

⁸⁵ Cf. *Obra aberta* (ECO, 1971).

tratamento do informe, não deixou de permitir que os fundamentos do estilo épico em poesia fossem derruídos. A narratividade heróica⁸⁶, lendária e folclórica persiste viva como busca pelo humano em sociedade, levando em conta sua história que resta como mito. Pode-se dizer que essa narratividade canta o Brasil pelo seu comportamento sócio-histórico e pela sua historicidade de representação estética do mundo e das coisas. Embora sempre disfarçada no desinteresse da objetividade, a poesia épica nacional jamais deixou de vista a antiga condição de falar de dentro da lírica.

Finalmente, passando pelas funções total, social e ideológica, pela morfologia e pelo discurso da poesia épica, comparando e aproximando a obra de diversos poetas canônicos a *Os peãs* e a *Invenção do mar*, vimos que Gerardo Mello Mourão é responsável, no Brasil, pela atualização secular da epopéia, bem como vimos que sua poesia épica nunca é sócio-historicamente irrestrita, porque, mais do que memorialista, o nervo de Calíope em sua voz canta em formato de genealogia.

Este novo capítulo aborda a relação entre o estilo épico e a história, para uma delimitação teórica da poesia épica contemporânea. Sabe-se que é a poesia épica de Gerardo Mello Mourão nosso porto final. Julgamos necessário acrescentar que, a partir de então, nossa pesquisa considerou seu pensamento acerca do ser da poesia em geral, do ser da poesia épica e de sua condição de poeta.

3.1. Uma estética para a história

A princípio, queremos garantir uma variabilidade para a palavra história e para a locução processo histórico — recorrentes doravante. Queremos tal garantia porque nos importa necessariamente considerar que, conseqüentemente ao fim de um período (época, era etc.), a sucessão dos eventos (acontecimentos) que o formou será sentida e logo conhecida. Não queremos incutir que tal sensação e conhecimento possam dar conta dos eventos como eles de fato ocorreram. Não podem porque o processo histórico é um todo e nós apenas conseguimos senti-lo e

⁸⁶ Sentido que foge do padrão, para se aliar à idéia *lato sensu* de hipérbole.

conhecê-lo parcialmente. Isso significa que sua dimensão é supra-individual. Por isso a escolha do acontecimento, independentemente de seu propósito e das condições que o tornaram possível, é fundamental para o poeta durante a criação do poema épico. A variação citada nos faz assumir história como sucessão de eventos e como articulação narrativa desta sucessão.

Podemos observar isso no canto α' (primeiro) de “Rastro de Apolo” (MOURÃO, 1999a, p. 289-296). Nesta parte, o poeta seleciona de um período um evento marcante: a descida do homem na Lua. Ele não se ocupa de elementos exteriores ao evento nem da cronologia do mesmo — até porque já sabemos que a poesia épica elimina o tempo físico, ainda que, paradoxalmente, mantenha o histórico. Sua preocupação é com o processo historial, gerador, interno. O poeta recebeu a informação da experiência de descida do homem na Lua; alinhou essa informação a uma reportagem de jornal e a narrou concentrado no espanto⁸⁷ eminente da ação. Segundo nota do próprio Gerardo Mello Mourão (1999a, p. 277), a reportagem foi assinada por Lúcio Franklin e Rubens Barbosa e publicada no *Jornal do Brasil* em edição de 20-07-1969. O poeta destacou da reportagem — ainda segundo ele, quase textualmente — um fragmento de conversa ocorrido em Carrapateira, sertão da Paraíba, sobre o evento. Poesia (verso), relato e jornalismo (prosa) se fundem; o passado como aventura tecnológica possível e como algo impossível de realizar-se também se funde no presente. Porque o processo historial é mesmo um rastro, bem como porque onde algo termina, outro algo começa, a narração de Gerardo Mello Mourão cai como uma luva: a descrença na ciência e na tecnologia cede lugar à crença, sem anular aquelas. Em palavras mais explícitas, aquela descrença se metamorfoseia em crença de acordo com o credo nos

⁸⁷ Espanto e espantoso percalçam, neste trabalho, o sentido de beleza. E sobre a beleza, não estamos restritamente vinculados à linha fenomenológica idealista de Hegel (2002, p. 187-288), quanto à beleza dada como algo “próprio” da espiritualidade sublime da arte, nem à linha ideológica de Hume (1996, p. 336-390), quanto à beleza dada como algo que não é “próprio do que se contempla, mas dos juízos de valor de quem contempla. Efetivamente, preferimos uma coisa e outra. No primeiro caso, porque diz respeito ao ensinamento da beleza como saber da humanidade e como fenômeno dado *a priori* como próprio das coisas. Nesse caso, a beleza provoca agradabilidade, porque não afeta nossa sensibilidade provocando ofensa às sensações — no sentido de agressão psíquica e/ou física. E no segundo caso, porque diz respeito à possibilidade individual pessoal (intelectiva) e/ou individual subjetiva (emotiva) de perceber (como recepção estética) ou de criar (como objeto estético) algo no mundo que não atende à coisa em si nem ao ensinamento da beleza como saber da humanidade. Uma linha e outra nos permitem compreender a poesia — como é o caso —, concomitantemente, pela *intentio operis*, pela *intentio auctoris* e pela *intentio lectoris* (cf. ECO, 1986). É importante, também, destacar que espanto e espantoso não percalçam, em nosso trabalho, o sentido formalista de “estranhamento”, uma vez que este é somente imanente.

misticismos divinos. Logo, os fenômenos da ciência e da tecnologia se fundem nos fenômenos míticos⁸⁸.

Pensando com Croce (1959), podemos dizer que Mello Mourão expressou seu pensamento se ocupando de dar “Providência” à história. Ainda pensando com Croce (1959, p.122), como “história é justamente história porque afirma e julga uma ação”, é preciso acrescentar que é a partir de juízos de valor que o poeta organiza a sucessão de eventos e que desenvolve a articulação narrativa desta sucessão. Isso nos faz levar em conta que tanto a história quanto a poesia não são fenômenos puros. Uma vez que — agora de acordo com Kant (1996, p. 71-72) — fenômenos como a história e a poesia são passivos de nossa capacidade de “sensação”, e por isso são empíricos. Certamente, fenômenos puros não são passivos — no sentido de existir por — de juízos de valor, uma vez que existem *a priori*.

Um juízo de valor é um componente de uma ideologia. Ora, como a formação de um período da história é inexata, no sentido de que um período e outro, se comparados, não apresentam isometria; e como também é inexata a determinação de um evento como espantoso, relevante etc. pelo poeta, indubitavelmente mais de um veio de ideologia passa na história. Isso significa que não é somente em si que história e poesia nos fazem vê-las ou ver o mundo de uma maneira determinada.

No canto que referendamos há pouco, o poeta nos mostra que a descrença na ciência e na tecnologia em favor da crença nos mistérios divinos, pelas pessoas de Carrapateira, é um saber. O assombro comum às pessoas de grandes centros por força do juízo de valor de marginalidade sobre cidades pequenas sequer nos toma de assalto ou parece não importar tanto mediante o espanto de revelação da suposta morte de Deus e “Providência” do homem, porque “[...] o homem é igual a Cabral:/ tinha coragem — estava sem destino/ acabou descobrindo a terra” (MOURÃO, 1999a, p. 294).

⁸⁸ Joseph Campbell (2002, p. 238) associa isso que chamamos de fusão à segunda das quatro funções que servem às mitologias tradicionais, segundo sua categorização. Tal função diz respeito à consonância da “consciência humana e de seu senso de culpa na vida” em relação à “imagem do universo”, uma “imagem cosmogônica” própria da ciência de uma dada época.

Façamos, para amostragem, destaque do primeiro movimento de “Gênese ou genealogia”, de *Invenção do mar*:

E Moisés e Salomão e David e os outros profetas
maiores e menores — todos muito grandes —
quatro mais doze — dezesseis, digamos,
escreveram a Escritura antiga — e escrever é entalhar
caminho na pedra ou na casca da árvore
—

e Moisés e Salomão e David e os outros
no ventre das profetisas do templo
geraram Mateus, Marcos, Lucas e João
cronistas de Jesus, chamado o Cristo,
que gerou Pedro e Paulo e os doze — e estes
geraram Nóbrega e Anchieta. Antes deles,
havia gerado na Jônia Homero, o Cego,
e Homero gerou a Grécia
e a Grécia gerou Tróia e Tróia gerou Enéias
e Enéias gerou o Lácio e o Lácio gerou Virgílio
e Virgílio gerou Roma e do ventre de Roma

gerou Alighieri, dito o Dante,
e o Dante, do lírio encarnado de Beatriz
gerou Florença e Florença gerou a Itália,
e o Lácio gerou o Império e o Império gerou Caio Júlio,
chamado César, e das sete colinas
o Lácio gerou a Ibéria,
e Luís Vaz, dito Camões, gerou o reino de Portugal.

Mas o reino de Portugal foi gerado veia a veia
e Diônisos, poeta e rei, dito Dom Dinis,
gerou por Isabel
as trovas, a língua e os barcos que galopam no mar
e Henrique, dito o Infante, gerou oceanos e caravelas
e nelas Vasco, Bartolomeu, Pedrálvares, Pero Lopes
— e de seus bagos venho. —

E o mar gerou o Brasil,
gerou Cristóforo, dito Colombo,
gerou os caminhos de África e as carreiras da Ásia
e Cristóforo gerou a América
e Manuel, o Venturoso, gerou as ilhas afortunadas,
o Infante, celibatário de mulher, gerou
das águas salgadas e do vento de Sagres
cartógrafos e mapas e cartas de marear.

O Brasil gerou Martim Afonso e Mem de Sá
e Duarte gerou, de Dona Brites,
a tribo dos Albuquerque e um Albuquerque
gerou o negro Henrique Dias e o índio Camarão
e João Fernandes Vieira — e estes
geraram os Guararapes e um dos montes dos Guararapes
gerou a pátria brasileira.

E um Albuquerque gerou a Vila Rica do Albuquerque
e a Vila Rica do Albuquerque
gerou o Tiradentes

e Nóbrega e Anchieta geraram São Paulo de Piratininga
 e São Paulo gerou Raposo Tavares e Fernão Dias
 e Anhangüera e Borba Gato e Botelho e Mourão
 e a Bahia gerou a Casa da Torre
 e o Grão-Pará gerou Pedro Teixeira e os bandeirantes
 geraram o Rio Grande do Sul, a Amazônia,
 o Oeste e as Minas Gerais.

E a pátria adolescente
 gerou no Nordeste em 1817
 o Estado do Brasil
 nascido, afinal, na ribeira do Ipiranga.

Nos termos do Deuteronômio, do Livro dos Números
 e das Crônicas 1 e 2,
 esta é a genealogia — vaga, acrônica e ambígua
 como todas as genealogias achadas na noite dos tempos
 mas fiel e plantada na história e no mito
 como todas as genealogias:
 testemunham Luís, Vicente, Fernando, Gustavo, Pedro,
 Plínio, João e Bruno e Joaquim e outros
 segundo escrituras.

(MOURÃO, 1999a, p. 350-353)

À parte de que o texto é uma narrativa, observe-se que o processo não é cronológico, mas não deixa de suceder no tempo, não deixa de ser histórico, ainda que anulando o tempo físico. Diria Croce (1959, p. 118):

No processo da obra há um princípio, meio e fim, uma coerência, uma lei interior, que na medida em que é realizada, faz-se compreensível. Colocando-se fora do processo efetivo, não se alcança adiante mais do que fios desalinhados que vagam no ar, inacessíveis, e o campo mental vem a ser ocupado pela crença histórica, cuja forma mais grave não é aquela relativa à certeza dos testemunhos, mas aquela outra, sobre a racionalidade, e por isso sobre a inteligibilidade da realidade, da qual fazemos parte operando nela e por ela com o pensamento e com o fazer (a ação)⁸⁹.

De fato, o primeiro movimento do canto “Gênese ou genealogia”, de *Invenção do mar*, é exposto com princípio, meio e fim. O canto tem o seguinte subtítulo: “Das naçoens por seus cantores a que se segue o formal de partilha das

⁸⁹ Nossa tradução foi feita a partir da tradução argentina: “En el proceso de la obra hay un principio, medio y fin, una coherencia, una ley interior, que en la medida en que es realizada la hace comprensible. Colocándose fuera del proceso efectivo, no se tienen por delante más que hilos deshilvanados que vagan en el aire, insasibles, y el campo mental viene a ser ocupado por el esceptismo histórico, cuya forma más grave no es aquella relativa a la certeza dos testimonios, sino la otra sobre la racionalidad y por eso sobre la inteligibilidad de la realidad, de la que somos parte obrando en ella y por ella con el pensar y con el hacer”.

legítimas em o Inventário Geral”. O sentido disso nos parece claro: o que ficou para quem na aventura de geração dos povos do Ocidente até a formação do Brasil, de acordo com os “cantores” (profetas e poetas). Detalhes sobre esse “formal de partilha”, como a descrição das intenções que geraram tal partilha ou dos meios pelos quais ela foi manejada, não são elementos da “lei interior” do processo. Não são porque pertencem apenas à cronologia.

À parte de estar politicamente correto ou não, Gerardo Mello Mourão está coerente com o sistema de seu modelo comunicacional de efeito estético. No entanto, o poeta articula uma ideologia pertinente àquilo que a tradição histórica corou como vencedores. Mas, se pensarmos na observação que David Quint (1992, p. 23-24) faz sobre a *Eneida* (e outras epopéias, como: a *Ilíada*, a *Divina comédia*, a *Jerusalém libertada*, *A Aracuana*, *Os lusíadas* e *Paraíso perdido*) quanto a sua ideologia imperial, a ideologia acima identificada sobre *Invenção do mar*, fundamentalmente, não é idêntica ao significado do poema. Tanto se faz que o próprio poeta destaca que a “genealogia” é “ambígua”.

Esse problema político se reporta à verdade, e esta é supra-individual. Depois da descoberta da individualidade na Grécia arcaica, mais a fundação do individualismo a partir do renascimento — que alcançou plena introspecção a partir do romantismo —, ficamos cada vez mais distantes da capacidade de compreender (como observar e abarcar) o todo. O indivíduo entendido de maneira naturalista, ou metafísica, ou romântica (idealizada) ou mítica garante que a experiência da história guarde confiança à receptividade em relação ao contar do poeta. Vária vez, basta retórica para que haja essa garantia. Logo, a verdade, no mais das vezes, é senão o discurso do que se diz sobre ela.

Foi Heidegger (1996, p. 153-157) quem buscamos para lidarmos com problema da verdade nesta proposta. Então, ao dizermos que a verdade é supra-individual e que nos incapacitamos de alcançá-la, implicávamos em que ela se alude à experiência da história do ser como ato totalizante de humanidade. Compreendemos que isso dá à verdade a competência de estabelecer uma crença na narrativa do poeta. Wayne Booth (1983, p. 67) chama de “*trustworthy companion*” (“companhia fidedigna”) o narrador quando tal crença é estabelecida, porque o

narrador opera no texto uma intrusão cujo efeito fundamental é garantir a confiança do leitor.

A intrusão do narrador, fundamentando o que também Booth (1983, p. 67-77) chama de “*implied author*” (ou “*second self*” — que implica em “autor implícito”), é bem mais marcante em *Os peãs* do que em *Invenção do mar*. Gerardo Mello Mourão consegue, no tríptico, fazer de si próprio uma personagem à qual reagimos de sorte que o contar funciona como um mostrar. Ele, como autor-civil e autor-empírico, como sujeito criador no mundo entendido como a realidade e como sujeito do mundo possível de *Os peãs*, está marcado nos três poemas e não apenas em certas intervenções. As relações estabelecidas entre história como sucessão de eventos e como articulação narrativa desta sucessão, mais juízo de valor, verdade, crença na narrativa do autor e intrusão vinculam, no plano do conteúdo, o efeito estético da história ao que é poder da autoridade. O poder da autoridade como arma de repressão, de opressão ou de manipulação de massas apenas ocorre em poesia quando o poeta está preocupado em autorizar seu contar com elementos fora da “lei interior” do processo histórico — isso procede, por exemplo, nos limites restritos do arrolamento de datações, de testemunhos e de indicação de documentos como bandeira de uma frente política⁹⁰.

Esperamos que esteja claro que a história não é, via de regra, dada para a percepção estética, mas que, no entanto, operada pelo poeta, ela se torna passível de considerações dessa ordem. Quando o poeta transita entre história e mito, na poesia épica, ele exatamente acresce ao processo histórico a condição de ser percebido como objeto estético. Sobre isso, Mielietinski (1987, p. 329) assinala que a literatura “está geneticamente relacionada com a mitologia através do folclore, e particularmente à literatura narrativa”. Por isso que, Gerardo Mello Mourão narra seus peãs à maneira de saga e, ademais, incorpora a mitologia grega como bojo de arquétipos culturais que formaram o pensamento ocidental, bem como incorpora saberes não-autorais, via ablações da escrita de outros, pelo processo de colagem.

Finalmente, das narrativas de uma determinada história, a verdadeira história é o mito que fica. Seguindo que entre um poema épico e um relato histórico, a diferença se estabelece pela ênfase ou escopo constante que aquele efetiva sobre

⁹⁰ É o caso dos poetas que durante o Brasil-colônia tentaram compor epopéias para a nova terra.

o mito. Considerando que a verdade é uma supra-individualidade, significa que uma história é verdadeira entre as narrativas de uma determinada história quando aquela participa o mínimo possível da individualidade de alguém ou de um modo de ver particular, quando é desinteressada (NIETZSCHE, 1992, p. 42). Sabemos que isso não é totalmente possível, porque o horizonte de expectativa, tanto de quem narra quanto de quem recepciona uma narrativa, é parcial.

Em poesia, quando o poeta transita entre história e mito, ele pretende exatamente imbricar o protocolo da literatura no protocolo do relato, operando-os de maneira que a linha entre um e outro pareça demasiadamente tênue. Apesar disso, quando lemos *Os peões* ou *Invenção do mar*, o conjunto de ações nos assegura de que aquilo que lemos não é relato no sentido positivista (ainda vigente) de documento. Por isso é “ambígua” a “genealogia” do “formal de partilha” de *Invenção do mar*. E por isso, certamente, Gerardo Mello Mourão leva para “Rastro de Apolo” a mesma peregrinação do deus de Delos a Itéia e ao Parnaso, chegando a Delfos. Esclareçamos: peregrinação não somente aprendida na mitologia, mas também realizada pelo próprio poeta em 1976 — um ano antes da primeira publicação de “Rastro de Apolo”.

Antes, quando destacamos o movimento primeiro do epílogo “Gênese ou genealogia”, de *Invenção do mar*, pudemos observar a potencialização do significado do “formal de partilha” pela paráfrase da retórica bíblica, do evangelho segundo Mateus, bem como a junção de profetas e poetas como cantores. Mais do que alinhar uma seqüência genealógica “ambígua” de nações, profetas, poetas, aventureiros e patriarcas, Gerardo Mello Mourão amplia a ação do fazer como fazer para a ação do dizer como fazer, confluindo todos como uma perífrase de alegoria e anagogia, que mais do que iteração é, em movimento elipsoidal, de expansão.

A confluência concomitante (e consubstanciada) do processo histórico com o juízo de valor, com a verdade, com o mito e com a polissemia nos interessa agora para mais algumas considerações. A princípio, é preciso compreender que a operação do poeta é encontrar um conteúdo à medida que encontra uma forma a sua matéria. No geral, a matéria da poesia é uma língua — como fenômeno historial tanto físico (por seu léxico e sua fonética) quanto abstrato (por sua morfologia, sintaxe e semântica) e pragmático (pela fidúcia dos atos perlocucionários). A

organização dessa matéria em um *corpus* (forma) que conflui a um conteúdo (seja assunto, ou tema, ou motivo, ou sentimento, ou idéia, ou argumento ou evento), na mesma medida em que o comporta (abarca, compreende) — porque o suporta —, é o que interessa quando nos referimos à poesia no geral.

A memória é também matéria da poesia. Como tal, ela também é um fenômeno historial físico, abstrato e pragmático. A memória é forjada (operada), seja contendo a língua ou sendo contida nesta, para a concepção da poesia épica. Necessariamente, ao recorrer à memória, o poeta compõe a história em texto à maneira de relato⁹¹. A formação da matéria (língua e memória) e o conteúdo como modo de formação faz com que imanência e transcendência, uma na outra, se manifestem durante a percepção da história em poesia. A esta altura estamos, de certo modo, tocando no pensamento de Pareyson (1989, p. 53-70). A “formatização”, implicando em que a expressão se apresenta por um fazer, que é simultaneamente a formação de um conteúdo como o modo de formação de uma matéria, é chave do pensamento de Pareyson sobre o problema forma e conteúdo que vimos desenvolvendo, para operação da confluência indicada antes.

Como a história é um fenômeno da experiência humana, conseqüentemente, é um objeto que afeta de alguma maneira nossa sensibilidade, tornando-se, portanto, passível de considerações estéticas. A partir de Kant (1996) apreendemos que tanto o espaço quanto o tempo são dados *a priori* e que são objetos passíveis de considerações estéticas, embora independam de tudo no universo.

A poesia faz com que seu ser e o do poeta sejam confluentes. No caso do canto α' (primeiro) de “Rastro de Apolo” (MOURÃO, 1999a, p. 289-296), para o qual chamamos a atenção, o nervo do motivo está seccionado em quatro partes. A primeira diz respeito à busca do rastro de Apolo (pegadas do caminho para a glória,

⁹¹ Especificamente nesse caso, e para evitar um excesso de verbetes terminológicos, estamos dissociando (1) história de (2) história e de (3) relato, como, respectivamente: (1) processo e evento, (2) narrativa fictícia e (3) narrativa não-fictícia. Entendemos que nunca é demais certos esclarecimentos: tomamos ficção, à maneira de Käte Hamburger (1975, p. 39-42), como conjunto de atos que não ocorreu no mundo que entendemos como a “realidade”. Para não nos alongarmos de maneira desnecessária, teremos de ficar com esse senso *lato*, porque um senso *strictu* nos conduziria a problemas como a classificação de eventos que não ocorreram como se houvessem ocorrido (ou vice-versa), seja porque não podemos resolver isso aqui ou porque interessa a estudos que se ocupam de dados testemunhais.

como plenitude). Tendo Apolo vencido a Pythia com o poder de suas setas e envolvido a pele da serpente em seu tripé, ele instituiu os jogos pythios e, depois, por ter alcançado Dafne, o loureiro em que esta foi convertida se transformou em símbolo da conquista olímpica. Por isso Apolo deve ser cantado (celebrado) e, conseqüentemente, guardado na memória.

As partes seguintes fomentam uma idéia central que as vinculam à primeira de acordo com o vestígio de glória que é representado pelo monumento de eternidade do filho de Leto. A segunda parte concerne à busca de mapear o percurso de morte de Sebastião Muniz (mito da glória lusitana); a terceira diz respeito ao diálogo (já referendado) da descida do homem na Lua; e a quarta é sobre a ascensão da alma pura e do corpo virgem (ambos pueris em gente também pueril), narrada a partir do espanto provocado pela sentença: “— Deus não existe” (MOURÃO, 1999a, p. 295). No texto do canto, a primeira parte compreende as três primeiras estrofes, a segunda parte compreende a quarta e a quinta estrofes, e a terceira parte compreende quase todo o canto, encerrando-se imediatamente antes da sentença citada — onde começa a última estrofe e a última parte.

Ocorre-nos que o pensamento do poeta naquele canto pode ser cifrado em imagem mental obscura, como de quem tem uma interrogação plantada dentro do peito a uma hesitação entre fé e heresia. Essa imagem, no entanto, operada pela intelectividade, não se vincula às trevas, à tristeza ou ao desalento, mas sim ao rompante espirituoso de aventureiro — imanente na figura do rastreador gaúcho, de Calíope (musa da poesia épica), de D. Sebastião, do “cabra americano” (que desceu na Lua, e também todo esse povo por sua empreitada), de “Cabra” (Pedrálvares — representante de outra empreitada de descoberta), e mesmo de Apolo. Essa imagem, que essencialmente já é a poesia em si, para depois se manifestar em poema, uma vez cifrada por operação da língua, pode se imbuir ou de memória, ou de recordação ou da confluência de ambas. Apesar de ser possível manifestar-se apenas mediante nossa experiência historial, a recordação é mais pura do que a memória (STAIGER, 1997, p. 19-75), porque mais espontânea. Pela recordação, o mistério tecido na poesia é ainda mais obscuro porque mais hermético. Em virtude de a poesia ser uma atividade intelectual e ao mistério da poesia ser coabitado pelas

palavras, o signo de Hermes está para a poesia não somente como hermética, mas também como hermenêutica.

A recordação, como lembrança, está de tal modo enraizada na mente humana que para se manifestar, pode cruzar com as filigranas da memória, porque é um fenômeno pelo menos concomitante à história, uma vez que seu mecanismo ou lei interna não apresenta um processo de susceptibilidade. A recordação, finalmente, pode ir aonde haja um vazio na mente humana e ali dar um golpe para que da insensibilidade seja gerada substância. Essa substância tem como propriedade o poder de projetar-se abruptamente para a matéria historial, tanto para referendar seu sacramento quanto para transgredi-la profanamente.

No canto $\lambda\alpha'$ (trigésimo primeiro) de “O país dos Mourões”, há duas sentenças em versos que reboam com essa força visceral da recordação: “E o que não teve filho de mulher/ teve no peito/ uma rosa aberta./ E a rosa corre seu sangue em minhas veias” (MOURÃO, 1999a, p. 118). Para dedilharmos o mistério disso, façamos algumas atualizações: o canto trata dos feitos, da paixão e da morte do Padre Gonçalo Mello Mororó, ancestral do poeta. Passando pela Guerra dos Guararapes e pela Confederação do Equador, e nesta como correligionário de Frei Joaquim do Amor Divino Caneca (entre outros), o Padre Gonçalo Mello Mororó, como aqueles que pela revolução buscam fundar uma nação, escolheu a morte: “e só a morte funda/ as pessoas, as coisas e os logares” (MOURÃO, 1999a, p. 114). O Padre Mororó e todos os principais revoltosos contra o Império, como sabemos, morreram culpados de insurreição — e disto eram gloriosamente culpados. O canto está disposto entre as páginas 113 e 119 de *Os peãs*, e abaixo destacamos o trecho da estrofe correspondente ao episódio de “arcabuzamento” do Padre, seguido das duas estrofes finais do canto:

e a ordem era o silêncio
no ar do Campo da Pólvora
com doze olhos escuros
pois eram doze arcabuzes
a seis metros de seus olhos
e para melhor se verem
o padre mais sua eleita,
não usou lenço no rosto
e não quis cobrir o peito
com o alvo de papelão
e levou a mão direita
ao sítio do coração:

“camaradas, este é o alvo”
 e os tiros de precisão
 vararam seu belo torso
 e o sangue correu no chão
 quatro balas deceparam
 os dedos de sua mão
 que apontavam aos soldados
 o sítio do coração.
 E onde era o coração do Padre Gonçalo Mello Mororó
 o pelotão de arcabuzeiros aterrados
 viu brotar
 uma rosa.

E o que não teve filho de mulher
 teve no peito
 uma rosa aberta.
 E a rosa
 correu seu sangue em minhas veias:
 sê, pois, constante, comamos e bebamos
 e desde aquele tempo
 sou comedor de rosas
 e bebo ao teu amor
 e olho a Morte nos olhos
 e sei sobreviver

E tu que o viste com teus olhos verdes
 no país da Morte
 conta a sua viagem:
 “Georges Gordon, Lord Byron, teve uma última amante
 morreu por ela em Missolonghi
 e o Vigário de Boa Viagem e Tamboril
 que te deixou, amor,
 este olhar, este rosto moreno,
 o gosto de escandir Tibullo, Horácio e a arte da palavra
 o sotaque do bom latim e o desejo
 de proclamar a república no Campo Maior de Quixeramobim
 morreu por ela
 morreu por ti — por que teus hálitos
 se nutram de seu corpo e carregue nos ombros
 aquela que ele amou e ainda
 era cedo:
 e agora sei e agora digo ao teu ouvido:
 por isso te ensinei o amanhã do sexo
 e os outros exercícios do amor
 de seu peito moreno trago e instalo sobre
 a relva de tua virilha
 a rosa:
 herdaste a possessão de um ventre
 maduro agora ao plantio
 da raça livre
 do país dos Mourões.”

(MOURÃO, 1999a, p. 118-119)

Nessas estrofes finais, a substância da recordação rompe abruptamente o terreno da memória. Em narrativa, a história, no geral — muito embora apenas nos

interesse a poesia —, manifesta-se senão aliada à memória. Por isso que a memória é substância própria de manifestação de uma narrativa histórica. Observe-se que o canto, embora se ocupe da datação, antes mais se ocupa da plasticidade da ação e da suspensão própria de provocar clímax e exortar catarse. Tanto, que o poeta narra:

E foi marcada a manhã de 30 de abril de 1825 para
o arcabuzamento do Padre Gonçalo e de Pessoa Anta
e ao toque da alvorada
saíram os dois do Oratório, andar superior do Quartel da Primeira Linha
ao rufo dos tambores formou-se uma brigada em quadrado
e os dois no meio dela

(MOURÃO, 1999a, p. 117)

No começo do canto (MOURÃO, 1999a, p. 113-114), o poeta narra que o Padre professara em Boa Viagem e no Tamboril, onde “curava almas” e, à maneira do Sto. Agostinho, “fundava a cidade de Deus”. Veja-se no canto, por exemplo, a tentação e a relação amorosa vivida pelo ancestral do poeta. E também narra que seu ancestral desejava proclamar a república em Campo Maior de Quixeramobim e na Barra do Sitiá — todos “logares” do “país” de Pernambuco —, como também narra que o Padre Mororó “recitava de cor/ Horácio, Tibullo, Virgílio e Ovídio/ aos alunos de latim da Vila do Aracati” (MOURÃO, 1999a, p. 113). Tudo isso é dado pela memória. Conquanto, quando um ímpeto espontâneo brota em seu terreno, erguendo uma voz particular dispersa da “lei interna” do processo histórico, como um estouro de emoção afetada até o máximo grau possível e ainda mesmo intelectivamente suficiente para respirar o fazer de seu dizer na medida do verso, é a recordação que age. Esse é o momento místico da intrusão de Gerardo Mello Mourão como autor-civil e como autor-empírico naquela penúltima estrofe e, principalmente, na última — quando evoca Magdalena, referendando-a pela reminiscência (sua e do leitor⁹²) de cantos anteriores (“E tu que o viste com teus olhos verdes/ no país da Morte/ conta a sua viagem”), fazendo a voz da amada a voz da narrativa. Parece-nos que, desconcertado pela força pungente e pelo cromatismo e cinematografia de sua própria narrativa, o poeta sentiu a vida de seu ancestral criada em si com demasiada

⁹² No caso do leitor, a reminiscência manifestar-se-á mais claramente apenas adiante, no canto ζ’ (MOURÃO, 1999a, p. 179-184) e no canto θ’ (MOURÃO, 1999a, p. 188-193) das “Peripécias Gerardo”, quando, respectivamente, ocorrem o presságio de morte e o funeral de Magdalena (amada e ex-esposa do poeta). Contudo, o leitor pode se dar conta de que todo “O país dos Mourões” é cantado para Magdalena ouvir.

honestidade, sendo agarrado até a medula pelo parente e se percebendo desenhando de si, a tal ponto que balbucia, hesita e evade para que outra voz se assenhore e opere a força da recordação. Talvez tenha sentido demasiado peso em cantar: “*herdei a possessão de um ventre/ maduro agora ao plantio/ da raça livre/ do país dos Mourões*”, e por isso lhe tenha sido mais viável ouvir em segunda pessoa: “*herdaste*”.

Como o épico está viscerado em uma “composição de atos”, mais adiante, no canto θ’ (nono) do peã “Peripécias de Gerardo”, o poeta, de certo modo, vincula o canto comentado acima a este novo. Ele faz isso cantando a morte de Magdalena e deixando brotar da memória o seguinte momento alto de recordação:

E foi o funeral (...) de Magdalena domadora de coração
nas moradas altas do cemitério — testemunha Efraim e uma palmeira
cresceu de súbito de sua fina cintura.

(MOURÃO, 1999a, p. 193)

Não é de maneira estranha que Staiger (1997, p. 42) sustenta o seguinte: “[...] o conceito “paratático” não define satisfatoriamente a linguagem lírica, pois a épica é também paratática [...]. No gênero épico, porém, as partes são autônomas, no lírico não o são”. A proposição de Staiger quer dizer que a recordação, própria de impingir parataxe à sintaxe de um poema, é um fenômeno comum à poesia épica — embora de parte a parte, de movimento a movimento, de canto a canto. No entanto, nesse sentido, é a memória sua matéria essencial ou caracterizadora.

A memória como matéria de poesia já se salienta por aquela operação de intelectividade. Esta vincula informações a informações para gerar mais informações. Essa atribuição da intelectividade não é seu limite; ela foi descrita com o propósito de destacar a capacidade de concatenação. De Le Goff (1996, p. 423-483), apreendemos que a capacidade de concatenação é uma propriedade da memória. Isso nos assegura que a hipotaxe também faz parte da essência da poesia épica, no que diz respeito, por exemplo, à narração de um episódio — como aquele de “arcabuzamento” do Padre Gonçalo Mello Mororó. Ou mesmo como o episódio seguinte, do movimento e canto sétimo, de *Invenção do mar*:

sete mil e quinhentos soldados, afora
setecentos carregadores, índios Tapuias em grande número
e eram franceses alemães polacos e outros

e o resto holandês — todos soldados profissionais
 das guerras da Flandres, da Alemanha
 e da Guerra dos Trinta Anos —
 os nossos eram dois mil e duzentos homens
 todos do povo do Brasil, os brancos luso-brasileiros
 negros e índios — todos das províncias do Nordeste,
 [sendo 16 companhias — 700 homens — da Bahia]
 e lutavam com as armas de fogo tomadas ao holandês
 nos passos das Tabocas, Casa Forte e emboscadas em geral
 o mais eram chuços, bordões, lanças de pau tostado
 e sobretudo espadas — e era a golpe de espada
 que o holandês caía; e assim davam batalha os nossos
 alimentados pela ração diária de uma espiga de milho
 e uma pobre mancheia de farinha de mandioca
 e assombrado o Coronel Waardenbruch escrevia em seu relatório:

“é difícil submeter pela força um povo constituído de soldados vivos e
 impetuosos”⁹³

(MOURÃO, 1997, p. 315-316)

Todo o episódio é concatenado pela adição de elementos, caracterizando os dois exércitos (os holandeses e aliados contra os insurrectos) em combate durante a Guerra dos Guararapes, ao passo da narração do ato de bravura daqueles que buscavam a independência — nos quais a epopéia se apóia —, embora sendo em menor número.

É perfeitamente notório que, quando há sobreposição, a parataxe não é lírica: “e lutavam com as armas de fogo tomadas ao holandês/ nos passos das Tabocas, Casa Forte e emboscadas em geral/ o mais eram chuços, bordões, lanças de pau tostado”, porque entre os dois primeiros versos e o terceiro há uma estrutura ausente de concatenação por adição: “e no”, que daria “e no mais eram chuços [...]”. Poder-se-ia dizer que a adição é um processo de parataxe sindética. No entanto, no caso destacado acima, o poeta apresenta o exército holandês e seus seguidores para contrapô-los à apresentação subsequente que faz dos insurrectos dos Guararapes e então concluir por que a vivacidade e a impetuosidade destes os levaram à vitória. Essa relação é, portanto, hipotática.

Com Le Goff, Staiger mais nossa descrição do processo histórico como sucessão de eventos e como articulação narrativa desta sucessão temos o alinhamento necessário para levar em conta que a poesia relacionada à história precisa da memória como matéria de criação. Podemos dizer, até, que a memória é

⁹³ Grifo do autor.

uma exotopia necessária ao mecanismo gerador da “lei interior” da história e uma exotopia fomentadora da experiência historial do poeta como indivíduo de uma sociedade e como indivíduo da humanidade.

Há um mecanismo (ou figura) bastante apropriado(a) à poesia em qualquer estilo: a repetição. Sobre isso, Staiger (1997, p. 93) assinala o seguinte: “O épico raramente escolhe o caminho mais rápido. Não lhe aborrece absolutamente fazer divagações ou até voltar atrás e recuperar isso ou aquilo”. David Quint (1992, p. 50-96) dedica a metade da parte 1, “Epic and the winners — repetition and ideology in the *Aeneid*” (“O épico e os vencedores — repetição e ideologia na *Eneida*”), a esse mecanismo de iteração (aliado à ideologia) em *Epic and empire* (*O épico e o império*). A repetição, no trabalho de Quint, não é tomada como um recurso anafórico do plano da expressão, como em Staiger, mas do plano do conteúdo, basicamente argumentando como Virgílio recupera a *Ilíada*. Como a concatenação é uma propriedade da memória, e como repetir é próprio de concatenar, temos mais um dado pertinente para considerarmos a memória como matéria de poesia.

Uma consideração é necessária: quando Staiger (1997, p. 107) elimina a memória do gênero épico, ele a compreende como mnemotécnica — maneira da memória também levada em conta por Le Goff (1996, p. 423, 431-442). No entanto, quando falamos de memória aqui, falamos de um fenômeno de transmissão do saber veiculado em seu processo histórico e capaz de concatenações de atos — maneira que Le Goff (1996, p. 467-475) também leva em conta. *Invenção do mar* é excelente exemplo da memória como matéria de poesia, uma vez que a chegada dos portugueses aonde hoje é o Brasil é uma experiência do saber historial. Sabemos que diversa ordem político-econômica conduziu os portugueses em tão arriscada empreitada. Contudo, o mitema do sonho (tendo o onírico como alegoria do desejo), no presságio de D. Dinis (“Diônisos”), é um dos dois motivos que Mello Mourão toma para sua narrativa⁹⁴. Em *Invenção do mar*, a memória, como monumento, mostra ações que resultam na *invenção* de um povo. Aliás, primeiro, *invenção* de um povo (o outro) de aquém para além-mar; depois, *invenção* de um povo (que é a gente brasileira) com nova identidade e filho do próprio mar. É assim

⁹⁴ O outro motivo é a tecnologia da Escola de Sagres.

que o poeta nos ensina que “[...] nascemos vagindo na vagina das ilhas” (MOURÃO, 1997, p. 38) depois de nos ensinar que “[...] os que nascem no mar são portugueses/ e o mar é o chão maior de Portugal” (MOURÃO, 1997, p. 32).

Finalmente, Staiger (1997, p. 83) discorre sobre aquele mostrar de ações características do gênero épico e que acima vinculamos à memória. Ele leva em conta que o mostrar é “tornar plástico” e é bem isso que temos em mente aqui. A poesia como atividade intelectual cifra o conteúdo da memória em imagens a partir do sistema lingüístico do qual se vale. Sabemos — e Staiger também chama a atenção para isto — que foi Lessing (1998, p. 193, 203-204, 214), tratando do *ut pictura poesis* horaciano quem antes investigou mais detidamente a plástica do representar ações — fenômeno que nos fez aferir o valor artístico das obras abordadas no capítulo anterior. Antes, aliás, o próprio Aristóteles tratou desse problema, como se pode observar na seguinte passagem: “Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos” (ARISTÓTELES, 1993, p. 37). Também Booth (1983, p. 3-9) tratam do mostrar como propriedade do contar. Logo, podemos dizer que a memória é operada na poesia de maneira plástica, por isso a vimos indicando como matéria (substância).

A descrição realizada, portanto, levou-nos a arrolar: a sucessão de eventos e a articulação narrativa desta sucessão, o juízo de valor como agente de seletividade, a verdade, o mito e a polissemia como componentes conversores da história ou processo histórico em organismo estético, cujo formato mais expressivo é o do estilo épico. Ademais, apreende-se disso tudo que a poesia épica em gestos de história resulta das relações entre tais componentes mais a intrusão e a crença na narrativa do autor.

3.2. Poesia épica contemporânea

Durante nossas investigações, a problemática sobre se há uma poesia épica contemporânea, provocou-nos três questões: o épico é o estilo mais antigo?

Se o for, importa saber disso para uma leitura eficaz de poesia épica contemporânea? Há poesia épica contemporânea? Decerto, se nos propomos a desenvolver uma tese sobre a poesia de um autor que, por razões diversas, julgamos contemporâneo, certamente temos dados para fundamentar que há aquele tipo de poesia.

Vamos, pois, respectivamente, para as respostas das questões. Primeiro: não julgamos que haja estilo mais antigo — principalmente no que diz respeito ao épico e ao lírico. Assim como a figura do poeta foi sendo identificada, quando sua função social foi sendo definida pelo processo de civilização das sociedades, a poesia foi se especificando com essa definição. O poeta, como, por exemplo, o sacerdote, era alguém com papel definido: compor poemas pelo organismo lingüístico disponível, subordinando-os à música e à coreografia, para a celebração dos ritos tribais, de acordo com a emoção geral e com os costumes que àqueles eram necessários ou atribuídos. Isso caracteriza, de certo modo, uma função primitiva para a poesia: participar como voz específica dentro do universo dos ritos e da sociedade (de maneira geral).

A poesia se voltava para a religião (em estado primitivo) como locutora da celebração. À medida que as relações sociais deixam de ser um complexo uno para ser plural e depois múltiplo, a poesia assume outras funções, como: ensinar, legislar, denunciar, refletir a sociedade etc. até se alinhar à compenetração de um indivíduo, no que concerne à coletividade deste, seja como sociedade ou como humanidade. Depois, compondo em seu sistema, na medida de sua evolução textual, os elementos da música, dança e coreografia aos quais sempre esteve vinculada, a poesia define o estilo dramático — para Aristóteles (1993, p. 145-149), seu ponto mais alto. Conquanto, é possível afirmar o seguinte: a delimitação dos estilos ocorre para a poesia ao passo que a função desta se multiplica. Logo, primitivamente, lírico, épico e dramático não são discerníveis entre si. Aliás, sequer existem dessa maneira diferenciada.

Durante a época da poesia primitiva, havendo a necessidade de rito, ela se manifestava como representação de uma imagem mental geral alinhada a um sentimento também geral — como é possível se apreender a partir de Spina (2003, p. 17-23). A representação de uma imagem mental qualquer convergente à conscientização sobre um sentimento é própria de atender aos estados de espírito e

de caracterizar o mundo fora do poeta em relação a este. Essa representação como contar, bem como tal representação em tensão com outras representações, é própria de ocorrer de maneira semelhante no exercício da poesia primitiva. Na poesia dos primórdios, mesmo que o poeta não fosse o compositor ou executor da música com a qual seu poema se relacionava e nem fosse o coreógrafo, sua criação era processada somente para se encadear a este conjunto. Abordando especificamente a Grécia arcaica (séculos VII-VI a.C.), Dufrenne (1998, p. 206) assinala que esse foi o caso de Píndaro.

Spina (2002, p. 13-42) assegura que as formas poéticas primitivas são anônimas porque não lhes aparece a marca de individualidade. Rostovtzeff (1986, p. 112-33), Jaeger (1995, p. 148-72), Lesky (1995, p. 98-136), Snell (2001, p. 55-79) — e podemos dizer que a maioria dos classicistas — conseguem nos convencer de que, para o Ocidente, a individualidade se formou no cenário da civilização arcaica da Grécia. Foi, indubitavelmente, a Grécia — por via própria e via Roma — a sede de formação do pensamento ocidental, e não os egípcios, os semitas e camitas, os berberes, lapões, cirílicos, bárbaros germânicos, celtas, bantos, maias, astecas, incas, tupinambás etc. — muito embora, de várias maneiras, cada povo tenha sua participação nisso.

Voltando à individualidade: o que coube aos gregos foi descobri-la, pois ela sempre esteve no espírito humano. Arqueologicamente, isso nos é documentado pela poesia de Arquíloco, Sólon, Safo e Píndaro. A descoberta da individualidade ou a fundação do individualismo fez o grego, e depois o ocidental, descobrir sua personalidade, sua maneira de pensar dissociado do geral. Mais tarde, também o fez descobrir sua subjetividade, sua maneira de sentir dissociado do grupo. De fato, como Spina, entendemos que, na poesia primitiva, os gêneros não estão demarcados porque não lhes são presentes nem personalidade nem subjetividade. Isso nos convida a determo-nos um pouco sobre o problema do estilo.

Tomando como lição Middleton Murry (1968, p. 13-33), consideremos que o problema do estilo primeiro caracterizou as diferenças tribais (nas idades primitivas), depois as diferenças técnicas (como os epítetos homéricos), mais adiante as idiossincrasias pessoais (na Grécia arcaica) e finalmente a alta realização literária (no apogeu do período clássico grego de Ésquilo, Sófocles e Eurípides). Sabemos que Middleton Murry não aplicou dessa maneira o problema do estilo. Ele

o aplicou principalmente sobre a literatura inglesa. Logo, o que queremos é tomar sua aplicação como lição teórica para nossa problemática.

O estilo como expressão de uma coletividade, como técnica, como idiossincrasia pessoal e como alta realização literária é maleavelmente também próprio da idade contemporânea. Aliás, o princípio taxionômico do que é estilo não é próprio da manifestação cultural do que foi a poesia para as sociedades primitivas, uma vez que tudo o que se realizava fazia parte de um todo jamais plural, jamais múltiplo e muito menos fragmentado. E por que nossa aplicação? Para ilustrar que, com o processo de descoberta da individualidade, o estilo foi se demarcando e, conseqüentemente, os conhecidos “gêneros literários” foram se formando. Embora não exista, de maneira imediata, um estilo mais antigo, importa saber disso para uma leitura eficaz de poesia épica contemporânea. Para tanto, retomemos e ampliemos algumas considerações anteriores.

Já sabemos que a poesia é uma atividade intelectual. As atividades intelectivas apresentam, entre seus traços, o de consciência do conhecimento que empregam ou que produzem. Compreendemos que há dois modos de operação dessa consciência: um empírico e outro investigativo. Para usar a terminologia de Schiller (1991), o primeiro está para o poeta “ingênuo” e o segundo está para o poeta “sentimental”. Na poesia brasileira, Ugolino do Sabogi, Juvenal Galeno, Pinto do Monteiro, Cancão, Zé de Cazuza ou Mané Filó⁹⁵ são exemplos relativos do primeiro caso⁹⁶. Gonçalves Dias, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Drummond, João Cabral e Gerardo Mello Mourão são exemplos do segundo. Acreditamos que as seguintes propriedades são nevrálgicas para ambos os modos de operação: historicidade; técnica; contemporaneidade da linguagem, assuntos e temas; afetividade como atributo de intelectualidade; comunicabilidade para além do tempo presente; e celebração do mundo como cosmos porque era caos ou reclamação do mesmo como caos porque era cosmos.

⁹⁵ Poetas tanto de cantoria quanto de bancada, listados do século XIX (Sabogi e Galeno) à primeira metade do século XX (Monteiro e Cancão) até a atualidade (Cazuza e Filó). A título de esclarecimento, quiçá necessário, um poeta de cantoria ou cantador é aquele que faz o repente, o poema de improviso, acompanhado de viola. O poeta de bancada é aquele que escreve o poema reservadamente, mas que não retorna a ele para retoques ou coisas do tipo. Ambos os tipos de poetas compõem de acordo com certos estilos pré-estabelecidos por uma tradição, cujo modelo mais imediato vem do medievo ibérico.

⁹⁶ Chamamos tais poetas de exemplos relativos porque não são primitivos. E os colocamos como exemplo porque sua criação é, até certo ponto, a-histórica, no sentido de que é operada a partir de modelos prontos, sobre os quais não exercem interferência, uma vez que os julgam naturais.

Pela historicidade, o poeta apresenta a vitalidade de sua cultura como sede ou como descendente de cultura(s) vitalícia(s). Pela técnica, o poeta opera efeitos que assinalam seu nome em uma literatura e até mesmo em uma cidadania. Valendo-nos novamente do pensamento de Pareyson (1989, p. 53-70): a contemporaneidade da linguagem, assuntos e temas permite ao poeta “formatizar”, para o presente e para o futuro, consubstancialmente, uma antropologia e uma arqueologia de sua cultura e de sua literatura, tanto como subjetividade de uma individualidade quanto individualidade de uma coletividade. Pela afetividade como intelectividade, o poeta se torna lírico — isso, a partir da modernidade, confunde-se com a própria poesia. Pela comunicabilidade para além do tempo presente, se descoberto, o poeta se torna universal. Pela celebração e pela reclamação (como variante da primeira), o poeta se demarca como descendente dos deuses, porque criador de mundos.

Aqueles modos e aquelas propriedades, descendentes do processo de civilização e da descoberta da individualidade, delimitaram os estilos no percurso dos séculos. Sabemos que, na Roma de Horácio e no renascimento até o iluminismo, essa delimitação funcionou como fundamento da Poética. Isso ocorria, embora poetas, como Camões e Shakespeare, revelassem uma consubstanciação de estilos em obras de estilos específicos. O épico camoniano é também lírico e dramático, e é também lírico e também épico o drama shakespeareano. Depois de casos assim e depois da lição que foi o romantismo, coube aos modernos destituir o dogma da delimitação de estilos, porque ele tentava conformar⁹⁷ a poesia em moldes. É certo que, em um primeiro momento, os modernos tentaram fazer isso destruindo o passado ou propondo tal destruição — como vimos no primeiro capítulo. No entanto, mentes como as de Valéry, Pessoa, Pound e Eliot nos ensinaram que a destruição do dogma de delimitação dos estilos não deveria ocorrer; deveria ocorrer (e ocorreu) a consubstanciação deles — isso foi “fazer o novo”. Análogo a tanto, Gerardo Mello Mourão pergunta: “Onde estão os limites entre a poesia e a prosa no romance de Dostoiewski, Tolstoi, etc.? Onde estão esses limites até em reportagens e textos de história, como *Os sertões* (...)?” (MOURÃO, 1997, p. 14-15).

⁹⁷ Pensamos em conformação não como compor forma, mas sim como quietude apática, ou quietude das que crêem que atingiram o absoluto.

Segundo: entendemos que o presente como contemporaneidade, modernidade ou atual-idade, decorre de um rastro de cinzas que não se apagam. Cinza a cinza apinhadas onde *hic* e quando *nunc* mantêm o espírito mítico de todas as idades da humanidade; esse espírito professa para um posterior *hic et nunc* de no mínimo segurança ou confiabilidade. O complexo de percepção, identificação e sensação concomitantes do presente, julgamos, está devidamente caracterizado no brado de “Tradição do novo”, de Pound. Uma poesia, por isso, é contemporânea se suas unidades culturais são recifráveis pela recepção crítica e ingênua *in præsentia* e se projeta seu discurso para aquela recepção *in absentia*. Somente se nos voltarmos para aquele rastro de cinzas, iremos vislumbrar a transcendência e a recepção futura da poesia.

Devemos um esclarecimento: diz respeito ao estilo como expressão de uma coletividade, como técnica, como idiosincrasia pessoal e como alta realização literária ser maleavelmente também próprio da idade contemporânea. Havíamos citado Gonçalves Dias, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Drummond, João Cabral e Gerardo Mello Mourão. Pensemos deles, respectivamente, em “I – Juca Pirama”, “O poeta come amendoim”, *Invenção de Orfeu*, “A máquina do mundo”, *Morte e vida severina* e “O país dos Mourões”. Recordemos que nos referimos ao problema do estilo a partir da lição teórica de Middleton Murry (1968).

Dentre os poemas destacados, não é raro que “I – Juca Pirama”, *Invenção de Orfeu*, “A máquina do mundo” e “O país dos Mourões” sejam citados como exemplos de épica. A razão dessa classificação se deve, basicamente, a narratividade daqueles poemas.

O estilo como expressão de uma coletividade, como técnica e como idiosincrasia pessoal habitam o que estamos considerando porque temos poetas brasileiros; temos os elementos de épico, lírico e dramático demarcados e consubstanciados. Sobretudo, temos o traço específico de cada poeta: a descrição colorida e a narração sôfrega, de Gonçalves Dias; o nacionalismo folclórico-pitoresco, de Mário de Andrade; o sentimento cristão incorporado em imagens mentais supra-reais, de Jorge de Lima; a prosa em versos da realidade cotidiana, de Drummond; o traço pictórico geométrico aliado ao discurso algo que progressista, de Cabral; e o nacionalismo genealógico marcado pelo signo da morte e do sexo

expressos por uma multiplicidade de elementos lingüísticos atuais e inatuais, de Gerardo Mello Mourão.

É importante considerar que afirmamos que o problema do estilo em relação a sua gênese e a sua razão em poesia é fundamental, mas não que seja central. Queremos com isso assegurar que os poemas citados, no universo da literatura brasileira e da língua portuguesa, são, de fato, casos de alta realização literária⁹⁸. Entendemos como alta realização literária aquela cujo conteúdo e cuja expressão imprimem controladamente uma identidade entre o texto pronto e as imagens mentais possíveis de se formarem em um grau de abertura não confusa, mas clara. Entenda-se confusão como truncamento, e clareza não como simplicidade, mas como comunicabilidade. Isso nos faz lembrar de uma passagem de Pound (1976, p. 69) em “Emoção e poesia”:

Você quer comunicar uma idéia e suas emoções concomitantes, ou uma emoção e suas idéias concomitantes, ou uma sensação e as emoções que dela decorrer, ou uma impressão emotiva, etc., etc., etc. Começa com o grito e o latido, desenvolve-os em dança e música, em música com palavras e, em palavras com música e, afinal, em palavras com vagos prenúncios de música, palavras que sugerem música, palavras medidas, ou palavras num ritmo que preserve algum vestígio nítido da impressão emotiva, ou do puro caráter da emoção que as alimenta ou lhes dá origem.

Essa lição dá boa poesia como alta realização literária. Eis novamente saliente a relação dos ditos “gêneros literários” com o problema do estilo: a lição de Pound, parece apropriada para o lírico, uma vez que, contemporaneamente, lírico e poesia se confundem. Mas também, a lição não é apropriada somente para o lírico, porque se destina à poesia como substância única sem diferenciação, como se realizava a poesia primitiva.

Finalmente, são as pesquisas de classistas, como Rostovtzeff (1986), Jaeger (1995), Lesky (1995), Snell (2001) e Spina (2003) e Achcar (1994), em buscas arqueológicas e leituras tanto etimológicas quanto filológicas, que procuram nos garantir a existência factual de antecedentes para a poesia épica. Sem isso, poderíamos conjecturar ou realizar tais pesquisas — o que não é o caso, porque não é um fim de nosso trabalho. Em nossa investigação, procuramos nos ocupar de

⁹⁸ Nesse caso, tomamos Middleton Murry (1968), novamente, como lição. Logo, não dispomos nossa literatura a par de Shakespeare. De maneira mais apropriada, estamos aqui com Antonio Candido (1997a; 1997b). No entanto, não somente levando em conta nosso “desejo de ter uma literatura”, mas também levando em conta que aqueles poetas são autores de excelente poesia.

levantar dados sobre tais antecedentes porque sempre estivemos preocupados em mapear elementos essenciais à poesia épica. Até aqui, portanto, acreditamos que está resolvido o problema de lidar com esses antecedentes, até porque tanto o peã quanto a epopéia são desses — e isso, obviamente, projeta-nos para a poesia épica de Gerardo Mello Mourão.

Julgamos que, até então, nossa maneira de operar o lírico, o épico e o dramático não como gêneros, mas estilos, deve chamar a atenção de muitos. Contudo, poesia essa e poesia aquela são um todo, e tudo o mais que vimos classificando durante este trabalho é um todo sobre o qual realizamos escopos, em um processo de aproximação e distanciamento, para compreensão mais acurada da realidade ou do objeto investigado.

Croce (1973) argumenta que a poesia é uma intuição e uma produtora de imagens que se opõe ao pensamento lógico. O pensamento lógico, para ele, é aquele apenas racionalmente responsável por algo da realidade. Lógica, estaria, pois, (relativamente) para coerência em Lógica (a ciência). Quer dizer que, em poesia, não ocorre a correção de defeitos (irregularidade, ilusão, ambigüidade, vaguidão, subentendido) do intercâmbio língua, linguagem e pensamento. Os gêneros, como algo natural da realidade, seriam objetos dessa lógica, usando aqueles defeitos como elementos necessários para o exercício da poeticidade — como se eles ocorressem naturalmente, a-historicamente. O estilo não. Ele é um saber fora daquela lógica porque também uma responsabilidade de uma sugestividade que não é necessariamente orientada, mas é, paradoxalmente, arquitetado pela história. Como instigamos antes, precisamos ler (conhecer) *Os peãs e Invenção do mar* para inferirmos que são, respectivamente, peãs (hinos apolíneos) e epopéia de fato. Há nesses poemas aqueles quatro casos⁹⁹ *in intellectu* e *in dictu*. Claro que é inegável que existe todo um saber secular sobre literatura que quase conflui para determinadas obras a ponto de nos influenciar na conclusão de que um poema é épico, lírico ou dramático — e Croce sabia disto porque manteve em sua *Estética* o caráter adjetivo dos gêneros; no entanto, como uma consciente razão histórico-social e intuitivo-expressiva da poesia.

⁹⁹ Embora o quarto caso não seja recorrente a tudo que se diz poesia ou literatura.

Quando intitulamos este trabalho como *A poesia épica de Gerardo Mello Mourão*, implicamos em que há uma metonímia pela qual o nome do estilo suplanta a poesia como adjunto. Tudo isso quer dizer que não somos normativistas de poesia, mas descritivistas. A poesia é o que é conforme se apresenta, logo um saber secular sobre ela deve ser um dado de análise e crítica *a posteriori* e não *a fortiori*. Não acreditamos, pois, que há leis para um poema épico (ou outro). No entanto, sabemos que em diversos períodos das sociedades ocidentais houve certas leis. Conquanto, essas leis agiam da recepção para o texto de acordo com um idealismo naturalista pervertido. E pervertido porque impingido para o todo da produção poética em condição *sine qua non* como uma batida de martelo jamais passível de interpelação e muito menos de reprovação. Camões e Shakespeare — prolongando o que afirmamos sobre eles — foram grandes (também) porque não tomaram o gênero como referência para a criação de poesia. E assim Dante, Góngora, Hölderlin, Pound e Mello Mourão, por exemplo.

Um detalhe importante: nossa taxionomia em poesia épica e contemporânea é horizontal e não vertical. Logo, não fazemos classificações levando em conta hierarquia. A poesia não está para além de qualquer outro domínio humano e nem a época contemporânea contém um axioma superior a qualquer outra época. Por isso que vimos sempre nos referindo a consubstanciação, porque se fizéssemos taxionomia vertical, referir-nos-íamos a achatamento. Desse modo, se o confronto sobre o qual Bakhtin (1993, p. 397-428) se debruça em “Epos e romance” disser respeito à contaminação sintomática dos “gêneros” (estilos) ao longo dos séculos e não à sobrepujança, estamos de acordo com ele.

Para não ficarmos no impasse, vamos nos deter mais um pouco sobre Bakhtin. A princípio, e principalmente, ele nos deixa claro que: “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado” (BAKHTIN, 1993, p. 397). Há razões para isso, principalmente levando em conta a idade do romance. Porém, quando o romance se tornar ancião (ou “esclerosado”), isso o fará um “gênero” constituído? Bakhtin incita que o romance nunca será um “gênero” constituído porque se ocupa do “presente inacabado”. Se assim se restringe o romance, nunca ele chegará, com a idade, a desenvolver um modo de expressão pronto ou “acabado” para se ocupar de tal presente?

De fato, um “gênero” que apenas veio à luz depois da escrita não apresenta a desenvoltura de outro que veio (bem) antes. Significa que o primeiro, criado em uma sociedade grafa, é mais adequado ao silêncio, enquanto o outro não. Porém, se Mallarmé é lírico, *Um lance de dados* é uma obra romancizada porque experimenta a língua para o silêncio que não é possível às sociedades ágrafas? Talvez haja certa etimologia para se levar em conta: *transformo*, *are* quer dizer limitar, regular, ordenar de uma forma para outra; *euoluo*, *ire* quer dizer alçar vô livremente. Logo, a poesia épica se transformou, enquanto o romance evolui. É verdade. E isso faz a epopéia não servir para as novas condições de existência? Ou às novas condições de existência apenas cabe alçar vô livremente? E apenas ser capaz (ou responsável) de (por) alçar vô livremente não é uma prisão ou uma limitação (regulação, ordenação)? Que fazer com as obras dos repentistas nordestinos contemporâneos que nos convidam a pensar as condições políticas atuais sem jamais abrir mão de formas prontas, “acabadas”? E mesmo que as formas empregadas por tais repentistas não pareçam em nada com os cantos primitivos dos aedos, elas são formas prontas, que não evoluem, apenas se transformam, a partir dos fósseis da poesia ibérica medieval — esta mesma uma transformação a partir da poesia árabe de origem moura, greco-romana e euro-bárbaras.

Segundo Bakhtin (1993, p. 40) a “romancização” dos “gêneros” ocorre quando:

Eles se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparadozição; finalmente — e isto é o mais importante —, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado).

E se nossa recepção estética atualizar a sorte de Ulisses, estaremos romancizando a *Odisséia*? Ora, se o fazemos é porque o romance é o único “gênero” nascido no mundo novo, de não-totalidade e de presente jamais “acabado”.

Mas, quer dizer que apenas o texto ou apenas a recepção é responsável pelo que é epopéia e o que é romance?

Bakhtin (1993, p. 405-406) aponta três “particularidades fundamentais que distinguem o romance de todos os gêneros restantes”. A saber:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele;
2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance;
3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

Imediatamente depois, ele justifica que há problemas nestas particularidades de organização “por uma determinada crise na história da sociedade européia”, levando em conta o seguinte:

sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações interlingüísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade européia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento. (BAKHTIN, 1993, p. 406).

Perfeito. Por outra via, é exatamente ali que pretendíamos chegar. De acordo com os classistas que já arrolamos, o que Bakhtin leva em conta não só é fato como é efetivo até hoje. Conquanto, há a seguinte ressalva: foi a formação do lírico na sociedade grega arcaica que permitiu a “saída das condições de um estado socialmente fechado [...] em direção às novas condições[...]” — que alcançou seu ponto mais elevado a partir da ascensão do romance no século XVIII (WATT, 1996). Por outro lado, de certo modo atendendo com o que Bakhtin pensa e ainda de certo modo implicando com suas proposições, foi a partir do declínio do Império romano (séculos II-IV a.C.) que se iniciou a romancização européia. No entanto, a difusão da vontade, nascida durante a Grécia arcaica, pela assimilação da cultura grega a partir do helenismo e de Roma, seminou aquilo que implicaria na pluralidade lingüística e cultural.

Sobre a pluriformidade lingüística contemporânea, acreditamos, como Bakhtin, que é uma propriedade mais comum ao romance, afinal foi durante sua formação que se compôs, definitivamente, o plurilingüismo nas relações literárias. Porém, não julgamos que isso funcione como uma fatalidade para a epopéia. Não julgamos porque a operação do romance é o exercício de tal pluralidade enquanto a

da epopéia é como viver com tal existência. Talvez não estejamos mais em um mundo de dar nome (nomear), mas em um de fazer nome (nomenclaturar). Então, enquanto o romance exerce sua polifonia própria da existência plurilingüística da atualidade, a epopéia fará o nome do passado no presente.

A época contemporânea não é a época que diz respeito apenas ao que ocorre em si de *per se*. Decerto, enquanto a atualidade é viva, o romance lhe parece muito mais apropriado. Então, como Bakhtin, não acreditamos que a epopéia (ou qualquer outra forma da poesia épica, como o mural) consiga expressar o aspecto dessa vivacidade. Contudo, se algo na época atual, por seletividade e em um futuro bem distante, parecer relevante para monumentalidade social e humana, é a poesia épica que será devidamente apropriada a tanto. Evidentemente, o passado absoluto do mundo épico, até a idade clássica da Grécia antiga, não existe mais no espírito de nenhuma sociedade ocidental. Porém, assumir que o novo modelo de existência, destituído de totalidade, rechaça a poesia épica — como um olhar desnecessário para um mundo calcificado ou mesmo um exercício sintomático de “esclerose” — é assumir que um “gênero” é uma matéria naturalmente dada. Consideramos que isso não é efetivo, uma vez que épico, lírico e dramático são, sobretudo, estilos.

O que buscamos evitar é a idealização crítica sobre uma expressão literária. Porque Gerardo Mello Mourão se deixa povoar pelo sopro épico em 1964 — durante seu exílio no Chile pelo regime ditatorial militar do Brasil — e porque entre 1995 e 1996 ele dá forma a esse sopro, publicando-o em 1997 com o título de *Invenção do mar*, ele é contemporâneo. Primeiro, o poeta sentiu a necessidade de um extenso canto nacional quando a liberdade civil foi caçada e deflorada no Brasil; depois, ele compõe e apresenta esse canto quando o país debate e comemora seu meio milênio de existência. A isso chamamos contemporaneidade. Porque qualquer filologia e crítica genética futura saberá que *Os peãs* e *Invenção do mar* são obras de sua época: décadas de 1960 e 1970 e década de 1990, também chamamos esses poemas de contemporâneos. O tríptico e a epopéia de Mello Mourão são obras vivas em um tempo vivo. Por outro lado, é bem verdadeiro afirmar que são obras de um tempo morto. Morrer, porém, não é deixar de existir, senão a recordação e a memória jamais emanariam com tanta vivacidade para compor, integrar e afetar o complexo sistema do mundo.

No mais, de fato, o romance é um agente de problemática. A epopéia não. A epopéia não quer fomentar problemática alguma. Se *A morte de Virgílio*, de Herman Broch, fosse uma epopéia, certamente o texto bailaria com o grande feito do mantuano, a *Eneida*, e as condições e razões que o levaram a sua criação. Provavelmente, nessa linha virtual¹⁰⁰ de possibilidade, Herman Broch trataria da tentativa de Virgílio em queimar a epopéia e da atuação de Augusto para impedi-lo bem diferentemente. De alguma maneira, Broch faria um epílogo. Este poderia ser em louvor ao êxito de Octaviano Augusto, seja glorificando o Imperador, seja considerando a importância do legado da *Eneida* para o desenvolvimento do pensamento no Ocidente — o cristianismo, Sto. Agostinho, Dante, Tasso, o renascimento, Camões, o iluminismo, Milton, T. S. Eliot, Gerardo Mello Mourão etc. Ou ele poderia narrar como seria o Ocidente que não tivesse conhecido a *Eneida*, afinal, independentemente dela haveria existido Dante, mas não a *Divina comédia*. Em outro campo, Luciano e Ossian (Macpherson) não teriam formado um pensamento (supostamente) anti-virgiliano. De todo modo, tudo estaria albergado na existência realizada de Virgílio, no universo fechado e politicamente imperial de Roma, no contraponto vencedores e perdedores, na fundação do Ocidente, e Virgílio seria o símbolo de uma coletividade e não necessariamente um ator de ações restritas às volições únicas de um indivíduo. Enfim, tudo estaria albergado no que fosse “acabado”. Jamais ocorreria um texto como é o romance *A morte de Virgílio*, em que Broch traz à baila a crise existencial e política do poeta mediante a *Eneida*, a sociedade romana e a ideologia *in praxe* do Império. Não traria porque, como bem argumenta Bakhtin, o romance é o “gênero” do tempo em curso. O epílogo de nossa possibilidade virtual — e provavelmente diversos eventos ao longo do poema — asseveraria que a epopéia, apesar de não lidar com uma problemática, ressuscita um escopo da história humana e o forma um monumento quando aquele passado é sintomático no presente (como *nunc*). Ela cobra o edifício de problemáticas por parte de sua recepção. Isso não parece um paradoxo, mas o é de fato. Que o estilo épico e, por isso, a epopéia são paradoxicais, Platão (1996, p. 84) observou desde cedo na *República*, quando asseverou que a narração deste estilo é mista.

¹⁰⁰ Consideramos que a virtualidade, diferentemente da arte, é uma simulação da realidade e não um simulacro. Isso quer dizer que ela surte efeito imediato nesta, provocando reatividade, enquanto a arte surte efeito mediato.

A idealização do romance como combativa reação à poesia épica começa com Hegel (2002) — embora ainda não totalmente de maneira formada — e se funda de fato a partir do jovem Lukács (2000) com *A teoria do romance*. Em Hegel, ocorre quando, a respeito da “Epopéia¹⁰¹ propriamente dita”, ele afirma que “o verdadeiro poema épico pertence essencialmente a essa época intermédia em que um povo, saído da sua ingenuidade e sentindo seu espírito despertar, põe a criar um mundo que lhe seja próprio e no qual se sente à vontade” (HEGEL, 2002, p. 573). Levado a consequências totais, isso nos permite inferir que a *Eneida*, a *Divina comédia*, *Jerusalém libertada*, *Os lusíadas*, *A Araucana*, *Paraíso perdido* etc. não dizem respeito a um povo em sua totalidade. O destino da comunidade naquelas epopéias é parcial e os heróis não representam uma exterioridade “acabada”. Com base nisso, Lukács (2000, p. 58) assinala que aquela parcialidade seria possível apenas ao romance, uma vez que “somente a prosa pode abraçar com igual rigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração”, e que “somente sua desenvolta ductibilidade e sua coesão livre e ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo”. Isso é bem verdade, principalmente considerando que ele se refere ao mundo a partir do século XVIII. Por outro lado, o desenvolvimento do verso livre, embora ainda seja verso — o que quer dizer que ainda tem interrupção (como corte: ritmo não-contínuo) — efetiva aquele abraço e ainda abraça a unidade ou o todo fragmentário da existência atual.

Compreendemos que “o esquecimento da escravidão nos belos jogos de uma fantasia alforriada ou a serena fuga rumo a ilhas afortunadas, não localizáveis no mapa-múndi dos vínculos triviais” (LUKÁCS, 2000, p. 58) — como o mundo que viveu uma guerra mundial e depois a repetiu em dimensão maior, mais violenta e deplorável — pode não caber na epopéia. No entanto, a ação provocadora daquilo tudo cabe. Tanto cabe que *A terra estéril*, de T. S. Eliot, é perfeito exemplo disso. Ademais, como a poesia épica se volta para o passado acabado, e em dias de hoje faz isso de acordo com a necessidade desse passado ser ressuscitado como um escopo da história humana, tal mundo precisa memorar tempos em que o eu individual ainda não suplantava de todo a substância da nação. Às vezes, também, é preciso a manifestação da poesia épica para aprendermos, por exemplo, a não

¹⁰¹ A edição da *Estética*, de Hegel, que consultamos é lusitana.

repetir o horror da colonização que age como ato civilizador de apagamento de um povo, e simultaneamente aprendermos que somos resultado de uma colonização. Nesse sentido, a poesia épica não está fomentando uma problemática, está vivendo o mundo agora.

Gerardo Mello Mourão, ao homenagear, em “O país dos Mourões”, sua família de quatrocentos anos, termina apresentando o processo de formação das gentes no Nordeste brasileiro (e mesmo em todo o Brasil e em toda a América). Como todos *Os peãs* congregam cantos de insubmissão, de um tempo em que leis de tradições se sobrepujam à ordem social, o tríptico é, a sua maneira, um convite para que a sociedade brasileira reaja ao regime ditatorial militar das décadas de 1960 e 1970. Isso, contudo, é uma possibilidade de recepção e não uma problemática.

Em tempo, é consensual entre os classistas, e entre pensadores como Bakhtin e Lukács, que Homero deu os deuses à Grécia. Uma vez que realizou esse feito pela épica, significa que o vate não ofereceu um mundo pronto a seu povo, ele aprontou um mundo. Logo, não havia a Grécia pronta. Antes de Homero, os deuses não existiam do modo que passaram a existir para os gregos. Homero, os deuses, os gregos e suas personagens são pontos de vista inacabados da realidade. Porque a poesia épica canta a história, e a história é um contar sobre um povo ou de um indivíduo dentro de um povo, e também descreve à medida que narra e narra descrevendo, bem como sugere imagens mentais e apresenta imagens visuais, o sincretismo vive nessa poesia desde sua gênese. A poesia épica sempre foi processual, até porque, nela, o tempo físico não existe. Dante sabia tanto disso que se fez personagem de seu *epos*, cantou o presente, o mundo inacabado.

Não queremos rechaçar — e acreditamos que sequer podemos — as lições de Hegel, Lukács e Bakhtin. Queremos evitar o idealismo de impingir que, no mundo, não cabe esse ou aquele tipo de literatura nessa ou naquela época, por essa ou aquela graça. Sabemos que Gerardo Mello Mourão é poeta contemporâneo de fato, e que *Os peãs* e *Invenção do mar* são obras que nos põem diante de um mundo de um povo determinado. Conforme o próprio Hegel (2000, p. 579), este último dado é missão própria da poesia épica. Tanto que o século XIX não é, espiritualmente, tão distinto do século XX — embora seja um século em que

exércitos combatem exércitos e não o que vêm pela frente —, e Hegel (2000, p. 601-606) vai até ele, tratando da “Epopéia romântica”. Ainda assim, quiseram Lukács, Bakhtin, e também Staiger, refutar a poesia épica — particularmente, a epopéia — para a idade contemporânea, ou determinar, segundo Blankenburg (apud. LUKÁCS, 2000; BAKHTIN, 1993; STAIGER, 1997), que o romance é a nova epopéia. Conquanto, de um lado eles estão bem certos, uma vez que o romance é próprio do estilo épico (TURCHI, 2003, p. 149-152). Mas, na poesia épica as personagens terminam sendo símbolos e não personagens de fato, uma vez que as ações individuais não apresentam caráter psicológico particular, imanente e supostamente alheio ao mundo exterior — o que também pode se apreender de Auerbach (1994, p. 11-17).

As especulações mitológicas, religiosas e filosóficas da poesia épica suplantam qualquer tentativa de protagonismo para o enredo e evitam a possibilidade de apresentar uma estória. Como já sabemos, a poesia épica desenvolve um processo histórico. Mesmo que o romance faça isso, no caso do romance histórico, temos aqui a criação de dados, eventos e personagens de maneira saliente, enquanto na poesia épica temos a arquetipologia disso. No penúltimo caso, seria interessante e bastante produtivo investigar *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa.

Voltemos a um problema anterior. Evocamos Staiger para deferir que sentenças adverbiais tendem a não manter o tom lírico. Tais sentenças são próprias dos tons épico e dramático. Como o drama diz respeito à tensão entre ações, aquilo é fato porque os diálogos buscam construir ou reconstruir o discurso — o que quer dizer que por dêiticos ou não, tempo e lugar são necessariamente instalados. O épico, como apresentação em narrativa de um conflito, também cobra isso como necessidade. É preciso reconsiderar que parataxe também é traço da poesia épica, uma vez que suas partes (cantos e/ou movimentos) fomentam bastante autonomia. Inclusive, Auerbach reconhece que o texto bíblico é tão épico quanto o homérico — “estes dois textos igualmente antigos e igualmente épicos” (AUERBACH, 1994, p. 7) —, mesmo aquele sendo paratático, enquanto este é hipotático. Porém, sabemos que essa autonomia não significa, fundamentalmente, independência. Aqui temos,

estruturalmente, uma distinção clara entre epopéia e romance, porque este não apresenta partes autônomas. Vamos ler o seguinte canto de “O país dos Mourões”:

Exilado e romeiro ia crescendo
em idade e desgraça e às vezes graça
sôbolos rios, sôbolos montes, sôbolos dias
romeiro ia crescendo
crescendo juntos
a lira a tiracolo, o revólver nos quartos
o fálus-potro
os merencórios olhos

E era uma vez Pedro Simão, dito Bar-Jonas
e tocava berimbau e dava saltos mortais
na beira das calçadas
e morreu num duelo à faca
sobre o vagão do trem veloz
entre o Ipu e as Ipueiras
e, o coração varado, o corpo nu
produziu o verdadeiro salto-mortal
e era formoso e odorífero o súbito cadáver
entre as touceiras de capim-cheiroso:
assim morreu Pedro Simão, dito Bar-Jonas, filho bastardo
— diziam — de um Coronel da raça dos Mourões
e Gesuíno morreu num domingo de feira
de uma só morte com seu primo Laureano Mourão
e os dois amavam a mesma
prima de olhos redondos e dourada pele
e juraram lutar por ela até morrer
e um ao outro amarraram o loro ao cós das calças
e o cinturão e os corações jungidos
as rutilantes lâminas cruzaram
nem se afrouxaram punho e as parnaíbas de cabo de osso
faziam parte da mão
e durante três horas de luta a prima atônita
hesitava escolher e a morte atônita
hesitava entre o tombo dos corpos
envoltos afinal num só lençol:
pelo mesmo sangue se banharam
a mesma lágrima os chorou nos olhos de Francisca
e o mesmo túmulo acolheu o caixão de pau-d’arco
das matas de Água Verde:
entre cargas de rapadura e cangalhas viradas
entre surrões da branca farinha da serra, entre ancoretas
de aguardente do Major Borete Mourão
no chão da feira de domingo
dia de quermesse e leilão no patamar da igreja
assim morreram Gesuíno e Laureano Mourão:
causa mortis — os olhos de Francisca
e é por olhos de fêmeas que partimos
os filhos dos Mourões às romarias
da vida e às da morte:

vem, formosa mulher, camélia pálida,
vem com teus olhos verdes
marinheiro agora sobre eles
quem não vira a jangada, o cisne
e o touro à beira-mar

na angra de esmeralda
do país de Apolo?

Dormem Elisa e Eufrásia e meu pai dorme sob a cruz de ferro e um dia
de seu pampo estradaeiro Zacarias
rolou: e a moita de cidreira
que escondera o sinistro caçador de Mourões
guardou em seu perfume o corpo ensangüentado e o gibão de couro
e ao aroma do sangue e da cidreira
comecei a narrar ao olfato, amor,
a lição de violeta ao ar de Eleusis
ah! deixa-me pastar a erva em tua mão,
e aspirar quanto possa a flor divina
em tua nuca
de ouro
em teus dois peitos
gêmeos de ouro:

das moitas de cidreira sou caçado
e ao aroma silvestre e à morte rude
cheira o corpo dos machos
no país dos Mourões
e Zacarias, senhor
de engenho das Vazantes e da Várzea Formosa
carregava na cabeça um chapéu de couro de oitos quilos de peso
e meses e anos o chapéu
parecia de bronze
espetado sobre a cruz das almas
à beira da estrada onde tombou seu dono:
pesa a memória na cabeça dos machos
da raça dos Mourões e o peso dela
dá sombra às sepulturas onde
floresce a flor vingada de meu nome;
com esta flor na mão ao teu encontro ao longo
dos dias e das noites me parti.

(MOURÃO, 1999a, p. 34-36)

O canto nos apresenta alguém (sujeito indeterminado da primeira estrofe), Pedro Simão (“dito Bar-Jonas”), Gesuíno e Laureano Mourão, Francisca, a “formosa mulher” (segunda pessoa singular em vocativo), Elisa, Eufrásia, o pai que “dorme sob a cruz de ferro” e Zacarias. Alguém corresponde à primeira pessoa singular, que canta e que é um simulacro do próprio poeta, uma expressão de sua intrusão; Pedro Simão, Gesuíno, Laureano e Francisca são determinadamente caracterizados, assim como o pai (do poeta) e Zacarias. Não são realizadas as devidas caracterizações de Elisa, Eufrásia e da “formosa mulher”. Precisáramos ler todo o peã para saber que as duas primeiras são ancestrais do poeta e que a “formosa mulher” é Magdalena (ex-esposa, falecida, do poeta) — para quem a saga dos Mourões é contada. Mesmo o canto sendo autônomo, mesmo podendo ser lido como poema em si, ele nos cobra uma anábase e uma catábase que somente todo o peã pode esclarecer (tornar manifestas).

Já sabemos que o épico é responsável por fazer pertinentes certas unidades significativas do mundo. Isso quer dizer que a poesia épica cumpre a missão de ressuscitar o passado e formá-lo monumento de sociedade e de humanidade. A Insurreição dos Guararapes, em *Invenção do mar*, é um exemplo. Retomando David Quint (1992, p. 23-24), o conflito, a ideologia imperial e a epopéia como cantar de vencedores não é idêntica ao significado do poema. Não é porque a monumentalidade social e humana que a poesia épica forma não se ocupa de incitar ao flagelo humano e social em guerras ou batalhas, tanto que os episódios de conflito das epopéias que vimos tratando e os de *Os peãs* não operam a mortandade, a sangria, o combate, enfim, a violência em um espetáculo para apreciação. A poesia épica dói em um povo na medida em que sente a dor do povo. Embora os perdedores sejam deformados nessa poesia — como Polifemo e os lotófagos, como os residentes do Inferno, como os mouros, como o gigante Adamastor, como os índios mexicanos etc. —, os vencedores não encarnam um instrumento de poder para manipulação de massas ou para a sagração didática da vitória e da glória — isso quem fez foram Ênio, nos *Anais*, e Anchieta, em *De gestis Mendi de Saa*, e por isso não logram êxito.

Na poesia épica, os vencedores encarnam a formação de uma nação, ainda que apenas em perspectiva viril. Contudo, essa perspectiva é um fato indelével da história ocidental — o máximo que podemos fazer, hoje em dia, é não repeti-la. Acreditamos que — e vimos batendo nesta tecla desde cedo — um presente e um futuro sem conflito se forma da aprendizagem do conflito. Infelizmente, as sociedades humanas tiveram de se digladiar para aprenderem diferenças — o que duvidamos muito terem aprendido de fato. Antes que se pense que estamos propagando uma política do medo, do tipo de Alexandre, Aníbal, Kublai Khan e Vlad Drácula, estamos propagando uma política da glória como fenômeno da espiritualidade vital humana.

Quint (1992, p. 21-48) observa — para completarmos a deferência sobre a monumentalidade humana e social da poesia épica — que por algo como uma hipérbole invertida (ou às avessas), os vencedores são vencedores enquanto eram perdedores e enquanto estavam à beira da derrocada de sua unidade. Tanto ocorre que os vencedores geralmente se apresentam em menor número de combatentes.

Eles apenas chegam à vitória e gozam da concessão e da negação da glória porque movidos por uma dimensiosa paixão pela unidade nativa; paixão muitas vezes nutrida de impetuosidade e vivacidade, como nos ensina Gerardo Mello Mourão, em *Invenção do mar*.

Quando nos propomos à leitura de um poema épico, nossa expectativa mais imediata é recepcionar uma narrativa de fatos desenvolvidos segundo uma trama. Essa atitude é natural, mas um poema épico não é um romance. A saga *inventada* não é uma criação particular, é um resultado da história mediante o desenvolvimento de valores de um povo. Se há intriga, ela já está pronta; espera apenas ser resgatada. A precedência daquela atitude está no arraigamento teórico da poesia épica antiga: composição narrativa versificada e objetiva, em terceira pessoa e em virtude da glória de um herói, de uma nação ou de um povo. O herói, geralmente como entidade moralizante, é cantado de maneira a suscitar, e, às vezes, a impingir glória para seu povo, mesmo que este não acredite na existência desta.

Até antes do romantismo, havia um ideal de homem e um ideal de sociedade não utópicos, mas geralmente orientados para o divino. A forma desses ideais era clara, deslumbrante, cobiçada e realizável. A poesia épica era concebida para imitar tais ideais, tornando-os não verossímeis, mas veros. Mesmo ainda subordinado a essa estética da imitação, o barroco inicia um processo de rompimento com esse contrato. O barroco inicia tal processo de ruptura porque traz em seu espírito a orientação divina de antes do renascimento e a orientação humana (racional) de depois. O leitor que enfrenta *Invenção do mar*, certamente, irá se perguntar pelo herói, pela glória do povo brasileiro, pela seqüência de ações que o faça recobrar suas lições escolares de história do Brasil. Um leitor mais familiarizado com a poesia em geral certamente irá encontrar alguma identidade entre o tríptico *Os peãs* e a *Divina comédia*. No poema de Dante, ele perceberá uma seqüência de ações, e obviamente notará que há acloparmentos nítidos no percurso do poeta pelo Inferno para o Purgatório até o Paraíso. Desenvolvendo sua leitura de *Os peãs*, segundo o que observou na *Divina comédia*, o leitor se perguntará: de onde o poeta vai ou vem para onde? A estética romântica, ao acreditar que se orientava por uma única direção, seguia um caminho variado, certamente provocado

pela crença no gênio que é herança da natureza, pelo apego a uma divindade ou por mistérios: quatro caminhos. O ideal romântico estava para além de qualquer tautologia. A utopia que movimentava tal Poética ganhou mais vigor porque se consubstanciava com o individualismo cada vez mais crescente nas sociedades ocidentais.

Chegado o modernismo e, conseqüente a ele, o que hoje chamamos de pós-modernidade — os quais, juntos, vimos chamando de modernidade ou contemporaneidade —, os diversos caminhos pelos quais o romantismo foi se orientando, a partir de seus quatro caminhos iniciais, pareciam não ter mais volta. Como o homem ocidental não mais se contentava com um ideal que não se alcança, e certamente não acreditava mais em ideais de homem e de sociedade, que servissem ou funcionassem como modelos de glória, ele procurou um novo caminho: variado como o romântico e tautológico como o naturalista — nasce a estética realista de mundo fragmentado da poesia de hoje. O eventual ou familiarizado leitor de poesia que enfrenta seja *Os peões*, seja *Invenção do mar*, não encontrará a seqüência das ações que encontra nas épicas anteriores porque não há tal seqüência. E, decerto, sabemos que não é novidade dizer que a poesia épica contemporânea não tem aquela seqüência de ações (MERCHANT, 1984). Para tanto, bastar retomar a descrição que fizemos das obras em estilo épico do cânone moderno brasileiro no capítulo anterior.

Possivelmente tentando se apoiar em Todorov (1971), alguns poderão refutar o que vimos defendendo, porque a estrutura do texto narrativo se fundamenta em torno da “causalidade”. Citando Barthes e Propp, Todorov apresenta três tipos de causalidade: a) “dos acontecimentos”; b) “psicológica”; e c) “filosófica”. Notoriamente, essa taxionomia diz respeito a: a) sucessão de fatos decorrentes de um dado evento ou de uma dada atitude de alguém (pela atitude em si); b) sucessão de fatos decorrentes de um dado comportamento de alguém; e c) não-sucessão de fatos, mas sim da relação de eventos mediante axiomas ou especulações sobre o mundo. É interessante observar que o último caso diz respeito a uma “anticausalidade”. Outro fator interessante é considerar a caracterização que Todorov faz de *Ulisses*, de James Joyce, como obra narrativa de todos os exemplos anteriores, porque nem é “causal” nem é “anticausal”, mas sim “acausal”.

Assegurando que *Ulisses* apresenta sua narrativa de acordo com uma “acausalidade”, Todorov defende que aquela obra não tem seqüência de fatos, mas apenas sucessão. Ora, neste caso não há outra diferença estrutural entre a poesia épica e a prosa épica contemporânea que a condição versificada de uma e a condição não versificada de outra. E isso julgamos que não é efetivamente pertinente, uma vez que é possível a epopéia em prosa ou o romance em versos.

Finalmente, queremos observar que um crítico brasileiro dos mais sérios e respeitáveis, José Guilherme Merquior (1996b, p. 185-228), cometeu, a nosso ver, um equívoco quanto à épica. Tomando o étimo da palavra pelo incontestável caráter narrativo do estilo, Merquior assegura que a narração está para a “distração”, para o “desviar a atenção de”. Isso categoriza a épica — e à maneira dele, agora estamos abrangendo também o romance — como sem razão, porque não disciplinada para a reflexão. Ele assegura que a razão é própria da lírica; e o divertimento, da épica. Como desde o início deste capítulo não queremos — nem há necessidade — de demarcar maniqueísmos, não nos propomos com essa questão a discutir quem é mais racional: a épica ou a lírica? Estamos querendo dizer que a razão é uma propriedade da poesia em geral. Na prosa também cabe a razão, mas não é problema que possamos discutir ou resolver aqui. Ademais, o “desviar a atenção de” não se limita apenas a uma perspectiva. Podemos “desviar a atenção de” quem está concentrado para dispersá-lo — o que é a “distração” comentada por Merquior —; podemos fazer o contrário disso, “desviar a atenção de” quem está disperso, para concentrá-lo; e podemos, também, movidos por intenções implícitas, “desviar a atenção de” alguém para manipular seu comportamento. O que deveria ser teorizado para uma e para outra poesia é o ânimo que se racionaliza, por exemplo: emoção e mito. Se se assegura, a favor de Merquior, que na medida em que a poesia épica é racional, ela se lyriciza, não vemos nenhum problema — desde que não se ignore que nem por isso a poesia épica assiste à derrocada de seu estilo. De outro modo, se se afirma aquilo, ignora-se que o estilo épico é misto desde sua gênese.

Queremos retomar agora Ricoeur (1994), antes citado via Le Goff, a respeito da inexatidão da história. Este tópico, seguindo o rumo de nossas investigações, pareceu necessário para fazermos algumas considerações a mais sobre isso. Inexatidão implica em “abertura”. A princípio, de maneira geral, “abertura”

não está para polissemia — termo que usamos antes e que poderia levar a essa inferência. Fundamentalmente, aquele termo está para possibilidades de leitura (atualização, interpretação). Ulmann (1977, p. 122-127), quando refuta a teoria semântica “mecanicista” de Bloomfield em favor de sua perspectiva filosófica de ordem “mentalista”, chama-nos a atenção para que uma rigorosa definição do significado de certos termos e eventos lingüísticos não corresponderia à expectativa do “locutor vulgar”. Poderíamos, de certa maneira analógica, considerar esse ponto de vista para o que pensamos quanto à implicação do termo “abertura” em relação à história: não é possível limitar objetivamente, e em Lógica, as direções dos eventos históricos, notadamente quanto aos juízos de valor, nem o ponto de observação e nem nossa própria incapacidade de percepção da totalidade.

Afirmamos que a história é um fenômeno “aberto”. Isso implica em que ela é passível de interpretações díspares, sejam estas auto-excludentes ou não. A perspectiva anímica do tempo, pelo Sto. Agostinho, em relação à perspectiva física, por Aristóteles (apud RICOEUR, 1994) é, em filosofia crítica sobre o tempo para teoria da história e da narrativa, um exemplo disso, porque aporéticas. Gerardo Mello Mourão se animou para ver o processo de colonização do Brasil e de formação deste Estado de maneira que divergisse de uns tantos e, concomitantemente, de maneira que tal divergência fizesse esses tantos se divergirem em: a) aqueles que refutam sua poesia por isso; b) aqueles que nem por isso refutam sua poesia; c) aqueles que se agradam de sua poesia de certo modo; d) aqueles que se agradam de sua poesia mantendo aquilo em suspenso; e) aqueles que se agradam de sua poesia mantendo aquilo ressalvado etc. Talvez porque *Invenção do mar* tenha provocado mais agradabilidade do que não, o poeta tenha sido premiado com o Jabuti de 1998. Claro que, com os multimeios de informação da atualidade, essa abertura da história é dada a um certo limite de restrição.

Julgamos fundamental observar que foi a *Obra aberta*, de Umberto Eco (1969), que nos inspirou a tanto. Decerto, sabemos que o semiólogo não conduz seu trabalho tal qual argumentamos acima. De todo modo, ele toca no ponto de “abertura” no sentido de diversas possibilidades de leitura. Acreditamos que, também, porque a história é comunicada em narrativa e uma narrativa é informada

em língua, e uma língua afeta a cultura como a cultura afeta uma língua — o que é uma preocupação de Umberto Eco —, a história se torna “aberta”.

Hayden White (1992, p. 21-23) observa que o historiador tem diante de si um conjunto de acontecimentos já constituídos e que mesmo sua subjetividade não pode alterá-los. Sabemos que — e Le Goff (1996) nos chama a atenção para tanto — a operação de White é formalista. Apesar disso, essa operação nos insinua que o “modo metonímico”, o “modo metafórico” e o “modo irônico” de, respectivamente, Marx, Nietzsche e Croce, que existem para contar a história, são próprios de conduzirem, como argumento e como amostra, veios de interpretação distintos da realidade — e várias vezes, de um mesmo acontecimento.

De modo mais objetivo, é importante que saibamos que a seletividade operada pelo poeta não é uma arbitrariedade e nem se limita a sua elaboração ideológica do mundo. Se assim fosse, o poeta estaria fadado a seu umbigo e a significação de um poema épico seria somente equivalente ao conflito que ele opera na narrativa.

No sentido de “abertura”, *Os peões e Invenção do mar* e tudo o que é literatura — quando literatura é produção textual artística de uma extensa educação secular ou de uma identidade de língua, cultura, pensamento e modo de sentir de um povo e não qualquer livro escrito —, é “obra aberta”. Então não convém tratarmos disso por esse caminho, uma vez que não seria só uma digressão, mas também um estudo de ordem distinta da que vimos desenvolvendo. Tratamos da poesia épica como “obra aberta” no sentido de “obra em movimento”, que Umberto Eco (1969) desenvolveu. A “obra em movimento” é produto do que se chama pós-modernidade.

A autonomia das partes como caráter essencial da poesia épica incita, de certo modo, a uma descontinuidade do todo ou a uma possibilidade de leitura orientada para a desordem ou para a aleatoriedade. Para citar um caso em Gerardo Mello Mourão: mesmo que “O país dos Mourões” tivesse muito de seus cantos dispostos em outra seqüência, o primeiro e o último canto daquele peão precisariam ser os mesmos (na ordem em que estão). Dada a consubstanciação de estilos, notadamente pela presença do lírico em *Os peões* e porque a autonomia das partes

em poesia épica contemporânea é mais determinante, se o poeta fizesse uma digressão do início e do fim de “O país dos Mourões”, certamente o peã perderia sua unidade ou cobraria interpretações paranóicas, uma vez que se aproximaria perigosamente da ilegibilidade.

A enciclopédia particular de Gerardo Mello Mourão — formada de suas escolhas entre poetas, versos, poemas, parentes, amigos, viagens e outros dados de configuração pessoal — somada à enciclopédia de Poética, História, Filosofia, Religião e Mitologia de que se vale formam uma rede de relações própria de um mundo inexaurível. Muitas vezes podemos voltar à leitura de *Os peãs* e de *Invenção do mar* para uma parte qualquer; realizada tal volta, não deixamos de ter a sensação de todo e de parte concomitantemente.

É preciso deixar claro que não queremos limitar uma teoria para a poesia épica contemporânea. Propomos, efetivamente, é apresentar alguns fundamentos dessa poesia em relação aos fundamentos da poesia épica em geral, considerando como esta afeta àquela. Há duas razões para tal apresentação: a ausência de fonte teórica que faça isso, quanto à poesia épica contemporânea em si, sem levá-la ao mesmo conteúdo da prosa, e a crença na poesia épica, que Gerardo Mello Mourão opera em sua escrita, por julgar que não vivemos em um mundo indigente.

Os peãs e *Invenção do mar* adquirem novo horizonte de sentido, uma vez que a “abertura” da obra acabada de sua poesia nos faz perceber não uma hesitação entre prosa e verso e também não uma hesitação entre épico e lírico, mas sim uma variada ininterrupção de uma coisa para a execução de outra. Tal variação não diz respeito a um movimento de iteração algo que ordenadamente coordenado. Quer dizer que, ao executar uma digressão, o poeta a exerce entre os pólos prólogo e epílogo, como algo que volições líricas, com intrusão, para seqüencialmente retornar aos elementos do processo histórico cuja “lei interna” alinha os episódios. Podemos observar isso no sétimo movimento do canto primeiro de *Invenção do mar* (MOURÃO, p. 39):

Naquele tempo — tempo de aurora
fazíamos perguntas às estrelas
e as estrelas perguntavam às velas das insensatas caravelas:
“Que ventos quereis levar?
Quereis os ventos da terra
ou quereis ventos do mar?”

— Só os ventos, Pedrálvares, os ventos
de navegar — pois,
navegar navegando é nosso fado e nosso cio.

Nesse excerto, observarmos uma volição lírica e a intrusão, depois que o poeta canta, no movimento anterior, a navegação das caravelas pelos “capitães do fim” (Diogo, Vasco, Bartolomeu, Cristóforo, Pedro e Fernão), para voltar a essa empreitada de navegação dos portugueses e dos de Sagres no canto seguinte. Esse modo de cantar poderia nos instigar a, de certa maneira abusiva (como “uso” e não como “interpretação”¹⁰²), considerar o movimento destacado acima como expletivo do todo épico de *Invenção do mar*. Obviamente, se fizéssemos isso, estaríamos obrigados a mutilar todas as volições líricas e toda intrusão recorrente nos movimentos que narram episódios — conseqüentemente, mataríamos a epopéia, aliás, sequer a teríamos.

3.3. Inventário épico de Gerardo Mello Mourão

Gerardo Mello Mourão é um narrador e genealogista. Um cantor cuja memória está a serviço da monumentalização de seu povo, como sociedade e humanidade. O narrador é aquele que articula ações, mostrando-as. A narrativa, conseqüentemente, é uma mostra de ações articuladas. A narração, desse modo, é o dizer como fazer que forma conteúdo narrativo. Narrar, finalmente, é o fazer para mostrar ações com palavras.

Se o processo histórico compreende o que acontece e o que aconteceu, bem como corresponde à sucessão de eventos como articulação narrativa dessa sucessão, e se o mito é a verdadeira história que fica, a narração, evidentemente, é, em poesia, o dizer como fazer mais apropriado ao estilo épico. A narração, porque

¹⁰² Umberto Eco (1986, p. 43-44) distingue esses conceitos expondo que o “uso” diz respeito à ampliação do universo enciclopédico de um texto, da possibilidade de a leitura de um texto gerar um outro texto que toma um juízo distinto do texto gerador, mas uma realidade estética similar. Enquanto a “interpretação” procura atender ao universo enciclopédico do texto recepcionado que, mesmo paciente de um amplo bojo de inferências, não é paciente de uma inferência qualquer, ou seja, tem sua enciclopédia limitada; já o “uso”, ao ampliar a enciclopédia do texto, não só cria uma nova como também infringe os limites da primeira.

forma conteúdo narrativo, quer dizer que concatena ações e concatenar é próprio da memória.

A celebração é algo bastante apropriado aos genealogistas. A celebração é um fenômeno espontâneo completo, e é também um fenômeno de um esforço erudito — como esforço empenhado em converter a natureza em cultura. Ela se manifesta quando o corpo e a mente se aprazem de uma experiência historial, afetados em sua sensibilidade. Sua manifestação apenas se torna possível quando, daquela experiência, corpo e mente sentem a completude de algo dentro, diante ou em torno de si. Celebrar, desse modo, é o fazer com gestos pela graça do que se completou. A celebração pode ser solene ou festiva, como exaltação, ou louvor ou acolhimento. Porque a ordem foi estabelecida quando Apolo matou Python, Homero celebrou o feito do deus e o cosmo enfim no Hino a Apolo Pythio. Certamente também porque Beatriz havia morrido e, imolada, havia sido estabelecida nas altas paragens celestiais, Dante cantou o “Paraíso” na *Divina comédia*. E porque os barões portugueses haviam expandido a Europa para o mundo e para além-mar, onde é o fim do mundo, Pessoa cantou *Mensagem*.

O sopro originário da poesia é principalmente celebrativo. E afirmamos “principalmente” porque toda a substância da poesia era primitivamente uma só unidade. Na idade de fundação do que bem mais tarde será a civilização, para o bom cultivo, para a boa colheita, para o bom acasalamento, para o bom parto, para a boa prole, para a boa caça, para a boa chuva etc. a poesia participava como celebração. Retomando Dufrenne (1998, p. 205-207): se o mundo está pronto, se as coisas estão realizadas ou se estão efetivamente para serem realizadas, que razão há em vivê-las ou em tê-las se não for para celebrá-las? O estado de potência competente aos seres (sejam humanos ou divinos), uma vez agindo sobre o caos para torná-lo cosmos, movimenta-os para a existência e estabelece o mundo com a atividade celebrativa comungada da poesia, música, dança e coreografia. Isso consagra a vida e, portanto, tais expressões serão sempre exercidas enquanto houver a humanidade.

Voltemos ao movimento destacado do canto “Gênese ou genealogia”, de *Invenção do mar*, para deferir elementos do primeiro tópico no cerne deste: sucessão de eventos; juízo de valor; verdade; crença; intrusão; concatenação; e

repetição. É preciso que fique claro que nossa preocupação com a narração concerne, tão-somente, a esse processo como uma propriedade épica em gestos de história. Quanto à celebração, também não queremos desenvolver nenhuma teoria. Sobre ela, refletimos acerca de sua intervenção na poesia como exotopia fundamental a esta e por que participa da narração.

Voltando ao canto citado, primeiro “Moisés e Salomão e David e os outros profetas escreveram a Escritura antiga”. Em seguida, pelo ato anterior, eles “geraram Mateus, Marcos, Lucas e João”. Estes cronicaram a Palavra do Cristo. O Cristo “gerou Pedro e Paulo e os doze”. Estes atos, que formam eventos em um extenso período bíblico, compõem um processo histórico. Os atos dos profetas haviam “gerado na Jônia Homero e Homero gerou a Grécia”. Homero não leu a Escritura antiga. Mas a Palavra desta é sagrada e teológica como sagrado e teológico é o sistema de Providência da *Ilíada* e da *Odisséia*. Essa sucessão de eventos do período bíblico para o período de fundação da Grécia, sabemos, não ocorreu daquela maneira. Isso não importa ali. Não importa porque o juízo de valor albergado no poema opera a gênese de formação do mundo pela Madrugada dos Dias dos dois principais sistemas divinos da civilização ocidental: o bíblico e o da mitologia grega.

Os profetas deram o deus cristão ao Ocidente assim como Homero ofereceu os deuses olímpicos aos gregos. Estes esqueceram dos deuses como o Ocidente vem esquecendo de seu deus único. A verdade, porque “significa o velar iluminador enquanto traço essencial do ser” (HEIDEGGER, 1996, p. 170), participa daquilo, uma vez que a Escritura, como verbo sagrado — e o sentido verbal é essência da verdade — é nevrálgico à formação dos mundos. Não há um mundo dentro da realidade (e mesmo da ficção) que não tenha sido formado por um gesto verbal divino — exista ou não exista o Deus e tenham existido ou não os deuses olímpicos. É a crença, como fenômeno empírico do espírito humano, que sustenta aquilo. Como a crença é um fenômeno empírico e como a verdade se manifesta no verbo, é preciso uma retórica que expresse a intrusão do narrador na história. A intrusão é necessária para garantir a confiança, uma vez que a crença não é dada *a priori*. Cada evento sucedido de outro evento, tomando a “lei interior” do processo

histórico, ocorre na experiência devido ao tempo, e ocorre na narração devido à memória. Em uma ocorrência e outra há a capacidade de concatenação.

Façamos agora um aparte sobre o tempo, uma vez que sem uma devida compreensão dele não é possível uma também devida compreensão da narração como uma propriedade épica em gestos de história. Já destacamos, citando Ricoeur (1994, p. 40), que a narrativa “se distende na medida em que se estende”. Além do tempo anímico investigado por Sto. Agostinho (1996, p. 309-340) — o qual vê o tempo como distensão e vestígio de eternidade —, podemos relacionar a perspectiva fenomenológica à “Doutrina transcendental dos elementos”, de Kant (1996, p. 69-424).

Antes de tudo, o tempo é um “fenômeno puro”. Depois, é preciso levar em conta que não há tempo se não há coisas e seres e não há estes sem o tempo, pois ele é uma condição interna de tudo, inclusive do espaço. O tempo está fundido em seres e coisas. Logo, a fusão de eventos, e qualquer empiria, apenas afeta nossa sensibilidade e se torna um conhecimento (como saber), mediante nossa percepção, se houver o tempo. Em seguida, isso nos ensina que o tempo é sucessivo, por isso eventos e ações também o são. Daí o porquê de dois corpos não poderem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo: este é sucedâneo enquanto aquele é simultâneo. Seja físico, anímico ou transcendental, o tempo é sucessivo e, conseqüentemente, relaciona-se com o movimento. O físico não existe no estilo épico porque não há envelhecimento. Ninguém se fossiliza na épica, uma vez que o mito é sua voz: o verbo que funda, o percurso da vida e a história que fica.

A concatenação como capacidade do tempo efetiva a mudança. É dessa maneira que é possível entender como Gerardo Mello Mourão move sua narrativa dos atos dos profetas ao ato de Homero. Fique claro, conquanto, que isso é totalmente inexato. Como é inexata a periodização — que também é uma mudança — da história, como também nos esclarece Ricoeur (apud LE GOFF, 1996, p. 21). Lembremos de que quando falamos de seletividade de eventos, chamamos o tempo entre o pós-Guerra de 1945 (de 1947, com o Plano Marshall) e o fim da Guerra Fria (a 1991-1993) de um período, enquanto chamamos a descida do homem na Lua (1969) de um outro período. O escopo significativo em um não diz respeito ao escopo significativo em outro, embora o segundo período esteja compreendido

dentro do intervalo de tempo do primeiro. Isso é possível, voltando a Kant (1996, p. 77-78), porque o tempo não existe por si só; ele apenas existe — como destacamos antes — se há seres e coisas.

Quando Gerardo Mello Mourão diz “e de seus bagos venho” em relação a Henrique Dias, Vasco da Gama, Pedrálvares Cabral, Bartolomeu Dias e Pero Lopes de Sousa, ele o diz porque há o tempo para ocorrer; o tempo ocorre porque há o narrador para articular a mudança na narrativa; a articulação da mudança é possível por sucessão de atos; os atos saem da potência à existência para formarem a história; e a história se realiza em poesia épica para a celebração de eventos da humanidade. O poeta não envelhece, portanto, seus ancestrais estão vivos, vivem na história.

Em *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão celebra a fundação do Brasil pelo mar. Ao trazer para cá os povos que se miscigenaram com os índios, pintando esta terra de moreno, o mar foi o primeiro a tomar a iniciativa de fazer a nação brasileira. Isso é mito. Uma vez que a narração é o dizer como fazer que forma conteúdo narrativo, o poeta seleciona eventos, como o sonho do rei e poeta D. Dinis, a plantação de pinhais que mais tarde será matéria prima das naus lusitanas, a formação da Escola de Sagres, as aventuras marítimas dos primeiros navegantes, a palavra de Camões, a ocupação do Brasil e o processo de colonização e, finalmente, a Batalha das Tabocas e a Guerra dos Guararapes, que, mais tarde, em 1817, marcaram a consciência de existência de uma nova nação. Eis a celebração: cantar a feitura do país, mostrando ações com palavras, como o trecho em que o poeta, primeiro citando Gilberto Freyre, narra o absurdo que foi a Escravidão e depois narra o ato de princípio de liberdade e o ato oficial de libertação, para um possível futuro de terra sem escravos:

“Naquele tempo, Gilberto conta,
o Brasil era Pernambuco e Pernambuco era o açúcar
e o açúcar era o negro
depois, o Brasil era o ouro — e o ouro era o negro
depois, o Brasil era o café — e o café era o negro
e os negros eram — lembra o frade na
*Crônica da Cultura e Opulência do Brasil por Suas Drogas e Minas*¹⁰³,
os negros eram pés e mãos dos senhores
de engenhos e fazendas e lavas de metal amarelo.

(MOURÃO, 1998, p. 338-339)

¹⁰³ Grifos do autor.

No país do Nordeste onde primeiro se escreveu
o nome da Pátria deu-se o primeiro grito de guerra
da independência e também pela primeira vez

se chamou a terra de Estado do Brasil,
o Estado teve exército, governo, chanceler e bandeira
e a primeira Constituição — nela se inscreve
a libertação dos escravos — 1817.

E era uma vez uma princesa
e com uma pena de ouro
assinou a abolição da escravatura
e a sentença de morte de seu trono
e trocou a glória da coroa do império pela glória
de ver um país sem escravos;
e o Papa de Roma enviou-lhe uma rosa de ouro
e os brancos e os negros guardam seu nome
nas ruas das cidades e na toada coral
em que dançam nos terreiros e avenidas
a dança de alegria de seus carnavais elementares.

(MOURÃO, 1998, p. 345-346)

Nos excertos acima, como também em “Gênese e genealogia”, e mesmo nos excertos já destacados de *Os peões*, a repetição é o elemento comum da retórica do poeta. É interessante observar que ele demarca um trânsito entre prosa e poesia, bem como — conforme já foi destacado — sua consubstanciação de épico e lírico. No primeiro caso porque narra de maneira corrente à medida que ritma suas linhas — como é próprio da poesia —, e no segundo caso, porque ora desenvolve as seqüências sintáticas com estruturas presentes e ora com “estruturas ausentes”, e porque se vale ora da memória e ora da recordação. Podemos, também, acrescentar que à maneira como Quint (1992) observou Virgílio em relação a Homero, Gerardo Mello Mourão “repete” a *Bíblia*, Dante, Camões e Pound.

Julgamos importante fazer nota de que o dizer como fazer que forma conteúdo narrativo mostra ações porque os atos são de certo modo plásticos, visuais. Com isso não estamos querendo simplesmente deferir o *ut pictura poiesis* horaciano. E não o estamos principalmente porque a plasticidade em uma poesia épica como a de Gerardo Mello Mourão não é naturalista, no sentido que os gregos e romanos concebiam este termo. E o realismo comum à poesia de Mello Mourão não é descritivo como o realismo de época, com o predicado positivista que acompanhava este termo no Oitocentos. A experiência, decerto viável, que foi o

surrealismo corresponde de maneira mais adequada à plasticidade narrativa da poesia épica de Mello Mourão. De todo modo, é Wayne Booth (1983) nossa principal referência sobre a narração dizer respeito a um contar como mostrar. Isso não nos parece tão distinto em teoria narrativa. Podemos observar, por exemplo, que o ponto de vista teórico e crítico de Eric Auerbach (1994) no ensaio “A cicatriz de Ulisses”, em *Mimesis*, de certo modo, tem caráter semelhante — mesmo levando em conta a diferença que ele faz entre como a voz divina se manifesta no texto bíblico e como ela se manifesta no texto homérico.

Quando um poeta do mundo contemporâneo se põe a narrar, não estão em jogo apenas sua habilidade, seu estilo, sua concepção de poesia e a mensagem ou conjunto de mensagens que porventura queira transmitir para seu povo ou para toda a humanidade. No entanto, seria possível, hoje em dia, conhecer o valor de um poeta apenas investigando como ele lida com aquelas quatro características. Pela primeira, observaríamos como sua consciência histórica da arte poética atende a diversos dos elementos próprios da poesia: tema, ritmo, figuras, extensão etc. Pela segunda, caberia-nos observar como tais elementos provocam espanto perante a maioria da produção poética da atualidade, de maneira que a escolha do tema, a seleção de palavras e outras marcas pudessem funcionar como assinatura do poeta perante os leitores em geral e a crítica especializada. Pela terceira, que de certo modo é resultado do exercício das duas características anteriores, buscaríamos investigar o que pensa tal poeta sobre poesia: é sopro divino? é fardo existencial? é produção social? é artesanato (*fabbricatio*)? E, finalmente, pela quarta, consideraríamos qual o propósito do poeta, como ele se entende no mundo e como ele entende o(s) outro(s), bem como qual a relação entre todos — o que, também de certo modo, é resultado da compreensão que ele tem acerca da característica anterior.

O poeta contemporâneo, cada vez mais, tem consciência de seu fazer de uma maneira que, se questionado, consegue expor metodologicamente as técnicas de que se vale, seu estilo, seu pensamento poético e seus propósitos como artista da palavra — o que vem ocorrendo até entre os mais espontâneos e notáveis repentistas nordestinos. Pensando assim, acreditamos que mais pertinente do que

considerar apenas aquelas quatro características para conhecer o valor de um poeta, é saber o quanto ele se arrisca perante tais características e qual sua contribuição mediante seus riscos. Lembre-se de que assumir risco foi palavra de ordem de nosso primeiro capítulo.

Quando o mundo contemporâneo anuncia que os deuses morreram depois da Filosofia e que os heróis morreram depois da ascensão do romance, e que, conseqüentemente, nos dias vigentes, o *epos* apenas pode se sustentar no romance, na novela ou até mesmo no conto, por que arriscar uma epopéia? Quando o efeito estético da poesia procura a palavra que se volta para si e contempla suas formas (som, imagem etc.), por que arriscar uma palavra que, nome, se volta para si, mas vinda do mundo exterior ou formada na língua para exotopia? Quando a biografia não importa tanto para que se investigue, analise e critique dada obra literária, por que arriscar uma poesia com o nome que encontra referentes em pessoas, geografias e épocas (con)vividas pelo autor? Quando muitos insistem que os poemas contemporâneos devem trazer um texto acessível a todos — mesmo que não se diga o que significa acessível nem quem são todos —, por que arriscar um texto que aqueles muitos dizem ser para poucos? Quando os contemporâneos insistem que o grego antigo (ático clássico) e o latim (alto ou clássico) estão mortos, porque se arriscar nessas línguas como instrumento oracular de poesia? Quando o território do mais necessário, pertinente e relevante é a chamada concisão (ou a intensão), por que arriscar na extensão? Em um período só: porque o poeta sabe de seus próprios passos, e assim, acreditamos, inscreve seu nome nessa e nas próximas épocas e em diversos lugares. Ademais, erudição não diz respeito a um saber sobre a tradição secular do conhecimento humano; diz respeito ao saber de vincular aquele ao saber contemporâneo.

Como poeta pouco relevante para a academia brasileira de ontem e de hoje, uma vez que pouco se ouve falar em Gerardo Mello Mourão nas universidades e muito menos se lê algo sobre ele em tais instituições, pensamos se há debilidade nos juízos que fizeram o poeta membro vitalício da comissão de poetas de Quebec, e naqueles que o indicaram ao prêmio Nobel de Literatura em 1979. Acreditamos que não. Como não há debilidade nas palavras de Drummond ao dizer que Gerardo

deveria estar em todas as escolas do país para que nele os brasileiros se reconhecessem e ao dizer que quando se referia a O Gerardo, era como se referisse a O Dante. Como não há debilidade em Ezra Pound ao dizer que Mello Mourão escreveu a verdadeira epopéia americana (“O país dos Mourões”, poema de *Os peãs*). Além de juízos com os de Albert Camus, Octavio Paz e outros, que, por exemplo, tematizaram o poeta no Congresso Internacional de Lingüística Poética, em 1998, dirigido por Christos Clairis, da Sorbonne, concluindo que a poesia em língua portuguesa tem três pilares: Luís Vaz de Camões, Fernando Pessoa e Gerardo Mello Mourão. Essas informações são partes do itinerário épico do narrador Gerardo Mello Mourão. Queremos, contudo, arrolar algumas que aqui e ali foram citadas ou incitadas neste capítulo, e que julgamos que devem ser rigorosamente perseguidas nos próximos, para a leitura de *Os peãs* e de *Invenção do mar*. São elas: saber de que é mortal; memória biográfica; leis e tradições acima da ordem oficial; intrusão do poeta na saga e a própria saga; presença da poesia popular; sublime apolíneo; erotismo dionisíaco; conspiração de forças políticas; *work in progress*; *epos* como palavra substantiva e oráculo; e o todo mosaico de interpolações.

Saber de que é mortal compreende o nervo humano de “O país dos Mourões”. “Memória biográfica” é uma informação que diz respeito a toda a poética de Gerardo Mello Mourão, não somente a *Os peãs* e a *Invenção do mar*. Leis e tradições acima da ordem oficial é uma informação que concerne à força motriz ideológica de *Os peãs*. Intrusão do poeta na saga e a própria saga, acreditamos, dispensa mais comentários. Presença da poesia popular é uma informação que não só referenda este tipo de saber, como também caracteriza a descendência literária do poeta. Também essa informação diz respeito ao poeta, desde o princípio de sua vida como tal, ter seguido os rumos da poesia clássica. Em entrevista a Rodrigo de Souza Leão (1999), Gerardo Mello Mourão falou sobre isso da seguinte maneira:

Antes da escola sistemática, os livros de cantadores nordestinos, toda a antologia dos violeiros, que ouvi de viva voz, na feira e nas festas populares de Ipueiras. Conheci também, ainda criança, alguns textos de Gustavo Barroso, primeiro divulgador da obra dos cantadores nordestinos, e depois, na coletânea de seus mais importantes discípulos, Leonardo Mota e Luís da Câmara Cascudo. Leonardo Mota foi o mais fértil e melhor recolhedor de cantigas, hoje chamadas de cordel, sem a erudição de Cascudo, que dizia ser Gustavo a fonte em que todos aprenderam a poesia dos violeiros e

rabequistas. Depois do livro de Leonardo Mota, *Os Cantadores*, que eu lia e decorava aos cinco e seis anos (sabia ler correntemente aos cinco anos) outro livros que li, deslumbrado, foram a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* e *O Lunário Perpétuo*. Minha mãe me ensinou a ler cedo demais. Mas os livros exemplares que me deram gosto pelas letras foram os clássicos que comecei a ler na *Antologia Nacional*, de Fausto Barreto e Carlos de Laet, dos 10 para os 11 anos. Aos 12, lia autores franceses. Aos 13, traduzia autores latinos e ainda hoje acho uma das mais perfeitas peças poéticas que conheço o capítulo de Júlio César sobre a construção de uma ponte na guerra das Gálias. Aos 14, aos 15 e aos 16, traduzia diariamente textos de Ovídio, Virgílio, Cícero, Homero e Píndaro. Foi um batismo de fogo, quando comecei a entrar na retórica de Cícero, nos metros poéticos gregos e latinos, que não são medidos pelo número de sílabas, como os de nossos poetas metrificados, mas pelo número de pés, em que o ritmo não se marca pelas átonas ou tônicas, mas pelas sílabas breves ou longas. Pelas vogais breves ou longas. É uma coisa altamente sofisticada. Os poetas de línguas latinas — italianos, franceses, portugueses, espanhóis etc., abandonaram a metrificação latina e inventaram outros ritmos: os decassílabos, os alexandrinos, as redondilhas etc. Mas os grandes poetas de língua inglesa, alemã e até certo ponto os italianos, Dante, Petrarca, Leopardi e mesmo os contemporâneos, D'Annunzio, e os revolucionários, de Marinetti a Sanguinetti etc., guardam o ritmo interior dos versos em dáctilos virgilianos, hexâmetros, jônicos, trocaicos e outros, como os greco-latinos. E os poetas fundamentais, que inventaram a poesia contemporânea, como Pound, Rilke, Trakl, Eliot, Gottfried Benn, Hopkins, os irlandeses etc. trabalharam todos com a música interior do verso latino e grego. Mas quem souber ler Baudelaire, Rimbaud, Iommi, Marteau, Claudel, Edith Simmons, Déguay, Raul Young, Efraín e Agustín e os grandes da poesia contemporânea, e em português, Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, verá que eles cantam nesse ritmo vertebral da música interior do metro grego e latino: uma breve — duas longas — uma longa — duas breves, e assim por diante. Sem a contagem de sílabas parnasiana e acadêmica, mas também com o metro nosso antigo e o verso livre, (destaque-se o grande poeta mineiro Dantas Mota). O verso, soprado ou coloquial, a linguagem poética, da poesia propriamente dita, só é feita pelos que sabem, por intuição ou por disciplina, esses segredos da arquitetura e da tessitura do verso. Não se pode fazer versos sem sílabas nem poesia sem verso, em que pese a validade das experiências de construção e des-construção das escolas que andam ou andaram por aí. Algumas dessas experiências podem até ter sido corretas. Mas não fazem uma obra poética. É bom lembrar a advertência do segundo Manifesto de Picasso, sobre os artistas que apresentam pesquisas como obra feita. Não são. É o caso dos concretistas etc. E ponha etcétera nisso. Não dou aqui nomes de poetas vivos, ou que se julgam vivos, apesar de alguns deles estarem mortos sem saber. Mas alguns entre os vivos sabem essas coisas.

O sublime apolíneo e o erotismo dionisíaco devem estar emparelhados, pois, via de regra, configuram lado a lado, como as faces de Jano, na poesia de Mello Mourão. Conspiração de forças políticas é uma informação intrigante. O poeta, como se sabe, como já discutimos antes, e segundo Assis Brasil (1996, p. 123), talvez por isso não configure nas antologias de “grandes” poetas do Brasil. A isso se junta o fato de que acusado de conspirar contra a nação como nazista (porque era integrante do movimento integralista, de Plínio Salgado) — o que lhe rendeu prisão e exílio — e

depois foi acusado de comunista — o que também lhe rendeu prisão e exílio. Não precisamos sequer nos alongar para observar que há demasiada incoerência entre uma acusação e outra. Ademais, a família do poeta e as famílias brasileiras, antes das migrações de alemães, italianos, japoneses, semitas e outros, foram formadas pelo bandeirantismo e pelo coronelismo. Vamos dar a mão a palmatória para isso? Não. Vamos observar como o poeta opera aquilo. E intrigantemente: são canônicos Pessoa e Pound, explicitamente e respectivamente aliados do salazarismo e do fascismo. Diz-se que por isso não receberam o Nobel de Literatura. Que seja. Importa-nos, no entanto, se a obra deles opera algum discurso que seja modelo de opressão. Asseveramos que não é o caso.

Work in progress, remetendo a Joyce e Kaváfis, diz respeito à obra que se conclui apenas com a morte do poeta. Isso não meramente porque o poeta não pode mais escrever, mas porque toda sua criação é um todo contínuo submetido a aporias do fluxo de consciência. Sobre *epos* como palavra substantiva e oráculo, a fala do poeta no seguinte trecho de carta (MOURÃO, 1997, p. 14-5) nos parece bem suficiente:

O ἑπός, o nome, a palavra, e também o oráculo, segundo os gregos. O puro nome é o mero oráculo. Os que não conhecem oráculos, nunca ouviram vozes, cegados e cegos por uma dimensão única da palavra em seu estado de história, também não sabem o que é a poesia. Vide Lukács *et concomitante caterva*, para quem o mundo de nossos dias já não cabe na poesia, muito menos na epopéia. A poesia e a epopéia são contemporâneas dos deuses. E como os deuses estão mortos, o mundo já não cabe nas expressões mágicas do conhecimento órfico. A única coisa que um escritor de nosso tempo lograria, segundo esses filisteus, seria escrever uma novela. A novela — *le roman*, o romance, — diz explicitamente um deles, creio de Lukács, é a epopéia de nossos tempos, a única epopéia possível no mundo sem deus(es). Nosso tempo, qualquer tempo que haja cortado o cordão do umbigo com o mito e a eternidade, é um tempo indigente. Mas se tiraram tudo ao homem de nossos dias, há uma coisa que permanece inconfiscável: o ῥήμας, o nome, a palavra substantiva, o oráculo. Depois: onde estão os limites entre a poesia e a prosa no romance de Dostoiewski, Tolstoi, etc.? Onde estão esses limites até em reportagens e textos de história, como em *Os sertões* e mesmo em reportagens que às vezes lemos em nossos jornais diários?

E finalmente, o todo mosaico de interpolações diz respeito a lidarmos com a poesia (hoje e sempre) não de acordo com liames pré-estabelecidos, que a crítica em geral muitas vezes emprega para dizer que cabe isso e não cabe aquilo — ainda que diga ter aprendido a lição do modernismo, e se diga consciente da historicidade do

percurso de formação da poesia ao longo dos séculos e sociedades e poetas e lugares.

Observe-se que tais elementos, pela retomada dos conceitos desenvolvidos ao longo deste capítulo, a saber: processo histórico, juízo de valor, verdade, mito, história, polissemia, memória, intrusão, consubstanciação e narrativa podem ser reconhecidos nas obras dos poetas que abordamos desde o Brasil-colônia à modernidade nacional. Todavia, em termos de estilo épico, sequer em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, podemos assistir a todos em tal harmonia que se possa pensar na obra épica como própria da atualidade e de qualquer tempo, como ocorre, sobretudo, a *Invenção do mar*. Se alguém disser que apenas é possível salientar a obra e nome de Gerardo Mello Mourão dessa perspectiva, diremos que é exatamente por isso que ele é verdadeiramente canônico. Um poeta qualquer, aliás, apenas é verdadeiramente canônico porque fez e/ou faz aquilo que os outros fizeram e/ou fazem, no entanto, volvidos pela capacidade de assumir riscos.

4. O itinerário de memória de *Os peãs*

O Velho, o Novo e o Outro afluem de todos os lados. O Velho: um número cada vez maior de culturas passadas é desenterrado; história e pré-história recuam cada vez mais no tempo. Uma arte antiga, de uma perfeição enigmática, tirou-nos para sempre a altivez com relação à nossa própria arte. A terra volta a ser povoada com seus mortos mais antigos.

(ELIAS CANETTI)¹⁰⁴

No curso dos capítulos anteriores, assinalamos, várias vezes, que a poesia de Gerardo Mello Mourão, em *Os peãs* e *Invenção do mar*, por ser épica, não mantém apenas relações estreitas com o protocolo da história, mas também é uma poesia genealógica. *Os peãs*, que é o livro-objeto deste capítulo, é a obra em que esse veio — a genealogia — mais se salienta. No tríptico, o poeta opera as tradições da formação histórica das famílias nordestinas, tomando o Ceará como modelo, para dar ao canto poético um formato de saga, de sorte que a genealogia brasileira ou americana possa equilibrar imagens realistas de mito e história em um único protocolo. Certamente por isso, os poemas se assemelham a crônicas, bem como por isso o ritmo é equilibrado entre verso e prosa.

Fundamentado no temário do sexo e da morte como forças motrizes das genealogias, em *Os peãs* o poeta assume seu discurso histórico à guisa de um canto de celebração das famílias que dominavam o Ceará até o século XIX, como clãs insubmissos à ordem vigente no Brasil-colônia e durante o reinado. No fundo político deste discurso, o poeta, pela narração, assume o veio da democracia republicana como maquinaria social mais apta a gerir a liberdade dos indivíduos e das coletividades. Assim, em *Os peãs* o poeta não se limita à tradição, do ponto de vista pejorativo que esse termo adquiriu com o advento da modernidade. A poesia do tríptico, como forma e como discurso, é obra de transgressão, tanto porque celebra a insubmissão quanto porque revisa os alicerces de Poética a respeito do estilo épico — seja pela atualização do que é um peã (hino apolíneo), pela maneira

¹⁰⁴ Em “Realismo e nova realidade” (CANETTI, 1990, p. 74).

de composição das crônicas, pelo trânsito entre o modelo da *Divina comédia* e pelo modelo de montagem de *Os cantos*.

Para investigar o funcionamento de forma e de discurso do tríptico, seguiremos um roteiro que julgamos bastante didático, com base nos componentes descritos e discutidos nos capítulos anteriores. Por ordem, buscaremos, primeiro, justificar porque o cerne do temário se reporta ao sexo e à morte como fomentadores da genealogia. Chamaremos isto de *achamento* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira. Para que esse *achamento* gere um maior efeito de compreensão do texto dos três poemas — “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo” —, iremos detalhar o conteúdo da obra, destacando aquilo que diferimos como suas partes nevrálgicas, algumas já citadas durante os capítulos anteriores. Nas malhas de fundo do temário, reside o assunto da formação histórica das famílias brasileiras, e isto será descrito como uma metonímia da genealogia americana, como suscitaram Ezra Pound (1996, p. 81) e Octavio Paz (1996, p. 111). Observar-se-á, por este primeiro caminho, que *Os peãs* desenvolve uma verdadeira saga.

Em seguida, iremos tratar do tríptico considerando sua morfologia como poesia épica contemporânea. Neste ponto, assinalar-se-á que não há par para o modelo de *Os peãs* na poesia nacional, como complexo simultaneamente paródico dos hinos apolíneos, das crônicas coloniais, da *Divina comédia* e de *Os cantos*. Neste ponto, no entanto, iremos nos ocupar em descrever o tríptico pelo método ideogrâmico poundiano, comparando-o com *Os cantos*, uma vez que é sobre esta obra que está plantada a arquitetura poliédrica desta obra de Gerardo Mello Mourão.

Finalmente, porque é uma obra em estilo épico contemporâneo empenhada em um diálogo muito próximo com o passado, iremos abordar *Os peãs* pela *Divina comédia* e pelo “Hino homérico a Apolo”. Esta abordagem retoma as três funções descritas por Antonio Candido (2000, p. 41-70), bem como a morfologia da obra. Contudo, a preocupação primordial se refere ao tríptico como poesia que torna o discurso épico pertinente em dias de hoje.

4.1. Memória e genealogia pelo sexo e pela morte como fundadores de mundos

O sexo sublime, e por isso sagrado, ou profano, quer dizer, contra-sagrado, e por isso um sacramento de outra ordem, é evento fundador de mundos. Quando o Deus do cristianismo coabitou as águas, sobre as quais seu poder pairava, Ele se converteu em verbo e este se converteu em carne para a fundação do mundo, gerando as pessoas, os lugares e as coisas, e, a partir deste conjunto, Ele gerou a história. Nas diversas mitologias e nos diversos sacramentos, e, por extensão, na história, a conversão de algo em alguma coisa, a metamorfose, é o grande enigma da condição humana, que tentamos, por força de razão e de intuição, decifrar. Elias Canetti (1990, p. 280) assinala que o “dom da metamorfose” ou a condição de “guardião das metamorfoses” é o “ofício do poeta”.

O sexo como achamento, na poesia de Gerardo Mello Mourão, não se restringe à sexualidade como erotismo. Naturalmente, não diríamos que este tema seria um achamento especificamente dele, na poesia brasileira, pela simples razão de haver imagens eróticas percorrendo todo o tríptico. Ninguém precisa caminhar por toda a literatura de um povo para saber que apenas um poeta não é o único responsável pleno pela sexualidade nas letras nacionais. Gregório de Matos Guerra, Tomás Antonio Gonzaga, Gonçalves Dias, Castro Alves, apenas para ficar entre poetas canônicos brasileiros mais antigos, desde cedo motivaram sua lira em nome da sexualidade como erotismo. Contudo, organizar em um sistema estético épico vozes de sexualidade não somente como erotismo, mas, sobretudo, como fecundação, não é caso comum na poesia brasileira. Certamente, Gerardo Mello Mourão, pelas leituras e referências que estabelece em sua poética, em suas entrevistas e em sua ensaística, deve ter recorrido à tese de libidinação do povo brasileiro, pela miscigenação entre povos de sexualidade eroticamente aguçada, como os autóctones, lusitanos e negros — levada a cabo em *Casa-grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1973).

Diferentemente do sociólogo pernambucano, restrito a uma interpretação positivista e, por isso, histórico-documental do Brasil, Gerardo Mello Mourão decursa sua fala por um realismo jamais pautado pelo recalque deste ou daquele modelo de

interpretação. A sexualidade como fecundação é fundadora de universos. O fim próprio deste tema no tríptico é mesmo cantar o nascimento de um mundo. Este tema, não podemos nos eximir disto, é não somente o mais apropriado para o canto da Madrugada dos Dias da formação familiar brasileira, e não é somente delineado pela sensualidade do lirismo romântico de Castro Alves, mas também é albergue da voz patriarcal da organização sócio-política nacional.

Façamos nossas observações, doravante, ao contrário: primeiro, pelo problema (o patriarcalismo); segundo, pelo óbvio (a sensualidade); e, finalmente, pelo *achamento* do poeta, o sexo ou a sexualidade como fundadora de mundos, tomando como mundo o universo particular da formação familiar brasileira.

Para a primeira abordagem, acompanhemos os seguintes excertos do Canto α' (primeiro), de “O país dos Mourões”:

Apalpa, meu amor, meu corpo inteiro,
sou macho e forte e em meus ombros de touro
porque não te levar na madrugada
e atravessar contigo as ruas desertas e as ruínas e as cidades
cobertas de hera onde
à esquerda e à direita eles tombaram e à beira
de um riacho ver teu ventre
crescer e irem surgindo
já de mãos dadas, já de pés em dança
rapazes e raparigas [...]

(MOURÃO, 1999a, p. 11)

Sou Eu, Amor, apalpa agora
minha boca pronta ao riso alegre,
minhas bochechas, apalpa-me
o sexo frondoso e fértil
e escanCHA as tuas pernas sobre o meu pescoço:
é tempo.

(MOURÃO, 1999a, p. 12)

Ao pênis de ouro que se erguer do lírio,
a rosa de teu ventre se abrirá,
e onde o touro pisar no chão dorido,
a rosa de teu ventre se abrirá,
e onde o lombo do touro se reclinar contigo,
a rosa de teu ventre se abrirá
ao pênis de ouro que se erguer do lírio
e der nome às cidades e agraciar
as armas das cidades.

(MOURÃO, 1999a, p. 13)

A primeira observação que nos aproxima do problema do patriarcalismo, como sexismo ou, mais especificamente, machismo, é a condição de autoridade assumida pela voz do eu-lírico narrador. Como homem, “macho”, materializado tipicamente pelos valores do poder de força e suposta inteligência legal que este sexo assumiu ao longo do desenvolvimento civilizacional do Ocidente, esta figura se põe sobre a mulher ou fêmea, como quem cavalga de crina em punho. Este eu-lírico patriarcal conduz a dança do enleio entre os corpos heterossexuais pelo pretexto teórico da ternura: “meu amor”, “atravessar contigo”, “Amor”. Toda essa lenitude o faz companheiro da figura feminina, e suscita a imagem masculina que se entrega a uma mulher de corpo e alma como quem abdica dos valores pessoais da própria vida. Entre boçalidade: “sou macho e forte e em meus ombros de touro”, “escanCHA as tuas pernas sobre o meu pescoço”, “e onde o lombo do touro se reclinar contigo”; e doçura: “minha boca pronta ao riso alegre”, “a rosa de teu ventre se abrirá”, a imagem aventada pela voz do eu-lírico narrador é tanto a do antigo coronel de terras, senhor de engenho barbudo e de voz cava, quanto à voz do *gentleman*, do homem galante que tem o mapa-manual de enlear a mulher desejada entre a faca da língua e a fruta da fala.

Para assumir a mulher e seu amor por ela, o narrador de Gerardo Mello Mourão, de forma jamais inocente, fala em primeira pessoa. Decerto, este herdeiro das tradições patriarcais familiares do Brasil, vindo de 1917, quiçá não poderia ser uma outra pessoa. Dessa sorte, parece que estamos apologizando o patriarcalismo. Contudo, não estamos em nenhuma vanguarda nem militância neste trabalho. Nossa ocupação é a investigação descritiva e a exposição de resultados de acordo com um juízo crítico que sempre mantenha a função total da poesia no cerne da discussão. Por isso podemos asseverar que, em nenhum momento, há, na fala do eu-lírico narrador, a propagação de um comportamento masculino que oprima deliberadamente a mulher. Ao dizer no final do último Canto de “O país dos Mourões”: “[...] ao macho é bom ser macho/ e à fêmea é bom ser fêmea” (MOURÃO, 1999a, p. 132), considerando todo o discurso da sexualidade como fecundação, desenvolvido neste primeiro peão do tríptico, o poeta que narra em primeira pessoa quer colocar os germinadores de mundo em seu lugar. Isto significa dizer que ele quer fundá-los na existência, tirá-los da potência para a ação.

De toda sorte: é mesmo um macho que fala. E do lugar onde um macho fala, as mulheres geralmente estão à margem. A imagem do homem, portanto, é lançada como a do garanhão pronto a cavalgar o mundo, e, neste caso, o mundo é as ancas adornadas de vulva das mulheres. Não é senão dessa tradição falocêntrica ocidental que vem a imagem masculina do Deus cristão. Toda a genealogia bíblica, do Velho e do Novo testamento, é uma genealogia patriarcal, como é patriarcal cada papel assumido por homens e mulheres nas igrejas cristãs, sejam elas católicas, luteranas, calvinistas, anglicanas, quadrangulares ou pentecostais. No outro pólo da cultura ocidental, aquele originário da mitologia grega, temos Zeus, pai de todos os deuses, como aquele que coabita o máximo de seres femininos; aquele que, nas odes pindáricas, casou-se cinco vezes e, na *Teogonia* de Hesíodo, casou-se sete. A cada casamento, Zeus conformava o mundo. O outro caso é o da civilização romana, que exercia pungentemente seu patriarcalismo. No latim chegava-se a considerar que as profissões masculinas e nomes de homens cujo tema fosse em -a, como palavra da primeira declinação, tais profissões e nomes não deveriam gozar de respeito, como *auriga* (cocheiro), *assecla* (meliante), *Agripa* (aquele que tem as pernas tortas ou abertas) — à exceção daquelas palavras decalcadas do grego, como *poeta* e *nauta* (marinheiro). Como poeta erudito, como herdeiro de uma tradição familiar de quatrocentos anos, como homem ocidental e como poeta católico, Gerardo Mello Mourão não é somente conhecedor de tudo isso, como também por isso atesta que não há inocência no vinco masculino sexista que vocifera da sensualidade de seu narrador em primeira pessoa.

Como não é possível fugir da praia onde está desenhado que a voz patriarcal de Mello Mourão é cultural, resta-nos senão atestar que essa voz materializa a história que narra: história dos clãs cearenses, que se regiam sem se subordinar pacificamente ao regime colonial e, depois, republicano do Brasil. Não é do desconhecimento geral que o gérmen desta tradição é viril — não somente no Brasil ou em todas as Américas, e nem no Ocidente apenas, mas também em quase todo o mundo conhecido e em quase todas as épocas. Uma vez que *Os peãs* também pode ser lido como uma interpretação antropológica das famílias originais que formaram o Brasil, certamente soaria falso se seu narrador falasse do lugar “politicamente correto” cada vez mais devidamente assentado nas culturas

ocidentais. Lugar principalmente assentado naquelas culturas que mantêm estreito diálogo com os princípios progressistas da sociedade francesa — como a brasileira.

O óbvio, conforme assinalamos antes, concerne ao sexo como sensualidade. Embora o poema escolhido para ilustrar a sexualidade em *Os peãs*, “O país dos Mourões”, seja isto, um peã, Gerardo Mello Mourão não se limita à verve apolínea do discurso, mas também se espraia pela verve dionisiaca. Como é do conhecimento de muitos, esta verve se desenvolve pelas imagens orgíacas das bacanais. A partir do Canto η’ (oitavo), quando já podemos supor com certa segurança que Magdalena — interlocutora do peã — está morta, como um iniciado nos ritos do deus da Etrúria, o poeta canta:

Exilado e romeiro ia crescendo
em idade e desgraça e às vezes graça
sôbolos rios, sôbolos montes, sôbolos dias
romeiro ia crescendo
crescendo juntos
a lira a tiracolo, o revólver nos quartos
o fálus-potro
os merencórios olhos

(MOURÃO, 1999a, p. 34)

Embora a imagem da figura dada como “exilado e romeiro” se tipifique nos limites dos viandantes ou dos agentes de peripécias — heróis, cavaleiros errantes ou coisa que o valha, mesmo às avessas, como o Dom Quixote, de Cervantes, ou o homem subterrâneo, de Dostoiévski —, esta figura não deixa de ser a do macho em busca de mulher em quem possa cavalgar seu “fálus-potro”. Esta incipiente imagem bacante, vai se delineando mais à medida que o poema cresce:

vem formosa mulher, camélia pálida,
vem com teus olhos verdes
marinheiro agora sobre eles
quem não vira a jangada, o cisne
e o touro à beira-mar
na angra da esmeralda
do país de Apolo?

(MOURÃO, 1999a, p. 35)

vem, formosa mulher, camélia pálida
que banharam de luz as alvoradas
por quem a noite e as águas de Copacabana nas manhãs de agosto
perguntam sem cessar
por quem perguntam minhas noites todas
minhas mãos no ar em jarro erguidas
caçando seios e ancas

e minha boca e as narinas acesas

(MOURÃO, 1999a, p. 40)

e surgia ao salto de um peixe de prata na cachoeira
 a garganta respondia ao trom das águas
 e o reflexo dos mangarás vermelhos se quebrava na lagoa
 aos cangapés e deles súbito
 o fauno de sete anos relinchava no barranco
 erguendo a saia
 da menina aguadeira.

Tereza, filha de Damiana, puta da beira do rio, era botadeira de água
 e meu primo Francisco aguardava, dia a dia, seus treze anos chegarem
 e um braço na cintura e outro na cabeça onde erguia a cabaça de água
 limpa
 anunciava seus dois seios e sobre
 suas ancas baiadeiras
 já Tereza ensinava
 o caminho da Grécia e a rua do alto
 onde a grande pedra terminava junto à casa de Antônio Pinho e Olívia
 na graça de um cabrito imóvel ao crepúsculo.

Estrela do mar sobre o lago do ventre
 estrela de pelos
 pentágono pentélicon pentelhos
 pentâmetro
 pentateuco do amor!

Tereza, filha de Damiana, puta da beira do rio anunciara
 o pentâmetro de ouro da canção
 ninho da estrela
 e o bulício do pássaro da estrela
 preparava a lua e o mel
 de tua noite.

De longe venho para a possessão
 e da lua e do mel e da noite

(MOURÃO, 1999a, p. 61-62)

Hoje é dia de louras, Abdias,
 telefona amanhã
 quero Wanda Moreno, quero Hilda, quero Rosa e depois
 quero de novo a ruiva da Barata Ribeiro, quero Néa,
 quero Paula da casa de Arabela e Lourdes com Marina e quero todas
 da casa de Helenita:

meu avô passou nos peitos todas as filhas dos moradores do engenho
 os Mourões raparigueiros há trezentos anos:

eram cinqüenta mulheres
 à noite no cabaret
 entre elas uma francesa
 sentada num canapé
 Raimundo Mourão brigava
 com o vigário da Sé

trazia o diabo no couro
quando entrou no cabaret
as mulheres quando viram
ficaram todas em pé.

(MOURÃO, 1999a, p. 71)

Hoje, Abdias, a noite quer tarefa de morenas e amanhã
voltaremos à ruiva de outro dia
vem, formosa mulher, camélia pálida
que banharam de luz as alvoradas
e assiste-me a buscar uma por uma
o amor que juntos aprendemos

(MOURÃO, 1999a, p. 74)

Conforme comentamos no primeiro capítulo, o dístico “vem, formosa mulher, camélia pálida/ que banharam de luz as alvoradas” é criação de Castro Alves para Eugênia Câmara. Observe-se que aquilo que poderia apenas se limitar à sexualidade apolínea, de sensualidade sublimada, esparge-se pelas searas do dionisismo, nas figuras do “marinheiro” e do “touro” — as quais, no imaginário ocidental, não são apropriadas à relação sexual restrita a uma parceira. Já no excerto seguinte, o eu-lírico narrador se expõe como alguém “caçando seios e ancas” em Copacabana. Os três excertos finais são menos inocentes ainda, porque autobiográficos, uma vez que dispõem em cena o primo do poeta, Francisco, e seu amigo Abdias Campos. Nestes excertos, o narrador põe em cena o prazer sexual encontrado na prostituição.

Embora esse tipo de sexualidade poética pareça mais óbvia, e não seja própria de batizar o nome de ninguém em uma literatura que desfila nomes como Gonçalves Dias, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, a maneira de cantar o sexo como carne em “O país dos Mourões” não é elementar. Gerardo Mello Mourão, sem deixar de narrar, na medida do realismo e da saga, eventos históricos da formação familiar brasileira, e sem deixar de recorrer à memória de suas experiências biográficas, consegue estetizar sensualmente uma coisa e outra (eventos históricos e memória). No trecho em que o poeta canta, na moleza heptassilábica de uma décima em rima interpolada, “eram cinqüenta mulheres/[...]/ficaram todas em pé”, o vinco masculino urra entre os versos, a voz dionisíaca conduz os pés em dança, mas a plasticidade da imagem do varão, Raimundo Mourão, que faz todas as prostitutas sem erguerem, desenhando o

arrepiar de pêlos da tensão sexual e sugerindo a ereção, é de uma beleza que nos cala a razão do senso crítico para que a poesia fale sozinha. Ao observar mais de perto o seguinte trecho:

e o bulício do pássaro da estrela
preparava a lua e o mel
de tua noite.

De longe venho para a possessão
e da lua e do mel e da noite

Ouvimos entre suas aliteraões e assonâncias — em ritmo binário (um decassílabo heróico, um octossílabo, um tetrassílabo, outro decassílabo heróico e outro octossílabo) — o bulir de corpos lassos em nome da obsessão do amor — agora distando da voz dionisíaca e se aproximando da apolínea, para sugerir certo tom de enlace entre prónubos cristãos.

Finalmente, a sexualidade como fundação, ou o *achamento* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira, sem se perder do fim social e ideológico da obra do poeta, planta-se no cerne da função total de *Os peãs*. Sobre isso, Elias Canetti (1990, p. 73-74), considerando que a realidade cresce ininterruptamente mais e mais, assinala que o poeta (ou o escritor) é o “guardião das metamorfoses”, atendendo às exigências de seu ofício, cada vez mais exerce, como um cronista e antropólogo intérprete do mundo, uma arqueologia sempre mais funda. A lembrança, ou, especificamente, a memória é o motor disso.

A lembrança, a memória impregnada de percepções diáfanas no hipocampo, sempre pronta para saltar a cerca do pensamento, vestida de experiência, é — como se pode apreender de Ecléa Bosi (1987) — principalmente função de velhos, estas pessoas que vencem a fome de Chronos, para nos alertar de que o mundo não começou neste segundo. Por isso, embora celebrador da insubmissão, embora transgressor de formas, Gerardo Mello Mourão jamais deixa de ser uma voz da tradição. E no sentido etimológico da palavra “revolução”, como o emprega Octavio Paz (1993, p. 134), a voz de tradição de Mello Mourão, saindo do presente mais imediato para diversos liames do passado, é uma revolta, um voltar de novo para assistir espantado à fundação do mundo, ou é uma “uma ressurreição de realidades enterradas, reaparição do esquecido e do reprimido que, como outras vezes na história, pode desembocar em uma regeneração” (PAZ, 1993, p. 134).

Essa confluência de transgressão, revolução e tradição gera um entrechoque. Para Ítalo Calvino (1990, p. 131), “os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrechoque de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão”. Transitando e sendo gerador desse fio de multiplicidade, Gerardo Mello Mourão se põe no mundo como arauto das épocas, cantor das fundações, mesmo diante da morte — como podemos observar nos seguintes excertos:

no entanto, fora belo ali jazer
à flor de um cactus lúbrico imolado
da morta pele alimentar a pele
dos verdes gravatás, das palmas longas
e no espinho das palmas despontar.

(MOURÃO, 1999a, p. 37)

nas mãos dadas apertamos a estrela
e a minha profissão é o teu amor
e a tua profissão é o meu afago
pousa o dedo nos lábios da cigana
e surge
musa única musa vera
única mais bela — morena e magnífica —
sobre o dorso dos ventos que deitam o canavial
sobre o lombo das novilhas matinais em que te ensaias
para a doce viagem nos meus ombros
à ilha de cravo e mel
daquela estrela

(MOURÃO, 1999a, p. 53)

e deposito à sombra do plátano a bem amada
e me cumpro sobre ela e a ofereço minha fêmea
e todos cumprem o amor com ela
e ao macho é bom ser macho
e à fêmea é bom ser fêmea
e cantamos aquela que ensinou
Maria Helena a do país de Eleusis
e aos teus olhos roçados pelos dela
verdes
dançavam na praça Eliana e as outras meninas
e os rapazes e raparigas em roda cantavam
a partida dos machos e das fêmeas
do país dos Mourões e dos outros países e era
lua de mel
no país da lua no país
da estrela.

(MOURÃO, 1999a, p. 132)

Como transgressora, a sexualidade do achamento de Gerardo Mello Mourão converge para morte. O sexo, a princípio, é vital, tanto no sentido de ser um bojo de vivacidade quando no sentido de ser gerador de vida, como também no sentido de ser necessário para a manutenção da vitalidade. Mesmo assim, o poeta o coloca como par da morte. Não somente nos três últimos excertos destacados, mas também nos anteriores, essa condição de equilíbrio entre a sexualidade e a morte salta aos olhos na escrita do poeta. O mais intrigante, e por isso comovente — como provocador de uma variedade de sentimentos —, é que a relação entre sexualidade e morte na escrita de Gerardo Mello Mourão pauta a coesão da narrativa histórica e mítica de *Os peãs*. Quando poeta canta que “fora belo jazer” porque a morte alimenta a vegetação e a faz despontar; e quando ele canta que deposita “à sombra do plátano a bem amada”, oferecendo-a a todos para gerar outros, sexualidade e morte cumprem o ritual de fecundação, para a fundação genealógica do mundo.

Essa transgressão se metamorfoseia em revolução, considerando que sua vertiginosidade verbal — “à flor de um cactus lúbrico imolado/ da morta pele a alimentar a pele” — promove o retorno à Madrugada dos Dias. Na dimensão da beleza do poema, o retorno não se limita ao canto do passado, à maneira da poesia épica antiga — o que teve uma função em sua devida época —, mas se deslinda pelo retorno dentro do presente, mantendo a dinâmica contemporânea do devir, suscitando que o efêmero floresce de seu próprio húmus no chão do outro, vociferando em nome da fraternidade. Para Octavio Paz (1993, p. 137), “a fraternidade é o nexos que as comunica (a liberdade e a igualdade), a virtude que as humaniza e as harmoniza”. Ela é, portanto, o fio de coesão que estabelece o diálogo entre as épocas. Logo, de um gesto que poderia ser apenas de transgressão que se metamorfoseia em revolução, Gerardo Mello Mourão efetua o gesto da “tradição do novo” poundiana, o gesto mais eficaz da modernidade: o diálogo entre as épocas, pela anulação do tempo cronológico, sob ação do aniquilamento, como foi anunciado por Nietzsche (1992). Se o aniquilamento é este gesto simultaneamente degenerador e regenerador, como o dilúvio bíblico, cujas águas derruíram um mundo para brotar um outro mais novo a partir do mais velho, nada mais sensivelmente inteligente do que intuir que a sexualidade e a morte como

fundadores de mundos são o um-no-outro mais demasiadamente pertinente da história e do mito.

É preciso assinalar que, em “Peripécia de Gerardo” estes mesmos liames de sexualidade estão presentes na narrativa. Os excertos abaixo arrolados dão atestado disso:

oleiro de canções
à ternura do barco torneava falus
e ao moinho do ventre as raparigas
trituravam cantando o doce oleiro

(MOURÃO, 1999a, p. 147)

as violas das fêmeas
entre
a cintura da terra
pênis de barro
Orfeu de barro
no teu ventre pó, Polymnia, pólen

(MOURÃO, 1999a, p. 147)

e são coisas da aurora
a estrela morredoura
a nascedoura rosa
e sob o azul azul
do céu o boi mijando
fervoroso no curral
o relincho do cavalo erecto
sobre as ancas da égua
estas são — parece — coisas da aurora
e a aurora é coisa minha.

(MOURÃO, 1999a, p. 148)

Não te enxugue em espádua e anca e coxa
a água de beleza em que estes olhos
lavraram tua pele:
vem formosa mulher, camélia pálida,
já do salgado mar a espuma viva
prateia-me a pupila:
é preciso partir e na mão grossa
a enxárcia a vela a cordoalha pedem
um jeito de monção — e à chibata
dos ventos na garupa o barco pede
uma estrela no céu para o caminho à noite

(MOURÃO, 1999a, p. 169)

pastor das putas sua flauta
 gemia nas esquinas e alegrava os bordéis e a canção de Lesbos
 saudava as meninas machas do L'Étoile (para Paulo e Jane)

(MOURÃO, 1999a, p. 177)

por desgraça e por graça de amor
 é nosso exercício a gentileza da morte

(MOURÃO, 1999a, p. 216)

No primeiro e no segundo excertos, o leme da voz masculina mantém o prumo com toda sua determinação patriarcal. No terceiro, com todo o mal-estar que nos é de direito, pela habilidade que este poeta tem de fazer-nos sofrer vários sentimentos concomitantemente, sentimos o golpe daquela voz grosseira antes comentada. No quarto excerto, presenciamos o vivaz sensualismo à maneira de Castro Alves, tão recorrente em todo o tríptico. No quinto, o eu-lírico narrador volta a se deslindar pelas paragens meretrícias do dionisismo. E, finalmente, no último deles, a consubstanciação entre sexualidade e morte se reorganiza no canto de celebração da genealogia. Poderíamos, dentre estes excertos, destacar uns tantos mais. Como isto seria demasiado repetitivo, propomos fazer um destaque do peã seguinte, “O rastro de Apolo”, para encerrar as ilustrações que se referem à sexualidade fecundadora na escrita de Gerardo Mello Mourão:

Violava as borboletas e as violetas
 lhe florescia onde
 as abelhas cercavam a sagrada colméia:
 Laura celebrava os ritos
 e as outras concelebravam — pois
 as bochechas cheias de esperma
 Salústia e Beatriz borrifavam as alfaias
 — manejava Mônica o estrangulado príncipe
 com as sementes leitosas aspergindo
 pupila umbigo e seio
 orvalhavam gotas de opalina as axilas peludas
 mas Laura
 celebrava os ritos:
 ao clarão do falus
 ao mergulho litúrgico
 celebrava os ritos
 na rua Paula Freitas
 sacrifício de lírios e verbenas
 nas tardes pluviais

serviço de Perséfone e Afrodite
 esmagada na relva a boca
 na boca a relva:
 o macho à fêmea a fêmea ao macho
 imolados à súbita Ginandra
 vinham cantando à primeira semente

[...]

Quando
 as borboletas violavam as violetas
 inauguravam os augures o augúrio
 e as palavras pereciam no lábio
 esquecidas de si mesmas
 a sós contigo, Apolo,
 e com a ninfa da vida e coma ninfa da morte
 murmurei o sopro da inefável canção:
 — pois somos celebrados enquanto
 Laura celebra os ritos.

(MOURÃO, 1999a, p. 379-380)

O excerto é do Canto ιζ' (décimo sétimo). Somando-se todas as citações de *Os peãs*, que fizemos até então, julgamos que o fundamento de história e memória como genealogia foram atendidos. Como história, o tríptico toma as vezes de crônicas familiares, como paródia das crônicas coloniais. Este gênero do discurso tem como pretensão descrever a história de um lugar em dado período do tempo presente, de sorte que a possível comunidade leitora possa compor uma paisagem ou panorama da cultura em enredo. Em um primeiro plano de leitura, o sujeito da enunciação de tais crônicas se investe da definição hegeliana da subjetividade lírica, que diz respeito à individualidade dos sentimentos daquele que enuncia a poesia, como fosse possível a este sujeito, efetivamente, sentir aquilo que diz. Em um segundo plano de leitura, há uma dissolução do eu (COMBE, 1999, p. 130-134). Este plano nos conduz, mais propriamente, para o que a tradição chama de narração épica. No entanto, a perspectiva é aquela da subjetividade objetivada ou desinteressada, comentada por Nietzsche (1992, p. 42-48). Porque a narrativa de Gerardo Mello Mourão se desloca em épocas distintas e distanciadas pela cronologia, e porque ele faz isto mantendo o discurso quando *nunc*, dispondo sua voz em uma época e em outra como uma voz presente em todos os tempos, toda a personalidade anteriormente sugerida é dissolvida. Entre a personalidade, sua dissolução e a fundação de pessoas historicamente reconhecíveis no texto do poema, o poeta se deslinda por um discurso autobiográfico, que nos põe em suspensão diante da realidade, da imaginação, da representação e do fingimento.

Ficamos, assim, diante de uma enunciação ora real e ora fingida, porque nem verdadeira nem falsa (COMBE, 1999, p. 141-144). E, finalmente, porque “a significação do sujeito lírico se encontra com a do sujeito empírico sem se confundir com ela”¹⁰⁵ (COMBE, 1999, p. 146), o sujeito da enunciação de *Os peãs* se expressa como um “sujeito metonímico”, uma vez que se reporta a diversas possibilidades da condição humana.

Os comentários acima não são possíveis apenas aos excertos anteriores, mas também àquele último, mais extenso, de “Rastro de Apolo”. Primeiro, embora naquele Canto falando de longe, em terceira pessoa, o eu-lírico narrador suscita que a sexualidade e a morte existem com graça e pesar em seu próprio peito, conforme a figuração de Perséfone e de Afrodite (a “ninfa da morte” e a “ninfa da vida”¹⁰⁶). Como não podemos sentir o mesmo que o poeta sente, ou que supomos que ele sente, distanciamos-nos do discurso, na mesma medida em que o fez, e entendemos que o sujeito da enunciação apenas pretende registrar, em crônica, aquilo que lhe contaram alhures. Em seguida, como a graça, o pesar e a dissolução disto tudo nos intriga, principalmente devido ao arrolamento tão íntimo de nomes próprios, sentimo-nos diante de um relato memorial, de uma experiência não somente de audição de histórias e não somente de enciclopédia, mas, sobretudo, de quem esteve presente durante a ocorrência dos fatos. Desequilibrados entre personalidade, dissolução disto e autobiografia, supomos que o poeta, erudito conhecedor das histórias familiares do Brasil, finge sua enunciação. Sentimos certo júbilo nesta leitura porque observamos que a ausência tátil dos referentes em nossa mente não compromete nossa compreensão.

O texto do poema, assim, estabelece-se, cada vez mais, como objeto de interpretação antropológica, por força de certa arqueologia. Regojizamo-nos em imaginar Laura, Salústia, Beatriz e Mônica como quisermos, e de imaginá-las no mesmo plano de mundo possível de Perséfone, de Afrodite e de Apolo. Finalmente, porque não temos de estar em cena entre as celebradoras das bacanais; e porque se lhes ferve o sangue nas veias pelo furor do sexo e pela sombra da morte, não

¹⁰⁵ Traduzido da edição argentina: “la significación del sujeto lírico se encuentra con la del sujeto empírico sin confundirse con ella”.

¹⁰⁶ Em *Os peãs*, “vida” equivale, também, a “amor”, pelo sentido de fecundação e longevidade que, juntos, encarnam a genealogia.

significa que nosso sangue também tenha de ferver *ipsis litteris*, percebemos que ali há uma circunstância da condição humana enraizada na temporalidade e materializada, apenas mentalmente, no espaço.

Toda essa multiplicidade discursiva e formal para estetizar a história particular das famílias cearenses, a partir da tese da libidinação, e para estetizar os diversos eventos da memória: fatos e causos aprendidos pela narrativa dos velhos parentes, enciclopédia e experiência particular de vida, bem como o fim de estetizar tudo isso como uma genealogia fundamentada na sexualidade como fundadora de mundos, faz da voz de Gerardo Mello Mourão um caso muito peculiar da poesia brasileira. Por isso, em sua função ideológica, na mesma medida em que o poeta faz uma apologia do patriarcalismo, ele assume a realidade natural dos eventos da genealogia nacional, fingindo certa inocência ou imparcialidade, que tanto nos cobra armas em punho diante de suas convicções de tradicionalismo masculino, quanto nos cobra silêncio diante da verdade indelével da história. No cunho desta ambigüidade, o poeta, conforme a função social de *Os peãs*, faz-nos perceber que, até hoje, a organização política (educacional, administrativa, judiciária, legislativa e religiosa) ocidental se deixa reger pela marginalização da mulher. Obviamente, como ao poeta restou celebrar a insubmissão das famílias do Brasil-colônia e do Brasil-reinado, das quais é e somos herdeiros, não há proposta de ação política contrária à história materializada. Paradoxalmente, por um lado, este não é o papel do poeta, porque não é um homem de ação (agente de cargo político), e por outro, esperávamos dele uma outra revista da história, que não apenas pela ótica da insubmissão de seus ancestrais, mas também pelo exercício de uma sociedade menos falocêntrica. De todo modo, se cantasse dessa maneira, *Os peãs* nos soaria como uma genealogia muitíssimo falsa. E não precisamos dizer que, comumente, em todo o tríptico, o macho está à mercê da sexualidade da fêmea, de sua organização doméstica e de seu poder de emulação sobre a prole. Obviamente, o fardo disso é plantar a hipocrisia nas relações conjugais cristãs do Ocidente. No entanto, não podemos apagar a história, e, monumentalizá-la, é não esquecê-la.

Julgamos que esteja claro que a sexualidade da poesia em *Os peãs* se notabiliza por sua convergência à morte. O sexo e a morte, no tríptico, têm formato de herança. Porque é também um tratado memorial, em *Os peãs*, Gerardo Mello

Mourão toma a fórmula grega *ἑκεῖνον τὸν χρόνον* (*ekeinon ton chronon*), traduzida no latim da *Vulgata* pela conhecida fórmula *in illo tempore* (naquele tempo), como chave iniciática da memória para narrar a herança da morte. Como o cantar memorial é uma taumaturgia de ressurreições, a fórmula funciona à guisa de senha que dá acesso aos fantasmas, anulando o tempo e suscitando saudade. Dos nervos vivos da saudade brota o nascimento do presente como atemporalidade, e somente por isso podemos saborear, em nossa mente, a Madrugada dos Dias. É preciso assassinar o tempo, promover seu aniquilamento ou anulação, e é preciso convocar os mortos para que a fundação do mundo possa ser assistida pelos olhos do devir, e para que, assim, a história tome corpo de monumento.

Queremos registrar que o gesto daquele aniquilamento e daquela convocação é intuitivo a poetas de verve genealógica. O doloroso sentimento provocado pela distância golpeia a criatividade poética para que ela gere participação inrecalcável na lonjura das épocas e dos lugares. Aquele gesto não se limita à “ingenuidade épica” asseverada por Adorno (2003, p. 48) para toda a poesia épica, desde a *Ilíada*. Para o filósofo frankfurtiano:

O discurso racional e comunicativo do narrador, com sua lógica que subsume e torna semelhante tudo o que é relatado, agarra-se ao mito em busca de algo concreto e ainda distinto da ordem niveladora do sistema conceitual — esse tipo de mito tem a mesma essência, entretanto, daquela redundância que desperta, na *ratio*, para a autoconsciência. O narrador foi desde sempre aquele que resistia à fungibilidade universal, mas o que ele tinha para relatar, historicamente e até mesmo hoje, já era sempre algo fungível. Em toda épica reside, portanto, um elemento anacrônico. [...] Diante do estado de consciência esclarecido, ao qual pertence o discurso narrativo, um estado caracterizado por conceitos gerais, esse elemento objetivo aparece sempre como um elemento de estupidez, uma incompreensão ou ignorância que empaca no particular, mesmo quando este já está dissolvido no universal. A epopéia imita o fascínio do mito, mas para amenizá-lo. [...] Nessa fixação rígida do relato épico em seu objeto, destinada a romper o poder de intimidação daquilo que a palavra identificadora ousou olhar nos olhos, o narrador passa a controlar, ao mesmo tempo, o gesto do medo. A ingenuidade é o preço que deve ser pago, e a visão tradicional contabiliza isso como ganho (ADORNO, 2003, p. 48-49).

Observamos que, em sua defesa do realismo como exatidão, Adorno deixa de lado que a própria modalidade contemporânea do devir como equalizadora da linha temporal — o que é bastante avesso à visão tradicional — realiza a anulação cronológica. Disto, inclusive, a física contemporânea, pela mecânica quântica, dá cabo, tomando como ponto de partida as probabilidades, a informação em tempo

real, a partir da tese de dobras do tempo. Muitos sabem que a probabilidade é um evento que, até haver uma verificação de fato, torna possível, simultaneamente, a vida e a morte. Esta simultaneidade é senão a mesma que move todo sistema de comunicação. Assumimos, portanto, que o poeta de voz épica não é ingênuo quando diz *in illo tempore*, uma vez que o passado já foi e que o poeta conhece a história. Ao proferir a fórmula, o poeta, antes de qualquer “estupidez”, e conforme pensa Wayne Booth (1983), planta-se na narrativa como uma companhia fidedigna do relato.

A fórmula inciática da memória ocorre recursivas vezes ao longo da narrativa de *Os peãs*. Em português, ela aparece quinze vezes em “O país dos Mourões”, doze vezes em “Peripécia de Gerardo” e duas vezes em “Rastro de Apolo”. Em latim, à maneira de S. Jerônimo, ela aparece dez vezes em “O país dos Mourões”, duas vezes em “Peripécia de Gerardo” e nenhuma vez em “Rastro de Apolo”. É importante observar que a fórmula, como um procedimento de retórica, tem a função de marcador lingüístico que denuncia a fonte de influência de Gerardo Mello Mourão em relação às crônicas coloniais, ao romance medieval, à *Bíblia* (pela *Vulgata*) e às epopéias clássicas. Empregando-a, o poeta, de maneira mista — como é bastante apropriado ao parodismo contemporâneo —, cultua tradições distintas da cultura ocidental. Do ponto de vista discursivo, o uso da fórmula, por um lado, retoma a tradição épica de cantar o passado como monumento de um povo, lembrando-nos dos velhos contadores de histórias do cordel nordestino, do romance medievo-ibérico, dos aedos e dos cantores das *Mil e uma noites* — se tomarmos o cantor-contador de *Os peãs* como aquele que lembra à amada, Magdalena, o passado familiar, ou como aquele que narra a Drummond — um dos primeiros leitores de “Rastro de Apolo”, ainda antes da publicação do peã — sua aventura de aprendizagem como expatriado e cidadão do mundo, e/ou como aquele que narra ao Brasil as crônicas que lhe são próprias. Na tradição da poesia popular nordestina, o tríptico está vincado às condições sócio-culturais peculiares da atmosfera telúrica, atendendo à fisionomia regional. Há diversos fatores que alijam esse juízo crítico: a formação política de natureza patriarcal, o messianismo, os bandos de rebeldia (como o dos cangaceiros), a desigualdade econômica dos grupos sociais e, principalmente, a luta entre as famílias, que geraram alianças, congressos e desmontes sociais de várias ordens.

Ainda que a fórmula marque um tempo, quando as coisas não eram como são hoje em dia, consideramos que, principalmente, ela nos diz que o tempo pode ser anulado. Anular o tempo é anular a morte como fim da vida. Isto é bem recorrente na vida cotidiana. Quanto alguém A sai de um ponto X do espaço em direção a um outro ponto Y, e, simultaneamente, alguém B sai de Y em direção a X, no ponto de encontro entre os dois actantes o tempo é anulado. Enquanto X é o passado de A, é o futuro de B; e enquanto Y é o passado de B, é o futuro de A. No ponto de encontro, portanto, o tempo se torna um distensivo presente. Se A pára e conta a B sobre sua saída, ou vice-versa, o pretérito se desloca para o futuro e promove a metamorfose do tempo como *nunc ad infinitum*. Os relatos de Gerardo Mello Mourão, autorizado por sua experiência *in praxe*, pelos nomes e lugares biográficos, são fenômenos desta modalidade. Ali a morte dá vitalidade a vida, estreitando o antes e o devir no momento do agora.

Voltando à fórmula, no Canto ζ' (sétimo) de “O país dos Mourões”, quando o eu-lírico narrador entoia a evocação de Magdalena, ele a emprega, diretamente, pela primeira vez:

Naquele tempo
chiava o ferro no quarto dos bois

(MOURÃO, 1999a, p. 30)

E mais adiante, ele canta:

Herdei o ferro em fogo — herdeiro
e do ferro e do fogo
fazenda, cabedal, moeda
gasto ferro e fogo na compra
das noites e dos dias e das fêmeas
na compra da lágrima e sorriso
e compro eu mesmo a minha própria dor
e lavro o mármore
do chão de viver e do chão de morrer
marcada a letra a fogo e ferro

(MOURÃO, 1999a, p. 32)

Com isso, podemos observar que a fórmula iniciática da memória engendra a narrativa da herança, esta propriedade indelével das genealogias. Indo à busca de seus fantasmas mais queridos, o poeta formula uma metonímia dos fantasmas mais queridos por todos aqueles congregados em uma mesma cultura, como a brasileira. Com isso, Gerardo Mello Mourão aplaca a saudade e, no caso dos excertos acima, remete-nos a nossa origem telúrica — sem recorrer a regionalismos, nativismos, folclorismos nem a nacionalismos exacerbados.

Desde o Canto α' (primeiro) de “O país dos Mourões”, o poeta acerta para sua narrativa a senha da fórmula, sem sequer proferi-la ainda, para o cantar da morte como fundação do mundo. Da maneira transgressora que lhe é bem própria, Gerardo Mello Mourão faz isso aniquilando a morte hierárquica e cronológica, a morte ordenada dos mais velhos, para engendrar um discurso de ruptura da “ordenação da morte” (MOURÃO, 1999a, p. 8). De mortos em mortos, mortos em faixa etária e condição social jamais ordinais, o poeta se apresenta não apenas como um sobrevivente da morte, mas como aquele que se ergueu dos mortos, dos parentes tombados um a um no percurso da história, incluindo entre os óbitos seu irmão falecido aos oito anos de idade. A morte, por isso, torna-se força motriz do temário das crônicas em *Os peãs*, e por isso ela funda a história. Como fundadora, somente saltando da proa à popa da memória poderia ressuscitá-la. Embora Adorno (2003, p. 49) afirme que o gesto tramitado entre realismo e saga da poesia épica assassine o mito, porque ele julga que o mito não é aquilo que aconteceu exatamente conforme os fatos, esse gesto é antes a ocupação da linguagem como um evento em si, uma expressão do anacronismo próprio das palavras quando retidas pelas intenções do verso. No próprio romance, o anacronismo vive na retenção da palavra, como na história ele vive nesta retenção em nome dos objetivos de relato. O gesto de ressurreição em *Os peãs*, por isso, não se limita a um *revival* dos fatos. O vislumbre que nos é posto pela narrativa como imagens mentais tão plásticas que muito se aproximam de nosso poder de tato é, antes de tudo, a expressão de um diálogo entre as épocas e lugares. Isso tem o efeito de nos lembrar de que o tempo nunca deixa de se distender na extensão do espaço, e de nos lembrar de que o mundo não nasceu neste exato segundo. Com isso, lembramo-nos de que a verdade é parcial, e, portanto, somente honestamente estetizável via polissemia, porque este fenômeno semântico paraleliza os diversos mundos

possíveis (da mentira, da ficção, da representação, do fingimento) no todo da realidade.

Via fórmula iniciática da memória, Gerardo Mello Mourão se comporta como um *homo uiator* (um viajante). A vida como viagem, e a morte como fundadora de seu percurso, é uma das metáforas e uma das fontes de metamorfose mais fundamental da literatura ocidental, a exemplo de Homero, Virgílio, Dante, Tasso e Camões. Essa viagem, embora dada no espaço exterior, é sempre uma viagem interior em busca do autoconhecimento, e, por metonímia, do conhecimento próprio da condição humana. Em “Peripécia de Gerardo” há assinalado o signo maior dessa viagem, enquanto o poeta, recorrendo à memória biográfica, narra e descreve seu percurso pelo mapa-múndi através das épocas. Contudo, o signo da morte como herança do percurso, é obra de “O país dos Mourões”, e o recolhimento mítico da aprendizagem é expressão maior de “Rastro de Apolo”. A anábise dessa viagem é mesmo cristã: o poeta, personagem e narrador de seus mundos possíveis dentro das possibilidades de mundos, mostra-nos, faz-nos aparecer, a imagem da prosápia divina, que é alcançar a morte durante a vida, para assumir a eternidade. Assim ocorreu a Odisseu, em sua ida aos Inferos; a Enéas, em sua também ida aos Inferos; a Dante, do Inferno, pelo Purgatório ao Paraíso, aos templários de Tasso a cabo das Cruzadas, e a Vasco da Gama, do Restelo a Mombaça a Calicut, para finalmente ser laureado com a Ilha do Amor. Assim é o próprio Gerardo Mello Mourão, metamorfoseado na imagem de todos os seus parentes, na imagem das famílias brasileiras, no percurso dos lugares de onde o Brasil acumulou suas faces, jeitos e gestos século a século.

A experiência total no tempo e no espaço narrada e descrita em *Os peãs* nos mostra que a morte é sempre conosco não em sua inevitabilidade óbvia, mas em sua vitalidade. Ao enfrentar a morte, ao assumi-la como herança, o poeta se permite viver a totalidade. Como o mundo contemporâneo não comporta a totalidade como *totus*, que implica nela como unidade, o *unus*, uma vez que o mundo é fragmentado e o sujeito apenas subsiste no outro, a totalidade na poesia de *Os peãs* toma a forma do *omnes*, o cada um, *every* em vez de *all*. Tomando a teoria de BrØdal como paradigma, Norma Discini (2002) disserta que a totalidade na unidade pelo *omnes* é o modelo da paródia, o estilo à maneira do outro, reinterpretado na

funcionalidade dos dias vigentes. Ao interpretar que a morte é fundadora, e ao tomá-la junto do sexo como temário de *Os peãs*, Gerardo Mello Mourão incita que ela inicia as culturas. Sua força motriz gera as civilizações desde antes destas aglomerações humanas, por isso todos os povos cultuam seus mortos: os gregos e os romanos com suas nênias, eles e os demais ocidentais com suas elegias, e os nordestinos com suas “incelenças”. Exemplo disso é o Canto 1α’ (décimo primeiro) de “O país dos Mourões”, “nênia da sibila”:

Onde agora
a forma
restauração da rosa espedaçada? Onde
o rastro onde o gesto onde a maneira
da corola outrora?

E bem que possuías. Bem que teu sopro
batidas desprendiam-se e caíam:
era o canto, era o aceno a aparição
na sílaba caindo de teus lábios
pétala à pétala apagando-se a flor
pétala à pétala a tua boca o fruto
do enigma com seu sumo.

Restaria o perfume restaria
o ouvido tantas vezes ansioso
a espera alguma noite de um rumo qualquer
que não sabemos bem:

da pedra agora lisa onde palavra
e riso foi teu rosto apenas
água e limo descem:
quem sabe que lembrança de teus olhos
de tua lágrima?

Ora de fogo ora de água ora de ar
brotava e transitava a palavra de Apolo
e foi-se transformando tudo em cinza
areia
soprada
e um sino às próprias badaladas gasto
e as ondas de seu som desmaiado se esquecem
do caminho da volta à cor primeira.

[...]

Entretanto às vezes quantas vezes
uma saudade chega e um instante parece
noite
eterna solidão de eterna noite
e teu último poeta fere na pedra a boca
súbito lembrada de teu nome

Uma nênia era um canto plangente ou melancólico, na maioria das vezes, fúnebre. O pranto da nênia é lamentoso e feito em honra a um morto. A palavra em português vem do latim *nænia*, pelo grego *νήνια*. Em Roma, Nênia era o nome da deusa das lamentações fúnebres. A sibila (*σιβύλλα*) era uma sacerdotisa do templo apolíneo de Delfos. Sem saber que eram embriagadas por gases naturais liberados de uma fenda do templo, os gregos diziam que as sibilas entravam em transe para transmitir as mensagens de Apolo délfico. Na “nênia da sibila”, Gerardo Mello Mourão lamenta por sua esposa falecida, Magdalena, e, de maneira plangente, entrega-se ao sabor da saudade.

Como a morte é sempre uma passagem, seu signo também é o da viagem. A pergunta-chave do cantor da “nênia da sibila” é “onde?”. O lugar onde se encontram os mortos, o lugar para onde foram crava uma interrogação infinita no peito da humanidade diante da perda, da distância e da saudade. Contudo, este último sentimento deixa-nos a lembrança como herança e, por isso, transforma-nos no mundo das tradições, fundando nossa memória.

Sabemos, todos os dias, que vamos morrer. Morremos todos os dias. *Memento mori* (lembre-se de que vai morrer), diziam os monges medievais uns aos outros, como cumprimento para o *carpe diem*, porque o dia somente pode ser aproveitado se sabemos que a morte é conosco e nos funda na existência, tirando-nos da potência da vida para ação do viver. A novidade que somos pelo aniquilamento do devir, considerando que no mundo contemporâneo o futuro está a um palmo do nariz, e, logo, é muito presente, faz com que as novidades que geramos a cada segundo fundem a morte da novidade anterior, para que esta morte, e somente ela, possa gerar mais novidade. Este movimento elipsoidal transforma a novidade em tradição, faz-nos anciãos a cada dia, fossiliza a história para que um golpe da voz épica em sua estática matéria faça gerar, do que estava morto, a vida, mas somente como regeneração, ressurreição.

A “morte”, como palavra veiculadora do signo do *achamento* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira, é muitíssimo recursiva em *Os peões*. Sua palavra, como nome, aparece cinqüenta e cinco vezes durante “O país dos Mourões”. Quando não aparece, é suscitada em variações de outras palavras, como

os verbos “cair”, “matar”, “tombar”, “enterrar”, “sepultar” e “morrer”, e pelo substantivo “enterro” e pelo adjetivo “morto”. Em “Peripécia de Gerardo”, afora essas ocorrências secundárias, a palavra “morte” aparece sessenta e cinco vezes. Já em “Rastro de Apolo”, são quarenta ocorrências. Considerando o total de cantos do tríptico, a palavra “morte” aparece, aproximadamente, duas vezes a cada canto de *Os peões*. Esta estatística, embora trabalho elementar de contagem, chama bastante atenção. Nós, em nossa particularidade, não nos lembramos de tamanha recorrência na poesia brasileira. Exatamente porque isso nos chamou a atenção, preocupando-nos em saber por que razão e por quais sentimentos essa recursividade de uma palavra só, e mesmo das demais palavras em seu campo semântico, poderia implicar na função total do tríptico. Julgamos ter respondido a isso alijados nessa significação de fundação de mundos.

4.2. Morfologia poliédrica de *Os peões*

Os peões foi escrito ao longo de aproximadamente quinze anos, considerando que entre a primeira publicação de “O país dos Mourões”, em 1963, e a primeira de “Rastro de Apolo”, em 1976, decorreram treze anos. Na poesia ocidental do século XX, a escrita *in progress*, para deferir James Joyce — mesmo porque tal escrita é uma *invenção* sua —, quer dizer, a escrita que se inicia em um dado período e se estende por (quase) toda a vida, ou por boa parte da vida do escritor, vem mostrando resultados caóticos somente à primeira vista. Um problema a ser considerado a respeito desse tipo de escrita é que, ao iniciá-la em uma fase da vida e (relativamente) concluí-la bem depois, o escritor, tanto como artista quanto como gente, muda bastante. Quiçá, quando o leitor tem contato com uma obra produto dessa escrita, e se desbarata — porque aquele produto é um sistema complicado mesmo —, tal perda de senso, provavelmente, resulte de hiatos do processo de criação.

A poesia ocidental, principalmente posterior ao renascimento, é, via de regra, muito precisa, no sentido racional. A relação de causa e consequência que desenvolve a estrutura de início e meio e fim, os operadores lógicos “e” “ou” “não” (“and” “or” “not”), o significado “nulo” (“nil”) como verificador de verdade, a expressão

condicional “se e somente se” (“if and just if”) estão à frente da Poética e, segundo o sistema de educação, fundam um horizonte de expectativa por parte do leitor. A força destes componentes de organização do raciocínio é tão sacramental no Ocidente que eles podem ser observados até mesmo nas malhas internas da poesia gótica. Não é a toa que o modelo filosófico ou teórico para investigação de objetos estéticos, posto em tese por Giambattista Vico, Benedetto Croce e Gaston Bachelard¹⁰⁷, embora pautado pela fenomenologia racional do Ocidente, esteve sempre sob mais suspeita do que o de outros, como o de Immanuel Kant, Georg Hegel, Ivor A. Richards e Emil Staiger¹⁰⁸.

Entre a fase inicial e a (suposta) fase final da escrita *in progress* há momentos de abandono, de relutância e de ocupações aleatórias, que geram os hiatos na obra. Exemplo disso é o impacto que os leitores em geral sofrem diante de *O romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, de *Sísifo* ou de *Latinomérica*, de Marcus Accioly — no caso da poesia brasileira. O mesmo ocorre diante de *A terra desolada*, de T. S. Eliot, de *O canto geral*, de Pablo Neruda ou de *Xênia*, de Eugenio Montale. O século XX, pelas razões que discutimos no primeiro capítulo, foi a época da escrita *in progress*, muito embora, o nascimento desta escrita tenha sido plantado durante o século XIX. O primeiro caso ocidental de destaque na história é Walt Whitman, que, mesmo tendo publicado seu *Folhas da relva* pela primeira vez em 1855, passou, posteriormente, mais trinta e sete anos operando seus poemas, os quais, por isso, assumiram forma distinta com o passar do tempo. Neste período de escrita, aproximadamente trinta anos foram dedicados a “Canção de mim mesmo”, que, em sua feitura final, tem mil oitocentos e vinte versos distribuídos variavelmente em cinquenta e duas seções.

O outro nome, e certamente este é o principal, é Stéphane Mallarmé. O autor de *Um lance de dados* — originalmente publicado em 1897 — fez, com este livro, o esboço ou proposta do livro sem fim, do livro que pode gerar outra escrita dentro da própria escrita *ad infinitum*. É do conhecimento de muitos que Mallarmé queria, com sua obra, superar o espaço da página e superar o livro como suporte da

¹⁰⁷ Este pensadores, de tendência platonista, colocaram a intuição no cerne da atividade de criação estética.

¹⁰⁸ Embora Kant reconheça o estatuto da estética para o belo e para o grotesco, e embora Hegel fale em sublimação, ambos, como I. A. Richards e Staiger, são de tendência mais aristotélica: delinear uma estrutura do objeto estético, reconhecendo modalidades naturais de beleza.

poesia. Obviamente, seu sonho era inoperável, levando em conta as condições de produção tecnológica do século XIX. Assim, o trabalho ficou inacabado. E, quando assinalamos os modificadores “relativamente” e “suposta”, em parágrafos anteriores, vimos sugerindo que a escrita *in progress* nunca encontra seu fim efetivo, porque seu motor é metamórfico em demasia. Isso faz com que a proposta inicial, os momentos de interstício (momentos de abandono, de relutância e de ocupações aleatórias) e o produto final não apresentem consonância efetiva.

Um nome preterido pela crítica ocidental — por diversas razões — é o de Sousândrade. Em *O guesa* e sua continuação “O guesa, o Zac”, o poeta maranhense trabalhou aproximadamente cinco anos, até onde temos notícia. O sistema de Sousândrade deveria merecer mais atenção — embora não exatamente na mesma medida do de Whitman nem do de Mallarmé —, porque também apresenta hiatos no produto da composição.

É preciso estabelecer, para melhor compreensão da escrita *in progress*, uma distinção. Embora Camões tenha se dedicado a escrever *Os lusíadas* de 1557 a 1572; Dante tenha se dedicado à *Divina comédia* de 1307 a 1321, quando morreu; e Virgílio tenha se dedicado durante dez, onze ou doze anos para compor a *Eneida*, o processo dessa escrita é bem diferente. A escrita desses clássicos atende a um projeto estético e discursivo previamente definidos. Mesmo que seus autores tenham enfrentado, e certamente enfrentaram, problemas como os momentos de abandono, de relutância e de ocupações aleatórias, o processo era o semelhante ao da arquitetura de um gigantesco edifício, que, devido às limitações humanas naturais, não pode ser concluído em um único dia. Esse sistema resulta de um único sopro, e, por isso, as diversas fases da vida e do estilo do poeta, bem como as vicissitudes que este passa como pessoa, não interferem profundamente no produto, a ponto de gerar hiatos. A escrita *in progress*, portanto, é fissurada, fragmentada e não atende a um projeto claro, no sentido do racionalismo impingido à poesia no Ocidente.

Desde quando o mundo ocidental passou a estabelecer certas relações culturais mais íntimas com o Oriente — mais especificamente com a China e o Japão —, a poesia do Ocidente assimilou notações funcionais de expressão da escrita ideogrâmica em relação à escrita fonológica. O poeta que mais se relevou no

sentido de convergir a cultura sino-japonesa para a Poética ocidental foi Ezra Pound (2006). A partir da amizade e conseqüente conhecimento dos estudos com e de Ernest Fenollosa, Pound passou a estudar, como diletante, a escrita chinesa. Tomando-a como referência, o poeta criou o intrigante método ideogrâmico. Pound é, por isso, o *inventor* do sistema que fará a *invenção* de Joyce, a escrita *in progress*, tornar-se um modelo técnico de criação estética. Ezra Pound passou de 1904 a 1972, ano de sua morte, empenhado sobre sua grande obra *in progress*, *Os cantos* — embora a publicação da primeira parte date de 1916¹⁰⁹ e a publicação da última date de 1969. *Os cantos* é a primeira obra por trás da morfologia de *Os peãs*. Adiantamos que, ainda assim, o tríptico de Gerardo Mello Mourão não é exatamente uma *work in progress*, porque há, também por trás de sua morfologia, a *Divina comédia* e o “Hino homérico a Apolo”. Neste tópico, primeiro discutiremos o modelo de *Os cantos* sobre *Os peãs*, em seguida os demais, conforme a ordem em que foram citados.

Para abordar a obra *in progress* de Pound em relação ao tríptico de Gerardo Mello Mourão, precisamos fazer algumas considerações sobre o método ideogrâmico.

Esse método consiste em empregar a estrutura diagramática do sistema lingüístico sino-japonês à composição da página no suporte de livro. A China possui apenas esta forma de comunicação escrita, enquanto que o Japão possui, também, dois alfabetos fonológicos, o *hiragana* (para as palavras comuns à língua) e o *katakana* (para as palavras estrangeiras). Pelo sistema de escrita ideogrâmico, ao se aproximar, por exemplo, dois ideogramas de significados distintos, cria-se um outro significado que não se restringe à soma deles. Um caso bem conhecido é a composição do nome do Japão. O país, em sua própria língua, é 日本 (*Nihon* ou *Nippon*). O nome é formado pelos ideogramas 日 (*hi*, *ni* ou *nichi*) que significa sol ou fogo e 本 (*hon* ou *moto*) que significa surgir. O resultado disso não é “sol que

¹⁰⁹ No formato em que *Os cantos* se encontram hoje, a publicação da parte inicial foi editada pela primeira vez em 1930. A publicação de 1916 foi revista e modificada ao longo dos catorze anos que separam uma edição e outra.

começa” nem “sol nascente” apenas, mas a famosa expressão: “País do Sol Nascente”¹¹⁰.

Esse sistema de escrita transformado em método de criação poética por Ezra Pound passa a atender à seguinte geração semântica: em um pólo, há pelo menos um objeto concreto a ser utilizado como se fosse um ideograma; em outro pólo, há, também, pelo menos mais um outro objeto concreto a ser utilizado da mesma maneira; como motor relacional, há aquilo que Joyce chamou de fluxo de consciência; e no centro ou cerne, há um resultado como desdobramento abstrato. O fluxo de consciência, quando entra em ação, gera uma adaptação que reduz as informações originais dos objetos concretos às volições do poeta, que podem ser de ordem memorial, biográfica, enciclopédica, sensorial ou emocional. O desdobramento da soma “concreto + concreto = abstrato” não é somente uma interpretação possível por parte do leitor, mas também uma imagem mental do fluxo de consciência. O problema do método é que ele pode produzir hermetismos indissolúveis. E isto somente é um problema uma vez que nos arregimentamos rigidamente nos alicerces do racionalismo ocidental, ainda bastante cartesiano. A imagem produzida pela criação via método ideogrâmico poundiano pode gerar uma morfologia poética tão multifacetada que a única maneira conhecida pela lógica é pensá-la como um poliedro — no entanto, como um poliedro-*en-abîme*.

Passemos a ver isto, um pouco, mas detidamente, em *Os cantos*. Na obra, Pound introduz o tema da morte logo no primeiro canto, quando reconta, a partir da tradução de Andreas Divus da *Odisséia*, a descida de Odisseu ao Hades, valendo-se da voz elegíaca da canção *O marujo* (*The seafarer*). Ao empregar o tema da morte (da escavação ou arqueologia dos mortos, do diálogo com os mortos), para abrir *Os cantos*, Pound denuncia que este é o tema principal de sua *work in progress*; e o faz permitindo ecoar a voz de Dante na abertura da *Divina comédia*:

A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida.

Ah! que a tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura.

¹¹⁰ Sobre a escrita ideogrâmica, consultamos a obra *Ideograma*, de Haroldo de Campos (2000).

De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,
mas, pra tratar do bem que enfim lá achei,
darei do mais que me guardava a sorte.

[...]

Quando eu já pelo vale descaído
tombava, à minha frente um vulto incerto
que por longo silêncio emudecido

parecia, irrompeu no grão deserto:
“Tem piedade de mim”, gritei-lhe então,
“quem quer que sejas, sombra ou homem certo”.

E ele me respondeu: “Homem já não,
homem eu fui, e foi de pais lombardos,
mantuanos ambos, minha geração.

[...]

E eu, a ele: “Poeta, eu te imploro,
por esse Deus que tu não conhecestes,
pra fugir deste, ou mal pior que ignoro,

que me conduzas lá aonde tu disseste.
A porta de São Pedro verei
E aqueles que tão mestos descreveste”.

(ALIGHIERI, 2002, p. 25, 27, 29)

A montagem de Pound para seu primeiro canto atendeu ao seguinte: sobrepôr o episódio da segunda ida de Odisseu ao Hades à narrativa elegíaca da antiga canção *O marujo* (*The seafarer*) a alguns fragmentos do “Segundo hino homérico a Afrodite”. Por força do método ideográfico, o poeta dispõe em diagrama, à maneira de mosaico, três peças concretas que, somadas, sugerem uma série de abstrações. Dessa série de abstrações possíveis é que nos ocorreu o eco de Dante. É interessante observar que no momento em que Pound freia a narrativa com o verso “Depois veio Anticléia” (POUND, 2006, p. 27), narrativa pela qual Odisseu conta o que viu no Hades e de sua nova solicitação de profecia a Tirésias, ele, o poeta, agramaticaliza o texto, saudando Andreas Divus: “Divus, repouse em paz, digo, Andreas Divus,/ In officina Wecheli, 1538, vindo de Homero” (POUND, 2006, p. 27). Esta saudação insere um novo elemento concreto no texto do canto, gerando um novo desdobramento abstrato: o tradutor Andreas Divus, que passou a *Odisséia* para o latim, segundo uma edição de 1538 comprada por Ezra Pound, torna-se uma personagem da catábase homérica, e com essa intervenção o poeta anula o tempo e equaliza mito e história.

Esse processo de criação, aplicado a todos os cento e dezessete cantos, distribuídos em oito seções¹¹¹ ao longo de sessenta e oito anos, gerou um imenso edifício de móveis sem coesão interna. Contudo, porque transita senão pela antiguidade, pelo renascimento e pela modernidade, porque flui recursivamente pelas vozes provençais de Arnaut Daniel e Pierre Vidal, pelas odes de Confúcio, pelo teatro Nô japonês, pelos cantos e hinos homéricos, pelos antigos poemas anglo-saxônicos *Beowulf* e *O marujo* (*The seafarer*), por Safo, Catulo, Donne, Walther Von der Vogelweide, Robert Browning, Propécio, Li Pó, Ovídio e, principalmente, por Dante, bem como porque tem um tema principal, a arqueologia dos mortos, e, finalmente, porque em *Os cantos*, desde o princípio, o monólogo de mil vozes corresponde àquilo que Odisseu vê, esta obra de Pound tem sentido.

Sabe-se que Pound entendia que o poeta da modernidade, bem como o novo indivíduo que se formava no mundo, não cabia mais em si mesmo — conforme Baudelaire já havia descoberto. Então, Ezra Pound dá à cultura universal um modelo de montagem de fragmentos que, aliado ao sentido de *work in progress* e de fluxo de consciência joycianos, será direta ou indiretamente determinante de toda a criação estética posterior à segunda metade do século XX. Pode-se dizer, então, que Pound vestia *personæ* para desempenhar a complexa e complicada tarefa de dialética entre autores, lugares e épocas. Se, por um lado, a obsessão pelo conjunto-intersecção do método ideogrâmico gerou um mosaico enfurecido e tresloucado de citações, comprometendo a inteligibilidade tão preciosa ao próprio método, por outro, essa mesma obsessão permitiu o nascimento de obras com mais vinco semântico, como *Os peãs*.

Conforme adiantamos, *Os peãs* não é exatamente uma *work in progress*. Diríamos que toda a escrita de Gerardo Mello Mourão é uma obra desta ossatura, mas nenhum livro em particular. Compará-lo a Jorge de Lima, pode esclarecer melhor nossa assertiva. *Invenção de Orfeu* não é uma *work in progress* apenas pelo fato de ter sido escrita por dez anos, de 1942 a 1952. O caso do poema-livro de Jorge de Lima é que contém, em síntese e distensão, toda sua produção poética,

¹¹¹ A saber: “Um esquema de XXX Cantos”, publicado em 1930; “Onze novos Cantos”, de 1934; “A quinta década dos Cantos XLII-LI”, de 1937; “Cantos LII-LXXI”, de 1940; “Os Cantos Pisanos LXXIV-LXXXIV”, de 1948; “Seção: Perfuratriz de rochas de Los Cantares LXXXV-XCV”, de 1955; “Tronos de Los Cantares XCVI-CIX”, de 1959; e “Esboços & fragmentos dos Cantos CX-CXVII”, publicados em 1969.

dos primeiros sonetos, aos poemas negros, aos sociais, aos da poesia como restauração em Cristo aos últimos sonetos, passando por sua prosa, sobretudo, de *Os anjos* e *Kalunga*. Quem lê toda a obra de Jorge de Lima e depois lê *Invenção de Orfeu*, tem a impressão que já leu tudo aquilo. Quem faz o percurso contrário, tem a mesma impressão, ainda que às avessas do que descrevemos. Quem lê *O Cabo das Tormentas*, *Os peões*, *Susana*, *As três pавanas*, *Cânion & fuga*, *Invenção do mar* e *Algumas partituras* não tem a mesma impressão, porque nenhum livro de Mello Mourão é, simultaneamente, síntese e distensão da obra toda. Contudo, é certo que o leitor terá a sensação que está lendo um mesmo livro, livro a livro, e que parece não ter fim. Uma obra como *Os cantos*, para empregar outro argumento, quiçá mais elucidativo, é resultado de vários sopros, de momentos distintos de “inspiração”. Logo, esse tipo de obra não consegue manter as amarras entre uma unidade de significação e outra. Do ponto de vista contrário à rigidez racional do Ocidente, uma obra como *Os cantos* é um monumento à beleza e não apresenta um defeito sequer. Já *Os peões* é resultado de um único sopro. Depois de uma única “inspiração”, o poeta foi, ano após ano, operando um sistema que desse azo ao sopro originário. Logo, uma obra desse tipo apresenta muito mais amarração entre uma unidade de significado e outra. Isso quer dizer que o tríptico de Gerardo Mello Mourão, simultaneamente, foi escrito pelo método ideogrâmico e pela verve una do projeto estético clássico. Em última análise, *Os peões* faz parte de uma *work in progress*, embora não seja uma em si.

O primeiro poema de *Os peões*, “O país dos Mourões”, desenvolve-se em trinta e três cantos, como as seções da *Divina comédia*, numerados com algarismos do grego clássico, pela razão de tratar-se de um peão. Assim como Ezra Pound fez em *Os cantos*, Gerardo Mello Mourão denuncia o tema central do tríptico logo no primeiro canto. A montagem ideogrâmica serve ao texto da seguinte maneira: há a voz do poeta, narrando a crônica da morte como herança sobre sua família para sua esposa falecida, Magdalena; há a aposição de um bilhete de herança, assinado por “Hermenegildo, chefe político e farmacêutico no distrito do Livramento” (MOURÃO, 1999a, p. 8); há um fragmento da certidão de nascimento do próprio poeta; há a mudança de língua para o alemão; há um diálogo com Ezra Pound, a quem o poeta chama de “Pan de Idaho” (MOURÃO, 1999a, p. 14); e há um diálogo com o poeta alemão Hans Carossa (1878-1956), vencedor do Prêmio Goethe, de 1938. Observa-

se que, à maneira de Pound, Mello Mourão sobrepõe unidades concretas para gerar abstrações; no caso em questão, a abstração-chave é mesma de Pound, via Dante: a arqueologia dos mortos.

Há grande diferença entre a montagem de *Os peãs* e de *Os cantos* está no fato de Ezra Pound empregar o método ideogrâmico tanto na composição dos cantos quanto no posicionamento deles na obra. Considerando a primeira seção de *Os cantos*, “Um esquema de XXX Cantos”, enquanto o Canto I trata da segunda descida de Odisseu ao Hades para anunciar a arqueologia dos mortos, o Canto II é um diagrama com citações dos manuscritos de Sordello, trovador italiano do século XIII, em debate com o poeta inglês Robert Browning, do século XIX, sobre seu monólogo dramático *Sordello*. Do lado disso, há a introdução de imagem de Manannan, filha de Lir, deus do mar na mitologia irlandesa; a este nome, o poeta associa Eleanor d’Aquitaine, a mulher mais rica da Europa no século XII e difusora da poesia trovadoresca, neta do primeiro trovador, Guillaume IX, e mãe de Ricardo Coração de Leão. Deste nomes, Pound se desloca para Helena de Tróia, para Dionísio, por sua habilidade de transformar seus abdutores em golfinhos, e para as *Metamorfoses*, de Ovídio, introduzindo o mundo da Roma antiga em *Os cantos*. Observe-se que os deslocamento de Pound vão convergindo para o grande livro das transformações do mundo. Nos cantos III, IV, V, VI e VII, Pound sobrepõe imagens do Mediterrâneo, colhidas em fontes do renascimento, desloca-se para os trovadores, para Safo e para a lenda do Cid. Do ponto de vista simbólico, o poeta associa imagens de claridade, como a lua, o sol e a luz, para fazer uma relação ao neoplatonismo, acerca da iluminação como fonte divina da idéia, da criatividade, da inteligência.

Julgamos que este primeiro recorte (POUND, 2006, p. 25-49), da seção “Um esquema de XXX Cantos”, é suficiente para a conclusão de nossas considerações. Observe-se que os cantos poundianos estão apenas justapostos, logo, não há narratividade, não, portanto, enredo. Ao justapôr os cantos, o poeta se deixa mover por um fluxo de consciência muitíssimo dinâmico e jamais pautado por este ou aquele recalque da lógica ocidental. Já em *Os peãs*, Gerardo Mello Mourão, ao se deslocar de um canto para outro, procura manter certa organicidade, gerando, de fato, uma narrativa, um enredo. Ao passar para o Canto β’ (segundo) de “O país

dos Mourões”, o poeta retoma sua interlocutora e funda uma das metamorfoses mais refinadas do peã, que é a fusão entre a imagem de Magdalena com a imagem de Léa, sua última esposa (a viúva):

Pois entre brisa e brisa deixei de navegar
em barco de silêncio:
tu, passaramagda, passaralena,
pássara de água em minhas mãos desfeita,
tu,
se as flautas te soprassem — voltarias?

Ou tu,
passaraléa,
pássara de água em pétala e milagre,
cataléa
asa pétala

α
 2
 l é α
 l é α

(MOURÃO, 1999a, p. 17-18)

A narração cantada da morte segue pelos cantos γ' , δ' e ε' (terceiro, quarto e quinto). Enquanto no primeiro canto, o poeta narrou, a sua interlocutora, a morte como herança de uma hierarquia e de uma cronologia rompidas; e enquanto ele tenta emular suas amadas, do mundo dos mortos e dos vivos, para que sejam com ele e permitam ao sopro da memória a feitura das crônicas, nestes três novos cantos, de certo modo, o enredo é deixado de lado. A junção destes cantos em relação aos anteriores e aos próximos se assemelha bastante à maneira de disposição dos cantos poundianos. No Canto γ' (terceiro), Gerardo Mello Mourão dirige a voz aos primos falecidos, Geraldino e Telmo, em tom elegíaco, mas não como um lamento propriamente dito, mas como uma sublimação da morte a brotar da natureza. No canto δ (quarto) — embora no mesmo esquema de ruptura do enredo — há uma retomada da palavra-chave do canto anterior: “lírio”. A imagem do

“lírio”, em ambos os cantos e outras vezes aleatórias ao longo de todo *Os peãs*, equivale ao pênis que, mesmo no último momento, na entrada para o mundo dos mortos, gera a vida:

γ'

E a duração do lírio fora um hálito,
o lírio, Geraldino, de cristal,
que te floresce sobre a sepultura;
o lírio, Telmo, que em teu olhos pálpebras
apascentam de pétalas no claustro

(MOURÃO, 1999a, p. 21)

δ'

Assim vivemos nós: daquele lírio
do hálito daquele: sopro para sempre
nas flautas de escutar anoitecer.

(MOURÃO, 1999a, p. 22)

Este Canto δ' (quarto) antecipa a palavra “flauta” para o posterior. A flauta é uma imagem de faunos e de Anfion, o construtor de Tebas, cujo mito gera a lenda do flautista medieval que encanta os ratos para livrar as cidades da peste. A incursão por estas imagens, do “lírio” e da “flauta”, tem vinco com o enredo de “O país dos Mourões” no que diz respeito ao temário do sexo e da morte como fundadores de mundo, e da concepção particular de Gerardo Mello Mourão da poesia como sopro divino, como o sopro de Deus na costela de Adão. À exceção dessas observações, aqueles cantos não têm uma função clara no peã — mesmo se levarmos em conta que o γ' (terceiro) ainda sustém certos dados biográficos, e que o ε' (quinto) antecipa a imagem de Francisco, o “fauno de seis anos”, que aparecerá novamente no canto ιε' (décimo quinto)¹¹². De todo modo, essa inferência tem valor apenas se nos pautarmos muito rigidamente pelo racionalismo ocidental. À parte disso, os três cantos são altos momentos de divagação lírica, permitindo ao narrador lançar uma reflexão sobre o sexo, a morte, a música e a poesia como fundadoras de mundo.

¹¹² Já fizemos, no tópico anterior, um destaque deste Canto, no qual o poeta narra a história de seu primo Francisco, que brinca de levantar a saia de Tereza, “filha de Damiana, puta da beira do rio” (MOURÃO, 1999a, p. 61), enquanto espera chegar a idade para transar com ela.

Essa maneira de vincar os cantos pela iteração de imagens e de traços estilísticos¹¹³ é a mesma que Ezra Pound empregou em *Os cantos*. Contudo, como já sabemos, o “Pan de Idaho” apenas empregou esta maneira. Além desta, como também já notificamos, Gerardo Mello Mourão mantém um enredo — o qual é retomado logo no Canto ζ’ (sexto). O enredo do tríptico é motivado pelo Canto α’ (primeiro) de “O país dos Mourões” e, mais especificamente, pela última estrofe deste canto. No diálogo com a amada falecida, o poeta suscita que narrará as crônicas daqueles que o lançaram na história: seus ancestrais. No cerne dessas crônicas estão duas figuras de base: José de Barros Mello, “o cascavel” (MOURÃO, 1999a, p. 7), e o valente indomável Alexandre Mourão — ambos tetravôs do poeta. Em torno destes nomes, mais da figura afetuosa de seu avô José Ribeiro Mello, “o coqueiro frondoso” (MOURÃO, 1999a, p. 27), há uma série de outros. A respeito de seu avô, e para ele, com o tom genealógico que perpetua a identidade familiar, social e regional, o poeta canta:

E múltiplo e coral te cantarei
achando-me e perdendo-me em teus gestos e
brotando inumerável de teu tronco por onde
a seiva de meus filhos borbulha na torrente
de capitães-mores e barões de Holanda,
de caciques da raça Tabajara,
pontífices, mártires, bandidos, nós

(MOURÃO, 1999a, p. 27)

Fundado o nome de pessoas, coisas e lugares, em todo “O país dos Mourões” o poeta cantará quem é a partir de quem veio.

No peã seguinte, “Peripécia de Gerardo”, depois de restaurados pela memória de voz épica os feitos das gerações ancestrais de Mellos e Mourões, o poeta se põe no mundo das crônicas para responder por onde andou, no sentido de dar completude a sua questão de identidade: quem sou. E Gerardo Mello Mourão é livre. É justamente sobre a liberdade que o peã canta, e sua palavra profética, passa a ser: *ἑλευθερία* (eleutheria/liberdade). As andanças do poeta pelo mundo real e pelos desdobramentos de mundivivência da ficção, transladando de espaço histórico a mítico, pela antiguidade, pela idade média, pelos séculos da idade do Brasil, desde 1549, e por mais épocas e lugares, são o assunto de “Peripécia de Gerardo”. Tais

¹¹³ O Canto δ’ é gêmeo do ε’: têm a mesma métrica e número de estrofes e de versos por estrofe, e se debruçam na contemplação das horas, da natureza e da música.

andanças, o poeta define como “labirinto de Gerardo” (MOURÃO, 1999a, p. 148). Logo no primeiro canto, o poeta se assinala na história a partir do fundador do Ceará, sua terra, Pero Lopes de Sousa. Deste ponto em diante, ainda no mesmo canto, ele funda no mundo as pessoas da Madrugada dos Dias de seu lugar: Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral e D. Manuel I (O Venturoso), Diogo Cão, Antônio Cão, Cristóvão Colombo e Martim Afonso de Sousa (irmão de Pero Lopes de Sousa) — nomes a serem retomados em *Invenção do mar*. Em seguida, ele funda os lugares da aurora: Lisboa, Goa, Madragoa e Sagres. E, finalmente, suas coisas particulares, de existir no mundo e percorrer o labirinto:

o cavalo a égua o touro
o bode o rifle esta dama de copas
este gibão de couro
e a rosa que te colho:
e essas coisas trabalho
e também a viola e o mapa-múndi.

(MOURÃO, 1999a, p. 149)

No Canto β' (segundo), volta-se para sua interlocutora, pondo-se em cena como se estivesse no momento de escrita do poema, por suas andanças pela Grécia, deslocando-se até Maragogi, no litoral de Alagoas. Neste momento, ele solta ao vento, em distribuição aleatória e sem pontuação gráfica no branco do papel, a palavra profética:

ελευ
θερία

(MOURÃO, 1999a, p. 150)

Então, movido pela liberdade de transitar espaço e tempo, o poeta prossegue narrando suas notícias da Grécia, ao curso dos vinte e sete cantos de “Peripécia de Gerardo”: o mito da Apolo; sua passagem pelo Seminário Redentorista de Congonhas; a fundação do Ceará antes das peripécias de Alexandre Mourão; a passagem pelo “país das Gerais” (MOURÃO, 1999a, p. 172-173), em diálogo com

Dantas Mota e Drummond, chamado Carlos; a navegação pelo Maranhão e Pernambuco à companhia dos poetas da *Sancta Hermandad Orquidea*; sua passagem pelos bordéis da vida em vários países do mundo; e narra também, entre mais eventos, o presságio de morte de Magdalena (MOURÃO, 1999a, p. 190-191), pela velha Maria Cândida, durante sua estadia no Pará — estado-natal da esposa falecida. Observe-se que as narrativas não seguem uma cronologia. O fluxo de consciência que age na memória de Gerardo Mello Mourão é complacente e simultaneamente biográfico, enciclopédico, sensorial e emocional. Se não houvesse enredo, se “Peripécia de Gerardo” não fosse um conjunto de crônicas das aventuras vividas pelo próprio poeta em busca de responder quem é por onde passou, poderíamos dizer que Mello Mourão aplicou à risca o método ideogrâmico. Mas não é o caso. O método, como assinalamos antes, quase que se restringe à estrutura interna dos cantos, pela diagramação sobreposta de documentos (certidões de nascimento, atestados de óbitos, crônicas provincianas, confisco de bens, memórias), versos de outros poetas, trechos em francês, italiano, espanhol, grego antigo e moderno, latim, alemão e inglês, e objetos verbo-visuais como aqueles que destacamos anteriormente neste tópico, a respeito de Léa e da palavra profética.

No último peã, “Rastro de Apolo”, a resposta atende à questão: para onde vou. Este peã é resultado de uma estadia na Grécia, concluída em 1976 — um ano antes da publicação do poema. Ao longo de seus vinte e um cantos, o poeta narra sobre aquilo que resta na vida depois de ter esclarecido de onde veio e por onde passou: o mistério. Ele passa pela descida do homem na Lua, pelo rito do *στεπτεριον* (stepterion) — procissão em louvor de Apolo —, e, a partir daí, por todo o aprendizado do mito como maneira de atingir a ligação humana com a divindade. Mais do que nos peãs anteriores, neste, os cantos estão dispostos por força mais aleatória do fluxo de consciência, de sorte que, se não fosse parte de um tríptico, poderíamos dizer que nesta seção Gerardo Mello Mourão deixou a lembrança domar a memória e seguiu mais à risca o método ideogrâmico poundiano. E dado intrigante é que, neste peã, a paródia e a estética da citação e a colagem, embora recorrentes, não são forças tão ativas quanto nos peãs anteriores. Tanto é fato que o poeta faz com que o Canto θ’ (nono) seja um cordel, intitulado “Vida e feitos de Apolo”

(MOURÃO, 1999a, p. 325-339). Para isso, em vez de usar a técnica de colagem, o próprio poeta é autor do cordel, e, o sujeito da enunciação é um outro, fusão do autor-civil com a personagem-mito de *Os peãs*; este sujeito se autodenomina Apolo Mello Mourão (MOURÃO, 1999a, p. 339). É interessante observar, também, que este recurso criativo, além de pautar-se pelo espaço-intersecção do método ideogrâmico — porque justapõe um objeto concreto entre outros para gerar abstrações possíveis —, é que o assunto do cordel é a biografia de Apolo, já narrada durante no Canto β' (segundo) de “Peripécia de Gerardo” (MOURÃO, 1999a, p. 151-153). Assim, o poeta emprega a técnica não do intertexto, mas do intratexto, do texto que volta para alhures da mesma autoria.

4.3. Fusão de mundos: Dante, Apolo e o agora

Quanto à relação de *Os peãs* com a *Divina comédia*, poderemos começar pela exegese do nome das obras. Dante denomina seu livro duas vezes no “Inferno”; uma no Canto XVI, verso 128 — “desta Comédia, meu leitor, te Juro” (DANTE, 2002, p. 119) —, e outra, pela qual fica claro o sentido aristotélico do nome, no Canto XXI, verso 2 — “do que cantar comédia cura” (DANTE, 2002, p. 145). É conhecido o fato de que o título *Divina comédia* é responsabilidade de Boccaccio¹¹⁴, e, por sua interferência, assim ficou conhecida a obra dantesca. *Os peãs*, como a *Divina comédia*, tem seu nome colhido no mundo clássico. Como já sabemos, o título se reporta ao “Hino homérico a Apolo”.

O terceiro poema de *Os peãs* é o texto que mais diretamente se volta para exegese do nome: “Rastro de Apolo”. Diferentemente de Dante, nem neste nem em outro peã Gerardo Mello Mourão canta o título de sua obra. De todo modo, esse último poema do tríptico é tanto o mais diretamente relacionado ao título que, conforme assinalamos no último tópico, seu movimento θ' (nono) é um cordel intitulado “Vida e feitos de Apolo” (MOURÃO, 1999a, p. 325-339). O mais importante, para este tópico, no cerne da observação deste parágrafo sobre o título de *Os peãs*,

¹¹⁴ Dante havia chamado sua obra apenas de *Comédia*.

é que neste cordel há, explicitamente, o discurso de fusão entre o mito de Apolo e Jesus:

Devoto fiel de Apolo
cantador de profissão,
vou cantar o deus da lira
de minha religião
quero contar sua vida
fazer sua louvação.

E tanto o canto em sextilhas
como em versos espondeus
que era Apolo sobre a terra
Deus e homem e homem-deus
pois a fêmea que o pariu
pariu do sêmen de Zeus

Quando Jesus veio ao mundo
nessa noite de Natal,
Maria, pra dar a luz,
só encontrou um curral —
me ajoelho e peço a bênção
e faço pelo sinal.

[...]

Só Deles teve coragem
de oferecer o seu chão,
pois Hera, mulher de Zeus,
prometia maldição
a quem ajudasse o parto
na terrível solidão.

(MOURÃO, 1999a, p. 327-328)

Esta fusão, precisamos adiantar, move não somente esta perspectiva dantesca e homérica de *Os peãs*, mas pulsa jamais dada à inércia em toda a obra de Gerardo Mello Mourão: simultaneamente bíblica e órfica.

No plano mais puramente morfológico¹¹⁵, a *Divina comédia* formata uma simbologia do número três. Obviamente, como seu poema é cristão, o poeta quis alegorizar a santa trindade. Na forma do poema, essa simbologia toma as seguintes medidas: como sabemos, são três seções: o Inferno, o Purgatório e o Paraíso; a narrativa de cada uma tem trinta e três cantos — exclui-se deste cálculo o primeiro canto, de apresentação do estado de equilíbrio, de como as coisas estavam antes de suceder o enredo —; cada canto foi escrito em tercetos rimados pelo esquema ternário ABC BCB CDC; os guias de Dante também são três: Virgílio, Beatriz e S.

¹¹⁵ Observe-se que estamos descrevendo a morfologia das obras como formatação estética de um discurso, e não meramente como um conjunto harmonioso de componentes estruturais.

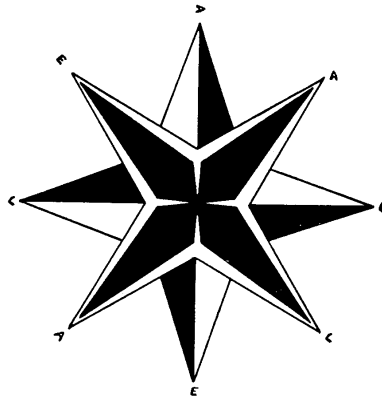
Bernardo; e Beatriz se encontra no terceiro céu, Vênus, que simboliza a beatitude, a sabedoria e o amor: outra trindade.

Em *Os peãs*, Gerardo Mello Mourão recupera essa simbologia trina de várias formas: trinta e três é o número de cantos de “O país dos Mourões”, e os múltiplos de três, vinte e sete e vinte e um, são, respectivamente, o número de cantos de “Peripécia de Gerardo” e de “Rastro de Apolo”. As pessoas são fundadas no mundo, via de regra, em ternos: Gerardo—Magdalena—Léa, Pound—Dante—Homero, José de Barros Mello—Alexandre Mourão—José Ribeiro Mello (o cascavel—o indomável—o coqueiro frondoso), Castro Alves—Gonçalves Dias—Casimiro de Abreu, Dantas Mota—Drummond—*La Sancta Hermandad Orquidea*, Ana—Eufrosina—Úrsula Mourão, deuses—homens—poetas, amadas (pássaras)—fêmeas—putas. E também os lugares: São Gonçalo dos Mourões—Ipueiras dos Mourões—Canabrava dos Mourões, Ceará—Brasil—Mundo, e as coisas dos lugares: lira—revólver—fálus. Assim, também o temário de achamento: morte—amor (sexo)—vida; a fisionomia textual: interespaço—intertempo—intertexto; as línguas de base do texto: português—latim—grego; a técnica de composição: documentos—versos de outrem—objetos verbo-visuais; e o discurso: mito—história—memória. A observação dos seguintes objetos verbo-visuais poderá ilustrar bem essa descrição:

p
 a
 s
 s
 a
 r
 a
 m
 a
 d
 a
 l e n a

L
E
amor

(MOURÃO, 1999a, p. 209)



(MOURÃO, 1999a, p. 253)

A configuração tanto visual quanto semântica dos três objetos é ternária. No primeiro, no plano morfo-visual, temos a forma “passaramadal”, na vertical, mais a forma “lena”, na horizontal; soma de ambas, pelo componente de intersecção, “l”, gera o formato da letra “L” em caixa-alta, que é tanto este elemento de intersecção quanto é a letra inicial de “Léa”, a esposa recente, a qual, no tríptico, encarna uma metamorfose de Magdalena, em nome do amor. No plano morfo-semântico, temos a palavra “pássara” e a palavra “madalena” formando o neologismo “passaramadalena”. No segundo objeto, a mesma estrutura do anterior se repete, no jogo as palavras “Léa” e “amor”, tanto no plano morfo-visual quanto no morfo-semântico. Finalmente, no terceiro objeto, o mais complexo, temos a rosa-dos-ventos — o símbolo que leva a todos os lugares, como o amor, formado de quatro letras, para o norte e sul e oeste e leste — convertida em um direcionador dos percursos da amada, no caso, Léa. Cada letra da esposa do poeta assume um

vértice da rosa-dos-ventos, e cada terceto de grafemas, L E A, forma um quadrante, para norte e sul e leste e oeste: como o amor.

Discursivamente, a morfologia assumida pela *Divina comédia* é uma síntese de toda cultura medieval. *Os peãs* toma esse princípio de síntese. Ao afluir para o tríptico saberes, preceitos estéticos e valores do mundo antigo, medieval, do renascimento, do Brasil-colônia e reinado e do romantismo, pela linguagem deste em miscelânea com a linguagem clássica e popular da cantoria nordestina, Gerardo Mello Mourão elaborou uma síntese da cultura literária, ética, política e histórica da formação sociofamiliar brasileira. A partir de sua síntese, Dante se ocupa de ver o lugar do homem no universo, como criatura mínima e limitada por Deus. A partir da sua obra, Gerardo Mello Mourão se ocupa de ver o lugar do homem no universo em sentido mais amplo, recuperado da arqueologia dos mortos tanto do mundo clássico, quando medieval, quanto moderno, sem impingir os recalques católicos da obra de Dante aos diversos actantes, mas, simultaneamente, sem deixar de ser cristão. No canto β' (segundo) de "Peripécia de Gerardo", o poeta, delineando uma de suas tríades, efetiva essa fusão entre os mundos:

há uma raça dos homens
e uma raça dos deuses
e a raça dos que tocam
pelos bosques dos homens
a música dos deuses

(MOURÃO, 1999a, p. 156)

Simultaneamente, esse discurso ou fala pode ser compreendido também de maneira ternária: existem os homens, os deuses e os poetas; homens, deuses e poetas formam uma trindade indelével, de sorte que os poetas são os demiurgos dentre eles, aqueles que fazem a ponte entre o divino e o terreno; e, porque nos interessa mais diretamente, dados da maneira acima, formam a uma trindade pagã e cristã, porque tanto devedora da ordem humano-demiurgo-divino, quanto da ordem pai-filho-espírito santo.

Como no âmago do poeta de *Os peãs* não se alberga a revolta e a vontade de vingança que Dante nutria por seus detratores, por força de mau julgamento, e como hoje se vive uma época de catolicismo mais complacente,

Gerardo Mello Mourão é menos partidário do que o poeta da *Divina comédia*. Considerando a idade contemporânea, a preocupação do poeta é demonstrar como o homem se constrói no mundo terreno. Embora esta seja uma perspectiva distinta da visão teológica dantesca, o princípio é o mesmo: como levar uma vida livre sem ferir a condição humana do outro. Para isso, Mello Mourão se põe, no tríptico, como um expatriado, como um *homo uiator* que navega e vianda pelo espaço-tempo, descrevendo-se como sujeito fragmentado que, apenas inteiriço em um outro, forma um edifício metonímico que nos ensina: a vida particular de um indivíduo conta a vida coletiva do planeta.

É importante observar que, na síntese dantesca, a cultura medieval é apresentada como uma coesão entre a antiguidade clássica e a cultura cristã católica. Na síntese de Gerardo Mello Mourão, este poeta também compreende que seu tempo é uma época de coesão entre mundos. Conforme a epígrafe que destacamos deferindo Elias Canetti, quando diz que “a terra volta a ser povoada com seus mortos mais antigos” (CANETTI, 1990, p. 74), o poeta de *Os peões* descreve o mundo contemporâneo como coesão do mundo antigo, do cristão, do renascentista, do romântico, e do moderno-realista. Carmelo Distante (2002, p. 8), no “Prefácio” da *Divina comédia*, descreve essa coesão pela soma das quatro virtudes cardeais do mundo clássico (força, justiça, prudência e temperança) com as três virtudes teológicas do mundo católico (fé, esperança e caridade). Em paralelo a este modelo formal, Gerardo Mello Mourão discursa sobre as virtudes da revolução burguesa que gerou a sociedade republicana: igualdade, liberdade e fraternidade. Para Octavio Paz, como assinalamos antes, esta última virtude é “o nexos que as comunica” (PAZ, 1993, p. 137); para Gerardo Mello Mourão, este nexos, como palavra profética, é a liberdade.

O recurso épico-discursivo “companhia fidedigna” (BOOTH, 1983) toma forma na obra de Dante pelas citações a respeito da origem de seu nome na *Comédia* (Paraíso, XV, v. 133-137), pela alocação de Brunetto Latini, seu professor na juventude, no Inferno (XV, v. 79-87), e pelos diversos episódios sobre personalidades históricas, algumas ainda vivas à época de composição da *Divina comédia*, que Dante alocou no Inferno e no Purgatório. Julgamos que está devidamente claro que, Gerardo Mello Mourão, também, toma sua biografia como

fonte principal de escrita. Sobre isso, em entrevista que nos concedeu em seu apartamento em Copacabana, Rio de Janeiro, o poeta chegou a comentar: “Na *Ilíada*, Homero narrou senão a história dos atreídes; na *Divina comédia*, Dante narrou a história das famílias florentinas de sua época; eu, n’*Os peãs*, narrei senão a história das famílias do Ceará” (informação verbal). Embora o comentário do poeta possa soar algo como uma ingenuidade ou uma simplicidade fingida, os três poemas são, em primeira instância, aquilo mesmo. No caso de Homero, a busca de poder no cenário de disputa balcânico da passagem da idade do bronze para a idade do ferro, protagonizado pelos lendários nomes dos filhos de Atreu: Agamênon, Menelau e Néstor. No de Dante, a disputa entre os *Guelfi* brancos (partido de Dante) e os *Guelfi* negros (aliados do papa Bonifácio VIII); enquanto os primeiros queriam dividir a soberania do poder espiritual para a Igreja e do poder secular para o Império, os outros queriam todo o poder sob o controle da Igreja pela pessoa do papa. No caso de Mello Mourão, há, no centro da narrativa, a insubmissão à ordem de poder político-reinol apologizada e encabeçada por Martiniano de Alencar, o pai do romancista José de Alencar, contra os Mellos, os Feitosas, os Ribeiros e os Mourões. Nesse sentido, Gerardo Mello Mourão compõe uma síntese entre o modelo homérico e o dantesco, considerando que se desloca para o tempo da Madrugada dos Dias, como o autor da *Ilíada*, e considerando que se move do passado para e pelo presente, como o autor da *Divina comédia*.

Gerardo Mello Mourão apresenta a figura do pai de José de Alencar, que foi um dos revolucionários de 1817, padre e primeiro governador da província do Ceará durante o primeiro reinado, de maneira bastante antipática às posições políticas dele:

O Padre Martiniano de Alencar, pai de José de Alencar, governava a
 província
 in illo tempore
 a província era governada por um padre endemoniado, adúltero, covarde e
 por covarde
 invejoso dos bravos que troavam livremente o clavinote pelos pés-de-serra
 dos Mourões do pé-da-serra
 e emprenhavam suas fêmeas ao ar livre
 e eram fortes e belos e bons.

Este papel amarelo é uma carta de meu tetravô: encomenda doze caixas de
 vinho francês outras doze de cognac de la ville de Cognac
 para a fartura de sua mesa de caitetus, marrecos e veados e atas

maduras graviolas silvestres, cajás, cajus, melancias e ananases no país
 dos Mourões
 e biscoitos de Jacob's, London,
 para as mulheres de sua casa
 e por essas fidalguias
 o biltre do Alencar decreta:
 seja afogado em sangue o país dos Mourões.

(MOURÃO, 1999a, p. 83-84)

No tempo do governo de Martiniano de Alencar, a presença dos Mourões foi vigiada de perto e estes se comportavam da maneira mais violenta possível, insubmissos que eram às ordens do primeiro reinado e ao que julgavam impostura do Pe. Alencar. Gerardo Mello Mourão, movendo sua voz no espaço-tempo, representando um componente de uma ideologia, por seu juízo de valor republicano, pune o padre, casado ilicitamente com sua prima Ana Josefina de Alencar, porque exigia uma moralidade que não cumpria, e respeito a sua pessoa. Raimundo Batista Aragão, no vol. 1 de sua *História do Ceará* apresenta o seguinte documento do Pe. Alencar contra o indomável Alexandre Mourão, o grande herói de “O país dos Mourões”:

ANO DE 1830 – Alexandre da Silva Mourão, juntamente com João Ribeiro, dirige-se ao sítio denominado Serrote e tenta assassinar João da Costa Alecrim, não o fazendo por haver este procurado refúgio em outro lugar;
 ANO DE 1835 – Nos sítios Cangati, Esperança, Curralinho, bem como em Vila-Nova Del-Rei, foram assassinados um moço dos Inhamuns (“Moço” significa pessoa de família), um cabra de nome Vara Seca, um indivíduo chamado Vicente Fernandes, um homem conhecido por Meireles, um soldado de nome Lopo e um rapaz de nome Vicente Lopes da Caminhadeira (ARAGÃO, 1985, p. 42-43).

Que os relatos de Martiniano de Alencar são verídicos e que Alexandre Mourão, o principal acusado, estava envolvido nos crimes, quando não era seu autor, é fato; que o Pe. Alencar oculta, por motivos que desconhecemos, o tenebroso problema de fratricídio existente até pouco tempo, senão ainda hoje, em várias regiões do Nordeste, é outro fato. É contra a parcialidade deste comportamento que o poeta canta, e por isso faz elogio à insubmissão. O Dante da *Divina comédia* também é insubmisso, uma vez que julga que seus juízes são, na verdade, detratores, por isso não se rende e nunca mais volta para sua querida Florença. Em um caso e em outro, Dante e Mello Mourão — porque no caso de Homero não há arqueologia, somente credo, que o vincule a nossa argumentação —, os poetas de fato fazem isto: cantar sobre as relações desempenhadas pelas famílias de poderosos de

Florença, do final do século XIII e início do XIV, e do sertão do Ceará, durante os séculos XVIII e XIX.

Ainda se valendo da formatação do texto via recurso biográfico, Dante funda o espaço na narrativa a partir de Florença, sua cidade natal, que era, na época de composição da *Divina comédia*, o epicentro dos epicentros do mundo itálico, e, logo, um dos pontos de referência principal da Europa. Gerardo Mello Mourão busca o mesmo recurso, ao fundar o espaço pelas terras de seus ancestrais — São Gonçalo, Ipueiras e Canabrava —, as quais formavam, da passagem do Brasil-colônia para o reinado, o epicentro dos fratricídios que metamorfosearam a composição familiar nordestina e, por extensão, a brasileira.

Voltando à formatação do plano discurso, agora pelo ponto de vista ético, como obra cristã, a *Divina comédia* compreende um discurso programático de escatologia, como catábase, e de salvação, como anábase divinas. Com sua obra, Dante revisita os valores morais e religiosos que ele julgava perdidos pela sociedade européia, sobretudo, florentina, e dos quais julgava ele mesmo ter se afastado. Como genealogia crítica, e por isso ambígua, *Os peãs* formata uma revisão da história oficial¹¹⁶ sobre os conflitos no Ceará colonial e reinol, levando em conta que, mais do que insubmissão e movimento meliante, havia ali um fratricídio pela disputa do poder — conforme assinalamos antes. Podemos, à maneira da *Divina comédia*, interpretar nisso, também, uma catábase e uma anábase. A queda diz respeito a submersão da oficialidade histórica, enquanto a ascensão ou prosápia seria cargo da promoção de uma nova verdade acerca da história do Brasil. Um bom exemplo disso é o canto λ' (trigésimo) de “O país dos Mourões”:

Vicente Lopes de Negreiros
da raça de André Vidal de Negreiros
matara de tocaia a Manuel, irmão de Alexandre Mourão

¹¹⁶ Há dois momentos distintos a serem ponderados como história oficial. O primeiro deles é o mais extenso, porque segue dos cronistas coloniais à Abertura Democrática. O segundo, deste ponto (meados da década de 1980) até hoje em dia. No primeiro caso, a história do Brasil, e a parte da história de Portugal que interessa ao Brasil em geral e a sua autonomia, concerne a um conjunto de símbolos plantados pela sociedade de poder: os donatários; os bandeirantes; os jesuítas; os pombalistas; os reinóis; o “partido brasileiro” (durante o primeiro reinado); os românticos partidários de D. Pedro II, como o pai de José de Alencar e até o grande poeta Gonçalves Dias; os republicanos; os poderosos da república do “café-com-leite”; os poderosos do getulismo; os diluidores da política getulista; e os militares da ditadura. O segundo momento corresponde a revista dos símbolos plantados ao longo dos quase cinco séculos de Brasil. Esta revista toma como ponto de partida a Nova História e ponderações políticas variadas, sobretudo de viés progressista.

e à sombra de uma palmeira da Serra dos cocos
 tinha dezessete anos
 o corpo ensangüentado do adolescente moreno
 era belo e terrível e seus olhos
 vidrados
 pediam vingança ao irmão.

Vicente de Negreiros, chamado Vicente da Caminhadeira
 furou o mundo e Alexandre
 Mourão no rastro dele
 andou duas mil léguas e o Maranhão
 e o Piauí e o Ceará e o Rio Grande e Pernambuco e a Paraíba

(MOURÃO, 1999a, p. 101-102)

Pelo relatório, ainda que limitado em argumentos, do Pe. Alencar, já sabemos o fim de Vicente da Caminhadeira. O canto destacado, portanto, dentre outros de “O país dos Mourões” ilustra o fratricídio e deixa claro que os eventos envolvendo as insubmissões de Mellos e Mourões no Ceará do século XIX não se limitam à mera criminalidade.

Voltando a Dante, àquela ética coletiva, ele adjunta sua ética particular. Ao listar os poetas e filósofos da antiguidade clássica, grega, romana e árabe, e, também, ao listar os teólogos medievais que julgava elevados em beatitude, assim como ao escolher Virgílio para transitar pelo Inferno e pelo Purgatório, e Beatriz e São Bernardo, novamente segundo Carmelo Distante (2002, p. 8-14), o poeta da *Divina comédia* registra toda sua filiação poética, filosófica e teológica. Diríamos que, Dante também faz isso por escrever em língua vulgar e não em latim, conforme o costume da baixa idade média, bem como registra seu conhecimento e apego aos usos e costumes de seu povo. Ao listar poetas como Pound, Carossa, Pessoa, T. S. Eliot, Drummond, Dantas Motas, os membros da *Sancta Hermandad Orquídea*, Castro Alves, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Dante, Camões, Xenofonte e Homero, entre outros; ao listar, também, seus patriarcas (José de Barros Mello, Alexandre Mourão e José Ribeiro Mello) e suas matriarcas (Ana, Eufrosina e Úrsula Mourão); ao condenar o “correto” Martiniano de Alencar e consagrar os “subversivos” Frei Caneca e o Pe. Gonçalo Mello Mororó; ao listar os grandes navegantes: Pero Lopes de Sousa, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Diogo Cão, Antônio Cão, Cristóvão Colombo, Martim Afonso de Sousa e mais aqueles cujo nome o mar engoliu ao longo da história; ao consagrar Apolo; e ao escolher como interlocutoras Magdalena e Léa, Gerardo Mello Mourão registra — a despeito de

quaisquer recalques — sua filiação poética, hereditária, política e afetiva. Logo, o poeta de *Os peãs* também toma como paradigma da morfologia de seu tríptico o esquema ético dantesco.

Finalmente, é importante assinalar que Dante é consoante à ciência de sua época, quanto às noções de espaço e de tempo, bem como quanto à noção de deslocamento do corpo no espaço-tempo — que atendiam ao modelo de Aristóteles e Ptolomeu, na descrição de Italo Mauro Eugenio (2002, p. 18):

[...] a Terra era representada como um globo, solto e fixo, imóvel no espaço, contendo terras e mares e envolvido por uma atmosfera própria extensiva ao espaço restante.

Era esse globo constituído por uma hemisfério superior (setentrional) de superfície predominantemente sólida, o único habitado, e o inferior (austral) de superfície toda marinha, tendo unicamente em seu centro a montanha do Purgatório.

Estendia-se o hemisfério superior, desde, no oriente, à foz do rio Ganges, na Índia e, no ocidente, à nascente do rio Ebro, na Espanha, correspondendo ao arco descrito pelo Sol, nos equinócios, da aurora ao ocaso, tendo ao centro, ao meio-dia, a cidade de Jerusalém, à qual correspondia, no pólo oposto, à montanha do Purgatório.

À volta dessa Terra imóvel circulavam, cada qual em sua órbita, a distâncias crescentes, a Lua, Mercúrio, Vênus, o Sol, Marte, Júpiter e Saturno, todos como planetas ou também chamados de estrelas móveis. Acima delas, o céu de estrelas fixas.

Embora essa descrição, que nem Aristóteles nem Ptolomeu falam de Inferno, Purgatório e Céu. No entanto, a cosmogonia que propuseram foi adotada pela Escolástica para a *Bíblia*, confluindo aí o modelo ético do pecado e da beatitude — que gera a punição, a expiação e a salvação — descrito por Sto. Agostinho na *Cidade de Deus*.

Gerardo Mello Mourão também é devidamente atualizado quanto às noções de espaço e de tempo, bem como quanto à noção de deslocamento do corpo no espaço-tempo de sua época. Em um mundo relativista, em que a realidade virtual afeta o comportamento social e que nenhuma tecnologia é viável sem o crivo da mecânica quântica, a noção de espaço e de tempo se desdobra sobre as próprias margens do infinito, gerando o conceito de mundos paralelos. Ficção, representação, mentira, realidade, fingimento e verdade são círculos concêntricos da máquina que move a vida contemporânea. É de acordo com essas noções que a narrativa de *Os peãs* foi desenvolvida. Por isso, à maneira de Dante, Gerardo Mello

Mourão pode ser interpretado como homem-síntese de seu povo em seu lugar e época.

Para fechar este cenário de fusão de mundos que, julgamos, elucida bastante o conjunto estético, o sistema semântico e o ambiente ou contexto de *Os peãs*, vamos retroceder mais no tempo — observe-se que saímos de Pound para Dante —, e passemos a pontuar algumas relações entre o tríptico de Gerardo Mello Mourão e o “Hino homérico a Apolo”. A primeira observação pertinente, também do plano morfológico, diz respeito ao caráter épico-lírico dos hinos homéricos¹¹⁷. Os hinos, apesar de serem da verve de autores líricos, e, por isso, pertencerem ao sistema estético deste estilo, narravam a vida e os feitos de um deus ou deusa e eram compostos em hexâmetros, como as epopéias. A par desta informação, temos a segunda relação direta entre *Os peãs* e os hinos homéricos — lembrando-nos de que a primeira é o título do tríptico, cujo dado lexical nos lançou a este tipo de obra literária dos aedos da Grécia arcaica (século VII a.C.).

Ainda quando à morfologia, conforme Luiz Alberto Machado Cabral (2004, p. 29), os hinos homéricos se desenvolvem dentro da seguinte estrutura:

- A. No primeiro verso encontramos o nome do deus, um atributo e um verbo de invocação.
- B. O nome do deus vem, normalmente, no acusativo e aparece no primeiro verso sempre que possível; caso contrário, alguns ajustes são feitos para que ele apareça o mais perto possível do começo (como, por exemplo, pelo acréscimo de ἀμφι¹¹⁸).
- C. A parte central (mítica) é geralmente introduzida pelo pronome relativo ὃ, que na maioria das vezes aparece no começo do hino.
- D. Ao contrário dos hinos de maior extensão, os hinos menores são, em regra, desprovidos da “incumbência do poeta” (isto é, da promessa de cantar o deus em uma outra oportunidade).
- E. As partes anterior e posterior ao “mito” permanecem relativamente constantes, independentemente da extensão do hino. A primeira parte do hino é a mais rígida e permanece no âmbito do primeiro verso.

Como *Os peãs* não levam o nome que têm porque cantam o mito de Apolo, nenhum daqueles preceitos são seguidos à risca. Ademais, se os seguisse, Gerardo Mello Mourão teria escrito uma obra demasiadamente anacrônica, uma vez que vivemos

¹¹⁷ Os hinos não são de Homero. No entanto, conforme Luiz Alberto Machado Cabral (2004, p. 27-28), foram compostos de acordo com o sistema teogônico das epopéias homéricas.

¹¹⁸ Ambos, dos dois lados, aqui e ali.

em um tempo no qual as fórmulas retóricas e de Poética não produzem efeitos relevantes no conjunto de dicções da modernidade e nem atende à recepção crítica nem ingênua de leitura de poesia. De todo modo, alicerces da estrutura acima descrita têm finalidades que podem ser mapeadas no tríptico. Assim, o que o tópico A. quer dizer é que no início do peã o poeta deve apresentar seu motivo de canto. Como afirmamos, a obra de Gerardo Mello Mourão não é pautada por fórmulas retóricas óbvias, a não ser quando ele pretende produzir um novo efeito sobre elas. Com isso queremos dizer que não há em nenhum dos peãs do tríptico um início que diga “Cantarei...”, “Hei de lembrar...”, “Musa, conta-me...” ou coisa semelhante. Mas, as quatro primeiras estrofes, em trinta e seis versos, de “O país dos Mourões”, aliadas à numeração dos cantos, anunciam, ainda que indiretamente, que aquele peã tratará das crônicas familiares de seu autor. Já a primeira estrofe de “Peripécia de Gerardo”, curiosamente em trinta e seis versos, anuncia de maneira menos indireta o motivo de canto do peã:

Cantor de cântaros
 escande
 no cântaro a cantárida do canto
 cantaria de cântico
 cantor cantar cantata cantaria
 canteiro de cantares
 ora oleiro
 oleiro de canções
 à ternura do barro torneava falus
 e ao moinho do ventre as raparigas
 trituravam cantando o doce oleiro
 e o pó, Polymnia, pólen
 do oleiro cantador
 entre
 as violas das fêmeas
 entre
 a cintura da terra
 pênis de barro
 Orfeu de barro
 no teu ventre pó, Polymnia, pólen
 súbito flor
 no cântaro se esconde
 e escande
 pela pele da Musa pela pedra
 canta:
 canteiro de cantares
 cantaria de espuma labirinto
 de âmbar
 por terra matinal por mar salgado
 por inefável seio
 de Lisboa por Goa e Madragoa
 e Pero Lopes de Sousa
 e de seus bagos venho

e ali
e aqui
começa o labirinto de Gerardo.

(MOURÃO, 1999a, p. 147-148)

Como sabemos, “Peripécia de Gerardo” é um conjunto de crônicas sobre as andanças do poeta pelo espaço-tempo poético, físico e mítico. No entanto, o último peão, “Rastro de Apolo”, somente interpretado pelo conjunto dos cantos poderia, e mesmo assim de longe, levar-nos a inferir que anuncia seu cantar sobre a busca pela anábase divina.

Dadas as impertinências, ou levíssimas pertinências, de *Os peões* em relação ao tópico A. dos hinos homéricos, o tríptico não mantém qualquer sustentabilidade possível com o tópico B. Desconsiderando o componente retórico do tópico C., o pronome relativo, os peões do tríptico efetivamente compreendem um mito ao longo de sua narrativa. O mito, neste caso, não é a história fabulosa de uma entidade fundadora de algo, cuja intriga de vida e de feitos compreende pergunta e resposta sobre o mundo. O mito tem a faceta do mitema. Tanto para Roland Barthes (1982) quanto para Lévi-Strauss (1967), o mitema diz respeito a uma particularidade do mito, como uma unidade básica, uma narrativa de pergunta e resposta que elucidada algo sobre o mundo. Embora esta explicação seja bem funcional, dada a maneira como vimos nos referindo a mito, vamos manter este termo a despeito do nome mitema, mas não de seu conceito. Assim, o mito (mitema) da *Ilíada*, da *Odisséia*, da *Eneida*, da *Divina comédia*, da *Jerusalém libertada* e de *Os lusíadas* é a viagem. Em “O país dos Mourões”, pondo-se em cena como sobrevivente de sua genealogia devorada pela fome da morte, o mito é, também, a viagem. Em “Peripécia de Gerardo”, a busca de experimentar os diversos mundos possíveis, largado no espaço-tempo pela aprendizagem da vida como amor e como sexo e da morte e da poesia, o mito também é a viagem. Em “Rastro de Apolo”, tendo aprendido os enalços da vida, resta ao poeta aprender os enalços da eternidade pelo conhecimento do assetador Apolo e, assim, novamente, o mito é a viagem, com destino para a anábase.

O tópico D. não existe nos peões de Gerardo Mello Mourão. Em decorrência disso, o tópico E., sobretudo em decorrência das falhas em relação ao

tópico A. e a ausência do tópico B. Esta primeira abordagem nos leva a considerar que o tríptico de Mello Mourão como paródia dos hinos homéricos avança tanto quando a atualização deste tipo de texto, que o conhecimento da estrutura dos hinos chega a não contribuir decisivamente com a leitura dos poemas.

Quando ao deus que dá nome em específico à obra de Gerardo Mello Mourão, porque o peã é apenas o hino homérico a Apolo e não apenas qualquer hino homérico, há dois planos em que o mito do deus filho de Leto se planta em Os peãs. Vamos chamar um plano de impressivo e outro de expressivo. O primeiro somente pode ser atingido no âmbito da interpretação literária. A maioria dos estudos sobre Apolo leva a crer que o mito é de origem oriental (CABRAL, 2004, p. 31-39). Apolo sempre foi um deus importante na Grécia antiga — na *Iliada* ele chega a decidir o destino de Páris, Aquiles e de Enéas, além de, por ser aseteador e patrono dos troianos, definir o epíteto destes como “arqueiros”. Na narrativa do mito (CABRAL, 2004, p. 124-169), Apolo é filho de Leto, engravidada por Zeus. Sua mãe procurou vários locais para dar à luz, mas o terror provocado por Hera a impedia de encontrar um local, pois todos temiam a ira da mãe dos deuses. O único local que cede leito para Leto é a ilha flutuante de Delos, porque não tinha um deus próprio, e a gestante, sabendo disso, persuade os habitantes da ilha a aceitá-la, tendo em vista os benefícios que um deus nativo poderia trazer. Mais tarde, já maduro, Apolo se move para ilha de Delfos, e lá enfrenta a serpente Πυθων (Python). Vencida a serpente, Apolo funda um oráculo em Delfos, que, por muitos séculos, torna-se modelo de eficácia, graças às sibilas — pitonisas —, sacerdotisas iniciadas na arte de consultar o oráculo. Levando em conta estes dois espaços geográficos, o mito tem uma vertente délica (de aseteador) e outra délfica (de oracular), conhecidas na obra do “homem cego de Quios” (CABRAL, 2004, p. 77) como “Hino délio” (a primeira parte) e “Seqüência pítica” (a segunda).

Assim como Leto tem de vagar em busca de um lugar onde dar à luz, Apolo tem de vagar em busca de um lugar onde realizar sua primeira metamorfose. Leto e Apolo são, portanto, *dei uiatores* ou *entis uiatores*. Apolo sai de Delos tocando sua lira e já munido do arco e setas e do poder profético oracular, que reivindicou, como todos os deuses o fazem, para si logo depois de seu nascimento.

No plano expressivo de *Os peãs* todo o tríptico corresponde a cantares de viagem. De um peã a outro, o poeta passa por uma metamorfose, saindo da condição de sobrevivente, para de aventureiro, para, finalmente, a de asceta — quando assimila o mito de Apolo ao longo de sua jornada de vida.

No plano impressivo, o que se narra no “Hino” para *Os peãs* é uma recuperação do mito de Apolo como alegoria sobre o percurso dos seguidores do deus, na forma de procissão — a festa litúrgica Στεπτεριον (Stepterion)¹¹⁹ —, realizada na ilha de Delfos em louvor à vitória do deus sobre a serpente. A alegoria se estende à biografia do poeta, como narrador e personagem do tríptico, durante sua peregrinação entre Delfos e Delos, tanto em “Peripécia de Gerardo” quanto em “Rastro de Apolo” — peã escrito depois de o poeta refazer o percurso do deus nos Bálcãs. Ainda neste plano, “O país dos Mourões” está alijado na sina de peregrinação do Deus, procurando um lugar no mundo desde seu nascimento, como sobrevivente da vida e da morte. Já em “Peripécia de Gerardo” e em “Rastro de Apolo” há um plano expressivo, principalmente nos cantos β’ (segundo) e θ’ (nono), respectivamente. De todo modo, é o plano impressivo que também impera nestes dois peãs. No primeiro, pela peregrinação, distinta daquela do peã anterior, porque se trata de um conjunto de peripécias que funda o sujeito no mundo por suas ações, logo, não se trata de sobrevivência; e no segundo, pelo processo de recolha ou colheita. Depois de ter sobrevivido à vida e à morte, e depois de ter plantado seu nome na história, cabe ao sujeito no mundo colher o que plantou durante suas peregrinações para encontrar uma ascese, um caminho de elevação.

Essa anábase, como porto final de *Os peãs*, à maneira do Paraíso dantesco, não somente encontra ressonância no “Hino homérico a Apolo”, como é o cerne da coesão entre o mundo pagão e o mundo cristão que Gerardo Mello Mourão estabelece em todo o tríptico. O próprio mito de Apolo, no que diz respeito a sua

¹¹⁹ Segundo Gerardo Mello Mourão (1999a, p. 281): “Pág. 298 Stepterion — Grande festa litúrgica de Apolo em Delfos, para comemorar, de oito em oito anos, a vitória do deus sobre a serpente Phyton. Incendiava-se uma cabana erguida sobre a eira sagrada, enquanto um jovem fugia, como se fosse um criminoso, para o vale de Tempé, e de lá trazia, com seus companheiros, o loureiro com que se purificava o deus. A procissão pelo oeste e pelo norte, era recebida nas aldeias pelos tocadores de flauta e pela alegria do povo”.

simbologia, carrega consigo uma série de elementos que serão aproveitados pelo cristianismo católico. Façamos, para tanto, algumas considerações:

A'. Leto teve de procurar um lugar onde dar à luz porque era perseguida por Hera.

A''. Maria teve de procurar um lugar onde dar à luz porque era perseguida pelos romanos.

B'. O parto de Leto foi realizado ao relento, ao pé de uma palmeira.

B''. O parto de Maria foi realizado ao relento, em um estábulo.

C'. Logo que nasce, Apolo reivindica sua condição de deus.

C''. Logo que nasce, Jesus é reconhecido como o filho de Deus.

D'. Apolo precisa viajar para enfrentar os perigos e realizar os feitos que fundarão seu nome no imaginário religioso.

D''. Jesus precisa viajar para enfrentar os perigos e realizar os feitos que fundarão seu nome no imaginário religioso.

E'. Apolo enfrenta, em Delfos, a serpente que representa o mal.

E''. Jesus enfrenta, no deserto, Lúcifer, cuja simbologia bíblica é a imagem de uma serpente que representa o mal.

F'. Depois de suas realizações, Apolo assume forma pisciana (de delfim) para conquistar seus sacerdotes.

F''. Depois de suas realizações, Jesus vai a busca de sacerdotes, os quais conquista caminhando sobre o mar e lhes enchendo o barco de peixes. Ele fica, por isso, conhecido como o pescador de homens.

G'. Os sacerdotes escolhidos por Apolo são marinheiros.

G''. Os sacerdotes escolhidos por Jesus são pescadores.

H'. A imagem física de Apolo corresponde a um homem alto, belo, de cabelo não tosado e loiro.

H". A imagem física de Jesus corresponde a um homem alto, belo, de cabelo não tosado e loiro. Aqui o que ocorre é uma metamorfose renascentista contra a imagem judaica da figura do Cristo.

Os oito componentes dessa relação, facilmente observáveis pela leitura do "Hino" e do "Novo testamento", não são motivo de canto nem estão categorizados em *Os peãs*. A relação que estabelecemos acima tem o fim de assinalar que na própria tradição cultural do Ocidente, há uma consubstanciação de elementos da cultura grega pré-socrática e clássica com elementos da cultura cristã. Obviamente, como esta é tardia em relação aquela, e como seu viés católico foi modelado, durante o renascimento, à luz dos paradigmas de beleza, justiça e verdade da Grécia de ouro, inferimos que a construção da imagem de Jesus pelo Ocidente é resultado de um recalque em nome da assimilação da imagem de Apolo. Este deus, efetivamente, nunca deixou de ser adorado, e, como ocorreu na Antigüidade, até o período helênico pelo menos, sua figura se suplantou sobre os demais deuses do panteão olímpico, inclusive sobre a figura de Zeus tonitruante.

Essa argumentação nos serve, portanto, para justificar a felicidade histórica e mítica da seleção enciclopédica e memorial de Gerardo Mello Mourão ao decidir compor uma obra sobre a viagem que o sujeito precisa realizar ao longo da vida para encontrar sua via reta, para sair de sua catábase original e atingir sua anábase fundamental. Como poeta de voz órfico-bíblica, Mello Mourão não poderia ter escolhido melhor a figura mitológica para representar seu percurso e para orientar seus percalços: Apolo aseteador, pítio e délfico, porque é o ente divino que se põe diante de todos os outros para suplantá-los, como Jesus, e, também como este, é o ente divino que derrota o mal e que pesca seus sacerdotes para a eternizar seu culto. O sujeito em metamorfose de Dante, que é ele mesmo, e o de Mello Mourão, que também é ele mesmo, são uma metonímia deste arquétipo greco-cristão, e certamente por isso se assinala, o primeiro, e, oxalá!, assinalar-se-á o segundo, na literatura universal. Dentro desta estirpe de homens, deuses e poetas, Gerardo Mello Mourão cumpre, com *Os peãs*, a representação da principal metáfora de toda a literatura ocidental: a vida é uma estrada por onde se viaja.

5. *Invenção do mar* ou *invenção do Brasil*

A poesia e a epopéia são contemporânea dos deuses.

(GERARDO MELLO MOURÃO)¹²⁰

Invenção do mar é o objeto de investigação deste capítulo. Ao lermos *Os peãs*, podemos observar que suas crônicas têm o comportamento algo que de um diário de navegação. Mas, antagonicamente, de navegação em terra. Feito o percurso telúrico, falta o percurso marítimo. Assim, diferentemente das tentativas de epopéia que se escreveu no Brasil, *Invenção do mar*, além de ser de fato uma epopéia, é um poema marítimo. De antemão, esta assertiva incita que, à maneira transgressora de *Os peãs*, Gerardo Mello Mourão também põe em revista a história oficial. Considerando que no tríptico o poeta canta a formação telúrica da sociedade brasileira, não caberia uma epopéia sobre o mesmo assunto, porque, fazendo isso, Mello Mourão apenas repetiria o cantar laudatório da colonização portuguesa impingido pela história oficial.

Em *Invenção do mar*, o poeta não se põe contra os portugueses, repetindo o juízo crítico pelo qual negar Portugal significa gerar a autonomia identitária brasileira. O poema, ademais, não é um panfleto a serviço da história dos varões lusitanos, ainda que o poeta não se afaste daquela sua voz patriarcalista. *Invenção do mar* também não é um desenho pitoresco da paisagem nacional nem um discurso estetizado de idealização da pátria. A epopéia, portanto, não foi escrita para ser um poema nativista nem nacionalista.

Decerto, Gerardo Mello Mourão, contrário ao movimento da crista da onda, compôs uma epopéia em dias que o épico “deve” se restringir ao romance e ao cinema porque compreende que a formação da identidade social brasileira está completa. Uma vez assim, o poeta entende que é necessário materializar em canto monumental, dando nome às pessoas, coisas e lugares que participam dessa

¹²⁰ Em trecho de carta transcrito na seção “II — Partitura do poema ou pequena viagem, digamos, ao interior da poesia, em trechos de cartas violadas entre poetas e um *post-scriptum* ou dois, ou três, ou mais” (MOURÃO, 1997, p. 14).

formação, a existência do Brasil no mundo, como Camões fez para Portugal. Cantar a Madrugada dos Dias é, em *Invenção do mar*, interpretar, antropologicamente e via poética, a composição humana que é a nação brasileira na América e no Ocidente. Como o lírico empresta sua voz ao épico, para escrita de sua epopéia o poeta recorreu a sua personalidade, mantendo a escrita biográfica como traço estilístico pertinente de sua poesia, e mantendo uma figura de confiança como narrador que contempla aquilo que experimentou, deslocando-se pelo espaço-tempo.

Como em *Invenção do mar* os cantos são menos autônomos do que em *Os peões*, não podemos dizer que a epopéia foi submetida ao método ideogrâmico. Tanto, que será possível observar que o fluxo de consciência tem uma enciclopédia mais objetiva a respeito da Madrugada dos Dias, no Brasil. De todo modo, técnicas de inter e intratexto, a encarnação da voz de outros poetas, como *personæ*, o trânsito livre entre verso e prosa, a dicção das crônicas coloniais e moldes da cantoria nordestina e da poesia clássica são manejos observados que persistem em *Invenção do mar* para urdir o organismo de sua morfologia.

De posse dessas considerações, e retomando o didatismo anterior, queremos propor o seguinte roteiro de leitura crítica para *Invenção do mar*: primeiro, iremos nos dedicar ao problema mais alarmante acerca do poema, sobre ele ser uma *reinvenção* contemporânea da epopéia, enfatizando que isto concerne à *invenção* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira, conforme vimos assinalando desde o primeiro capítulo. Em seguida, descreveremos *Invenção do mar* como um ensaio estetizado de reinterpretação do Brasil, por via distinta do que foi realizado em *Os sertões*, *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas*. Observaremos, também, a revista feita, pelo poeta, da história oficial.

Finalmente, iremos comparar o modelo estético de *Invenção do mar* com *Os lusíadas*. Nossa comparação não será exaustiva, será mesmo sumária, para não dizer panorâmica. O objetivo é assinalar como a epopéia de Gerardo Mello Mourão se iguala, nos moldes do parodismo e pela lógica da atualização, ao feito camoniano no sentido de gerar uma imagem concreta de um povo, para assiná-lo na história do mundo.

5.1. Reinvenção da epopéia

A América sempre foi uma ficção da Europa. Janaína Amado e Luiz Carlos Figueiredo (1992, p. 91-124) descrevem que, desde os primeiros europeus a chegarem à América, este continente triuno foi fonte de imaginação fantástica. Os relatos e crônicas sobre o Novo Mundo, por isso, tornaram-se um arcabouço de distorções em formato caricatural ou hiperbólico. Como os relatos ou passavam de boca em ouvido ou passavam via cartas manuscritas, até antes de chegarem à imprensa, a imaginação oblíqua bulia na realidade, por força de perscrutação dos medos cultivados pelo imaginário europeu, de maneira variada: pela visão do navegante, pela interpretação (em síntese, elipse ou hipérbole) do ouvinte que deveria apologizar os relatos, e pela má leitura dos manuscritos. Além disso, havia também a força dos censores, com seus recalques espirituais, políticos e éticos: a Igreja, os reformistas e o Estado monárquico.

A grande lição que o poder da imaginação e o fascínio por ela nos dá concerne à constatação de que o relato pode ser movido por forças dispersas dos fatos que o motivaram. Sabemos que, à proporção que o discurso cartesiano foi delimitando a ciência até desembocar nos preceitos do positivismo, algo somente seria considerado fato se exposto a uma experiência geral, coletiva, que eximisse toda forma de perspectiva subjetiva¹²¹. No entanto, a sociedade europeia dos dois primeiros séculos das Grandes Navegações, o XV e o XVI, era uma coletividade em que o gene cultural da baixa idade média — orientada para o temor a Deus, às forças demoníacas, e para a repugnância do exógeno, porque desconhecedor dos saberes da Igreja — ainda falava muito alto de dentro dos nervos e das veias. Como os navegantes e viajantes eram as únicas fontes confiáveis dos relatos, também não era prudente à sociedade pôr em crise aquilo que narravam — afinal, supunha-se terem visto tudo a olho nu, como o próprio poeta assume no segundo movimento do canto segundo:

E aqui envio notícias a Jerônimo
e são notícias de mar e terra

¹²¹ Nos séculos XV e XVI, até antes do “Discurso do método”, de Descartes, a subjetividade ainda era a maneira particular de enxergar o mundo impingida pela Igreja. A partir do século XVII, quando o pensamento cartesiano ganha corpo, e Montaigne, e depois Comenius e os iluministas crescem em influência, a subjetividade passa a ser a maneira de sentir e de pensar dissociada do geral.

e por versos de Diônisos e escrituras
de Gomes Eannes Azurara e Garcia de Rezende — e cartas
a carta de Pero Vaz, as cartas
dos navegantes e dos padres sabedores
e de muitos outros
que deixaram letras em papéis do Egito
também chamados de papiros
e em pergaminhos feitos de pele de borregos e ovelhas
da Serra da Estrela.

E essas notícias, Jerônimo,
em capricartas de Pérgamo e papiros reais
são verdadeiras — eu Poeta, eu mesmo as li
e os escreventes escreveram o que viram
e o que lhes foi contado pelos que viram, tal e qual

(MOURÃO, 1997, p. 58-59)

Evidentemente, não somente o canto do poeta dá atestado da verdade, uma vez que não estamos no mundo acabado da Grécia pré-socrática, da passagem da idade do bronze para a do ferro, cantado por Homero. Por isso, tanto o cantar de Gerardo Mello Mourão quanto o atestado daqueles que presenciaram os fatos narrados, durante o século XVI no Brasil-colônia, são fomentados por um juízo de valor. Ao fazer o relato da história, qualquer relato, não há como se isentar de um juízo de valor, seja político, religioso, ético ou outro. O poeta de *Invenção do mar* prima por manter a vitalidade do mito: temos testemunhas da história que nos contam sobre a fundação do mundo; tais testemunhas são tanto nossos documentos provados quanto conjecturáveis, porque narram movidos por imaginação fantástica (em síntese, elipse ou hipérbole), descontroladamente espantados diante das novidades, recalcados espiritual ou política ou eticamente, e apaixonados pelo alcance de expansão de sua cultura nacional. Tal paixão, via de regra, é motivo da crítica progressista do presente. Apenas nos movemos por este terreno crítico quando ele nos ensina como não repetir atrocidades; quando ele se força a negar o passado, julgamos que nos cega, e romantiza a realidade.

Até aqui deve está claro que estamos dedilhando o problema da verdade no protocolo da história. Como sabemos, a história é vital para a poesia épica, e, no caso de Gerardo Mello Mourão, ela preenche todo seu discurso, porque este poeta não se permite aos esvaziamentos comuns ao estilo épico cuja voz é emprestada do lírico. Não é apenas pelo saber de que o relato, o mito e a lenda sempre foram presentes no discurso da história que Mello Mourão desenvolveu sua epopéia. O malogro das tentativas de execução deste tipo de poema no Brasil pode ter sido resultado de os poetas se limitarem naquele saber. Dizemos isso porque é um saber

óbvio e necessário ao estilo épico. A maneira como a *Ilíada* foi narrada aglutina relato e mito. A maneira dos *Anais*, de Ênio, aglutina relato e lenda. A *Bíblia* aglutina relato, mito e lenda. Não há poesia épica montada apenas pela aglutinação de mito e lenda. O mito difere da lenda, conforme assinala Jolles (1976, p. 87), porque ele “se dá a conhecer a partir de si mesmo, [...] por conter sua dúvida e sua elucidação”. Para Cassirer (1974, p. 25), o mito traz, em sua linguagem, sua verdade e significação. Para Lévi-Strauss (1967, p. 264): “Todo mito possui, pois, uma estrutura folheada que transparece na superfície, se é lícito dizer, no e pelo processo de repetição”. Se aliássemos outras concepções de mito, mesmo com diferenciações aqui e ali, chegaríamos, de todo modo, a esta observação: o mito supera o conteúdo da história, seja por assumir uma forma específica, seja por ser um discurso particularizado. Para elucidar melhor o problema, entenda-se que podemos narrar um mesmo mito de duas maneiras distintas, mas sua estrutura ou seu discurso permanecerá o mesmo, como Gerardo Mello Mourão fez a respeito do mito de Apolo em “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”. Isso também quer dizer que, traduzindo a narrativa de um mito de uma língua para outra, o mito permanece intacto.

Já a lenda não se dá a conhecer a partir de si mesma. A partir dela somente, o que se conhece é um mito. Logo, várias narrativas de um mesmo mito podem ser colhidas como lendas distintas. Assim, mito e lenda já são aglutinados por natureza, desde as sociedades primitivas às civilizadas. Já mito e relato, ou lenda (como manifestação particular de um mito) e relato, não. A lenda, originalmente, diz respeito apenas à hagiologia, e somente depois passou a se estabelecer no sentido de uma tradição aceita popularmente como verdadeira, independentemente de fatos em contrário. Assim, as personagens das lendas são biográficas. Esta particularidade da lenda em relação ao mito, levou Jolles (1976, p. 72) afirmar que: “[...] não é possível, quando se quer tratar da lenda, ignorar a sua relação com a história, quanto mais não seja por se ver nela a história embelezada, ou mais exatamente, poetizada”.

A partir do início da história, quer dizer, a partir da formação da sociedade civilizada, fundamentada nos moldes da cidade-estado grega, o protocolo do relato foi cindido do mito, e à poesia coube a pesada tarefa de manter a coesão entre

essas duas modalidades. Maria Zaíra Turchi (2003) nos faz constatar, ao longo de sua tese, que o mito vive nos nervos e veias de toda a poesia, na verdade, de toda a literatura, em verso ou prosa. Entre o lírico e o épico, a diferença de exercer aquela tarefa de coesão se estabelece porque o primeiro estilo se implica na história e o segundo se explicita. O estudo lexicográfico, de imaginário, semântico, estilístico, estético, genético, discursivo e sociológico, digamos, de um soneto, é capaz de dizer qual sua inserção na história, ou como a história fala a partir dele ou como ele fala a história. No épico, a história se salienta, denunciando, ao longo da narrativa, todos os seus filigranas de relato.

Resta-nos saber como a história existe na epopéia de Gerardo Mello Mourão, considerando a condição de poesia contemporânea de *Invenção do mar*. Façamos, para tanto, citação da parte inicial do primeiro movimento do canto primeiro:

Ai flores do verde pinho
 ai pinhos da verde rama
 coroados das flores do verde pinho
 eu não quero este mar — eu quero o outro:

quero o mar das parábolas e elipses
 dos cones helicôneos dos abismos
 o mar sem fim — o mar
 com seus heliotrópios suas ninfas
 seus cavalos-marinhos, seus tritões
 e seus lobos-do-mar:

e tu, Pater Poseidon,
 com teu tridente em teu palácio de águas.
 E era uma vez Diônisos — poeta e rei
 e um dia a flor do pinho será tábua
 e um dia a táboa será sonho quando
 o pinho de novo verde sobre as águas verdes
 talhado a enxó
 entre as espumas talhar as ondas: — então
 o mar libidinoso irá lambendo as ancas
 das caravelas redondas.

[...]

E a flor das velas nesse baile
 bailando ao vento cada vez mais longe
 cada vez mais perto — Diônisos —
 dos sonhos que sonhavam os olhos de Isabel —
 e um dia os pinhos serão galgos
 e esses galgos do mar irão galgar
 das pupilas do Infante
 a latitude e a longitude das lonjuras
 ao sal da lágrima — ao sal das águas

(MOURÃO, 1997, p. 24-25)

O primeiro componente a ser observado, acerca da história, concerne a um princípio estético. Dele, o próprio Gerardo Mello Mourão nos dá atestado: “Dou por entendido que o poema épico escrito em nossos dias pode e deve ser feito também de *collages*. Toda obra de arte é feita de *collages*” (MOURÃO, 1997, p. 16). Logo, o componente é este: a colagem. O poeta o emprega já na abertura do movimento: “Ai flores do verde pinho/ ai pinho da verde rama”, posto ali por ablação realizada da famosa cantiga de amigo do rei e poeta D. Dinis (apud RIBEIRO, 1931, p. 59). Os versos recortados foram: “Ay flores, ay flores do verde pino, // Ay flores, ay flores do verde ramo”. Ao iniciar seu canto com a voz de D. Dinis, Gerardo Mello Mourão não somente assume uma *persona*, mas também introduz, simultaneamente, história e lenda para narrar sua epopéia. A narrativa épica se torna mais fiel, mais confiável para o leitor, porque, a despeito da ingenuidade épica suposta por Adorno (2003, p. 48), sentimos mais do que a presença de um narrador que sabe a história por força de enciclopédia, sentimos a presença de um actante da história, de uma figura regenerada do mundo dos mortos.

Pela história, D. Dinis foi o poeta e rei que assumiu o trono de Portugal em 1279. Pode-se dizer que sua natureza de poeta tem raízes em seu avô materno, Afonso X, o Sábio — autor das *Cantigas de Santa Maria*. D. Dinis era casado com Isabel de Aragão. Ele assumiu o trono aos 18 anos, assim que seu pai faleceu. O rei-poeta ficou famoso, também, por sua plantação de pinhais. Por isso e por suas realizações políticas a serviço da agricultura, tornou-se conhecido como “O Lavrador”. Além de cantor maior do trovadorismo galego-português, D. Dinis, pela lenda, foi autor de um sonho em formato de presságio glorioso. Ele sonhou que Portugal seria um grande reino, o maior da Europa, e que isso aconteceria a partir do momento que os filhos de Luso se lançassem ao mar, em busca de novas terras para expansão do poderio português e da fé católica, como canta Camões (1982, p. 69), em *Os lusíadas*. O sonho é lendário, mas somente por força dele, os portugueses se lançam, cerca de duzentos anos depois, na aventura de desbravar os mares do mundo. O sonho foi tão levado a sério por seu autor, que o poeta e rei plantou pinhais pelas terras de Portugal. Esta plantação, mais tarde, tornará possível a engenharia de naus da Escola de Sagres. Observando este caso assim de perto, notamos que o estatuto da história foi movido pela força da lenda, e notamos,

também, que a aglutinação de ambas tornou possível a atualização, nos séculos XV e XVI, do mito homérico da viagem como percurso da anábase de conquista e glória.

Podemos inferir que, em *Invenção do mar*, ocorre a aglutinação de história, lenda e mito. É preciso assinalar que essa maneira de aglutinação é bastante distinta da épica anterior à modernidade. Em Homero, na *Ilíada*, temos a narrativa como um fato histórico, desde que eliminemos o ruído temporal entre a Grécia de sua época (século VIII a.C.) e a Grécia clássica (séculos V e IV a.C.), e entre esta e o assentamento do cristianismo (a partir do século V d.C.). Quer dizer, desde que eliminemos da narrativa homérica a condição de fantasia, para mantermos o estatuto de história e de sagrado que gozava em sua época. A obra de Homero — incluindo a *Odisséia* e os hinos aos deuses¹²² — mais a *Teogonia*, de Hesíodo, compreendiam, para a Grécia anterior à fixação do pensamento de Sócrates, Platão e Aristóteles¹²³, a organização do sistema religioso helênico-balcânico.

Quando Virgílio narrou a *Eneida*, em uma época em que o sistema divino greco-romano já estava em crise, o mito da viagem, os deuses e a história de fundação de Roma, embora glorificassem o Império, não eram mais do que obra de criação poética, quer dizer, de representação, no sentido da mimese aristotélica. De todo modo, a força política de Augusto fazia com que tal representação parecesse história, e, logo, a *Eneida* era um relato que aglutinava a lenda de Enéas. No caso de Dante, estamos efetivamente diante da história documental, que aceitamos hoje em dia. Isto é fato porque os elementos “fantásticos” da mitologia greco-romana são colocados em sua obra em um plano à parte — a serviço dos princípios da anábase cristã: a salvação redentora. E em Camões, enquanto os deuses grego-romanos decidem o destino humano, é ao Deus cristão que os portugueses devotam sua fé. Logo, no sistema de *Os lusíadas*, realidade (como história) e fantasia (como mitologia) estão cindidas — funcionando a última como um artifício poético, à época, necessário à narrativa épica.

¹²² É importante lembrar que os hinos não são de autoria de Homero.

¹²³ A fixação do pensamento desses filósofos começa a tomar corpo somente a partir do período helenístico ou alexandrino, quer dizer, a partir do século III a.C. — embora eles tenham produzido, respectivamente, nos séculos V e IV a.C.

Na poesia épica de Gerardo Mello Mourão, a maneira como a história é compreendida é bem distinta, como afirmamos antes. Este poeta compreende que à história muitos elementos valem como documento para relato: a própria história e seus documentos (cartas, crônicas, ensaios, certidões, atestados, memórias, biografias, obras de arte, artesanato, utensílios etc.), o mito, a lenda e o folclore em todas as suas possíveis variedades. Em um mundo de multiplicidade e que o sujeito se compõe de um outro, um mundo de fragmentos, não caberia uma poesia épica que delimitasse as margens de cada protocolo de compreensão do mundo. Neste mundo, fantasia e realidade têm o mesmo valor de verdade. Embora as realidades física, química e biológica quase não tenham mudado ao longo dos séculos, sua maneira de percepção passou a ser muitíssimo afetada pelo relativismo dado ao discurso. Há dois suportes, em filosofia da linguagem e da arte poética, para assegurar tal asserção: um, é o pensamento de Heidegger (2000) sobre a obra de arte, pelo fato de que ela se caracteriza como aquilo que se impõe digna de atenção sobre si mesma; e o outro, pode ser observado a partir de Ricoeur (2000, p. 148): “não há metáfora no dicionário, apenas existe no discurso; [...] a atribuição metafórica revela melhor que qualquer outro emprego da linguagem o que é uma fala viva; esta constitui por excelência uma ‘instância do discurso’”¹²⁴. Esta entidade, o discurso, é, portanto, mais do que o arauto da verdade, como se pensava no passado; ela é a própria verdade. Voltando a Heidegger, a Ricoeur e a nossa asserção, temos que, tomada em-si-para-si-mesma, a obra de arte, como é o caso, o poema, abarca do uso e da referência ao mundo as possibilidades de revelá-lo na linguagem, este poder, por força da metáfora como uma instância pragmática, recria o mundo pela linguagem, fazendo-nos desconfiar de sua possível exatidão sensorial.

Do ponto de vista do realismo e da distensão do tempo no espaço, a concepção do protocolo da história no protocolo da poesia, de Gerardo Mello Mourão, aproxima-se da concepção de João Cabral; no entanto, este poeta não opera uma lenda do folclore nacional nem uma lenda ibérica que tenha atravessado o Atlântico para fazer vezes na cultura brasileira. Pode-se dizer que Severino é uma lenda literária, quer dizer, uma lenda *inventada* por seu autor a partir de um mito: a viagem em busca da ascensão, que, no caso, pela intervenção subvertida de Cabral, não é alcançada. Como a pretensão de Mello Mourão era, de fato, cantar uma

¹²⁴ Grifo do autor.

epopéia, a *invenção* de uma lenda no interior da narrativa, daria ao texto um aspecto ingênuo, soaria como falsidade ou condicionaria a obra nos moldes do romance histórico — porque neste tipo de texto, o autor preenche as lacunas da história com ficção. Esta suposta ingenuidade ou falsidade não ocorre em *Morte e vida severina* porque seu autor, pelo sistema da obra, não suscita a intenção de compor uma epopéia, nem mesmo de compor um poema épico, quer dizer, um poema regulado por este estilo.

Da relação entre poesia e romance, uma vez que admitimos que há uma tipologia literária fundamentada em três estilos (épico, lírico e dramático), que permutam sua voz sob a condição de empréstimo, temos alguns apontamentos a considerar acerca da poesia de Gerardo Mello Mourão. A leitura tanto de *Os peãs* quanto de *Invenção do mar* não atende à expectativa geral plantada a respeito da poesia épica. Há uma série de elementos que levam o leitor comum a pensar que *Invenção do mar* é uma epopéia, sobretudo quanto aos paratextos, mas se o leitor conhece *Os lusíadas* e a *Ilíada*, por exemplo, desbaratar-se-á com a epopéia de Mello Mourão, porque a seqüência de ações não delinea um efeito claro de causa e conseqüência, nem os episódios parecem efetivamente coesos entre si.

No nono movimento, que encerra o canto primeiro de *Invenção do mar*, o poeta canta a aventura portuguesa das Grandes Navegações, fundadas a partir da lenda de D. Dinis, mostrando que a geografia do planeta foi desenhada pelos lusitanos como se o mapa-múndi fosse um poema rimado:

Nos pergaminhos nos palimpsestos
 riscamos o equador e os trópicos
 e os meridianos e as linhas imaginárias e as reais
 riscamos paralelos colorimos iluminuras de rimas:
 — e assim
 desenhamos os mapas:
 — e assim
 se compunha o mapa-múndi
 e a terra e o mar e as ilhas e as Antilhas
 norte e sul e leste e oeste
 escandiam o verso a estrofe o poema do mundo.

[...]

Meliapor e Timor e Cranganor e Mangalor
 [...]
 Macassar, Mannaar e Manapar
 [...]
 de Guanabara e Jericoacoara e Pajuçara

[...]

de Uganda a Luanda, por Banda e Sarabanda
e Camorim e Camocim
e Cochim e Bombaim e Costa do Marfim

[...]

iam pintando a flauta e o mote das rimas que inventamos:
Japão, Nagapatão e Maranhão e Hindustão
Goiás e Paravás e Badegás
e Sião e Cantão e Jaguarão
e Diu e Iguatu e Xingu e Pegu e Paracatu e Caruzu
e Ormuz e Queluz
e Ubatuba e Caraguatatuba

[...]

Este é o catálogo das rimas
poucas para rimar as terras a que chegamos,
em todas fincadas no alto
dos Himalaias, das Ibiapabas, das Ibiturunas

(MOURÃO, 1997, p. 43-52)

Embora esta narrativa sonora para descrever a geografia das navegações lusitanas, porque nos lança a expectativa de no próximo canto ouvir como isto foi feito, o poeta inicia uma nova narrativa para sugerir uma outra maneira de conhecer o momento seminal do que mais tarde gerará o Brasil:

Peço notícias aos profetas,
Moisés, digamos, e informam:
creou Deus o céu e a terra
e havia trevas sobre a face do abismo
mas o sopro de Deus pairava por cima das águas:

ego, Poeta,
tenho essas notícias recebidas de primeira mão
por escritos e escrituras de Jerônimo,
conviva de salmistas e reis e anjos e arcanjos.

[...]

E então Diônisos e Henrique e João e Manuel
inventaram as tábuas, as enxárcias e as outras cordas
e cabos de mastaréis — e as velas
e mineraram ferro das minas de Trás-os-Montes
e um Sampaio, ferreiro de Montemor-o-Velho,
forjou as âncoras
e inventaram a caravela de dois mastros
e a caravela de três mastros
e inventaram o sextante e o astrolábio e a balestilha
e as cartas de marear e os roteiros das águas
e os regimentos de amestrar pilotos e oceanos
e o valor do grau
e as coordenadas.

(MOURÃO, 1997, p. 54-55)

Neste início de canto, Gerardo Mello Mourão, que antes sugerira que o momento seminal daquilo que permitira a *invenção* do Brasil foi o lendário sonho de D. Dinis, aglutinando lenda e história, passa a sugerir que este momento foi aquele da *invenção* da tecnologia que permitiu as Grandes Navegações, fazendo relato da história. Como se seu contar parecesse óbvio, o poeta equivale este momento ao de nascimento do mundo pela criação do Deus cristão, segundo a tradução bíblica, para o latim, do “Gênese”, feita por São Jerônimo. Dessa maneira, Mello Mourão aglutina mito e história.

Do movimento final do canto segundo, também nono movimento, como no canto primeiro, para o movimento inicial do canto terceiro, a estratégia narrativa de Gerardo Mello Mourão é diferente. O que ele faz é uma digressão. Como naquele nono movimento do canto segundo, o poeta narra a visão de um monte “mui alto e redondo”, conforme as famosas palavras de Pero Vaz de Caminha — é 22 de abril, quarta-feira de 1500, o quadragésimo sexto dia da viagem empreendida sob o comando de Pedro Álvares Cabral —, e como no primeiro movimento do canto terceiro ele narra o quadragésimo terceiro dia da viagem, domingo, 19 de abril de 1500, há um exercício de retrocesso no percurso cronológico. Acompanhemos diretamente no texto:

Ilumina-se o proscênio
 às gambiarras do equador
 Pedrálvares com suas roupas de gala
 e seu colar de ouro
 e os capitães fidalgos com suas vestimentas de luxo
 seus cofres cheios de moedas
 reais de Portugal e florins e coroas
 e ducados e dobrões mouriscos
 e jóias e tecidos e as alfaias ricas
 compradas no famoso armazém do florentino Marchioni
 contemplam o céu e a terra e o mar
 e os homens nus e as mulheres nuas
 com seus cabelos lisos caídos sobre omoplatas morenas
 ao primeiro crepúsculo do país achado.

E o teatro do mundo se inaugura
 naquela tarde de 1500.
 1500 — ergue-se a Europa e contempla a cena
 e esta é a platéia — 1500 —
 que arregala as pupilas para Cabral
 e inventa as coisas do mundo e celebra
 a invenção da nova terra

(MOURÃO, 1997, p. 72)

O trecho acima é do nono movimento, assinalado antes. Embora o poeta não nos diga em que dia ocorre o episódio, o conhecimento da história oficial nos dá a saber que se trata do dia 22 de abril de 1500. Após o último verso destacado, Gerardo Mello Mourão listará, valendo-se da extensão própria ao estilo épico, vários nomes relevantes à civilização ocidental, que ouviram na Europa notícias sobre as façanhas lusitanas pelos mares: Leonardo da Vinci, Miguelangelo, Erasmo de Roterdã, Thomas Morus, Rafael, Maquiavel, Lutero, Calvino entre tantos outros (MOURÃO, 1997, p. 73-78). Depois fala de alguns feitos humanos da passagem do século XV para o XVI, como a mola de espiral dos relógios, criada por Peter Henlein, a escrita de *Moradas*, de Teresa de Ávila, e a invenção de vários instrumentos musicais (MOURÃO, 1997, p. 74-77). Em seguida, ele comenta a carta de Caminha e repete as palavras do Frei Henrique de Coimbra, ao batizar a terra finalmente alcançada: “pelas estrelas do firmamento/ está é a Terra da Vera Cruz” (MOURÃO, 1997, p. 77).

No primeiro movimento do canto terceiro, conforme assinalamos, o poeta narra vicissitudes do dia 19:

Dezenove de abril — bóiam sargaços
cerca de Capricórnio: entre alaridos,
carapuças vermelhas de soldados;

frades, marujos, capitães, cosmógrafos,
Pedrálvares metido em seus brocados
e os outros capitães em suas galas.

[...]

No calvário da vela a cruz em sangue:
eram doze navios — tantos quantos
os doze pescadores de Jesus.

[...]

Nas altas naus o cio de seus olhos:
vinham rasgando o hímen do horizonte —
de uma banda da aurora eram partidos

e a outra banda da aurora iam chegando.

(MOURÃO, 1997, p. 80-82)

19 de abril de 1500 é domingo de Páscoa. Os marujos comemoram. Segundo Jorge Couto e Max Justo Guedes (1998, p. 18), Cabral faz as doze naus trocarem o rumo sul sudoeste para o rumo franco sudoeste, quer dizer, o capitão faz a frota trocar do rumo sueste para o noroeste. Como, em navegação, esta é uma virada brusca, os

estudiosos julgam que a partir dali Cabral denuncia que está buscando uma nova terra, que sua chegada ao que será o Brasil não foi casual, e que ele não estava efetivamente se dirigindo para a Índia. 19 de abril é um dia crítico, é o dia em que o comandante da frota decide que vai buscar um novo mundo. O poeta não ignora as intenções do capitão, tanto que lança mão, depois do verso onde interrompemos a citação acima, dos seguintes versos: “Eram cantados já os ofícios de Vésperas/ os ofícios do mar — cumpridos, celebrados” (MOURÃO, 1997, p. 82). Este trecho é bem ambíguo: tanto implica em que o poeta é conhecedor da história oficial — o que é fato —, quanto implica em que o capitão e sua tripulação já sabiam para onde iam. Como Gerardo Mello Mourão narra simultaneamente longe e dentro da história, a ambigüidade não pode ser desfeita, e ao mesmo tempo em que o poeta dá atestado da história oficial, ele a põe em revista, em virtude das contemporâneas descobertas científicas sobre a viagem de Cabral.

Da passagem do canto terceiro para o canto quarto, também do nono movimento¹²⁵ para o primeiro, a narrativa é linear. No final do canto terceiro, o poeta, conhecedor da história, prevê as capitânicas hereditárias e seus donatários e prevê a miscigenação entre brancos, autóctones e negros:

E da nau capitânia de Pedrálvares
vamos às armas, às capitânicas
hereditárias com seus donatários.

A terra se amadurece em sangue vivo
de visigodos, celtas, celtiberos,
portugueses das cepas henriquinas.

E tupis e tapuias e aimorés,
timbiras, tabajaras, potiguaras,
guaicurus, guaranis e goitacazes.

E os negros arrastados dos Benins,
das Angolas, Guiné e Moçambiques
temperam com seu riso e sua dor

a beleza do rosto das mulheres
o braço varonil de seus varões
a alma auroral da raça da esperança

(MOURÃO, 1997, p. 117)

¹²⁵ Todos os cantos narrativos, do primeiro ao sétimo, são concluídos por um movimento numerado como IX.

Já no movimento inicial do canto quarto, Gerardo Mello Mourão narra que o feito de Cabral gera a colonização, contando a chegada de Martim Afonso de Sousa, primeiro donatário, e de seu irmão, Pero Lopes de Sousa, o fundador do Ceará, cantado em *Os peões*. Neste ponto, o poeta retoma figuras familiares do tríptico, como sua tríade de tetravôs e avô Alexandre Mourão e José de Barros Mello e José Ribeiro Mello, retoma a bisavô Dona Eufrásia, e o Major Galdino, pai de seu pai.

Estas três maneiras de suceder de um canto a outro, bem como de um movimento a outro dentro de um mesmo canto, formam a complexa máquina narrativa de *Invenção do mar*. Do canto quarto ao quinto, Gerardo Mello Mourão faz a ruptura brusca que fez entre o canto primeiro e o segundo; do quinto para o sexto, ele repete o processo de digressão; e do sexto para o sétimo, repete o processo linear. O processo digressivo e o linear, como se sabe, é comum à epopéia desde a *Ilíada*. O processo de ruptura da ação, da unidade coesiva entre os episódios e da dupla proposição — cantar a Madrugada dos Dias nacional pelo sonho lendário de D. Dinis e cantar pelo mito do “Gênese” — são maneios comuns ao estilo épico somente a partir do modernismo. Fundir estes maneios aos processos clássicos, de sorte que um não aniquile o outro, propondo, simultaneamente, uma concepção de montagem de quadros autônomos em movimento e de cenas seqüenciadas é próprio da poesia contemporânea. Neste sentido, a poesia épica de Gerardo Mello Mourão é dialógica, a despeito e a serviço da teoria bakhtiniana.

O que poderia parecer um antagonismo ou mera ausência de coesão, senão quebra da lógica de causa e consequência, tão exigida à objetividade da poesia épica, torna-se uma maneira de desdobrar a narrativa. Ao paralelizar duas teses do momento seminal da Madrugada dos Dias nacional, Gerardo Mello Mourão cria um veio de ações que, para a teoria de Bakhtin (1993), é romanesco e próprio da desintegração do estilo épico. Os espaços criados entre lenda e história, e entre mito e história estabelecem um dialogismo, porque intercala discursos, e isto, ainda para Bakhtin (1993, p. 93), não é próprio da poesia, porque ela é incapaz da qualquer intercalação discursiva, de “olhar para o discurso alheio”.

Para o teórico russo, somente o romance é capaz de tanta riqueza como pluralidade. Bakhtin observa que, dos diálogos socráticos à sátira menipéia, passando pela satirização dos heróis épicos e trágicos durante o helenismo até a

baixa idade média, há toda uma ambientação que tornará o romance possível. Isso quer dizer que o romance vai se formando ininterruptamente, assimilando e degenerando diversos tipos de texto, partindo sempre da voz popular, da fala à maneira do povo, nunca se recalcando, o que forma seu dialogismo. Como, na perspectiva de Bakhtin, a poesia épica é fechada em um mundo ancião, a lírica é totalmente confinada na voz (subjetividade) do autor e a dramática é limitada por um recorte muito fechado de espaço e de tempo, a poesia jamais seria capaz de se mover desse seu território milenar. Se ela o fizer, tornar-se-á romance versificado.

Somos de acordo com o seguinte: se tudo é romance, nada é romance. Se não é possível à poesia “olhar para o discurso alheio”, e, inclusive, tramitar por ele, imiscui-se nele, sê-lo mesmo sem deixar de ser o que é, o que se vem escrevendo sob a etiqueta de poesia desde Whitman e Baudelaire não é isto. Benjamin (1994, p. 201), tomando um caminho diferente do de Bakhtin, define que o romance é pobre, porque nele, devido ao dialogismo, o sujeito é incapaz de falar sobre si. Para ambos os teóricos, a noção de sujeito é inabalavelmente tanto hegeliana quanto marxista: primeiro, porque o sujeito emana de si mesmo para o outro, e, logo, aliena-se, para depois, tomando conhecimento absoluto de si, que é não ser outro, voltar para si mesmo; segundo, o sujeito não se faz por um dado da razão, por aquilo cujo fim foi traçado (sair, alienar-se, voltar), mas se faz pelo trabalho, e, por isso, não existe nada para antes e para depois do sujeito, senão sua materialização na história. O sujeito da poesia, para Bakhtin, é aquele que vai e volta para si mesmo, o do romance é aquele que faz a história: todos os seres humanos. Para ele, este é melhor porque dialógico, não compenetrado, não recalcado nas próprias paixões. Benjamin, que teve uma formação semelhante à de Bakhtin, tem as mesmas concepções de sujeito. No entanto, ele pune o sujeito do romance. Nenhum dos dois teóricos, no entanto, é complacente o suficiente para observar que o sujeito da poesia e o do romance são ambos dilatados e reconhecíveis em um outro.

Em sua narrativa, Gerardo Mello Mourão, porque evita se recalcar em modelos pontuais de juízo crítico sobre o mundo, consegue ser D. Dinis (“Ai flores do verde pinho”); um narrador cristão-pagão (“Peço notícias aos profetas”); um navegante português dos séculos XV e XVI (“poucas para rimar as terras a que

chegamos”); consegue ser seu próprio sujeito-lírico (“quero o mar das parábolas e elipses”); bem como consegue ser biográfico ou empírico, quando, por exemplo, evoca seus amigos, como neste chamamento ao poeta Miguel Torga: “onde por onde para onde — Miguel —/ não importa chegar — o que importa é partir” (MOURÃO, 1997, p. 30).

Obviamente, nossa argüição está no plano de apologia da poesia em estilo épico. Não nos convergimos nem para Bakhtin, nem para Benjamin nem para Lukács (2000) — que asseverou que o épico somente foi possível na totalidade harmônica do mundo pré-socrático — porque julgamos, pela práxis de escrita de poemas neste estilo, que há uma necessidade de regeneração do mundo dos mortos, na modernidade, que se diferencia das volições líricas (racionalis e/ou emotivas) provocadas pelo arrebatamento da recordação. O sentido épico dessa regeneração é o mapeamento dos filigranas de passado que participam ou se avizinham de nossa vida mais cotidiana, de maneira pelo menos relativamente desinteressada, bem como é a monumentalização do passado, com o fim de nos proporcionar um alicerce de identidade até certo ponto definido.

Para um entendimento mais claro de nossa posição sobre *Invenção do mar* ser efetivamente uma *reinvenção* da epopéia nos dias de hoje, recolhamos, da descrição crítica realizada neste tópico, alguns pontos. São eles: aglutinação de história mito e lenda; colagem; emprego de *personæ*, manipulação de uma variedade de objetos como documentos históricos, o não delineamento de cisão mediante a composição de mundos distintos em um mundo narrativo único, como universo doxástico (de um ponto de vista) relativamente desinteressado; e as seguintes maneiras de seqüenciação: ruptura da lógica narrativa de causa e consequência, digressão e linearidade. Estes elementos servem à paródia, promovem o palimpsesto e são ferramentas para o exercício de bricolagem — tanto aos poetas com fontes de influência quanto àqueles versados em pesquisa estética. Por essas razões, ao mesmo passo que *Invenção do mar* se denuncia com os elementos gerais da poesia épica em todos os tempos, a saber: objetividade, canto glorioso de um povo, mito heróico, apresentação como plasticidade, hipérbole discursiva, concatenação hipotática, narração de um passado distante, discurso imperial e elogio do conflito (batalha, guerra, contenda) como maneira de atingir a

unidade nacional, esta epopéia também costura diversos elementos da poesia contemporânea.

5.2. Reinterpretação do Brasil

Todo território politicamente organizado vive duas épocas de fundação de símbolos nacionais. Uma é espontânea, porque nela os símbolos vão surgindo por força de acaso, indignação, sobrevivência ou paixão. A outra é programática, porque nela os símbolos resultam de uma atividade política organicamente pré-concebida. O período colonial brasileiro, e, interpretando a ótica de Gerardo Mello Mourão, o período das Grandes Navegações — anterior à chegada ao que será o Brasil e mesmo anterior à escola de Sagres — correspondem à época espontânea de fundação de símbolos nacionais. O segundo reinado, conforme pode se confirmar na história oficial e mesmo nas revistas que se faz dela, corresponde à época programática de tal fundação. Durante o segundo reinado houve um esforço para a composição de um hino nacional, um brasão, uma flâmula e mais uma série de imagens em formato de emblema e monumento para distinguir o Brasil dentro das Américas, para atualizar a nação em relação à Europa e para desenhar uma identidade brasileira distinta da lusitana.

No caso da época espontânea, a colônia fundou para o Brasil símbolos mais íntegros, nem tanto feitos em fôrmas pré-concebidas, nem tanto forjados. No entanto, o primeiro que deve ser levado em conta, foge um pouco a essa regra da espontaneidade: é a língua. Na penúltima estrofe do final do canto terceiro de *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão louva a língua portuguesa:

e canto e falo e clamo estes clamores
e meço o rito em que se escande a sílaba
“na mesma língua em que cantou Camões”¹²⁶.

(MOURÃO, 1997, p. 118)

Decerto, comungamos com o poeta sua predileção, amor e respeito pela língua nacional, pela língua em que tanto pensamos, quanto intuímos e sofremos o mundo

¹²⁶ Grifo do autor. O destaque é um recorte do livro *A musa em férias*, de Guerra Junqueiro (1974, p. 744-747). É um verso do poema “Fome no Ceará”, escrito em 1877 durante uma seca que assolou aquele estado (1877-1879).

todo. Contudo, sabemos que a fundação dela como símbolo no território nacional foi obra de força do Marquês de Pombal a partir de 1752. Como, no período, seria crime de lesa-majestade utilizar outra língua no território da América lusitana que não o português, paulatinamente esta quase força-tarefa incutiu o idioma de Luso no espírito do povo que neste território formaria uma nação.

Por outro lado, casos como o famoso “jeitinho brasileiro” resultam da necessidade de o colono sobreviver na terra, uma vez que vinha para cá sob a falsa propaganda de enriquecimento fácil, que o faria retornar a Portugal e levar uma vida digna. Uma prática colonial que resulta dessa busca pela sobrevivência foi o tráfico de pau-brasil pelo litoral, em comércio com corsários franceses, e outra prática foi a escravização ilegal de autóctones — ilegal, porque a partir do século XVII e até antes do pombalismo, os autóctones estavam sob a tutela dos jesuítas, e por eles deveriam ser educados e apenas a eles deveriam servir, em nome da santa Igreja e da dilatação de sua fé.

O tráfico de negros vindos da África; a miscigenação mameluca, cafusa e cabloca, diante do quadro de domínio sócio-econômico da Coroa lusitana; o predomínio das imagens sacramentais da Igreja — forjadas a partir do modelo de beleza branca advindo do renascimento, que promoveu uma espécie de assepsia na imagem médio-oriental semítica e judaica de Jesus, Maria, José e dos apóstolos —; e as condições feudais dos aglomerados humanos que habitavam a colônia geraram, para a nação brasileira, um símbolo de sociedade decadente, inferior e fadada à miséria. As condições igualmente precárias da massa de brancos degredada de Portugal para a colônia e dos grupos fidalgos falidos, como a família de Gregório de Matos Guerra, gerou uma fonte de conflito entre as classes marginais, isentando a Coroa da responsabilidade por suas mazelas. Este último cenário fundou o símbolo nacional de elogio à classe opressora. A partir desta simbolização, ergue-se a imagem imponente dos donatários, que se reportam à imagem dos navegantes para mantê-los como heróis na história, e que se estendem à imagem dos bandeirantes, que também ficarão na história por desenharem a geografia da nação.

Para compreender a reinterpretação — e por que é isto, e não uma interpretação — que Gerardo Mello Mourão faz do Brasil em *Invenção do mar*,

apresentamos essa limitada e panorâmica, senão sumária, descrição da simbologia brasileira. Se o poeta tomasse os símbolos plantados no Brasil pelo segundo reinado, ele tanto se afastaria da possibilidade de narrar uma epopéia, porque não se localizaria na Madrugada dos Dias, como essa escolha seria impertinente em relação ao progresso de sua escrita épica, normalmente vertida para um elogio político da república. Exatamente seu viés republicano é que produziu sua apologia à insubmissão dos patriarcas de seu clã de quatrocentos anos em *Os peãs*. Na medida em que o sistema de capitania hereditária vai sendo trocado pela política dos reinóis, os descendentes dos donatários vão se marginalizando, na tentativa de sobreviver sem os auspícios da Coroa. Logo, o interesse do poeta em cantar os bandeirantes, e seus pais, os donatários, e os pais destes, os navegantes, advém da necessidade genealógica de reconstruir a natureza de fonte da insubmissão. Dão atestado dessa perspectiva os diversos nomes que ocupam todo o texto de *Invenção do mar*. Nomes de navegantes, de personalidades esquecidas, como Nicolau Coelho — o primeiro português a pisar a terra encontrada — e de marinheiros de quem o mar “engoliu até os nomes” (MOURÃO, 1997, p. 69).

Indagações em contrário são sempre possíveis, principalmente porque o Brasil é, antes de tudo, uma nação em busca de um conceito. Embora seus símbolos, embora os costumes, embora a unidade lingüística, os monumentos, as derrotas, os heróis e as vitórias, seus santos e sua religiosidade carnavalesca, sua música plural, tudo no Brasil é colocado em crise por diversos grupos políticos, sistematicamente organizados ou não. Desconfia-se, neste país, da maioria dos valores construídos pelos anos, ainda que se viva deles e no cerne deles, bem como há um forte movimento — ainda que não sistematizado — a serviço de silenciar o passado, sobretudo, no que se refere às heranças lusitanas. Contudo, mesmo este progressismo faz defesa de costumes populares nacionais: o cordel, os festejos religiosos de rua, o carnaval, a feira de rua, bem como se faz defesa da aguardente tomada no balcão do botequim e da nostalgia de colocar-se a cadeira na calçada para prosear sobre a vida alheia. Ignora-se, assim, que tais costumes, mesmo sincretizados, foram trazidos pelos lusitanos, cujos nomes, parafraseando Mello Mourão, a terra engoliu.

Avizinhando-nos mais e mais desses costumes, não no sentido de descrevê-los, mas no sentido de que Gerardo Mello Mourão toma para os cantos de *Invenção do mar* o sentido do momento seminal, da Madrugada dos Dias, percebemos que tudo aquilo resulta de uma origem visceralmente telúrica, como se pode acompanhar no seguinte trecho do quarto movimento do canto sexto:

As aldeias cresciam e as moendas gemiam
 nos engenhos de cana e eram nas várzeas
 cachos de alfenim e almanjarras gemedoras
 o fervor dos tachos de mel a alegria das bolandeiras
 o cheiro do mel-de-furo e o cheiro
 da bagaceira queimada. [...]

(MOURÃO, 1997, p. 229-230)

O mesmo pode ser observado neste trecho do sexto movimento do mesmo canto: “e cada homem de lavoura era um soldado/ e cada um descia da nau para construir sua fortaleza/ com tronco das árvores abatidas” (MOURÃO, 1997, p. 237). Observe-se que os termos “aldeias”, “moendas”, “engenhos de cana”, “várzeas”, “cachos de alfenim”, “almanjarras”, “tachos de mel”, “bolandeiras”, “mel-de-furo”, “bagaceira”, no primeiro excerto, e “homem de lavoura”, “tronco” e “árvores”, no segundo, apontam para o campo semântico do que é telúrico, especificando um ambiente rural cujo preenchimento histórico do poema assinala como período colonial ou como Madrugada dos Dias da nação brasileira. Mais para trás, no canto quarto, primeiro movimento, o poeta narra:

os capitães sabedores da guerra, sabedores
 da plantação das fortalezas e dos negócios do mar
 da vida e da morte nas praças dos mouros
 chegam com suas naus populosas de soldados
 de santos, heróis, bandidos, aventureiros,
 lavradores, espadachins e degredados,
 oficiais de ofício do couro e do ouro,
 da madeira, dos panos, do ferro,
 do cobre, da prata e do latão — ourives,
 algibeibes, aljubeiros, tanoeiros
 ferreiros oleiros plateiros seleiros flandeiros
 bufarinheiros de bufarinhas para o gentio —
 e são, com seus soldados,
 achados e perdidos, comidos e nutridos
 pelos índios brasis, devoradores de gente

(MOURÃO, 1997, p. 121)

Observe-se, novamente, que todo o desfile de nomes fundadores do novo mundo, da Lusitânia americana, figura em relação ao universo rural. Não é especificamente

uma sociedade urbana, nos moldes renascentistas que floresciam na Europa do século XVI, que os portugueses vieram plantar neste além-mar, nesta Terra do Sem-Fim; eles vieram plantar uma indústria colonial feudal, uma sociedade rural. Ambientando o cenário de ocupação lusitana na América e a figuração dos actantes históricos dessa ocupação da maneira descrita, Gerardo Mello Mourão assinala a origem daqueles costumes de ordem telúrica. Obviamente, a natureza dessa origem não é uma novidade. O carácter reinterpretaivo ao qual nos referimos se enquadra na condição de registro dos fatores que geram o telurismo brasileiro e de sua razão veiculada pelo lendário sonho de D. Dinis e pelo sebastianismo, tantas vezes gritado pelo poeta na forma: “Sebastião! Sebastião!”, em *Invenção do mar*.

O grito evocativo do messias lusitano, transladado para o Brasil por força da popularidade da poesia de Bandarra¹²⁷ no século XIX, é recorrente nos seguintes pontos de *Invenção do mar*: canto terceiro, primeiro movimento (MOURÃO, 1997, p. 84); canto terceiro, terceiro movimento (MOURÃO, 1997, p. 89, 96); canto terceiro, quarto movimento (MOURÃO, 1997, p. 98); canto terceiro, oitavo movimento (MOURÃO, 1997, p. 115-116); canto quarto, oitavo movimento (MOURÃO, 1997, p. 160); canto quinto, terceiro movimento (MOURÃO, 1997, p. 175-177); canto sexto, sexto movimento (MOURÃO, 1997, p. 241); canto sexto, sétimo movimento (MOURÃO, 1997, p. 248); canto sexto, nono movimento (MOURÃO, 1997, p. 263); e “Gênese ou genealogia”, segundo movimento (MOURÃO, 1997, p. 361). Em referência à travessia marítima do sebastianismo para o Brasil, onde se desenvolveu no Nordeste, o poeta canta:

Sebastião! Sebastião! — depois do mar
Sebastião! Sebastião! — no mato adentro
a noite e o dia levam ao destino

e este destino é vê-lo de repente
com seu rosto de Arcanjo e sua espada
a armadura de prata ao sol do trópico.

Na menina dos olhos sua imagem
no coração — presente o grande ausente
seu nome na garganta e flor da boca.

[...]

¹²⁷ António Gonçalves Annes Bandarra (1500-1556) foi um sapateiro que se ocupou da divulgação poética do messianismo de D. Sebastião, o que fez o tribunal da Santa Inquisição o condenar por judaísmo. O modelo da poesia-profecia de messianismo de Bandarra está atualizado em *Mensagem*, de Fernando Pessoa (2001, p. 60-62).

Raça do mar, gerados pelas ondas
com as raças da terra e de outras terras
iam gerando sua nova raça.

Sebastião! Em todas as partidas
Sebastião! Em todas as chegadas
onde o sertão for mar e o mar sertão.

(MOURÃO, 1997, p. 115-116)

A nova raça, pela palavra profética de Antônio Conselheiro (“O sertão vai virá mar e o mar vai virá sertão”), é o povo brasileiro como síntese da navegação marítima e da navegação telúrica, sertão adentro. É interessante assinalar que, em *Os sertões* e na própria história oficial, Antonio Conselheiro encarna o papel messiânico de D. Sebastião no Brasil, sendo, portanto, sua atualização por intermédio da herança lusitana ou mesmo sua metamorfose: esta maneira de ser eterno.

O sebastianismo é um movimento místico derivado do século XVI e gerado a partir da morte do jovem rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir, durante 1578. Do ponto de vista religioso, é um messianismo — desenvolvido em todo o território lusitano e, no Brasil, mais especificamente no Nordeste, este cenário tanto de *Invenção do mar* quanto de *Os peões*. Para Mircea Eliade (1998, p. 62), o messianismo decorre da crença do fim do mundo e da chegada do paraíso como redenção. Como no século XVI, a política de casamentos com o reino de Castela e a unificação com o trono espanhol tornou Portugal cada vez menos autônomo, e como o reino lusitano vinha perdendo seus domínios na África devido à derrocada econômica que o acometeu por força das dispendiosas campanhas de navegação, o povo, porque cristão, cada vez mais necessitava de uma luz redentora que pudesse restabelecer a grandeza lusitana. Neste ínterim, o povo português não aceita a morte de D. Sebastião, e o torna lenda, dentro do sistema do mito do redentor, exaltando sua tola bravura inspiradora (MEGIANI, 1995, p. 5), ainda que seu corpo tenha sido transportado para Belém. D. Sebastião, por isso, tornou-se um “rei taumaturgo” (MEGIANI, 1995, 78-81), no sentido de que o lendário sonho de D. Dinis e o poder político-econômico do rei-poeta havia cultivado no imaginário português a ilusão de que Portugal era o povo escolhido por Deus para conduzir a cristandade na aventura de ocupação e catequização das terras “descobertas” pela indústria das Grandes Navegações. Gerardo Mello Mourão canta isso no seguinte trecho do quinto movimento do canto segundo: “Pois, no princípio era a lenda/ e a lenda era no

sonho/ e o sonho era a lenda” (MOURÃO, 1997, p. 64), e neste, do sétimo movimento do canto sexto: “O mito gera a lenda, a lenda gera o herói/ e só o herói pode gerar a história/ e a história é fruto e flor da lenda” (MOURÃO, 1997, p. 251), reverberando a voz do Pessoa de *Mensagem* (1996, p. 46): “O Mytho é o nada que é tudo.// [...]// Assim a lenda se escorre/ A entrar na realidade”.

A par de tudo isso, podemos assegurar que Gerardo Mello Mourão não pretendeu gerar, com sua epopéia, apenas mais uma interpretação do Brasil, nem também pretendeu gerar uma interpretação fechada, resolvida, definida e definitiva. Como o mundo em que vivemos não é uma unidade onde o devir é uma continuidade do estado presente, conforme Werner Jaeger (1995, p. 9-20) assinala sobre o sentido de individualidade e de universalidade para a sociedade grega pré-socrática, nenhum poeta, nenhum prosador, ou qualquer outro pensador da sociedade contemporânea, poderia estabelecer uma interpretação pronta do conjunto nacional. Somando-se tais observações ao fato que Mello Mourão intuiu, pensou e escreveu *Invenção do mar* depois de *Os sertões*, *Macunaíma* e de *Grande sertão: veredas*, além das demais obras, literárias ou não, citadas por Octavio Ianni (2002, p. 5-6), este poeta de *Invenção do mar* se encontra em um período em que as forças do devir se imiscuem cada vez mais na malha do presente, aproximando-nos do passado, regenerando os mortos. Dessa adição — a ausência de um mundo acabado, a enciclopédia de interpretação do Brasil e a diluição do devir —, resulta nossa inferência acerca de *Invenção do mar* ser uma reinterpretação do Brasil: em um mundo de aglutinação de tantos universos doxásticos, resta cantar uma paródia.

Em seu trabalho, Octavio Ianni (2002) desta as seguintes obras como ensaios de interpretação do Brasil: *A província*, de Tavares Bastos; *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero; *O abolicionismo*, de Joaquim Nabuco; *O ateneu*, de Raul Pompéia; *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *Evolução do povo brasileiro*, de Oliveira Viana; *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Jr.; *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda; *Interpretação do Brasil*, de Gilberto Freyre; *Os donos do poder*, de Raimundo Faoro; *A revolução burguesa*, de Florestan Fernandes; *Rebeliões da senzala*, de Clovis Moura; *Formação da literatura*

brasileira, de Antonio Candido; *Dialética da colonização*, de Alfredo Bosi; *Brasil: a construção interrompida*, de Celso Furtado.

O lendário sonho do rei-poeta, o sebastianismo, o mito da viagem, o mito do redentor, o relato das Grandes Navegações lusitanas, a história de “descoberta” e de colonização do que será o Brasil são, na narrativa de *Invenção do mar*, paródias de textos legados por cronistas, poetas e historiadores. Norma Discini (2003, p. 228, 253-267) disserta sobre a paródia como “estilo à moda contrária” a partir de um “estilo de referência”. A paródia, nessa perspectiva, é uma reinterpretação de um paradigma, diferentemente da paráfrase, que é um “estilo à moda do outro” ou uma “estilização de estilo”. O que faz Gerardo Mello Mourão se afastar da superficialidade da paráfrase, é sua capacidade de reinterpretação, de tornar novo um componente cultural. Aglutinar, na história comum ao Brasil e a Portugal, a fonte de nascimento da Madrugada dos Dias nacional no sonho lendário de D. Dinis, e vincar esta lenda à lenda de D. Sebastião, considerando o *composituum* cristão da cultura brasileira, é, em si, já uma nova interpretação da história de formação sociofamiliar brasileira.

Octavio Ianni (2002, p. 6) com base nas obras investigadas em seu trabalho, mais naqueles três “ensaios” literários que destacamos — de Euclides da Cunha, de Mário de Andrade e João Guimarães Rosa —, aventa cinco famílias de interpretação do Brasil:

- a) No Brasil, o Estado constitui a sociedade civil, já que esta seria pouco organizada, dispersa, gelatinosa; de tal maneira que o Estado se constitui em demiurgo da sociedade, realizando a sua articulação e direção, promovendo a mudança e tutela, sempre em conformidade com o descortínio das elites;
- b) O Brasil seria um país cuja história está amplamente determinada pelos movimentos e exigências dos mercados externos, desde o colonialismo e o imperialismo ao globalismo, definindo-se por diferentes modalidades de sua inserção nos mercados externos.
- c) O Brasil é visto como um país marcado pelo patriarcalismo, que se forma e desenvolve no curso dos séculos de escravismo, com desdobramentos no coronelismo, caciquismo e oligarquia; tudo isso no âmbito de algo denominado lusotropicalismo; sem esquecer a contínua e reiterada associação, mescla ou confusão entre o privado e o público.
- d) O Brasil singulariza-se por uma “democracia racial”, a despeito dos séculos de regime de trabalho escravo e da forma pela qual são tratados prática e ideologicamente o índio, o negro, o árabe, o japonês, o polonês e outros indivíduos e coletividades desse singular “laboratório racial”.

- e) O Brasil tem sido visto como um país que se destaca por sua “história incruenta”, uma história de “revoluções brancas”, na qual floresce a “democracia racial”, “lusotropical”¹²⁸.

A poesia em *Invenção do mar*, como reinterpretação do Brasil, passa por tais famílias de maneira que vale a pena nos determos nisso. A primeira família, que defende a tese de que o Estado é um demiurgo da sociedade brasileira, é republicana. Já assinalamos em outros momentos o viés republicano da épica de Gerardo Mello Mourão. Não nos é possível, no entanto, destacar da epopéia um trecho que ilustre este viés interpretativo. Efetivamente, ele é explícito em *Os peãs*, pela apologia aos insubmissos Mellos e Mourões. Já em *Invenção do mar*, ele subjaze na concepção de liberdade que perpassa toda a epopéia.

A segunda família interpretativa, embora não esteja compreendida no viés de leitura da nação que o poeta desenvolve na epopéia, é assinalada em alguns momentos, em especial do canto sétimo:

Estava a terra maciça de riquezas
era o Recife de Pernambuco o primeiro porto do mundo
cento e vinte navios por dia
dois milhões e meio de escudos de açúcar
a Bahia dois milhões
e a Paraíba do Norte Itamaracá e o Rio de Janeiro
mais de um milhão
e os engenhos de cana pagavam todas as perdas da Índia.

(MOURÃO, 1997, p. 273)

Ainda que esta seja a única ocorrência mais direta à adequação nacional às “exigências dos mercados externos”, os próprios eventos históricos narrados em *Invenção do mar* dizem respeito a uma corrida a fontes fáceis de riqueza, como está insinuado na carta de Caminha. No entanto, o cerne daquilo que faz o Brasil nascer como nação, no cantar da epopéia, não é seu vinco comercial. Se o poeta optasse por este caminho, faria sua escolha de motivo épico depender do propósito dos acontecimentos e das condições que o tornaram possível. Não podemos nos eximir de observar que isto reporta *Invenção do mar* para o problema do juízo de valor. Uma vez que o poeta não põe em pauta direta aquela família interpretativa, dado o cenário extensamente histórico de dependência brasileira das economias externas, ele assume que os grupos ricos ou enriquecidos no Brasil gozam desta situação por justiça social? Não podemos julgar que sim. Como *Invenção do mar* não é um

¹²⁸ Grifos do autor.

romance, não há ambientação para esse nível de problematização na obra. O não dito decide assumir todos os riscos da recepção, porque dizer algo a respeito implicaria em malograr o poema como epopéia, e isto implicaria em malograr a questão proposta pelo mito de fundação: quando nasceu a nação.

Quanto à terceira família, a respeito do patriarcalismo nacional, é indiscutível que *Invenção do mar*, a exemplo de *Os peões*, deslinda-se por essa e nessa praia sem que seu poeta se ocupe do que dirão ou deixarão de dizer acerca de sua posição sócio-política, taxando-o de sexista. A epopéia, não podemos nos esquecer, não pode fugir da via do tríptico porque ambas as obras narram a formação genealógica sociofamiliar brasileira. O desfile incansável de varões (D. Dinis, Henrique Dias, Gil do Bojador, Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Martim Afonso de Sousa, Pero Lopes de Sousa, Gonçalo Velho, Diogo e Antônio Cão, Cristóvão Colombo, Bartolomeu Dias, D. Manuel, Gomes Eannes, D. Sebastião, Fernão Dias, Matias Albuquerque, Felipe Camarão, Henrique Dias (o negro) e João Fernandes Vieira), que figuram em um cenário onde apenas recorrem duas mulheres, D. Isabel e D. Brites, e ainda assim como esposas de patriarcas, não isenta *Invenção do mar* de ser mais um discurso falocêntrico, carregado pelo repetido verso “de seus bagos venho”. Porém, limitarmo-nos nesta leitura seria demasiado raso. Em sua função total, *Invenção do mar* é um mosaico poético de diversas dicções tradicionais (clássicas, medievais, coloniais, populares e modernistas) e contemporâneas da poesia em língua portuguesa e é o único caso de epopéia que deu certo em todo seu sistema, como vimos demonstrando, bem como nos mostra que no tempo inacabado do presente é possível fotografar, em formato de monumento, o passado que nos inseriu na história. Se sobrepusermos o discurso patriarcalista do texto, quer dizer, sua função ideológica, sobre sua função total vamos, inclusive, deturpar a função social da obra. A serviço desta última função, *Invenção do mar* ilustra que a sociedade brasileira é, desde sua Madrugada dos Dias, um conglomerado humano (relativamente) educado para formar homens adultos e para formar mais pessoas e coisas a serviço dos homens adultos: mulheres, crianças, idosas e idosos, bens de consumo e infra-estrutura.

Se podemos odiar ou punir o poeta por nos explicitar nossa genealogia patriarcal sem uma operação crítica (com base na expectativa de ironia ou humor,

plantada pela poesia modernista), também podemos odiá-lo ou puni-lo por não o ter feito, considerando que sua escrita sempre foi pautada pelo estilo épico. Sobre este estilo no molde da epopéia, insistimos: não é romance, não tem por finalidade pôr em crise isto ou aquilo, porque anula o tempo fundido o presente no passado e diluindo, neste, o devir, logo, como tem o passado no centro de seu discurso, e não pode mudá-lo, também não pode colocá-lo em crise, porque geraria um despropósito ficcional ou uma mentira.

Como é práxis em toda obra, literária ou não, de interpretação do Brasil, e porque não poderia deixar de ser em uma de reinterpretação, a quarta família, sobre a feliz miscigenação nacional, não poderia ficar de fora em *Invenção do mar*. No excerto abaixo, do final do nono movimento do canto sétimo, quase quando o poema está sendo encerrado, Gerardo Mello Mourão canta o seguinte:

E era uma vez uma princesa
e com uma pena de ouro
assinou a abolição da escravatura
e a sentença de morte de seu trono
e trocou a glória da coroa do império pela glória
de ver um país sem escravos;
e o Papa de Roma enviou-lhe uma rosa de ouro
e os brancos e os negros guardam seu nome
nas ruas das cidades e na toada coral
em que dançam nos terreiros e avenidas
a dança de alegria de seus carnavais elementares.

Com uma pena de ouro e uma rosa de ouro
e a doce mão de uma princesa
estancou-se o jorro de sangue dos negros do Brasil
sessenta e seis anos depois da independência;

na colônia dos ingleses os mercadores resistiram
e a agonia dos negros foi a mais longa da história
da América independente:
os Estados Unidos, constituídos em 1787,
só aprovaram a libertação dos escravos
setenta e nove anos depois
em razão de uma guerra por mercados de algodão
e depois de uma guerra civil de escravocratas
que durou quatro anos e precisou de um banho de sangue
de cerca de um milhão de herdeiros dos ingleses
tanto era neles empedernido o vício da escravatura;

bastou aos brasileiros o leite que beberam das mulheres negras
o protesto dos negros nos quilombos
a vergonha de ter irmãos escravos
o sangue negro nas veias de seus filhos

(MOURÃO, 1997, p. 345-347)

Observe-se que o excerto destacado incorpora bem o viés da quarta família, cuja tese “singulariza” o Brasil por uma democracia racial. O único fator que poderia gerar uma crise nesse ponto seria a escolha pelos negros, e em episódios anteriores, pelos índios, não expondo outros povos da composição racial brasileira. Mas esta escolha não está no âmbito do juízo de valor, como se possa pensar. Está no âmbito histórico mesmo: não podemos nos esquecer de que *Invenção do mar* narra a Madrugada dos Dias nacional, e, logo, não poderia incluir *in illo tempore* árabes, japoneses, poloneses e outros, porque ou não eram presentes ou não se configuravam no sistema miscigênico. Os holandeses, alemães, belgas, polacos, espanhóis, ingleses e franceses que aparecem cindidos ao longo dos cantos terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo estão senão ilustrando a maneira como estiveram presentes no Brasil-colônia: à parte, sem se envolverem na imiscuidade luso-autóctone e desejosos de estabelecer, no cone sul da América, uma indústria de colonização nas dimensões da que vinha sendo estabelecida por Portugal — feito que a Espanha conseguiu realizar. E para aqueles que julgam que a indústria holandesa ou que a francesa daria um melhor resultado: veja-se o Suriname e a Guiana Francesa — e neste caso, também a Argélia e o Marrocos. Não há, definitivamente, programa feliz de colonização. Sabemos, no entanto, que Gerardo Mello Mourão, porque nos propõe uma epopéia, sequer poderia fazer essa escolha de motivo, uma vez que geraria tal problematização sem fim, que o mito de fundação seria todo diluído, flagelado pela própria narrativa.

Finalmente, a quinta e última família toma como tese a lógica da “história incruenta” e da “revolução branca”, que caracterizam o Brasil como uma nação de povo pacífico. Um olhar mais próximo nos permite inferir que esta família é senão resultado da soma das demais: a demiurgia do Estado, o globalismo econômico, o patriarcalismo lusotropical e a “democracia racial”. A princípio, precisamos lembrar que a uma epopéia não cabe um canto de paz. Infelizmente ou felizmente, epopéias são produtos de uma ideologia imperial (QUINT, 1992). Não existe epopéia sem sangria, batalha, peleja de um povo contra outro, de um grupo humano beligerante diante da belicosidade de outro. E, isso não é um problema da epopéia. A subjetividade desinteressada deste tipo de poema épico não pode deixar de se ocupar da condição humana por força de certo viés ético do juízo de valor. E a condição humana é, milenarmente, uma condição volvida pela maquinaria da

contenda a serviço do júbilo e da dor. A catábase de um povo decorre da anábase de um outro. Um povo em queda já esteve em ascensão. Um povo conhecedor da glória range entre os dentes os dias de cárcere, os sofrimentos, as necessidades, a desolação.

Embora, como pode se observar no último excerto destacado, Gerardo Mello Mourão tenha implicado em certa calma no final de seu poema, e embora também tenha romantizado a libertação dos escravos no Brasil, porque fez um contraponto com um cenário mais hediondo, o norte-americano, da chegada de Martim Afonso de Sousa à Batalha dos Montes dos Guararapes — episódio final da epopéia — não é de outra coisa, senão de contenda, que *Invenção do mar* trata. Como esta assertiva nos leva ao ponto final deste tópico, a Batalha dos Guararapes, queremos, antes, fazer uma rápida digressão a respeito de *Os sertões*, *Macunaíma* e *Grande sertão: veredas*.

Os sertões, de Euclides da Cunha (1979), não é somente uma reportagem, mas também um romance histórico, um livro de memórias, uma epopéia em prosa, um ensaio sociológico e um tratado antropológico — quiçá seja o livro mais completo escrito por um brasileiro. Esta obra se tornou, depois da estada de seu autor na Bahia, de 16 de setembro a 9 de outubro, e depois do passeio pelo Arraial de Canudos, em 29 de setembro de 1897, uma obra de denúncia. Diferentemente do que Raul Pompéia, Machado de Assis e Lima Barreto escreveram e escreviam, o que Euclides da Cunha expunha em *Os sertões* era bem mais aberto como denúncia social — no caso, dada sobre a política dos governadores, criada pelo presidente Campos Sales, acusando diretamente o Exército, a Igreja e o governo republicano em exercício da destruição da cidade de Conselheiro e do extermínio de aproximadamente vinte e cinco mil pessoas que ali habitavam. Abraçando a causa da condição humana que apenas pretende persistir como vida e fundamentada em seus valores estabelecidos, na primeira parte de *Os sertões*, “A terra”, Euclides da Cunha interpreta, à maneira de Hippolyte Taine, o nacional a partir da geografia e da geologia local, para justificar a irrupção de Conselheiro e de seus seguidores. Nesta parte, ao *inventar* a fantasia geológica sobre a pré-história marítima da região de Canudos, Euclides da Cunha, batiza cientificamente, ainda que de maneira falsa, as profecias do beato do Arraial, descrevendo — decerto

inconscientemente — a habilidade das massas populares brasileiras de se mover em uma hesitação entre ciência e mística. Embora equivocadamente tenha se fundamentado na tese da superioridade racial branca e no destino de falência da miscigenação, na parte “O homem”, Euclides da Cunha consegue perceber que o carnaval racial brasileiro conduziria os rumos políticos da nação para persistentes entrechoques. Estes conflitos podem ser observados hoje em dia na configuração cidadina: minoria de pardos e maioria de negros nas favelas, maioria de pardos e minoria de brancos na periferia, e maioria de brancos nos centros, nos bairros nobres afastados do turbilhão comercial urbano, nos grandes edifícios e nos condomínios fechados, convivendo com número ínfimo dos outros dois grupos no mesmo ambiente. Na parte final, “A luta”, intérprete visionário que era, Euclides da Cunha perscruta o sertão como reflexo do litoral, mostrando-nos a força da barbárie que sai deste último ponto para devorar o outro, o que se reflete ainda hoje na configuração desenvolvimentista industrial e tecnológica do Brasil, bem como na densidade demográfica. *Os sertões*, por estes fatores, vinca-se na hermenêutica brasileira pela primeira família interpretativa, do “Estado como demiurgo da nação” — não faltando, a seu autor, observar as falhas deste interventor dos deuses.

Macunaíma (ANDRADE, 2000), como rapsódia, é uma aglomerado coeso de tradições folclóricas que interessam a um povo. Exatamente por isso é uma obra, tanto antropológica quanto literária, de interpretação de seu povo. Como é um produto cultural da década de 1920, e como antes desta obra de Mário de Andrade o que existia, pela lista citada, por Octavio Ianni (2002), é: *A província*, de Tavares Bastos; *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero; *O abolicionismo*, de Joaquim Nabuco; *O ateneu*, de Raul Pompéia; *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *Evolução do povo brasileiro*, de Oliveira Viana; e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, podemos dizer que, no âmbito da modernidade, senão *Os sertões*, nada existia de novo como interpretação do Brasil. Das cinco famílias interpretativas que destacamos, a obra de Mário de Andrade se vinca na tese da democracia racial. Como já assinalamos no primeiro capítulo, o autor de *Macunaíma*, jamais a despeito do romantismo, engendra, via pesquisa estética e etnográfica, uma maneira nativista de entender o Brasil pela fábula das “três raças felizes”, sem se aleijar na ilusão nacionalista de uma nação pronta e acabada, como sugere Cassiano Ricardo, em *Martim Cererê*. Por este viés, fugindo do modelo

interpretativo de *Os sertões*, Mário de Andrade também se responsabiliza pela quinta família interpretativa, que vê o Brasil como nação de uma “história incruenta”, uma nação cujos entrechoques se diluem na alegria do povo.

*Grande sertão: veredas*¹²⁹, de João Guimarães Rosa (2001a), potencializa o senso naturalista — conseguindo evitar os equívocos de natureza científica determinista — de *Os sertões* e alia a isso os princípios de pesquisa estética e etnográfica de *Macunaíma* — contudo, neste último aspecto, no âmbito sertanista e não no folclorista. Como produto de expressão de um complexo sistema lingüístico, de uma tensão humana, de uma crise de enredo resultada da consciência de atraso social e de um programa narrativo integralmente fictício, *Grande sertão* supera *Macunaíma* como obra literária. E, embora não seja obra multifacetada como *Os sertões*, também o supera neste aspecto. No mais que interessa à discussão, *Grande sertão* avança como interpretação do Brasil porque é o primeiro e o único caso, até então, que via *invenção* de uma linguagem, pensa a nação. Todo o Brasil está pensado, na obra de Guimarães Rosa, pela linguagem. A própria narrativa em formato de labirinto, tanto desenhada pelo sistema de jagunçagem quanto pela costura dos retalhos de histórias recobradas pelo atormentado protagonista, encarnação do mito do Fausto, é exemplo dessa afirmação. Diferentemente de *Macunaíma*, e retornando, por paródia, a *Os sertões*, Guimarães Rosa repõe em pauta o entrechoque em sua interpretação do nacional. Contudo, enquanto Euclides da Cunha transita pelo campo racial, ele transita pelo social, da diferença de classes. Um aceno intrigante de *Grande sertão* é que nele seu autor ocupa o protagonista da voz patriarcal que se desenvolveu, e ainda pulsa, no Brasil desde sua Madrugada dos Dias.

Esta digressão nos é útil para observar que, à parte da responsabilidade de *Macunaíma* pelo sistema de democracia racial brasileira, *Invenção do mar* quase que somente se aproxima de *Os sertões* e de *Grande sertão*. Contudo, quanto ao primeiro, diferentemente de seu autor, o poeta não se ocupa de desenvolver um sistema de investigação do povo, no sentido de explicar sua natureza psicossocial e sua materialização histórica. Sua relação com a obra de Euclides da Cunha diz respeito à revista do sistema republicano, no âmbito das funções ideológica e social,

¹²⁹ Doravante, *Grande sertão*.

e ao cantar da saga desenvolvendo a intriga da história, aglutinada a mito e lenda, nas engrenagens da contenda. Nisto, as obras se aproximam pelo mito da viagem, pela metamorfose das figuras e do espaço, pelo memorialismo pessoal e pela lenda messiânica. Porém, como epopéia, a obra de Gerardo Mello Mourão se abstém de quaisquer possibilidades de acusação daqueles que agiram para formar a nação. As convergências entre estas duas obras também aportam em *Grande sertão*, tanto pelo mesmo mito, por aquela metamorfose, quanto pelo memorialismo pessoal e pelo misticismo, ainda que não seja de natureza messiânica. Diferentemente de *Os sertões* e de *Invenção do mar*, o memorialismo pessoal de *Grande sertão* é mais paratextual. E, também diferentemente da obra de Gerardo Mello Mourão, enquanto Guimarães Rosa pensa a nação pela linguagem *inventando* um novo sistema, Mello Mourão, subjetivamente desinteressado, e por isso mais épico, pensa a nação pela linguagem já *inventada*: aquela dada pelas tradições popular nordestina, clássica, medieval, colonial, modernista e contemporânea — sem se valer de torneios neológicos.

Realizado este panorama, podemos nos concentrar, finalmente, no porto final das proposições (a do sonho lendário e a da tecnologia das Grandes Navegações) de Gerardo Mello Mourão acerca da *invenção* do Brasil: as Batalhas dos Montes dos Guararapes. Para o poeta, estas Batalhas — desenvolvidas em duas etapas: 1648-1649 e 1654, e advindas da Batalha do Monte das Tabocas, de 1645 — é a sede de nascimento da pátria, porque “Pela primeira vez o verbo se fez corpo/ e o Brasil se chama pátria no país do Nordeste” (MOURÃO, 1997, p. 306). Enquanto a maneira de interpretação do país por sua geografia e geologia, por sua miscigenação racial e por sua barbárie litorena sobre o sertão, realizada por Euclides da Cunha, é resultado de uma inquirição dos conflitos internos, a reinterpretção de Gerardo Mello Mourão se volta para os conflitos externos, que fizeram os brasileiros se assumirem assumindo Portugal, sobretudo, contra os holandeses. Enquanto em *Macunaíma* as raças do Brasil se congregam em torno do folclore para desenhar uma colcha de retalhos que se chama pátria, em *Invenção do mar* o congresso racial se funde e se divide em torno da cristandade apostólica contra a cristandade luterana aliada da nova-cristandade e do judaísmo. *Invenção do mar* é um poema de guerra sobre comunidades coloniais que se entendiam nativas de uma pátria da qual Portugal não era mais senhora, mas aliada — ainda

que isto não fosse, na práxis político-econômica, realidade. Em *Grande sertão* a interpretação da conjuntura brasileira emana de um indivíduo particular em formato de metonímia para os dois grandes pólos de tensão nacional: os donos do poder e a massa popular, porque Riobaldo vive, pela anulação do tempo, a condição de latifundiário e de jagunço, além de narrar suas histórias para um ouvinte culto que não estabelece diálogo. Já em *Invenção do mar* há uma reinterpretação, e a conjuntura nacional emana de mil vozes dinamizadas em mosaico no tempo e no espaço dentre o Brasil, Portugal e o mar.

O canto sétimo da epopéia de Gerardo Mello Mourão (1997, p. 265-347) é a seção em que todos os episódios da Batalha das Tabocas e das dos Guararapes se desenvolvem. Como os demais cantos, este tem nove movimentos. No primeiro movimento, o poeta dispõe os cordéis sobre guerra, aos quais a história dos Guararapes, porque fundadora de um mundo, irá se sobrepujar: “a crônica da guerra púnica/ de piratas ingleses, almirantes de França/ e capitães de Holanda” (MOURÃO, 1997, p. 266). Em seguida, Mello Mourão delinea parte do cenário de conflito: Maranhão, Pernambuco, Bahia, Ceará e Rio de Janeiro. Desde 1639, os portugueses tentavam estabelecer um programa militar de retomada de Pernambuco, conquistado pelos holandeses em 1630, depois de serem expulsos da Bahia, em 1625. Como em 1640 Portugal ainda peleja com a Espanha pela restauração de seu trono, não seria lúcido enfrentar, também, a poderosa Holanda. Por isso Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte ficam à mercê dos huguenotes até o movimento de restauração. Ainda neste movimento, o poeta canta que aquilo que sabe da saga dos guerreiros luso-brasileiros contra os holandeses foi ouvido nos bancos da escola onde sua própria mãe lecionava, e aprendido no gemer das rabecas dos cantadores de feira (MOURÃO, 1997, p. 267). Também neste movimento, ele assinala o motivo político do conflito que irá se desencadear:

A corte de Madrid suspeitava dos mercadores não-cristãos
e cristãos-novos
e seus passos nos mercados flamengos;
decretou-se a expulsão dos estrangeiros das terras do Brasil.

(MOURÃO, 1997, p. 267)

A esta altura, o tempo cronológico registra o ano de 1642, que não aparece explicitamente no poema. É o segundo movimento que denuncia essa data:

Fervia a cupidez nas praças
e de Londres, Marselha e Amsterdam
afiam garras gaviões de ilhas bastardas contra
os reinos fidelíssimo — Portugal e Espanha.

E um dia as águas da Bahia, águas de Olinda
mares do Maranhão e Guanabara
brisas afeitas à cruz de Cristo sangrada
nas velas belas das caravelas de Portugal
amanhecem coalhadas, poluídas de barcos feios
de huguenotes, calvinos e infiéis

(MOURÃO, 1997, p. 269)

Este momento é mesmo 1642, quando os holandeses se antecipam à tentativa de recuperação de Pernambuco, da Paraíba e do Rio Grande do Norte, uma vez que tanto eles quanto os portugueses e espanhóis vinham descumprindo todos os acordos de guerra. Este ano e 1643 formaram um período de pequenas mas sangrentas contendas, que antecipam a Batalha das Tabocas, de 1645. Ainda neste movimento, o poeta narra a organização do povo: “levantam-se índios, pretos, brancos, mamelucos// tubas, inúbias e trombetas soam — estremece a terra/ no espanto da alegria:/ vai nascer o povo brasileiro” (MOURÃO, 1997, p. 269-270).

O juízo crítico dos historiadores acerca do envolvimento popular, na Batalha das Tabocas e nas dos Guararapes, oscila entre dois pontos: desconfia-se que o povo era massa de manobra dos interesses luso-espanhóis, ou dos interesses holandeses. Gerardo Mello Mourão assume que, à parte de se aliar ao trono português, o interesse do povo era estabelecer a segurança de seu lugar. O poeta brada, no final do segundo movimento, que, *in illo tempore*: “começa a guerra — não a guerra dos reis —/ era uma vez essa guerra —/ guerra do povo — um povo/ chamado brasileiro” (MOURÃO, 1997, p. 270). O motivo econômico da guerra, de acordo com um trecho do terceiro movimento, que já citamos, explicita que os interesses da Holanda não eram de formação de uma nova civilização e muito menos de socorro do povo nascido na América lusitana das cruentas mãos da Coroa portuguesa e da espanhola:

Estava a terra maciça de riquezas
era o Recife de Pernambuco o primeiro porto do mundo
cento e vinte navios por dia
dois milhões e meio de escudos de açúcar
a Bahia dois milhões
e a Paraíba do Norte Itamaracá e o Rio de Janeiro

mais de um milhão
e os engenhos de cana pagavam todas as perdas da Índia.

(MOURÃO, 1997, p. 273)

É fato que esta descrição das condições de produção açucareira do Brasil-colônia em meados do século XVII também denuncia — embora esta não seja a intenção de Gerardo Mello Mourão — que os portugueses e os espanhóis não queriam perder o Recife, porque “é Pernambuco — o Recife, Olinda,/ a província mais rica — caminho do Brasil” (MOURÃO, 1997, p. 281), e, na fala do comandante holandês, Waardenbuch, citada pelo poeta: “é esta uma paragem da qual todo o Brasil se pode conquistar” (MOURÃO, 1997, p. 294). Em virtude dessas intenções e depois de avaliar que a herança psicossocial brasileira é, pelo veio europeu, organicamente lusitana, o poeta rende uma lista de predicados depreciativos a respeito dos inimigos, os holandeses, ao longo do canto sétimo: “calvinos infiéis” (MOURÃO, 1997, p. 269), “mais bárbaros que os tapuias comedores de gente” (MOURÃO, 1997, p. 271), “o carcará de Holanda” (MOURÃO, 1997, p. 273), “Os Países Baixos da Holanda marcam a hora do estupro/ da terra adolescente/ morena e magnífica” (MOURÃO, 1997, p. 282). Mais intrigante é chamar o holandês de “invasor” (MOURÃO, 1997, p. 292), epíteto pelo qual o poeta reafirma que o povo habitante da colônia estava ali desde outrora, tinha descendência lusitana e não reconhecia nos huguenotes nada que lhes falasse intimamente ou que explicitasse as nuances de sua identidade.

Do terceiro ao sexto movimento, Gerardo Mello Mourão se concentra na Batalha das Tabocas porque, em sua reinterpretação do Brasil, é mais do que um cenário de reconquista da província mais rica da colônia, Pernambuco, e é mais do que um evento de manobra da Coroa luso-espanhola para deter o poderio holandês e submeter o povo que habitava a América lusitana no século XVII. Aquela Batalha, segundo a narração do poeta, é para o povo o envolvimento em um conflito como consciência de pertença, quer dizer, de que este povo, brasileiro, fazia parte de alguma coisa, ainda não definida, mas que não era Portugal, nem Espanha nem Holanda. Como a epopéia de Gerardo Mello Mourão é genealógica, obviamente, a opção do narrador, em todas as suas facetas de sujeito (empírico, lírico, desinteressado, metonímico, fictício, como *persona*), é de assumir seus patriarcas ibéricos. Como este tipo de obra, conforme já assinalamos tanto, não precisa nem

deve pôr a história em crise, ao assumir Portugal e Espanha, o narrador assume a voz da história que, de fato, gerou a sociedade brasileira. Um elogio contrário, seria uma contravenção dos fatos — o que daria um bom motivo para uma tragédia e não uma epopéia, como muito bem o fez Chico Buarque, em *Calabar*.

Logo na segunda estrofe do terceiro movimento, o poeta começa narrar os preparativos para aquilo que será a Batalha do Monte das Tabocas:

E Santo Antônio de Lisboa desce dos altares
de suas capelas no Rio de Janeiro na Bahia
e os guerreiros o avistam e saúdam
fardado de coronel da tropa nossa — e o taumaturgo
comanda a batalha de extermínio dos Senaqueribes louros.

(MOURÃO, 1997, p. 271)

Antônio Dias Cardoso foi um dos líderes da campanha luso-brasileira. Ao seu comando, esta campanha conseguiu derrotar o inimigo militarmente superior, uma vez que este contava com mais de seis mil homens, todos com espadas e armas de fogo em punho, e os luso-brasileiros contavam apenas com mil e seiscentos homens e duzentas e cinqüenta armas. Foi a estratégia de emboscada de Antônio Dias que levou os holandeses à derrota. Este cenário é, em si, de natureza épica: guarda consigo o heroísmo daqueles que conseguiram fazer valer sua vontade de viver no solo pátrio, superando todas as vicissitudes possíveis. E também guarda consigo a hipérbole: esta metáfora de exagero tão cara ao cantar épico. Somente o exagero, o superdimensionamento da realidade, é capaz de expressar com a devida vontade de representação, senão a verdade dos fatos, a potência dos sentimentos que os animaram e a graça dos gestos humanos quando se movem a serviço da superação de seus próprios limites em nome da palavra profética: liberdade. Os colonos brasileiros estavam ou presos aos portugueses-espanhóis ou presos aos holandeses. A lógica colonial materializada na história nos mostra, no entanto, que a prisão em relação aos primeiros não tirava dos colonos a condição de nativos, de filhos de uma pátria nem tirava deles o espírito de rebelião que poderia gerar uma autonomia político-econômica. A prisão aos holandeses, por outro lado, não dava essas garantias, porque o que eles plantaram em Pernambuco, na Paraíba e no Rio Grande do Norte foi o modelo de exploração econômica da Companhia das Índias Ocidentais, que exauriam as riquezas por onde passavam, sem deixar frutos miscigenados com direitos hereditários. À parte que toda colonização é uma

indústria de vampiros contra recém-nascidos, não podemos negar que a imiscuidade portuguesa, ao contrário da eugeniização espanhola, cultivou na América o futuro nascimento da democracia racial, devedor da fábula das três raças felizes.

O primeiro combate cantado no terceiro movimento, efetivamente, não é a Batalha das Tabocas, mas aquele que gerou o triunfo conhecido como Restauração da Bahia. Seguindo dados que podem ser verificados no ensaio de alguns historiadores (MOREAU, 1979; SANTIAGO, 1984; RIBEIRO; MORREIRA NETO, 1992; e AMADO; FIGUEREIDO, 1992)¹³⁰, o poeta narra a tentativa de invasão da Holanda em Salvador, na Bahia, durante 1642, depois de dezoito anos de domínio de Recife e de Olinda:

Afia as unhas o caracará de Holanda
mercadores sem pátria armam a frota e em busca
de trezentos e sessenta e três engenhos de açúcar alvo,
vinte e seis velas quinhentas bocas de fogo
emergem da neblina:
seus almirantes batavos — almirantes de corso bucaneiro

(MOURÃO, 1997, p. 273)

Observe-se que no trecho acima o poeta mantém o desprezo pelo “invasor” holandês (“carcará”, “mercadores sem pátria”, “almirantes de corso bucaneiro”), bem como ele enfatiza que a campanha holandesa se limita ao surrupio de açúcar — este petróleo dos séculos XVI e XVII. Logo adiante, Gerardo Mello Mourão narra a preparação do exército baiano, sob o comando de Dom Marcos Teixeira, que se despiu de “seus paramentos de seda roxa” (MOURÃO, 1997, p. 274) de bispo e “vestiu roupa de capitão/ tomou espada e escopeta/ e era um guerreiro de seu povo e seu Deus/ Rei da Escritura, novo David — Sacerdote e Rei” (MOURÃO, 1997, p. 275). O movimento termina com a vitória baiana, e com fuga e mobilização da campanha batava em direção a Pernambuco, para completar sua conquista naquela província.

¹³⁰ Segundo o poeta, em entrevista que nos concedeu (informação verbal), desses historiadores, ele seguiu apenas Gustavo Barroso, além da memória pessoal que recobra das aulas de História do Brasil de sua própria mãe, do texto de cronistas da época, como Diogo Lopes Santiago — testemunha das Batalhas dos Montes Guararapes —, das cartas de Filipe Camarão, de Henrique Dias e dos capitães holandeses — encontradas nos arquivos W.I.C – Haia, de 1885-1886, de José Higinio Duarte (RIBEIRO; MOREIRA NETO, 1992), fixadas pelo Instituto Arqueológico e Geográfico de Pernambuco — e dos escritos do Pe. Antônio Vieira.

A primeira metade do quarto movimento, quiçá o trecho mais comovente de todo o canto sétimo, é o momento quando a voz lírica volta à cena, lembrando-nos de que está atenta ao cantar da voz épica, para dizer que o sujeito-lírico encarnado por Gerardo Mello Mourão é um brasileiro, é filho de uma pátria pacífica, que apenas se decide pelas vias de fato durante os episódios mais críticos, e que, por isso, não alimenta ódio por nenhum povo do mundo, colonizador ou colonizado. Neste momento, fica bem claro que quando Mello Mourão brada a voz rangendo os dentes, fremindo os lábios e fervendo as veias contra os holandeses, ele veste a *persona* do colonizado luso-brasileiro do século XVII. Independentemente dos lucros da Coroa lusitana, do controle ibérico de Felipe II da Espanha sobre as riquezas do Brasil, e da manutenção de *status* dos clérigos e patriarcas donos do poder local, o poeta quer falar pela voz do colono que toma Pernambuco e as outras províncias como pátria onde o elemento holandês é um estranho, porque entrou em cena depois da história, porque não faz parte da Madrugada dos Dias.

Neste quarto movimento, a voz lírica cinde a Holanda em duas: aquela dos batavos “invasores”, e “a Holanda dos místicos, pintores e poetas” (MOURÃO, 1997, p. 282). Ao longo de vinte versos, essa voz lírica discorrerá uma lista de nomes e feitos que bem guardam a Holanda na memória do Ocidente e sua relevância, como todas as nações, para a formação sensível e inteligente do espírito humano — monumentalizado em patrimônio cultural. E, mesmo quando a voz épica retorna à cena, para condenar a Holanda da Companhia das Índias Ocidentais, e antes de convocar Matias de Albuquerque, o herói pernambucano das Batalhas das Tabocas e dos Guararapes, a voz lírica pulsa nos meandros nervosos da épica, lembrando-nos de que o sujeito-empírico, Gerardo Mello Mourão, não é um anti-semita, como possa ter parecido momentos antes, ao condenar Calabar, os judeus, os não-cristãos e os cristãos novos que facilitaram a entrada dos holandeses no Brasil. O poeta canta:

a Holanda fenícia da Companhia das Índias
 com suas esquadras e exércitos de mercenários
 de todas as raças e todas as crenças
 e muitos judeus e renegados cristãos-novos e até velhos
 a serviço de Mamon.

Era a Holanda o único país da Europa onde os judeus
viviavam livres, sem fogueiras e inquisidores
e escreviam seus livros, praticavam suas artes de físicos
adoravam o Deus de Israel e também os bezerros de ouro:
adotaram o país como sesmaria de Judá — Nova Jerusalém —
e seu ouro e seus saberes mosaicos e talmúricos
desmentiam a lenda da avareza dos judeus — e generosos
retribuíram a liberdade e a paz de suas sinagogas

(MOURÃO, 1997, p. 273)

O excerto acima e as considerações anteriores nos deixam claro que os momentos de cólera do sujeito-desinteressado, aquele de voz épica, são momentos do artifício-mor narrativo das epopéias: levar a audiência à comiseração dos favorecidos pela lógica imperial do discurso-cantor da Madrugada dos Dias. Por isso as hipérboles a favor dos feitos nacionais, por isso os epítetos de malogro para o inimigo, e por isso a organização das crônicas em formato de saga: narrativa que aglutina história, mito e lenda, para fundar e manter na memória do povo símbolos, como os heróis, os santos, os poetas. O formato de saga das crônicas nos dá atestado da verdade: a história ocorreu, foi fabulosa e há testemunhos dela na genealogia do povo e pela permanência dos relatos, contados de época a época pelos sabedores de memória larga. A última parte da estrofe do excerto acima destacado nos mostra, por parte do autor-empírico, um elogio à Holanda por ter abrigado os judeus, bem como um elogio à cultura de seu povo.

O longo quinto movimento narra o combate entre os luso-brasileiros e os holandeses em território pernambucano, evoca o apelo-ameaça do Pe. Antônio Vieira a Deus, cita a traição de Calabar, a resistência de Matias de Albuquerque, coloca como centro da colônia (“Naquele tempo/ o nome do Brasil era Arraial do Bom Jesus”), narra, também, a marcha de determinação de Albuquerque e dos sobreviventes, bem como narra o cerco que estes impuseram aos holandeses em torno de Recife e de Olinda.

O sexto movimento, sozinho, dá conta da narrativa completa do episódio da Batalha das Tabocas, antecipa o episódio da primeira Batalha dos Guararapes, comenta o controle holandês de quase três décadas em Pernambuco, exalta a resistência luso-brasileira pela divergência de contingente em relação ao exército de Nassau — muitíssimo superior militarmente —, louva e narra feitos de bravura de Henrique Dias, André Vidal de Negreiros, João Fernandes Vieira e Filipe Camarão

— heróis das Tabocas e dos Guararapes, até hoje lembrados em ruas, avenidas, praças, instituições e monumentos de Recife e Olinda —, e descreve trechos da carta de Henrique Dias e de Felipe Camarão. Este intrigante movimento, ainda que, como os demais, desenvolva-se pelas três maneiras de seqüenciação descritas no tópico anterior (ruptura da lógica narrativa de causa e conseqüência, digressão e linearidade), é um alto momento de poesia épica porque simultaneamente extenso e sintético. Extenso porque faz jus ao estigma de não poupar detalhes e de apresentação plástica dos fatos da poesia épica, isso ao longo de duzentos e dois versos. Sintético porque, paradoxalmente, o épico também é muito conciso, uma vez que objetivo: quando bem propositado, ele só expõe aquilo que interessa às ações a serviço do mito de fundação e da imagem de povo que ele constrói. Além disso, durante apenas aqueles versos, o poeta consegue narrar os momentos nevrálgicos da Batalha das Tabocas e consegue vincar esta Batalha às dos Guararapes, conduzindo a ação para o momento fabuloso da vitória e da anulação do tempo:

Pela primeira vez o verbo se fez corpo
e o Brasil se chama pátria no país do Nordeste
23 de junho de 1645 — data da assinatura do pacto;
cento e sessenta e dois anos depois — 1817 —
também ali pela primeira vez o Brasil se chamou Estado
e o Estado do Brasil foi proclamado
na revolução do Nordeste em Pernambuco —
primeiro grito de armas da independência de 22
e ali de novo o verbo se fez corpo.

(MOURÃO, 1997, p. 306)

Por este processo de anulação do tempo — vocação própria da poesia em estilo épico —, Gerardo Mello Mourão funde os movimentos pernambucanos contra os holandeses, de 1624-1654, com a Revolução Pernambucana de 1817. Se até então a guerra pela manutenção da pátria era uma iniciativa da elite colonial luso-brasileira — Boris Fausto (2002, p. 89) assinala que, “em 1648, o contingente de Henrique Dias contava com trezentos soldados, o que equivalia a 10% do total de homens em armas e 0,75% da população escrava da região” —, agora a guerra é de fato popular, porque a Revolução de 1817 foi engendrada por militares de baixos postos, pequenos comerciantes, artesãos, escravos, índios e muitos padres, tantos que chegou a ser apelidada de “revolução dos padres”. Bem ao gosto épico cristão — à maneira de Dante, Tasso, Camões e Milton — e de acordo com a natureza da espiritualidade católica do Brasil, e de si mesmo, Gerardo Mello Mourão dá, mais

adiante e no mesmo sexto movimento, àquele momento da vitória e da anulação do tempo a seguinte façanha de anábase:

Os santos descem do céu para esmagar os hereges
Santo Antônio aparece no meio da batalha
e o lugar é hoje entre canas verdes e memórias de guerra
a cidade da Vitória de Santo Antão.

Felipe Camarão viu descer do céu uma senhora
de vestido azul e luminosos olhos e ao seu lado
batalhões de anjos também vestidos de azul
distribuíam munição aos índios vestidos com o ouro
de sua próprias peles.
E os nomes de todas as aldeias e vilas e lugares
do país do Nordeste, do Maranhão à Bahia,
lembram batalhas, sangue
dos que mataram e morreram
e a estrela matutina da vitória brilha
nos céus de Pernambuco — das Tabocas
aos Guararapes.

(MOURÃO, 1997, p. 308)

A plasticidade da narrativa, nesta faceta de ascese que, como juízo de valor, transforma a vitória luso-brasileira em um gesto de auspício divino, ganha uma pintura especial, também, que é o desenho da bandeira de Pernambuco, feito pelo azul e pela estrela matutina — símbolos que figuram na própria bandeira do Brasil como imagens representativas da liberdade. O nascimento desses símbolos é, portanto, espontâneo. Somente mais tarde é que foram recolhidos para, por força política, compor símbolos programáticos.

O sétimo movimento, mais extenso do que o anterior, não desenvolve o mesmo nível de síntese. Todo o movimento é perpassado pela narrativa da primeira (1648-1649) e da segunda (1654) Batalhas dos Montes Guararapes. Estas Batalhas formam o conjunto dos últimos dados históricos detalhadamente narrados em *Invenção do mar*. Ao encerrar, basicamente, a narrativa durante estas Batalhas, até a vitória que logrou a expulsão dos holandeses do Nordeste, Gerardo Mello Mourão confirma nossa leitura sobre sua reinterpretação do Brasil. O país foi seminado em dois momentos indiretos, na história, no mito e na lenda (no sonho de D. Dinis e na *invenção* da tecnologia das Grandes Navegações), e em um momento direto, correspondente ao próprio processo de colonização e de feitos que geraram uma gente local: a virada da frota cabralina de sueste para noroeste e sua conseqüente

chegada à nova terra desejada¹³¹, a chegada de Martim Afonso de Sousa e de Pero Lopes de Sousa, o sistema de sesmarias das capitanias hereditárias, o bandeirantismo e as Batalhas das Tabocas e as dos Guararapes. Como a obra de Gerardo Mello Mourão não está a serviço de nenhum programa político nem foi escrita como resultado de investigação científica, sua imparcialidade soa falso porque, afinal de contas, há escolhas do que deve ser narrado como Madrugada dos Dias. Embora para a história oficial, o Infante D. Henrique e sua Escola de Sagres sejam importantes para a colonização da África e da Ásia, bem como para a descoberta das Américas e da Oceania, é aos interesses de expansão comercial de portugueses, genoveses e venezianos — interesses irradiados para os espanhóis, italianos, franceses, ingleses e holandeses — que os historiadores contemporâneos delegam a relevância das Grandes Navegações. D. Dinis, nessa perspectiva nem na anterior a ela, não aparece na história. Se, por um lado, a reinterpretação de Gerardo Mello Mourão vincula-se à história oficial anterior à Abertura Democrática, pelo elogio a D. Henrique e sua Escola, por outro lado ele revê os relatos ao inserir neles a lenda do rei-poeta, conferindo o caráter de permanência dos mitos àquilo que gozava apenas do caráter de permanência do veredicto documental.

Embora para a história oficial o sistema das capitanias hereditárias e o bandeirantismo fossem, primeiro, louvados, e sejam, hoje, condenados por cultivarem no país grupos de manobristas de massa, jamais podemos apagar o passado, dele vem o comportamento patriarcal de louvor dos “melhores”, comum tanto às camadas menos favorecidas da população quanto às mais ou menos e às mais favorecidas também.

Ainda para a história oficial anterior à Abertura Democrática, as Batalhas das Tabocas e as dos Guararapes são momentos altos de valentia do povo brasileiro, enquanto a Revolução Pernambucana de 1817 é apenas uma insurreição de ciúmes — devido a nobreza lusitana ter escolhido o Rio de Janeiro como sede do reino, e não o Recife ou Olinda. Para os novos historiadores, as três primeiras Batalhas não representam o desejo de independência nem o sentimento de patriotismo do povo, mas apenas de grupos nativos ligados à Coroa. A revista de

¹³¹ Segundo Jorge Couto e Max Justo Guedes (1998, p. 18), Vasco da Gama, ao passar pela costa oeste africana, já havia desconfiado de uma rota possível para a Índia, contrária a que fez, já (relativamente) conhecida.

uma visão e outra em *Invenção do mar* concerne a fusão das quatro revoltas como integrantes daquilo que fomentou o sentimento de ser brasileiro no povo da colônia. Para potencializar sua reinterpretação, Gerardo Mello Mourão, durante o oitavo movimento do canto sétimo, vincula o espírito da Inconfidência mineira ao espírito das três Batalhas, o que também a vincula, indiretamente, à Revolução de 1817. No nono movimento, final do canto e da narração da epopéia, o poeta funde tais espíritos à independência, em 1822, à Confederação do Equador, em 1824, à libertação dos escravos, em 1888, e à proclamação da República, em 1889. Portanto, desde que os holandeses tentaram ocupar o Brasil, pelo Nordeste, em Salvador da Bahia, em 1604, e desde que finalmente conseguiram, na investida de 1624, que durou somente até 1625, e desde a ocupação de Pernambuco de 1630 a 1654, segundo a revista de Gerardo Mello Mourão, foi plantado na América afro-luso-indígena o sentimento de ser brasileiro.

5.3. Reatualização de *Os lusíadas*

Logo no primeiro capítulo, à maneira de Gilberto Mendonça Teles (2002, p. 248-250), associamos a escrita de Gerardo Mello Mourão à de Camões. As relações entre sua obra, e no caso do objeto deste capítulo, *Invenção do mar*, tanto ao sistema épico quanto ao sistema lírico camoniano é bastante explícita. Mello Mourão nunca fez a menor cerimônia disso. Em sua epopéia, a epígrafe do primeiro (MOURÃO, 1997, p. 23), a do segundo (MOURÃO, 1997, p. 53) e a do terceiro canto (MOURÃO, 1997, p. 79) são citações de *Os lusíadas*. Além disso, há diversas referências, realizadas pelas técnicas da estética da citação e do diálogo direto com Luís — de acordo com o modo de o poeta chamar o grande bardo português ao longo de *Invenção do mar* —, como se Mello Mourão se movesse para o tempo de Camões e se pusesse de seu lado.

Para que possamos fazer a observação direta da presença camoniana lusíada no corpo de *Invenção do mar*, destaquemos caso a caso, conforme nossa descrição acima, no entanto, atendendo a ordem de aparição do que diz respeito ao grande bardo português no texto:

Pudemos, ao longo de nossa investigação, mapear cada aparição de Camões no corpo de *Invenção do mar*. Respectivamente, elas tomam forma nos seguintes casos: na epígrafe do canto primeiro: “E se mais mundo houvera, lá chegara” (CAMÕES apud MOURÃO, 1997, p. 23). Este é o oitavo verso da décima quarta estância do sétimo canto de *Os lusíadas*. Em seguida, nos versos: “No mesmo pinho, Luís Vaz,/ Cantavam cantos do mar” (MOURÃO, 1997, p. 26), que são os dois primeiros da oitava estrofe do primeiro movimento do canto primeiro de *Invenção do mar*¹³², ocorre o primeiro diálogo direto entre o poeta do presente e o do passado, pela anulação do tempo. Nos versos: “E de rimas se fez/ a flor marinha dos continentes quando, Luís,/ por dilatar a fé e o império dilatou-se/ a poesia do mundo” (MOURÃO, 1997, p. 43), que são da terceira estrofe do nono movimento do canto primeiro, o poeta dialoga com Camões deixando os seguintes versos da segunda estância do primeiro canto de *Os lusíadas* transparecerem em marca d’água: “E também as memórias gloriosas/ Daqueles Reis que foram dilatando/ A Fé, o Império, e as terras viciosas” (CAMÕES, 1982, p. 69). Como dissemos antes, a epígrafe do canto segundo também é citação de Camões: “Novos mundos ao mundo vão mostrando” (CAMÕES apud MOURÃO, 1997, p. 53). Este é o oitavo verso da quadragésima quinta estância do segundo canto. Ainda neste canto, podemos ler:

Por esse seio de mulher com seu mamilo erguido
perderam-se no mar, no mar se acharam
os homens imprudentes,
os que tateiam seios intocados, os que chegam
à Ilha dos Amores,
pois são grandes as coisas e excelentes
que o mundo guarda aos homens imprudentes, Luís,
e os que farejavam esse mamilo em flor
perderam às vezes um olho, como tu

(MOURÃO, 1997, p. 65).

Estes são os versos da segunda estrofe do sexto movimento do canto citado. Neste caso, Mello Mourão, ao dialogar com Camões, traz à baila o episódio da Ilha dos Amores do nono e do décimo canto de *Os lusíadas*. O poeta memora a perda de um dos olhos que o grande bardo português sofreu em combate por volta de 1550 no norte da África, quando serviu como soldado em Ceuta. No caso, Mello Mourão aglutina a condição de serviço militar à de expedicionário e desbravador de novas de

¹³² A pós-posição do termo ordinal em relação à palavra “canto” indica, doravante — embora tenhamos feito isto alhures —, *Invenção do mar*; a pré-disposição, indica *Os lusíadas*. Assim fazemos para evitar a cansativa repetição do nome das obras.

terras, que foram tão próprias dos portugueses durante as grandes navegações pelo mundo ou “seio de mulher” — como o poeta canta.

Também conforme já indicamos, a epígrafe do canto terceiro é camoniana: “Mas onde mais se alarga, ali tereis/ Parte também co’o pau vermelho nota,/ De Sancta Cruz o nome lhe poreis,/ Descobril-a ha a primeira nossa frota” (CAMÕES apud MOURÃO, 1997, p. 26). Estes são os quatro primeiros versos da centésima quadragésima estância do décimo canto, embora a edição de *Invenção do mar* — por deslize editorial, segundo o próprio poeta (informação verbal) — indique a quadragésima estância. É importante observar que o primeiro verso camoniano, na estância em questão, é originalmente “Mas cá onde mais se alarga, ali tereis” (CAMÕES, 1982, p. 350), como pode se verificar na primeira edição de *Os lusíadas*, de 1572, conforme o fac-símile consultado: “Mas ca onde mais se alarga, ali tereis” (CAMÕES, 1980, p. 324). Ainda neste canto terceiro, em seu terceiro movimento, o poeta canta:

E Luís Vaz ouvira o cantar da estrela:

*Já descoberto tínhamos diante
Lá no novo Hemisfério nova estrela
Não vista de outra gente, que ignoramos
Alguns tempos esteve incerta dela*

*Debaixo estando já da estrela nova
Que no novo Hemisfério resplandece
Dando do segundo axe certa prova¹³³.*

(MOURÃO, 1997, p. 94)

Destes versos, os quatro primeiros são da décima quarta estância do quinto canto de *Os lusíadas*, e fazem referência ao Cruzeiro do Sul como um reconhecimento de origem portuguesa. Os três demais é uma transcrição do intervalo do verso centésimo décimo terceiro ao centésimo décimo quinto da Elegia I (CAMÕES, 1997, p. 154), e fazem referência às constelações da Ursa Maior e da Ursa Menor como descobertas da ciência renascentista, apontando para o pólo sul (“segundo axé”).

No verso “E onde ‘mais se alarga’ esse rodeio — Luís Vaz” (MOURÃO, 1997, p. 98), do quarto movimento do canto terceiro, o poeta retoma o já citado verso camoniano “Mas onde mais se alarga, ali tereis”. Em “Chegados, Luís,/ das

¹³³ Grifo do autor. Aliás, em todas as citações de versos de Gerardo Mello Mourão em que haja destaque em itálico, trata-se de um grifo do próprio autor.

marítimas águas consagradas/ sagram os sagrantes a sagração da terra” (MOURÃO, 1997, p. 120), que abrem o primeiro movimento do canto quarto, há citação expressa do sétimo verso da décima nona estância do primeiro canto de *Os lusíadas*: “As marítimas águas consagradas” (CAMÕES, 1982, p. 73). Nos versos “E era o mar de Luís o mar de Pero/ mar com tanta tormenta e tanto dano/ tantas vezes a morte apercebida” (MOURÃO, 1997, p. 139), do quarto movimento do canto quarto, em diálogo direto com Camões — como na grande maioria dos casos — e Pero Lopes de Sousa, o poeta reescreve os dois primeiros versos da última (ou centésima sexta) estância do primeiro canto: “No mar, tanta tormenta e tanto dano,/ Tantas vezes a morte apercebida” (CAMÕES, 1982, p. 95). Nos versos “Camões gravou seu nome no bronze dos *Lusíadas/* e por ele e com ele o nome do Brasil” (MOURÃO, 1997, p. 161), o poeta memora sua fonte de referência e assevera que os feitos portugueses narrados na grande epopéia lusófona é responsável pela criação da *Invenção do mar*: a pátria brasileira. Em “e os homens são obra do delírio/ do Príncipe esperado — maravilha, Luís,/ *maravilha fatal* daquela idade” (MOURÃO, 1997, p. 226), do terceiro movimento do canto sexto, o poeta dialoga novamente com o grande bardo português, e reescreve o sexto verso da sexta estância do primeiro canto: “Maravilha fatal da nossa idade” (CAMÕES, 1982, p. 70). O “Príncipe” citado, ao qual a voz de Gerardo Mello Mourão retornará, trata-se de D. Afonso Henriques, que venceu cinco reis mouros, e se tornou rei da Espanha. Em “E ao som, Luís, de tua/ *canora trombeta embandeirada* — de tua/ *tuba canora e belicosa/* levantam-se índios, pretos, brancos, mamelucos/ *as lanças e arcos tomam*” (MOURÃO, 1997, p. 269), da quarta estrofe do segundo movimento do canto sétimo, o poeta reescreve, respectivamente, o quinto verso da centésima sétima estância do terceiro canto de *Os lusíadas*: “A canora trombeta embandeirada” (CAMÕES, 1982, p. 153); o terceiro verso da quinta estância do primeiro canto: “Mas de tuba canora e belicosa” (CAMÕES, 1997, p. 70); e o sétimo verso da quadragésima oitava estância do terceiro canto: “As lanças e arcos tomam, tubas soam” (CAMÕES, 1982, p. 139). Tanto no segundo quanto no terceiro movimento deste mesmo canto sétimo, o poeta emprega o verso “Aos infiéis, Senhor, aos infiéis” (MOURÃO, 1997, p. 269, 271). Este é o sétimo verso da quadragésima quinta estância do terceiro canto de *Os lusíadas*. No poema camoniano, o verso é uma fala gritada pelo citado “Príncipe” D.

Afonso Henriques: “Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis,/ E não a mi, que creio o que podeis!” (CAMÕES, 1982, p. 138).

Finalmente, no verso “e Luís Vaz, dito Camões, gerou o reino de Portugal” (MOURÃO, 1997, p. 351) do epílogo “Gênese ou genealogia”, o poeta faz sua última menção ao grande bardo português, ombreando-o àqueles que fundaram, via escrituras, o mundo ocidental: Mateus, Marcos, Lucas e João (evangelistas), Pedro e Paulo (epistolistas), Homero, Virgílio e Dante. Podemos observar, destes destaques, que a presença de Camões percorre praticamente todo o corpo de *Invenção do mar*, à exceção do canto quinto.

Como *Os lusíadas* e as demais epopéias clássicas, *Invenção do mar* está dividida em prólogo, narração e epílogo. Ainda assim, diferentemente da epopéia camoniana, seu prólogo contém apenas proposição e invocação, logo, não contém dedicatória. Também diferentemente da tradição épica, em *Invenção do mar* o poeta não emprega fórmulas retóricas para indicar a proposição e a invocação, nem para indicar a narração e o epílogo. Logo, não há, no início do poema, fórmulas do tipo: «cantando, farei isso» ou «cantarei isso», como em “Cantando espalharei por toda parte,/ Se a tanto me ajudar engenho em arte” (CAMÕES, 1982, p. 69). De todo modo, pode-se dizer que Gerardo Mello Mourão transforma tal fórmula ao dizer: “quero o mar das parábolas e elipses/ [...]// e [quero] tu, Pater Poseidon” (MOURÃO, 1997, p. 24). Contudo, tais versos podem também ser interpretados como uma invocação dirigida a um mitônimo — o que também é metamorfose da retórica épica, porque tal mitônimo não se refere a uma musa, como as “Tágides minhas” (CAMÕES, 1982, p. 70) nem como Calíope, no verso “A ira, Deusa, celebra do Peleio Aquiles” (HOMERO, 2003, p. 31), que abre a *Ilíada*. A transformação operada sobre a retórica da invocação, em *Invenção do mar*, vai mais adiante, porque Gerardo Mello Mourão solicita à narrativa a presença de Isabel, que é um antropônimo, e funda Diônisos no poema, que é uma espécie de antropomitônimo — outra *invenção*.

O poema de Gerardo Mello Mourão está dividido em sete cantos e um epílogo, cujo título é “Gênese ou genealogia”. Cada canto tem exatamente nove movimentos ou seções ou partes. O canto de epílogo, de maneira distinta, tem apenas dois movimentos. No total, a epopéia compreendia exatamente cinco mil

seiscentos e cinco versos — o que a deixa bem mais concisa do que *Os lusíadas*, que têm oito mil oitocentos e dezesseis versos. Certamente, Mello Mourão compreende que os dias atuais talvez não comportassem uma epopéia mais extensa. De todo modo, levando em conta a tradição clássica do estilo épico até sua épica, a obra de Camões já era considerada um exemplo de concisão. Nesse sentido, ambos os poetas são artistas visceralmente imbricados nos vieses de seu tempo. Se alguém pretender, mais adiante, dar cabo de uma empreitada dessa natureza, terá, certamente, de avançar bastante no sentido da concisão, sem perder em descrição, hipérbole e outros detalhes próprios a uma epopéia. Este alguém terá de ser um poeta apto a escrever um longo poema breve.

Se, à maneira de Antonio Geraldo da Cunha (1980, p. x)¹³⁴, fizéssemos uma revista da iteração de versos linha a linha de *Invenção do mar*, observaríamos que o poeta se vale desse processo de repetição até mais do que Camões. Dos oito mil oitocentos e dezesseis versos de *Os lusíadas*, o verso “*Tra la spica e la man qual muro he messo*” (“Entre a espiga e a mão, um muro se levanta”) (CAMÕES, 1982, p. 310) é de Petrarca, tomado literalmente do soneto LVI das *Rime* (CUNHA, 1980, p. x). Ainda conforme o estudo de Cunha, dos oito mil oitocentos e quinze versos restantes, três são literalmente repetidos do poeta pelo poeta mesmo: “Mas não lhe sucedeu como cuidava” — oitavo verso da quadragésima quarta estância do primeiro canto, e quarto verso da septuagésima estância do segundo canto —; “Recebe o capitão alegremente” — primeiro verso da sexagésima primeira estância do primeiro canto, e idem da septuagésima sétima estância do segundo canto —; e “Segundo estava mal apercebido” — oitavo verso da trigésima quinta estância do terceiro canto, e idem da sétima estância do nono canto (CUNHA, 1980, p. x). Reduzido a oito mil oitocentos e doze versos, *Os lusíadas* ainda têm uma série de outros versos parafraseados de Camões por ele próprio. Esse processo tanto de inter quanto de intratextualidade, como observamos antes, é bastante recorrente na escrita de Gerardo Mello Mourão. Se contássemos, os cinco mil seiscentos e cinco versos de *Invenção do mar* seriam reduzidos para aproximadamente cinco mil seiscentos e quarenta versos.

¹³⁴ A parte crítica do *Índice analítico do vocabulário de Os lusíadas* é pretextual e foi numerada com algarismos romanos em caixa-baixa.

O que o classicismo¹³⁵ prerrogava, para entendermos melhor a iteração camoniana, era uma estética da imitação, a qual consistia em prafrasear ou recriar versos, ambientes, figuras, temas e mitos a partir de autores antigos, especificamente gregos e romanos (BRANDÃO, 2001, p. 19-26). *Inventor* que era, Camões, ainda que não resolvidamente, semina, com suas iterações, a estética da citação e a bricolagem. Como poeta do classicismo lusitano, o grande bardo português está inserido no início dos tempos modernos, da era em que estado e igreja se dissociaram no Ocidente, marcando o fim da política teocrática e o início do sujeito da ciência. O gesto do poeta ganhará mais corpo a partir do romantismo, porque naquela época poetas, prosadores e filósofos passaram a considerar a literatura como um fenômeno historial, e não natural, como se pensava antes (ANGELO, 1998, p. 35-41). Na poesia posterior ao romantismo, esse procedimento fará parte de um programa estético.

Em *Invenção do mar*, logo no primeiro movimento do canto primeiro, o poeta recorre à estética da citação e à iteração de versos fundindo tais recursos de escrita em um único gesto, como é bastante próprio de sua estilística de poeta contemporâneo. Conforme já chamamos atenção, os primeiros versos são citações traduzidas do rei-poeta D. Dinis: “Ai flores do verde pinho/ ai pinhos da verde rama” (MOURÃO, 1997, p. 24), as quais se repetem estrofes mais à frente: “Ai flores/ do verde pinho” (MOURÃO, 1997, p. 25), “ai flores do verde pinho” (MOURÃO, 1997, p. 25 e 26). A partir desta citação e de sua iteração, o poeta cria: “coroados das flores do verde pinho” (MOURÃO, 1997, p. 24), “o pinho de novo verde sobre as águas verdes” (MOURÃO, 1997, p. 24), “ai ramos de Leiria/ ai flor dos linhos do Alentejo” (MOURÃO, 1997, p. 25), “e um dia os pinhos serão galgos/ e esses galgos do mar irão galgar” (MOURÃO, 1997, p. 25), “ai linhos do branco linho” (MOURÃO, 1997, p. 25), “ai táboas que foram verdes” (MOURÃO, 1997, p. 26) e “ai pinhos da verde flor” (MOURÃO, 1997, p. 26). Ao começar a narrativa no terceiro movimento do canto primeiro, o poeta emprega uma fórmula retórica típica dos contos de fada: “era uma vez” (MOURÃO, 1997, p. 30). Não só em *Invenção do mar*, mas também em *Os peões* esta fórmula será bastante recorrente. Ainda no âmbito da citação, Gerardo Mello Mourão, por hipérbato e substituindo a vírgula do original por um travessão,

¹³⁵ Renascimento, barroco, maneirismo e ilustração, ou período da segunda metade do século XV à primeira metade do século XVIII.

bem como suprimindo os artigos de hipóstase¹³⁶, toma para si, também neste terceiro movimento do canto primeiro, o verso “O que importa é o partir, não o chegar”, de Miguel Torga (1999, p. 76), reescrito: “não importa chegar — o que importa é partir” (MOURÃO, 1997, p. 30). No “Índice remissivo” (MOURÃO, 1997, p. 362), Mello Mourão faz uma deferência ao poeta português Miguel Torga como grande escritor da língua e seu amigo. Ademais, no próprio movimento o nome daquele poeta é citado, como se Gerardo Mello Mourão dialogasse com ele durante a narrativa-*en-scène*: “onde donde por onde para onde — Miguel” (MOURÃO, 1997, p. 30). Este verso, inclusive, será parafraseado mais adiante, no sexto movimento do mesmo canto: “onde donde por onde alaonde” (MOURÃO, 1997, p. 37). Conforme já assinalamos, não queremos aqui deslindar ocorrência a ocorrência o emprego da estética da citação e da bricolagem, enfim, dos palimpsestos de Gerardo Mello Mourão. Pretendemos apenas sinalizar que, assim como sua fonte principal de influência a respeito de *Invenção do mar*, Camões e *Os lusíadas*, o poeta levou tais gestos a conseqüências variadas. Nisso, a principal lição, quiçá, seja aprendermos que o exercício da inter e da intratextualidade é, em si, nos dias de hoje, ora uma atualização e ora uma reatualização de procedimentos antigos da Poética. Embora recortar, colar e citar não fosse, na época de Camões, o que é agora, o princípio de fonte de influência e a consciência da relevância (como necessidade de desempenho cultural) do diálogo entre autores e épocas é o mais importante, até porque todo sistema literário se materializou historicamente.

Diversas vezes, o poeta cola documentos e reproduz a escrita de cronistas coloniais, conferindo mais prosaísmo ao texto do poema, como por exemplo: “... do primeiro encontro não perdoam a grande nem a pequeno, para o que vão apercebidos de uns páus à feição de arrochos, com uma quina por uma ponta, com o que da primeira pancada que dão na cabeça do contrário lh'a fazem em pedaços [...]”¹³⁷ (MOURÃO, 1997, p. 228). Em nota sobre o documento colado (MOURÃO,

¹³⁶ Porque é pouco freqüente nos manuais, gostaríamos de lembrar que hipóstase (ou conversão ou habilitação) é aquela figura de linguagem pela qual uma palavra passa a exercer uma função que não lhe é comum. As gramáticas tradicionais tendem a colocá-la no capítulo de morfologia sob a alcunha de “derivação imprópria” — o que, a rigor, não é um problema morfológico, mas estilístico, como assinala Celso Cunha (1985, p. 104)

¹³⁷ A ortografia empregada pelo poeta é uma razoável adaptação do sistema ortográfico empregado em Portugal no século XVI. No original se encontra “páos”, em vez de “páus”; “ao contrário”, em vez de “do contrário”; e “pedáços”, em vez de “pedaços” (BRAZIL, 1851, p. 330). De todo modo, isso não atrapalha o texto e muito menos põe em cheque o recurso de citação como procedimento estético.

1997, p. 364), o poeta assinala que o trecho vem de memória via Pero Magalhães Gândavo ou via Fernão Cardim. O texto da fonte original é, na verdade, proveniente do *Tratado descritivo do Brasil*, de Gabriel Soares de Souza (BRAZIL, 1851, p. 330), e foi escrito em 1587. O esquecimento ou a troca de nome da autoria e a razoável adaptação ortográfica do poeta não põe em cheque sua hábil manipulação da estética da citação.

Quanto a Camões, este recolheu em *A história do descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses*, de Fernão Lopes de Castanheda; em *As décadas*, de João de Barros; em *O roteiro da primeira viagem de Vasco da Gama*, de Álvaro Velho; e nas crônicas sobre os reis de Portugal, de Fernão Lopes e Rui de Pina, conforme pesquisa de Jorge de Sena (1970), os dados que serviram de fonte para a história em *Os lusíadas*. O método, contudo, não é necessariamente de pesquisa estética. As leituras do bardo formaram seu humanismo, e deste ele se valeu para narrar as ações de sua epopéia. No caso de Gerardo Mello Mourão, o gesto de reatualização o faz dar alguns passos à frente, porque ele toma suas fontes tanto para recontar a história quanto para documentá-la como paródia, por força de pesquisa estética. De todo modo, a mundivivência de Camões em relação à poesia jamais o permitiria reproduzir textualmente trechos de documentos (crônicas, cartas, atestados, tratados etc.) ao longo de sua epopéia.

A respeito da versificação, *Invenção do mar* dispõe versos tanto anisométricos, quanto isométricos, quanto heterométricos, a depender da parte. Como Gerardo Mello Mourão quis evitar o sistema vocal de oratória de *Os lusíadas*, e mesmo de toda a tradição em poesia épica, não caberia a sua escrita um modelo monorrítmico como o camoniano, de mil cento e duas estâncias em oitava rima (estrofe de oito versos decassilábicos heróicos com o esquema de rima ABABABCC). É importante observar que, mesmo se valendo de famílias métricas padrões da língua portuguesa, o poeta, sobretudo, escreveu em versos livres.

Voltando à estruturação do poema, relembramos que, intrigantemente, *Invenção do mar* tem duas proposições — conforme já assinalamos. Uma é dada no canto primeiro, e a outra no segundo. O canto primeiro apresenta o rei-poeta D. Dinis via processo de aglutinação de história e lenda. Neste canto, a proposição está dada no primeiro movimento. Como já sabemos, tal proposição implica em que o

momento seminal de fundação do que será o Brasil é o lendário sonho de D. Dinis — chamado Diônisos no poema, em clara representação do deus bacante. Conforme já sabemos, no segundo movimento deste canto primeiro ocorre a invocação, curiosamente a Diônisos e sua esposa, D. Isabel, e não a ninfas, musas nem deusas. O poeta canta: “Boa noite, Isabel” e “Boa noite, Isabel — e tu, Diônisos” (MOURÃO, 1997, p. 27, 28), na primeira proposição (segundo movimento do canto primeiro). Do terceiro ao oitavo movimento, o poeta apresenta a aventura dos navegantes portugueses pelos mares. No final do canto, no nono movimento, depois de os portugueses terem percorrido todos os mares do mundo, o poeta descreve a cartografia que desenharam em formato de rimas, de acordo com o nome dos lugares descobertos ou fundados pela gente de Portugal. Para tanto, primeiro ele faz o cantar de rimar o mundo — como assinalamos antes — pela descoberta das terras, no oitavo movimento deste canto primeiro:

Nas espumas do mar só eu leio agora
 seus nomes esquecidos
 e celebro seus nomes marinheiros.
 Caçavam a aventura e não caçavam nada e caçavam tudo
 no sertão do mar
 e então o mar era o sertão e o sertão era mar:
 iam em busca apenas de uma rima e de uma oitava rima
 a rima rúnica dos papiros e a rima rupestre que rimasse, Infante,
 com a rima de pedra de teu promontório.

Sonhava Henrique a rima de rimar o mundo

(MOURÃO, 1997, p. 41-42)

Em seguida, no nono movimento do canto, ele faz cantar propriamente das rimas cartografadoras:

E de rimas se fez
 a flor marinha dos continentes quando, Luís,
 por dilatar a fé e o império dilatou-se
 a poesia do mundo:
 [...]

Meliapor e Timor e Cranganor e Mangalor
 e de todos os nomes, pequeno poeta dos piratas ingleses,
 Macassar, Manaar e Manapar,
 Madagascar e Visnagar e Malabar e Zanzibar
 com as rimas de todas as vogais
 em ara e era e ira e ora e ura
 de Guanabara e Jericoacoara e Pajuçara
 a Cingapura e Baramura
 ali chegavam as caravelas de Cristo
 velas de linho fiadas na Beira
 e brasão da cruz encarnada

bordada em Leiria pelas mãos
das Marianas e Joanas e Marias do Céu.

E assim se achava o mundo inteiro
suas vogais e suas sílabas,
de Uganda a Luanda, por Banda e Sarabanda
e Mombaça e Bokaça
e Camorim e Camocim
e Cochim e Bombaim e Costa do Marfim
e Benim e Baçaim e Mearim por onde
iam rimando a terra os menestréis do mar
e os cartógrafos em Gênova em Veneza
e os Waldseemueller e os Gerardus Mercator
e os que desenhavam mapas flamengos para flibusteiros
iam pintando a flauta e o mote das rimas que inventamos:
Japão, Nagapatão e Maranhão e Hindustão
Goiás e Paravás e Badegás
e Sião e Cantão e Jaguarão
e Diu e Iguatu e Xingu e Pegu e Paracatu e Curuzu
e Ormuz e Queluz
e Ubatuba e Caraguatatuba
e as fronteiras dos continentes
rimavam nas Áfricas, nas Índias,
nas décadas da Ásia
nas Europas e naquela quarta parte nova
arada por marinheiros:
e se mais mundo houvera
mais rimas lá rimaram.

no papel das ovelhas da serra.

(MOURÃO, 1997, p. 43, 45-47)

Seguindo o roteiro geográfico da narrativa camoniana, e o estendendo a rincões do Brasil, Mello Mourão consegue, com seu catálogo de rimas descrever, ainda de maneira mais sintética, toda a cartografia camoniana. Em *Os lusíadas*, o grande bardo português, como se sabe, descreve a partida da frota de Vasco da Gama da praia do Restelo, em Lisboa, em 8 de julho de 1497. A expedição tinha como fim encontrar uma passagem marítima para a Índia. No percurso, Camões narra a navegação pelo largo das ilhas da Madeira e Canárias e, em seguida, para o longo da costa ocidental de Marrocos e do Senegal, até descrever o contorno da África feito pela frota. Tal contorno se efetiva depois que Vasco da Gama e seus comandados dobram o perigosíssimo Cabo da Boa Esperança. A frota, em seguida, singra pelo litoral oriental da África até Moçambique. Daí, depois de passar por Mombaça e partindo de Melinde, a frota parte para Calicut. No final da epopéia, a musa Téthis descreve a Vasco da Gama o futuro, que para Camões já era passado, das conquistas portuguesas, descrevendo as costas da África, da Ásia, da América e da Oceania, particularmente as terras que vão do Trópico de Câncer ao Círculo

Polar Ártico. No percurso, a frota vascaína navega pelo Atlântico e pelo Índico, passando por três continentes: Europa (que é o ponto de partida), África (costas ocidental e oriental) e Ásia (a parte sul, também denominada Ásia Meridional ou Ásia das Monções). A Ilha dos Amores, que parece ser o lugar mais irreal da narrativa, e, tecnicamente, Bombaim, porque se debruça sobre uma baía e possui praias de areia branca e fina, logo, dá uma impressão de ilha, e não de terra continental. Por isso podemos dizer que todo o nono movimento do canto primeiro de *Invenção do mar* consegue sintetizar a geografia descrita em *Os Lusíadas*. Vale ressaltar que, ao adentrar rincões da futura América lusitana — porque é posterior à viagem vascaína — e os ombrear aos lugares das grandes navegações, Gerardo Mello Mourão enfatiza mais um gesto de sua reatualização — até porque sua epopéia é sobre “a parição e a aparição do mundo” (MOURÃO, 1997, p. 60) que virá, e veio, a ser o Brasil.

O canto segundo é a seção das grandes navegações. Em seu primeiro movimento, o poeta apresenta sua segunda proposição: a fundação do que mais tarde será o Brasil decorre da tecnologia náutica da Escola de Sagres, pela astúcia do Infante D. Henrique. O poeta canta: “E agora tu, Diônisos, me ensina,/ e tu, Isabel, canta-me o mote” (MOURÃO, 1997, p. 60), na segunda proposição (segundo movimento do canto segundo). Deste segundo ao oitavo movimento, seguindo a lógica anterior, o poeta descreve, dialogando com a tradução do livro pentateuco “Gênese” feita por S. Jerônimo para *Vulgata*, os mares ocupados por portugueses, genoveses e venezianos em todas as partes. Assim ocorre o gesto fundador no novo mundo, feito mais de águas do que de terras: “E o mundo antes de Henrique tinha/ três quartas partes de terra e uma parte de águas” (MOURÃO, 1997, p. 61); o gesto fundador das coisas do mundo, o gesto adônico: “E diziam ilhas — e as ilhas eram —/ afortunadas entre/ praias e palmeiras./ E diziam terra firme — e os continentes eram —/ com seus montes seus rios e seus vales” (MOURÃO, 1997, p. 63); e o gesto fundador do novo mundo depois do dilúvio: “e sempre um pássaro, Noé, anuncia aos navegantes/ sobre a arfagem das ondas/ com um ramos de folhas no bico/ a fim das águas e a invenção da terra firme” (MOURÃO, 1997, p. 68). No nono movimento, o poeta narra a mudança de rota da frota cabralina, até que as doze naus lusitanas da “descoberta” avistam a “nova terra”: “E o teatro do mundo se inaugura/ naquela tarde de 1500” (MOURÃO, 1997, p. 73), em bom tom de hipérbole

próprio das epopéias, como se todo o mundo, o planeta inteiro, nascesse naquele momento.

Naquele mesmo nono movimento, o poeta fará o desfile das testemunhas da descoberta, *in exque locum*: Cabral, da Vinci, Miguelangelo, Erasmo, Morus, Rafael, Maquiavel, Cortez, Magalhães, Lucas, Cranach, Ariosto, Pizarro, Gerardo Mercator, Tiziano, Tintoretto, Corregio, Janequin, Holbein, Cardan, Francisco Primeiro, Lutero, Calvino, Ivã O Terrível e tantos outro. Tal desfile aproxima mais *Invenção do mar* de *Os lusíadas*, confirmando a vocação histórica mais documental e menos lendária da épica lusófona. Efetivamente, pela abordagem que vimos dando ao poema de Gerardo Mello Mourão, julgamos que esteja claro que as personagens ou actantes da epopéia dizem muito mais respeito a antropônimos do que a mitônimos. Isso nos leva a considerar que *Os lusíadas* inicia mais determinadamente a épica realista dos tempos modernos. No entanto, a epopéia camoniana ainda se avizinha muito de perto do histórico não-documental. No caso da *Divina comédia*, Dante não só vai ao ponto de Camões, como mergulha de ficção adentro, *inventando* destino para personagens míticos (Ulisses) e biográficos (papa Celestino V), logo, seu discurso épico tanto é quanto não é histórico documental. Gerardo Mello Mourão, mesmo preservando lenda e mito, prima a narrativa nos protocolos da história como documento.

O canto terceiro é a parte da chegada ao que será o Brasil. No primeiro movimento há uma digressão, e o poeta narra o dia em que a “nova terra” é avistada — o dia 19 de abril de 1500. Neste mesmo movimento há a primeira evocação ao mito de D. Sebastião. No movimento seguinte, narra-se o batismo da terra “descoberta”, como Vera Cruz e depois Santa Cruz, e antecipa-se, como profecia, a desbravação da costa atlântica até as margens do rio Prata. Neste caso, observa-se no texto: “E a América inteira era Brasil/ Magnus Brasil — registra o cartógrafo —/ do Maranhão ao Cabo de Santo Agostinho e daí/ todas as terras ao sul do Prata” (MOURÃO, 1997, p. 88). Chamamos este caso de profecia, porque a narrativa é realizada em tempo real, e, por isso, antecipa um feito futuro. Como sabemos que o poeta conhece a história, se a lógica de profecia se desmancha por este lado, ela se mantém porque falar do passado se colocando nele de dentro do presente anula o tempo. Do terceiro ao nono movimento há laudações e narração em torno dos

portugueses e de outros navegantes como caçadores de mundos, e em torno dos primeiros contatos com a terra e com os autóctones. Trechos de *Os lusíadas*, da carta de Caminha e de outros cronistas servem a toda a escrita do canto. Até aqui, observe-se que o percurso narrativo procurou atender à disposição das proposições e à apresentação que as materializaram na história para, mais adiante, realizar a fundação do Brasil. Logo, o processo é mesmo o de profecia e reconhecimento, de pergunta e resposta na mesma intriga, próprio do mito.

O canto quarto concerne à narrativa da colonização, pela chegada de Martim Afonso de Sousa, primeiro donatário do Brasil, e Pero Lopes de Sousa, seu irmão e fundador da província do Ceará, terra natal de Gerardo Mello Mourão. No primeiro movimento, o poeta narra exatamente a chegada de Martim Afonso. Para tanto, o poeta funde novamente passado e futuro, distendendo todo o tempo em um presente contínuo, ou, conforme também podemos interpretar, profetizando o nascimento de seu clã (das famílias brasileiras), cantado em *Os peãs*:

Das coxias da caravela de Martim Afonso
vieram todos — os zainos e os pamos bragados
o serrano pedrês do Capitão José Ribeiro Mello, meu avô,
o ginete estradeiro de Dona Eufrásia, a bisavó,
em seu selim de curo de bezerro e arções altos de prata,
o cavalo Marinheiro do Padre Feitosa
com seus estribos de ouro,
as montarias do guerreiros
a burra melada do Major Galdino, pai de meu pai,
Galdino Ribeiro Mello Sampaio,
com seu clavinote matador na lua da sela
e os cavalos dos vaqueiros e dos bandoleiros

(MOURÃO, 1997, p. 123)

Nos versos destacados, o poeta também lança mão da fundação das coisas no mundo. O cavalo, neste caso, é figura fundamental da profecia, mais adiante reconhecida como bandeirantismo, porque será um dos motores do desbravamento da Terra Grande, da ocupação da “nova terra” de sertão adentro. Em seguida, no segundo movimento deste canto quarto, o poeta narra a celebração da viagem que os portugueses vindos com Martim Afonso de Sousa e Pero Lopes de Sousa fizeram. Ao longo do terceiro até o nono movimento, ele narra as andanças dos irmãos Sousa pela “nova terra” e pelo mundo; apresenta novos colonizadores (Diogo Leite, o Caramuru ou Diogo Álvares Correia, Pero de Góis, Brás Cubas, Pascoal Fernandes, João Adorno, Bartolomeu Gonçalves, Pero Capico e Afonso Rodrigues);

e descreve o sistema de capitanias hereditárias, inventado por Martim Afonso para “civilizar” a terra “descoberta”. No sétimo movimento, o poeta faz a profecia de que Pernambuco será a grande província da nação em nascimento, e que a partir desta província surgirá o sentimento nativista brasileiro e toda movimentação pró-independência do novo povo. Isso, obviamente, dá-se por digressão, porque a narração do oitavo e do nono movimento corresponde a fatos anteriores à profecia.

Todo o canto quinto dá continuidade ao sistema de capitanias descrito no canto anterior, acrescentando à narração a presença e influência dos padres da Companhia de Jesus na colônia. Neste canto, aglomera-se, por síntese, uma série de elementos apresentados e descritos anteriormente, à maneira de retomada, de reconhecimento. Surgem de volta os grandes navegantes, a frota de Cabral, os primeiro colonizadores, descreve-se novamente a cartografia da colônia e antecipa-se, de modo mais amplo, o nomes dos heróis das Batalhas das Tabocas e dos Guararapes, que definirão o espírito nacional do novo povo.

O canto sexto diz respeito ao bandeirantismo. No primeiro movimento, os bandeirantes são todos apresentados, sendo os mais conhecidos pluralizados, como signos de todos os colonizadores que adentram o sertão (Borbas Gatos, Dias Paes, Anhagüeras, Raposos Tavares, Garcias d’Ávilas, Pedros Teixeiras) e os menos conhecidos, não (Luís de Piza Botelho Mourão e Amador Bueno). No segundo movimento, o poeta dispõe as intenções dos bandeirantes de adentrarem pelo sertão da colônia. No terceiro movimento, a lenda de D. Sebastião é retomada para enfatizar o caráter messiânico do bandeirantismo. Do quarto ao nono movimento, o poeta narra as ações das bandeiras, seu delineamento da geografia nacional, seus conflitos contra os índios e os jesuítas, a fundação de cidades e a organização de grupos provincianos que farão parte da resistência e expulsão dos holandeses do território brasileiro. Observe-se, até aqui que, como *Os peãs*, *Invenção do mar* é um poema genealógico, como *Os lusíadas*. Observe-se que, também, como a epopéia camoniana, *Invenção do mar* descreve e narra sobre a Madrugada dos Dias nacionais via instalação de pessoas, lugares e tempos.

No sétimo e último canto — que tanto detalhamos no tópico anterior deste capítulo —, o poeta narra as Batalhas das Tabocas e dos Guararapes, além dos conflitos menores nos quais estiveram envolvidos os luso-brasileiros contra

espanhóis, franceses, alemães, ingleses e, sobretudo, holandeses. No epílogo, o poeta descreve o que ficou para os povos do Ocidente, e especificamente para o Brasil, na partilha das descobertas das navegações, no fim do processo da *invenção* marítima:

Deixo a todas as Américas esses Abreus e Lima
os olhos do Padre Roma sozinho em sua jangada
lendo seus salmos desde o mar de Olinda
passando pelas Alagoas para levantar os povos
chegou a Salvador para levantar a Bahia
onde o Conde dos Arcos levantou patíbulo

[...]

Deixo ao campanário de todas as igrejas
dobres de sinos e aleluias pelos trezentos e sessenta padres
arcabuzados e enforcados
nas revoluções do Nordeste — e deixo
em missa solene e ofícios de matinas
um lírio de marfim — rosto de Joana Angélica,
a bela abadessa atravessada a espada

[...]

Deixo, finalmente, a cada Dirceu sua Marília
e a cada Martim Soares Moreno sua Iracema
a cada Garibaldi sua Anita de Santa Catarina.

(MOURÃO, 1997, p. 356-357)

Nesse diário de viagem do sonho de D. Dinis à pré-independência nacional por força da Revolução de 1817, Gerardo Mello Mourão nos leva a observar que o espírito brasileiro resultou da confluência secular de uma aventura marítima com uma aventura telúrica. Até hoje, no espaço geopolítico brasileiro, observamos que, ora como cisão e ora como congresso, o povo brasileiro tem seu imaginário e, conseqüentemente, todo seu comportamento psicossocial, balanceado ou contrabalanceado nas medidas do litoral e do interior, ainda que a mística megametropolitana dos Estados Unidos da América venha se veniando nos principais contextos urbanos da nação. Embora de outro modo, pelo lamento de Camões sobre a condição em que sua grande nação se encontrava — lamúria que, após a morte do poeta (1578), confirmar-se-á com a anexação de Portugal pela Espanha (1580) —; diante da profecia de feitos dos varões portugueses — também porque, como Gerardo Mello Mourão, o grande bardo português conhecia a história —; e diante da “máquina do mundo”, apresentada por Téthys a Vasco da Gama, o canto final de *Os lusíadas* também é um lançar de olhos para o futuro. Como Camões transita entre o passado conhecido, fazendo-o, por vaticínio, de futuro

simuladamente desconhecido, e o presente vivido, seu discurso sobre o que será, o que é e o que foi de Portugal também casa *invenção do mar* como sua reatualização, transita por tais sendas a respeito do Brasil.

Conforme Emanuel Paulo Ramos (1982, p. 51), em *Os lusíadas* há a seguinte apresentação de elementos: os fatos reais, quer dizer, históricos, narrados pelo poeta; os fatos reais narrados pelo herói, Vasco da Gama; os fatos míticos ou fabulosos; e os fatos de natureza profética. Observe-se, nessa descrição, que o mundo “verídico” e o mundo “fabuloso” estão cindidos. Como poeta renascentista e erudito, era natural a Camões enxergar o mundo em partes. Perceber o imbricamento entre os mundos possíveis não era um prodígio do renascimento. O máximo que um poeta poderia realizar, e Camões o fez, era o gesto barroco de tentar abarcar o mundo de todos os lados (logo, a “máquina do mundo”), em sua suposta unidade — porque o mundo medieval ainda não havia dado seu adeus —, ou era o gesto maneirista de hesitar entre um mundo e outro — o que Camões também o fez. Assim, pelo sistema estrutural de *Os lusíadas*, descrito por Jorge de Sena (1970), na história narrada pelo poeta dispõe-se, em torno de Vasco da Gama: os actantes da navegação pelo Índico; a chegada à ilha de Moçambique (a Mombaça e a Melinde); o ataque traiçoeiro dos mouros; o convite insidioso do rei de Mombaça; o piloto mouro ardiloso; a súplica de Vasco da Gama; a partida da armada; a chegada a Melinde; a estadia em Melinde; a viagem definitiva para a Índia, com as história de bordo, a tempestade marítima e a meditação do poeta sobre o valor da glória; a chegada a Calicut; a descrição da Índia e as reflexões do poeta sobre a onipotência do ouro. Como não há a necessidade de descrever todo o conhecido enredo e todas as partes de *Os lusíadas*, o que listamos é suficiente para notificar que esta é a narrativa do presente, enquanto a narrativa dos heróis, plantado na história pelo poeta, é a do passado — sendo as duas localizadas no plano histórico. As demais narrativas, do plano mítico, funcionam, no sistema de cisão da estética renascentista camoniana, como um artifício poético.

Todas as pessoas, os lugares e as coisas apresentadas em *Os lusíadas* estão recalçadas por força daquela cisão. É interessante levar em conta que isso não ocorre em epopéias anteriores: *Jerusalém libertada*, *Divina comédia*, *Eneida* e *Ilíada*. Certamente, Camões é um contraponto entre o mundo anterior ao

renascimento e o mundo posterior — daí sua relevância para a poesia universal. É exatamente a partir do renascimento, porque ocorre o início da modernidade, que o mundo se torna um lugar de paródia, e também é exatamente a partir dele que toda a noção de unidade histórica, social, ética e estética de antes entra em crise e passa a ser lacerada. Neste sentido, *Invenção do mar* é a evolução, agora que estamos no suposto auge da modernidade, de *Os lusíadas*. A laceração do renascimento se converteu, por metamorfose, em dilaceração; o mundo, como sabemos, fragmentou-se e, conseqüente a isso, cada plano (histórico, mítico, lendário ou outro) são plausíveis à verdade. Isso quer dizer que em *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão não poderia estabelecer a cisão camoniana dos mundos, e, logo, não poderia diferenciar mundo “verídico” de “fabuloso”, simplesmente porque essa diferenciação não existe, ainda mais quando levamos em conta a realidade virtual e comunicação em tempo real a longas distâncias aniquiladas.

Quando Gerardo Mello Mourão cita, põe em cena, evoca ou se refere a um actante da história, a uma figura lendária ou mítica, em nenhum momento há planos distintos. Assim também não é ele que assume a voz do presente e um outro que assume a do passado. Todas as vozes são encarnadas pela voz do poeta, sem haver destruição da autonomia monológica nem da dialógica. Um exemplo disso é o sistema de profecia, assumido em *Os lusíadas* apenas por Júpiter, Adamastor, Proteu e a Ninfa da Ilha do Amor, quer dizer, pelas personagens do mundo “fabuloso”. Apenas uma personagem do mundo “verídico” realiza uma profecia, no entanto, isso se faz em sonho — no plano em que os mundos se fundem, porque tudo é possível. O sistema de pergunta e resposta do mito da viagem e da metamorfose do povo lusitano em gente gloriosa pelos feitos marítimos só é possível pela intervenção dos deuses e pela graça e bênção do Deus cristão, uma vez que é cargo dos portugueses dilatar sua fé mundo afora. Este mesmo sistema, em *Invenção do mar*, ocorre simultaneamente como história, mito e lenda, e não é possível discernir o sujeito que evoca D. Dinis, do que evoca Poseidon, do que evoca D. Sebastião, do que evoca Pero Lopes de Sousa, do que evoca o Pe. Antônio Vieira, do que se põe junto das tropas de Matias de Albuquerque e que se põe na frota de Cabral, e dialoga com Camões, Fernando Pessoa, Gonçalves Dias e tantos mais. Como poesia contemporânea, portanto, mesmo persistindo em um estilo cada vez mais deixado de lado por poetas e críticos, e, conseqüentemente,

pela sociedade leitora, *Invenção do mar* não deve ao sistema de multiplicidade, de diálogo entre tradição e novidade, e de completude do sujeito apenas em um Outro que se observam nos produtos culturais da atualidade. Ao realizar essa tarefa em relação a *Os lusíadas*, a epopéia de Gerardo Mello Mourão cumpre mais um dado contemporâneo: a reatualização de obras esquecidas ou preteridas ou calcificadas pela velocidade do devir.

Conclusões

Gerardo Mello Mourão sabe a língua como um ourives sabe o ouro. Por ela alcançou sua linguagem própria e única, que por ser absolutamente sua, é a linguagem de todas as nossas raças, de todos os nossos tempos, de todos os nossos espaços. De nosso amor e de nossa morte.

(ABDIAS NASCIMENTO)¹³⁸

Nossa conclusão é, como intitulamos esta parte, efetivamente, conclusões. A inferência está no plural porque alcançamos dois grupos de resultados divididos, respectivamente, em dois e três focos de observações distintos. Podemos dizer, por isso, que temos conclusões em curso, jamais estanques e de braços lançados às reticências do possível. Os grupos são: o das conclusões às quais se destinou diretamente a proposta de investigação: assegurar que Gerardo Mello Mourão atualizou (tornou possível) o estilo épico na poesia brasileira do século XX via *Os peões* e *Invenção do mar*. O outro grupo é o das conclusões constelares àquelas inferências centrais. Neste caso, concernem ao que tangenciamos com as teses dentro da tese, capítulo a capítulo. De fato, tal grupo de conclusões apresenta resultados paradoxalmente inconclusos; resultados que são, antes de tudo, indícios de trabalhos a serem realizados sobre a obra deste poeta cuja linguagem se assenhoreia dos povos, dos tempos e dos espaços.

Antes de nos voltarmos para aqueles grupos de conclusões, queremos fazer algumas considerações sobre tal assenhoreamento. No seguinte trecho de *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão nos dá uma de suas mais claras amostras de seu senso pleno de humanidade:

E entre pecados e virtudes heróicas
germinava a sabedoria das gentes:

o branco ia aprender, poeta, na escola do negro
e o negro ia aprender na escola do índio
e o índio ia aprender na escola do branco
e a terra começava a produzir
seus varões valentes, justos, sábios

e suas mulheres de ancas torneadas a sopro de flauta,

¹³⁸ Em trecho de conferência lida em Buffalo (NASCIMENTO, 1996, p. 16).

o andar ensinado pelas ondas do mar,
 a fala aprendida ao murmúrio das águas
 e à doçura das brisas — e a cútis
 entre o lírio e a canela, entre aurora e crepúsculo

(MOURÃO, 1997, p. 207-208)

Embora em uma perspectiva política progressista pudéssemos condenar tal discurso por seu romantismo, ou por certo nativismo anacrônico ou mesmo como um gesto de conformismo diante da história oficial, o trecho antes nos revela que “minorias” como negros, índios e mulheres são caras ao poeta. Gerardo Mello Mourão jamais compreenderia — ainda que a despeito de sua cultura eurocêntrica e de seu patriarcalismo — a fundação de uma sociedade como a brasileira conforme apenas um recorte: a cultura branca letrada. Seu senso de humanidade, portanto, é pleno porque que a distinção étnica, cultural e social não está no âmbito da tolerância nem da mera diferença. O poeta nos faz saber que tais distinções estão no cerne do que compõe a humanidade em ação para fundar seus vestígios e monumentos de identidade. Dispondo a humanidade, seus povos, nos espaços específicos da composição do Brasil, ainda que dentro do discurso imperial e bélico do estilo épico, Mello Mourão não dissocia o Brasil do todo do mundo. Suas hipérboles próprias do estilo épico, como aquela de chamar a pátria-mãe de “teatro do mundo”, querem apresentar um povo e seu lugar diante dos demais, povo, igualmente aos outros, assinalado na história da humanidade. Com isso, o poeta nos incita a ver que o Brasil é mais antigo do que a própria idade, pois ele vem da história da Grécia, de Roma e de toda a Europa, da história do Oriente próximo e do distante, da história da África, bem como da história autóctone americana. Dessa maneira, Gerardo Mello Mourão *inventa* o Brasil através dos tempos.

Realizadas as considerações acima, podemos ir aos dois focos de observações do primeiro grupo, que são: um sobre Gerardo Mello Mourão como poeta do estilo épico contemporâneo, autor de uma epopéia em dias de prosa romanesca e de épica cinematográfica; e outro sobre este poeta como um nome que não deve sócio-estilisticamente a nenhum outro dentre os canonizados na linha de frente da poesia brasileira do século XX. No primeiro caso, a variação romanesca em hiper-realismo, a estética epicizante do cinema *pop*, as telenovelas de cunho histórico, a persistência das comemorações cívicas, a identidade telúrica brasileira e a necessidade de reconhecimento genealógico — por força do sentimento de fazer

parte de alguma coisa, de um sistema de recorrência — são elementos da vida contemporânea que alicerçam a legitimidade de uma poesia como a de *Os peãs* e de *Invenção do mar*. Ter publicado as crônicas biográfico-familiares do tríptico durante sua conturbada vida política, quando o Brasil caçava o direito à voz de sua *intelligentsia*, é também outro atestado bastante legítimo dessa atualização do estilo épico promovida por Gerardo Mello Mourão. Neste caso, é como se ele dissesse aos senhores do poder ditatorial: sou sobrevivente dos tempos e gravo minha voz participante da história em formato de poesia, para que nela meu povo possa se lembrar daquilo que o fazem se esquecer. Nesse sentido, o poeta dá a poesia épica um lugar em um mundo sem unidade, porque uma vez que ela não comove mais como canto de heroísmo e de nacionalidade, passa a comover canto de arregimentação da memória dos povos. Ainda neste caso, embora esta conclusão seja um resultado pronto de nosso trabalho, há um indício para uma nova investigação, que é comparar a narrativa do fratricídio cearense do século XIX, cantada em *Os peãs*, como metáfora do civicídio ditatorial das décadas de 1960 e 1970, durante o regime militar brasileiro. Logo, embora a poesia épica e, mais especificamente a epopéia não sejam instrumentos críticos da arte literária, elas não se eximem de gestos instigadores de crítica. Vimos também, neste primeiro foco, que o *achamento* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira delineia a genealogia americana, como observou Octavio Paz (1996, p. 111), em uma medida que somente a convocação de formas antigas, para dialogar com a nova arte literária, permitiria a expressão necessária a tal motivo. Inferimos disso que esse diálogo de bem perto com a tradição promove um equilíbrio no sistema estético, impedindo que as forças novidadeiras se desenfreiem irracionalmente ou percam o tato com a sensibilidade da própria intuição. Tal consideração nos leva a interpretar que o projeto estético de Gerardo Mello Mourão é tanto conformado — no sentido de encontrar lugar nas formas previstas, quer dizer, difundidas e assimiladas por autores e leitores ao longo da história literária — quanto é subversivo, porque corrompe a tradição do estilo épico para dar lugar a sua forma de poesia, e não somente de prosa, no mundo contemporâneo. Foi caminhando nesta senda de pensamento que Antonio Candido (1997b, p. 71-85), assertivamente, descreveu Gonçalves Dias como “consolidador do romantismo” na literatura brasileira.

Depois de demonstrarmos que o sexo e a morte como fundadores de mundos correspondem ao *achamento* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira, uma série de relações podem ser aventadas a partir disso. Concluímos, ainda neste primeiro foco, que comparar este *achamento* com o de outros poetas brasileiros ou universais é um caminho que não foi esgotado, e que permite cada vez mais rever, sócio-estilisticamente, o conceito e a função de um cânone — o que nos lança ao segundo foco do primeiro grupo. Do ponto de vista restritamente estético, aquele temário que chamamos de *achamento* pode ser simbolicamente investigado em suas nuances na literatura brasileira, no sentido de avaliação de sua pertinência nas letras nacionais. Já a *invenção* de Gerardo Mello Mourão para a poesia brasileira, fez-nos demonstrar cada vez mais sua responsabilidade com a renovação das linhas de tradição nacional — neste caso, a poesia camoniana como formadora de viés estético nas letras do Brasil. Além disso, a relação ou compromisso da arte literária brasileira com o folclore miscigenado que neste país se desenvolveu ao longo de seus cinco séculos de idade, vindo da idade e outras nações.

Como constatamos que Mello Mourão consegue escrever poesia épica em tempos de pós-modernidade, não é difícil demonstrar que este feito poderia assinalá-lo no cânone moderno da poesia brasileira. Vimos que alguns motivos levam um autor à condição canônica. Do conceito de poeta de *achamentos* e de *invenção*, do conceito de cânone e de seu problema de permanência mais o conceito de história como monumental, antiquária e crítica, concluímos que a canonização de um poeta é movida por motivos sócio-históricos — que normalmente envolve pontualidades de ordem político-econômica — e/ou por motivos estilísticos. Observamos que, via de regra, o primeiro processo de canonização é, na prática, mais determinante do que o segundo. Isso quer dizer que sem a escrita de Oswald de Andrade, a poesia brasileira não seria a mesma e, certamente, perderia nomes interessantes, como Ferreira Gullar, José Paulo Paes e Paulo Leminski, bem como perderia todo um movimento literário — aquele dos marginais, da década de 1970. No entanto, se a função da crítica literária é, também, a formação de leitores, e não somente o desvendamento de segredos hermeticamente guardados nas malhas da escrita estética, a inserção — que implica em divulgação comercial e acadêmica cada vez mais ampla — do nome de Gerardo Mello Mourão se torna urgente para

que a poesia brasileira aprenda um caminho totalmente distinto daqueles aos quais está afeita. Aprender este novo caminho, julgamos, daria à poesia brasileira um novo fôlego, pelo qual a tradição e a inovação estariam simultaneamente suprassumidas. Embora a ausência de Mello Mourão na poesia nacional não afete, digamos, diretamente a história desta literatura, afeta a história da língua, do pensamento e da sensibilidade do Brasil, porque ele é “o único poeta planetário na história da poesia brasileira” (ATHAYDE, 1996, p. 45).

O segundo grupo de resultados, conforme adiantamos, diz respeito às conclusões em andamento. Tais conclusões não anulam nosso trabalho porque elas não concernem de imediato a nossos objetivos — que foram sobre apologizar a poesia de Gerardo Mello Mourão como atualizadora do estilo épico na literatura brasileira, apresentando-o no contexto do cenário nacional da poesia em relação aos poetas canônicos do século XX, e descrever essa poesia no sistema histórico da poesia épica feita no Brasil desde Anchieta e Bento Teixeira, para, finalmente, demonstrar essa atualização e essa filiação histórica nos livros *Os peãs* e *Invenção do mar*. Tais conclusões, portanto, são secundárias, e podemos dizer que superaram nossas expectativas. E, ainda que tenham superado, não pudemos avançar mais a pesquisa em sua direção porque, embora não levassem a tese a se desviar de sua senda central, talvez alongassem demasiadamente o trabalho. De todo modo, como também adiantamos, são conclusões constelares.

O primeiro dos três focos deste grupo é sobre as influências indiretas de *Os peãs* e de *Invenção do mar*. Tanto o tríptico quanto a epopéia, de imediato, devem indiretamente à *Ilíada*. O cantar genealógico de fratricídio e bélico de Homero encontra ressonância em *Os peãs*, sobretudo em “O país dos Mourões”. Contudo, não podemos dizer que o tríptico foi composto sobre o modelo da *Ilíada* e pelas razões homéricas, ainda que Mello Mourão tome como princípio narrar suas peripécias em relação às de seus patriarcas, como Homero o fez, narrando a história dos atreídes, que, de certo modo, para cultura de sua época, eram ascendentes da aristocracia guerreira grega. Hoje sabemos que os gregos antigos acreditavam que a guerra de Tróia havia ocorrido de fato, em alguma década do século XIII a.C., durante o período micênico. Depois, durante muito tempo, a guerra foi considerada

uma lenda. A partir das escavações de Rostovtzeff (1986) e de outros arqueólogos, em sítio arqueológico na Turquia, na Anatólia, a visão sobre a guerra voltou ao campo do realismo, muito embora seus heróis se mantenham no plano mitológico. Contudo, a aproximação aqui não é meramente aquela de que toda a escrita épica do Ocidente é direta ou indiretamente devedora de Homero. O que chamamos de influência indireta, neste caso, tem princípio no fenômeno profundo de recepção estética, uma vez que Gerardo Mello Mourão é dos poucos poetas que arquitetou diversas possibilidades de escrita no português brasileiro e que teve acesso direto ao original fixado como texto homérico, em leitura corrente, e não instrumental ou de laboratório. Somente a partir deste dado empírico, poderemos começar a entender com profundidade como foi formada a verve épica do poeta. De todo modo, este dado não é tão empírico, também é documental porque dele nos dá atestado o próprio poeta, levando em conta que se comporta como uma “companhia fidedigna” de sua narrativa:

[...] eu mesmo as li
 e os escreventes escreveram o que viram
 e o que lhes foi contado pelos que viram, tal e qual
 as histórias de Tróia contadas pelos guerreiros da Grécia
 ao cantador Homero
 e o cego cantador as pôs em dáctilos sonoros
 e as cantou nas feiras de seu país
 e no átrio dos palácios que havia
 e depois meteram seus versos em letra de fôrma
 e ainda agora os podemos ler,
 como leram Públio, chamado Virgílio,
 e Alighieri, chamado o Dante,
 e Luís Vaz, dito Camões, e Ezra,
 e Iommi, chamado Godo, e Bó, dito Efraín Tomás,
 e Juan, dito Raul Young, e Napoleão, dito Augustín,
 e o real negro do país do Preste João, Abdias chamado,
 e os Franciscos — todos eles ledores cantadores —
 lemos nós, tu, Bomfim, Paulo Bomfim, à luz
 dos lures e estrelas de Piratininga — e tu, Dantas,
 à luz das velas de sebo
 das velhas camarinhas das velhas casas de Ayuruoca
 e eu li alumiado por velas de carnaúba das Ipueiras
 no Siarah Grande [...]

(MOURÃO, 1997, p. 59-60)

Observe-se que o poeta se põe duas vezes entre os leitores do texto homérico diretamente no original. Ele diz “lemos” e “li”. Ademais, Godofredo Iommi, Efraín Tomás Bó, Raul Young, Napoleão Augustín e Abdias Nascimento formaram com o poeta a *Sancta Hermandad Orchidea*. Além disso, Paulo Bomfim e Dantas Mota

foram amigos do poeta, e Ipueiras, no sertão cearense, é a terra natal de Mello Mourão.

De todo modo, a aproximação da *Ilíada* em relação a *Invenção do mar* está mais para a natureza da epopéia em si do que para algum traço específico. O cantar realista da epopéia de Mello Mourão é epígono do homérico, porque aquele narrado pelo vate cego não era fabuloso, como tanto já enfatizamos. Um estudo desta ordem aprofundaria a discussão sobre o componente fantástico¹³⁹ como dado necessário para o desenvolvimento da epopéia, segundo se observa na teoria tradicional do estilo épico.

Duas fontes dessa rede de influências, também bastante produtivas, e que tomamos como inferências em andamento, são os vínculos da poesia épica de Gerardo Mello Mourão com a poesia popular nordestina e com a dicção do romantismo de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e, principalmente, de Castro Alves. No primeiro caso, observamos que seria importante um estudo sobre as formas de tal poesia popular, passando por uma investigação do folclore nordestino na épica de Mello Mourão. No caso do romantismo, seria importante observar a concepção de amor, de sexo e de morte do poeta. Certo é que passamos por isso, mas nos preocupamos muito mais com as relações míticas desenvolvidas por Mello Mourão do que com sua filiação estética. Este tipo de investigação seria interessante também para aprofundar a leitura sobre os ritmos da poesia de Gerardo Mello Mourão, uma vez que tanto a poesia popular nordestina quanto a romântica são tipicamente orais. Outra fonte diz respeito à filiação do poeta à escrita da *Bíblia* — principalmente quanto ao “Pentateuco” e ao “Evangelho segundo Mateus” —, à de Xenofonte, aos diálogos platônicos, ao Júlio César de *As guerras da Gália* e à poesia de Horácio, Propércio, Ovídio e Tibulo. Esta fonte é menos produtiva no aspecto discursivo e de montagem estética, mas bem produtiva quanto ao modelo de pensamento filosófico do poeta e quanto à confecção de seus ritmos.

¹³⁹ Neste caso, não assumimos com este termo nenhum compromisso que diga respeito à literatura fantástica ou ao realismo mágico, logo, estamos nos dirigindo à realidade mais imediata, perceptível, referencial. Foi a partir da recepção cristã alto-medieval da obra de Virgílio que se definiu os componentes de mitologia greco-romana — verdadeiro sistema religioso em sua época — como meros adornos para a composição de poemas épicos.

O segundo foco deste segundo grupo nos faz voltar à rede de influências diretas de Gerardo Mello Mourão. Ao longo de nossa investigação, não nos escapou que o poeta de *Os peãs* e de *Invenção do mar* mantém relações diretas com o Fernando Pessoa de *Mensagem* e com o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*. Com o primeiro, observamos diversas relações que, também como antes, embora não nos desviassem de nossa tese, alongariam o trabalho. Mas, diferentemente de antes, tal alongamento certamente geraria uma série de indagações a serem resolvidas, que nos desviariam de nossos objetivos. Há algumas dessas relações que merecem, segundo nosso juízo, um dedilhamento mais íntimo. A primeira delas diz respeito ao discurso político de *Mensagem*, levando em conta seu nacionalismo de filiação salazarista, bem como a superação desta filiação, conforme a maestria estilística do autor. Fernando Pessoa faz de seu poema uma obra de arte como atualização da poesia épica na cultura lusófona do século XX, transformando em leitura rasa aquela que se limitar à recepção do poema como um panfleto esteticamente organizado a serviço da mais extensa ditadura ocidental. É sobre estes dois aspectos, o discursivo e de estilo épico, que a obra de Mello Mourão estabelece relação com a de Pessoa, sobretudo no que diz respeito a *Invenção do mar*. No entanto, quanto à morfologia, a obra de um e outro distam. É em outro poeta de verve épica que a montagem de murais de Fernando Pessoa encontra ressonância na poesia brasileira da modernidade: César Leal.

No que concerne a Jorge de Lima, *Os peãs* é, a princípio, o grande devedor. Embora o tríptico de Gerardo Mello Mourão tenha um enredo, e *Invenção de Orfeu* não o tenha, a montagem de Jorge de Lima é um paradigma, senão o mais inovador paradigma, para a atualização do estilo épico na literatura brasileira contemporânea — segundo constatamos em nossa dissertação de mestrado (SOUZA, 2003, p. 130-165). A condição de “obra em movimento” (ECO, 1969) de *Invenção de Orfeu*, que permite que o poema seja lido de diversas maneiras a partir dos mais variados pontos do texto, demonstraria que *Os peãs* deve, em certa medida, a este modelo. Decerto, como resultado pronto, vimos que é em *Os cantos*, por seu modelo ideogrâmico, que o tríptico encontra sua referência morfológica mais imediata. No entanto, Gerardo Mello Mourão não escreve na medida extensiva de citações de Ezra Pound; ele é muito mais autoral, no sentindo romântico deste

termo, como Jorge de Lima — ainda que cerca de três mil dos onze mil versos deste poeta em *Invenção de Orfeu* sejam reescrituras da *Odisséia*, da *Divina comédia*, da *Jerusalém libertada*, de *Os lusíadas* e do *Paraíso perdido* (BUSATTO, 1978). Ademais, também como Jorge de Lima faz, Gerardo Mello Mourão se reescreve, organizando em sua obra um sistema de intratextualidade — pouco comum na escrita de Ezra Pound. Coube-nos relacionar Mello Mourão com o poeta de Idaho, e não com o príncipe dos parnasianos, porque a morfologia do tríptico é mais acentuadamente poundiana mesmo. Fica aqui, portanto, mais esta inferência inconclusa como uma proposta de trabalho à qual esperamos dar andamento.

Referências

- ACCIOLY, Marcus. *Sísifo*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.
- _____. *Poética: pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico (época-épica)*. Recife: Editora Universitária, 1977.
- _____. *Nordestinados*. 2. ed. Brasília: INL, 1978.
- _____. *Latinomérica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- AGOSTINHO. *Santo Agostinho: vida e obra*. Trad. J. Oliveira, S. J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os pensadores.)
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Banquete*. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, s.d.
- ALVES, Castro. *Poesias*. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundação Odebrecht/Nova Terra Comunicações, 1997.
- AMADO, Janaína; FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *No tempo das caravelas*. São Paulo/Goiânia: Contexto/UFG, 1992.
- ANCHIETA, José de. *De gestis Mendi de Saa*. Trad. Pe. Armando Cardoso, S.J. São Paulo: Flavio Tombalo, 1970.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 25. ed. São Paulo: Record, 1990.
- _____. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *De paulicéia desvairada a Café: poesias completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 31. ed. São Paulo/Belo Horizonte: Ática, 2000.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ARAÚJO, Jorge de Souza. *Perfil do leitor colonial*. Bahia: UESC, 1999.
- ARAGÃO, Raimundo Batista. *História do Ceará: vol. I*. Fortaleza: [sine nomine], 1985.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

- ATHAYDE, Félix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- ATHAYDE, Tristão. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. São Paulo: Edusp, 1968.
- AUERBACH, Eric. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BADIOU, Alain. Verdade e sujeito. *Estud. av.* [online]. May/Aug. 1994, vol.8, no.21. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000200011&lng=en&nm=iso>. ISSN 0103-4014. Último acesso em 30 de janeiro de 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.
- _____. O mito é uma fala. In: _____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 5. ed. Rio de Janeiro: Difel, 1983. p. 131-75.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Trad. Sérgio Paulo Roaunet. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000a.
- BETHELL, Leslie. *História da América latina: a América Latina Colonial*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BÍBLIA. *Vulgata*. Madrid: Latina, 1959.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, s.d.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Editora Perspectiva: São Paulo, 1979.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2. ed. Chicago: Chicago University Press, 1983.
- BOPP, Raul. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL/MEC, 1975.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- BOWRA, Maurice. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*. Porto: Livraria Civilização, 1950.
- BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Guia geral do modernismo: 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez escritores*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.
- _____. *A poética clássica*. São Paulo: Edusp, 1988.
- _____. *Poética e poesia no Brasil (colônia)*. São Paulo: Unesp, 2001.
- BRASIL. *Dicionário histórico-biográfico brasileiro: pós-1930 (vol IV)*. *Verbetes*: MOURÃO, Gerardo Mello. São Paulo: FVG, 2001. p. 3952.
- BRASIL, Assis. Gerardo Mello Mourão. In: _____. *A poesia cearense no século XX: antologia*. Fortaleza: FCF/Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 123-126.
- BROCH, Hermann. *A morte de Virgílio*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Mandarim, 2001.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- BUSATTO, Luís. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.
- CABRAL, Luiz Alberto Machado. *O hino homérico a Apolo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1982.
- _____. *A lírica de Camões*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- _____. *Os lusíadas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, [19??].
- CAMPBELL, Joseph. *Mitologia na vida moderna*. Trad. Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2002.
- CAMPOS, Augusto de et al. *Revisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976a.
- _____. *Xadrez de estrelas: percurso texto, 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 1976b.
- _____. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Melhores poemas*. 2. ed. São Paulo: Global, 1997.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: modernismo*. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1977.

_____. A literatura brasileira em 1972. In: *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, jan-mar., vol 1. 1979. p. 20-6.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997a.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997b.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CANETTI, Elias. *Realismo e nova realidade*. Trad. Márcio Suzuki e Herbet Caro. In: _____. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Letras & Artes, 1964.

_____. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

_____. *A literatura grega e o mundo romano*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 19??.

_____. In: DOREA, Gumerindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg. 3. ed. México: Fondo de Cultura Econômica, 1974.

CHATEAUBRIAND, François René. *O gênio do Cristianismo*. Trad. Camilo Castelo Branco. São Paulo/Porto Alegre: W.M. Jackson Inc. Editores, 1970. (2 vols.)

CHAVES, Flávio Loureiro. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: UFRS, 1970.

_____. *História e literatura*. 3. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CHIAMPI, Irleamar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

CIDADE, Hernani. *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas: séculos XV, XVI, XVII) – Vol. 1*. 7. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. Uma possível leitura crítica da poesia brasileira contemporânea. In: *Anais do IV Congresso Nacional de Crítica e História Literária*. Campina Grande, 1978. p. 355-68.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. In: ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo. *Teorías sobre la lírica*. Trad. Ángel Abuín González. Madrid: Arco/Libros, 1999. p. 127-153.

CONY, Carlos Heitor. O bêbado de Deus. In: *Folha de São Paulo*. 27.12.2001.

CONNOR, Steven. *Pós-modernismo e literatura*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. In: _____. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1991, p. 87-108.

CORREA, Paula da Cunha. *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Unesp, 1998.

CORTESÃO, Jaime. *A expedição de Pedro Álvares Cabral e o descobrimento do Brasil*. Lisboa: Editora Portugália, 1967.

COUTINHO FILHO, Francisco. *Violas e repentos: repentos populares, em prosa e verso; pesquisas folclóricas no Nordeste brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Leitura; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986, 5v.

COUTO, Jorge; GUEDES, Max Justo. *O descobrimento do Brasil*. Lisboa: CNCDP, 1998.

CROCE, Benedetto. *El caracter de la filosofía moderna*. Trad. Del Angel Veque y Goldori. 11. ed. Buenos Aires: Iman, 1959.

_____. *Estética*. Trad. Del Angel Veque y Goldori. 11. ed. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.

_____. *Breviário de estética – Æsthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Índice analítico do vocabulário de “Os Lusíadas”*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1980.

CUNHA, Celso. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Brasília: INL/MEC, 1985.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Tradução do alemão por Teodoro Cabral e Paulo Rónai, revisão por Geraldo Gerson de Souza da edição de 1957, publicada pelo Instituto Nacional do Livro. São Paulo: EDUSP, 1996.

DAMASCENO, Darcy. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

D'ÂNGELO, Paolo. *A estética do romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

DIAS, Gonçalves. *Poesia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.

_____. *Os timbiras*. In: BRASIL. *Fundação Biblioteca Nacional*. Disponível em: <http://www.bn.br/Script/index.asp>, cód. VBOtimbias906, 2003.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2002.

- DISTANTE, Carmelo. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: perspectiva, 1998.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1988.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURÃO, Santa Rita. *O Caramuru: poema épico de descobrimento da Bahia*. In: VIRTUALBOOKS. Disponível em: <http://www.terra.com.br/virtualbooks>, 2002.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *A forma do conteúdo*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Trad. Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa. In: _____. *Avances en Teoría de la literatura: Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Posistemas*. Santiago de Compostela: Dario Villanueva, 1994. p. 357-377.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.
- FEITOSA, Soares (editor). Gerardo Mello Mourão. *Jornal de poesia*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/mour.html>>.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERRO, Manuel. “Épica”. In: BIBLOS, Enciclopédia verbo das literaturas de língua portuguesa – vol. 2. Lisboa: Verbo, 1997. p. 305-314.
- FINLEY, M. I. (org.). *O Legado da Grécia*. trad. Y. V. Pinto de Almeida. Brasília: Ed. UnB, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FREITAS, Maria Teresa. *Literatura e história*. São Paulo: Atual, 1982.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. 3. ed. São Paulo: Record, 1999.

- GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GULLAR, Ferreira.. *Dentro da noite veloz*. São Paulo: Círculo do livro, 2000.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: o belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. *Heidegger: vida e obra*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os pensadores.)
- _____. *A origem da obra de arte*. Trad. M. C. Costa. São Paulo: Editora 70, 2000.
- _____. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HILTON, Stanley. *Suástica sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____.; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. 4. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001a.
- _____. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano/Fundação Biblioteca Nacional, 2001b.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da Fase Colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979a.
- _____. *História do Brasil*. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1979b.
- _____. *História geral da civilização brasileira*. 8. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1989.
- _____. *Raízes do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. *Íliada*. Trad. Haroldo de Campos. 4. ed. São Paulo: Arx, 2003. (2 vols.)
- HUME, David. *Hume: vida e obra*. Trad. Leonel Vallandro. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os pensadores.)
- IBSEN, Henrik. *Seis dramas*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1992.
- IANNI, Octavio. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. In: BRASIL. *Revista brasileira de ciências sociais*, São Paulo, vol. 17, n. 49, p. 6-10, jun. 2002.
- JAEGER, Werner. *Paidéia*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blinkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- JOLLES, André. *Forma simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

- JORNAL DE POESIA. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>>.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Obras*. 2. ed. Porto: Lello & Irmãos, 1974.
- KANT, Immanuel. *Kant: vida e obra*. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os pensadores.)
- KOTHE, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: UnB, 1997.
- _____. *O cânone imperial*. Brasília: UnB, 2000.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACERDA, Sonia. *Metamorfoses de Homero: história e antropologia na crítica setecentista da poesia épica*. Brasília: UnB, 2003.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaio sobre arte e filosofia*. Trad. Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LANGLOIS, José Miguel Ibáñez. *Três mestres da poesia contemporânea: Rilke, Pound, Neruda*. Trad. Antonio José de Almeida Meirelles. São Paulo: Nerman, 1988.
- LEAL, César. *Os heróis*. Recife: Bagaço, 1996a.
- _____. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996b.
- LEÃO, Rodrigo de Souza. *Gerardo Mello Mourão – Entrevista*. Disponível em: <<http://virtualbooks.terra.com.br/entrevistas/morao/morao2.htm>>. 1999.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos S. Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: _____. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Peres. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p. 225-53.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização, 1997b.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- LUNA, Jayro. *Retórica da poesia épica brasileira: de Bento Teixeira a Sousândrade*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2002.
- MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- _____. *O modernismo: 1916-1945*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____. Os brasilíadas. In: O GLOBO. 13.03.1998, p. 5.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- MEGIANI, Ana Paula Torres. *O jovem rei encantado: aspectos da personificação e construção do mito messiânico português*. 1995. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade de São Paulo, 1995.
- MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. São Paulo: Fittipaldi, [19??]. (3 vols.)
- MENDES, Marlene Gomes et al. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1982.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1991.
- MERCADOR, Tonico. Gerardo Mello Mourão: um cangaceiro no Olimpo. *Revista Palavra*. São Paulo, ano 1, n. 2, jun. 1999. p. 8-16.
- MERCHANT Paul. *The epic*. New York: Methuen, 1984.
- MERQUIOR, José Guilherme. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. In: *Poesia brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 7-19.
- _____. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira – vol. 1*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996a.
- _____. *Razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.
- _____. *Astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MEYER, Augusto. Três navios negreiros. In: *Correio da manhã*. Segundo Caderno, 1, 19 de agosto de 1967.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MIELIETINSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MILTON, John. *Paraíso perdido*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1964.
- MIREAUX, Émile. *A vida cotidiana no tempo de Homero*. Trad. Sophia de Melo Breyner Andresen. Lisboa: Edições Livro do Brasil, s.d.
- MONTAIGNE, Michel de. *Montaigne: vida e obra*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os pensadores.)
- MORAES, Rubens Borba de. *Bibliographia brasiliana: a bibliografia essay on rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works of Brazilian authors published abroad independence of Brazil in 1822*. Amsterdam/Rio de Janeiro: Colibris, 1958. (2 vols.)

- MOREAU, Pierre. *História das últimas lutas no Brasil entre holandeses e portugueses*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1979.
- MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MOSSÉ, Claude. *A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo: séculos VIII-VI a.C.* Lisboa: Editora 70, 1989.
- MOURÃO, Gerardo Mello. *O valete de espadas*. Lisboa: Edições 70, 1975.
- _____. *Invenção do saber*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- _____. *Susana – 3: elegia e inventário*. São Paulo: GRD, 1994.
- _____. *Invenção do mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- _____. *Os peões*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.
- _____. *Cânion & fuga*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.
- _____. *O bêbado de Deus*. São Paulo: Green Forest do Brasil, 2001.
- _____. *Algumas partituras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- MAURO, Eugenio. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*. São Paulo: Unesp, 1997.
- MURRY, Middleton. *O problema do estilo*. Trad. Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- NASCIMENTO, Abdias. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- NEJAR, Carlos. *De “Sélesis” a “Danações”*. São Paulo: Quíron, [197?].
- _____. *A genealogia da palavra: antologia pessoal*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia Ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia as Letras, 1992.
- NOVAES, Adauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- NUNES, Benedito. Poesia Brasileira na década de 80. In: *Novos estudos CEBRAP*, nº 31. São Paulo, out. 1991.
- NUNES, Carlos Alberto. Ensaio sobre poesia épica. In: _____. *Os brasileidas*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- OLIVEIRA, José Osório. *Literatura africana*. Lisboa: Sociedade e Extensão Cultural, 1962.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena N. Garcez. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PASSONI, Célia A. N. *Romantismo no Brasil*. São Paulo: Núcleo.
- PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. Os filhos do barro. In: _____. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 59-80.

- PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Editora Siciliano, 1993.
- _____. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- PEDROSA, Célia (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- PY, Fernando. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 115-191. (Col. Os pensadores.)
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos históricos*. Trad. Dora Rocha Flaksman. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- PONTES, Roberto. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.
- _____. In: NEJAR, Carlos. *A genealogia da palavra: antologia pessoal*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- POUND, Ezra Loomis. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- _____. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- _____. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grünwald et. al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- QUARTA HUMANIDADE. *Gerardo Mello Mourão*. Disponível em: <http://www.quartahumanidade.hpg.ig.com.br/integralistas/gerardo_de_mello_mourao_entrevista.htm>.
- QUINT, David. *Epic and empire*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- RAMOS, P. E. S. *Poesia grega e latina*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- RAMOS, Emanuel Paulo. In: CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1982.
- RIBEIRO, Darcy; MOREIRA NETO, Carlos Araújo. *A fundação do Brasil: testemunhos de 1500-1700*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- RICOEUR, Paul. Metáfora e símbolo. In: _____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988a. p. 57-81.

- RICOEUR, Paul. Teoria da metáfora. In: _____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988b. P. 58-64.
- _____. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994. (3 vols.)
- _____. *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2000.
- RODRIGUES, Antonio Medina. In: NOVAES, Aduauto. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2005.
- RODRIGUES, Cláudio; MAIA, Alexandra (orgs.). *100 anos de poesia brasileira: um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.
- RODRIGUES, Nelson. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: MEC/INL, 1980.
- ROMILY, Jacqueline de. *Homero: introdução aos poemas homéricos*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin H. (org.). *Poesia em tempo de prosa: T. S. Eliot & Charles Baudelaire*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- ROSTOVITZ, M. *História da Grécia*. Trad. Edmond Jorge. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Rousseau: vida e obra*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Col. Os pensadores.)
- SACRAMENTO BLAKE, Augusto Vitorino Alves. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. (7 vols.)
- SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- SANTIAGO, Diogo Lopes. *História da Guerra de Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 179-89
- SANTOS, Vitto. *Poesia e humanismo*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1971.
- _____. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.
- SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da antigüidade clássica: os mitos da Grécia e de Roma*. Trad. Luís Krausz. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra. (3 vols.)
- SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SECCO, Carmen Lucia Tindo Ribeiro. *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

- SCHÜLER, Donaldo. Uruguai: a conquista do sul. In: _____. *Literatura da conquista*. Disponível em: <http://www.schulers.com/donaldo/brasil500/uruguai.htm>. 1998.
- SENA, Jorge de. *A estrutura de "Os lusíadas" e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do séc. XVI*. Lisboa: Portugalia, 1970.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Semiotização épica do discurso. E-mail. em out. 2002. In: _____. *Formação épica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- SIMON, Iumna. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 55. São Paulo: nov. 1999.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 2001.
- SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- SOUSÂNDRADE. In: WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar. *Sousândrade: inéditos*. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1970.
- SOUSA ANDRADE, Joaquim de. *Sousândrade: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.
- SOUZA, Jamesson Buarque de. *Cantos dos deuses: leitura de poesia épica contemporânea do Brasil*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Goiás, 2002.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TASSO, Torquato. *Jerusalém libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Estudos de poesia brasileira*. Coimbra: Almedina, 1985, p. 137-173.
- _____. *Sociologia goiana*. Goiânia: Agepel, 2001.
- _____. *Camões e a literatura brasileira: e o mito camoniano na língua portuguesa*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.
- TEIXEIRA, Bento. Prosopopéia. In: BRASIL. *Fundação Biblioteca Nacional*. Disponível em: <http://www.bn.br/Script/index.asp>, n. 512425, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Cultrix, 1971.
- TORRES-RIOSECO, Arturo. *The epic of Latin American Literature*. Berkeley/Los Angeles: Califórnia Press, 1964.
- TURCHI, Maria Zaíra. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UnB, 2003.

- ULLMANN, Stephen. *Semântica*. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1977.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- VARNHAGEN, F. A. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. (5 vols.)
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976. (1ª, 2ª, 3ª e 4ª séries.)
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tarsilo Orpheu Spalding. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. São Paulo: Jorge Zahar, 1997.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.
- WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar. *Sousândrade: inéditos*. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1970.
- WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário: história da literatura brasileira*. São Paulo: Nacional, 1955.
- XENOFONTE. *Ciropedia*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1949.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.