**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

ODORICO LEAL DE CARVALHO JÚNIOR

**Cantos à comunidade ausente:
a tradição épica em *Os Peãs*, de Gerardo Mello Mourão**

SÃO PAULO

2016

ODORICO LEAL DE CARVALHO JÚNIOR

Cantos à comunidade ausente:

a tradição épica em *Os Peãs*, de Gerardo Mello Mourão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Área de Concentração:
Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen

SÃO PAULO

2016

Autor: Odorico Leal de Carvalho Júnior

Título: *Cantos à comunidade ausente: a tradição épica em Os Peãs, de Gerardo Mello Mourão.*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao professor João Adolfo Hansen, pela minúcia com que leu, revisou e comentou este trabalho, sempre com grande presteza.

À professora Márcia Mongelli, pelas memoráveis tardes de prosa medieval portuguesa e pelas preciosas sugestões quando da qualificação deste trabalho.

Ao CNPQ, pela bolsa concedida durante a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, pelo apoio e compreensão.

*We, too, make noises when we laugh or weep:
Words are for those with promises to keep.*

W. H. Auden, *The Lonely Betters*, 1950

RESUMO

O trabalho analisa a trilogia *Os Peãs*, do poeta cearense Gerardo Mello Mourão (1917-2007), explorando a relação entre a tradição épica e o projeto central da obra, o estabelecimento, pelo canto poético, de uma memória heroica comunal que funcione como fonte de exemplaridade. A trilogia é formada por três volumes: *O País dos Mourões* (1963), *Peripécias de Gerardo* (1972) e *Rastro de Apolo* (1977). Partindo de uma reflexão teórica sobre a morte e a sobrevivência do gênero épico, o trabalho constata o uso da epopeia como referência ou “moldura simbólica” para experimentos poéticos modernos que lidam com as noções de *tradição*, *memória* e *comunidade*. Associando *Os Peãs* a essa tendência de reformulação da epopeia, realiza a análise detalhada de cada volume do tríptico.

Palavras-chave: epopeia; memória; comunidade; poesia moderna.

ABSTRACT

The present work analyses Os Peãs, a poetic trilogy written by the Brazilian poet Gerardo Mello Mourão (1917- 2007). It explores the associations between the epic tradition and the central project of the trilogy – the articulation, through poetry, of a collective heroic memory that might stand as a source of exemplarity. The trilogy is composed of the following works: O País dos Mourões (1963), Peripécias de Gerardo (1972) e Rastro de Apolo (1977). Starting with a reflection on the death and survival of the epic genre, our argument goes on to associate Os Peãs with a tendency in modern poetry that uses the classical epic poem as a reference or a “symbolic frame” for modern poetic experiments dealing with the notions of tradition, memory and community. This is followed by a detailed study of each volume.

Keywords: epic; memory; community; modern poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO: Vida e obra de Gerardo Mello Mourão	9
1.1. “Escritor de escritores”	9
1.2. Um esboço biográfico	10
1.3. Apresentação de <i>Os Peãs</i>	13
1.4. O itinerário de <i>Os Peãs</i>	14
2. A EPOPEIA NA MODERNIDADE LITERÁRIA	25
2.1. Morte e sobrevivência da epopeia	25
2.2. O tratamento normativo da tradição épica	33
2.3. O tratamento não normativo da tradição épica	36
2.3.1. “Canto geral”: a natureza englobante da forma épica	37
2.3.2. Walt Whitman e o canto inaugural	40
2.3.3. A voz pública	44
2.3.4. A voz épica e sua matéria	49
3. ANÁLISE DE <i>O PAÍS DOS MOURÕES</i>	71
3.1. Apocalipse e refundação em <i>O País dos Mourões</i>	71
3.2. As epígrafes de <i>O País dos Mourões</i>	85
3.3. O papel social do poeta épico	91
3.4. Narração mítica e revisionismo histórico	96
3.4.1. A canção de amor e morte de Alexandre Mourão	97
3.4.2. “O meu país não é Macondo”	110
4. ANÁLISE DE <i>PERIPÉCIAS DE GERARDO</i>	116
4.1. Do país dos Mourões às peripécias de Gerardo	116
4.2. Adentrando <i>Peripécias</i>	121
4.2.1. As epígrafes de <i>Peripécias</i>	122
4.3. Autobiografia Mitificada	130
4.3.1. Viagens Existencialistas	134
4.3.2. O Nietzscheanismo em <i>Os Peãs</i>	140

4.4.	Breve relação da matéria de <i>Peripécias</i>	145
4.5.	“Notícias da Grécia”	148
4.6.	O <i>Diário da Navegação</i> de Pero Lopes de Souza	152
4.7.	Peripécias de Pero e Gerardo	159
4.8.	“E de que me terei esquecido?”	164
4.9.	Reflexão sobre a presença do <i>Diário</i> em <i>Peripécias</i>	174
5.	ANÁLISE DE RASTRO DE APOLO	180
5.1.	“Deus não existe”	181
5.2.	O poeta em viagem	186
5.3.	Excursão sobre Apolo, a arte poética e os poetas	196
5.4.	“No princípio era Apolo”	198
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
7.	BIBLIOGRAFIA	210

1. Introdução: Vida e obra de Gerardo Mello Mourão

1.1. “Escritor de escritores”

Gerardo Mello Mourão (Ipueiras, 8 de janeiro de 1917 – Rio de Janeiro, 9 de março de 2007) é uma figura singular nas letras brasileiras. Se comparado aos mestres do nosso modernismo, trata-se de um ilustríssimo desconhecido. Por outro lado, a julgar pelas manifestações de admiração que sua obra colheu entre seus pares, pode-se dizer que se trata de um “escritor de escritores”. Esse título, embora condizente com o estado de recepção da sua obra, seria injusto. Primeiro, porque, mais do que escritor, Gerardo é poeta. Segundo, porque sua poesia é uma expressão tão marcadamente brasileira, tão afeita aos “nomes, lugares e pessoas” do país, que seria uma espécie de aberração cultural se permanecesse sempre mais ou menos obscura. Nelson Rodrigues, em artigo que escreveu para o jornal *O Globo*, datado de 2 de fevereiro de 1969, tocava nesse ponto. Depois de ponderar que “um dos silêncios mais feios e mais vis da nossa vida literária é o que se faz contra Gerardo Mello Mourão”, relata uma conversa com Hélio Pellegrino, que lhe contava que encontrara um “poeta gigantesco”:

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 dionisiaca”. Minha primeira pergunta foi esta: “Brasileiro?” E o amigo: “Mais brasileiro do que eu, mais brasileiro do que você”.¹

De fato, se a poesia de Gerardo dá conta de uma peregrinação incessante, cheia de peripécias no rastro de Apolo ao redor do mundo, seguindo um sopro cosmopolita, ela, não obstante, sempre regressa à terra dos antepassados, ao “país dos Mourões”, que evoca constantemente, o país do mar e do sertão do Nordeste brasileiro. A obra de Gerardo, contudo, não caiu em um solipsismo absoluto. Muitos escritores e críticos literários do país manifestaram-se sobre ela, muitas vezes com termos generosos como

¹ DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Edições GRD, 1996, p.19. Pequena coletânea de ensaios, críticas e resenhas de jornal sobre a obra do poeta.

os de Hélio Pellegrino. Destaco, aqui, trecho de carta de Carlos Drummond de Andrade, datada de 23 de novembro de 1972:

O País dos Mourões merecia não uma segunda edição, mas edições contínuas em escala nacional, para que nele o Brasil se aprendesse a si mesmo, gravado a fogo e palavra indestrutível. *Peripécia de Gerardo* é outro épico esmagador. Leio, releio, me entusiasmo, a cada momento. Puxa vida, mas você 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.²

É claro que há sempre que se desconfiar dos elogios que os poetas endereçam uns aos outros, via cartas pessoais de agradecimento e felicitação. Os de Drummond para Gerardo parecem mesmo hiperbólicos, quase juvenis na expressão incontida de admiração. Além do mais, é preciso notar que, para além do que escreveu por carta a Gerardo, Drummond nunca se esforçou para divulgar a obra do cearense, jamais escreveu sobre ela de qualquer forma pública. Isso, contudo, não é trabalho para poetas, que vivem dentro de seus próprios mundos, ocupados de suas próprias obras. Cabe à crítica literária. Sendo assim, o propósito deste trabalho, antes de tudo, é contribuir para a divulgação e a compreensão da obra de Gerardo, analisando-a com o intuito de esclarecer quais são, afinal, esses “recursos artísticos que nenhum outro empregou ainda em nossa língua”, que parecem ter causado tão forte impressão no poeta de “A Máquina do Mundo”.

1.2. *Um esboço biográfico*

De início, é preciso dizer que a trajetória de Gerardo Mello Mourão diverge bastante da vida pacata, de recolhimento em escritório ou biblioteca, que, tantas vezes, é a vocação dos escritores brasileiros. Gerardo, ao contrário, participa ativamente dos conturbados eventos do século XX nacional. Nasce no ano de 1917, em Ipueiras,

² DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Edições GRD, 1996, p.62.

pequena cidade do interior do estado do Ceará - ou país do Ceará, para usar sua linguagem -, ao pé da Serra da Ibiapaba, divisa com o Piauí. Ali, testemunha “as últimas estrepolias sangrentas de seu clã familiar, do tropel dos cangaceiros e da aventura da coluna Prestes, quando, sob a chuva de balas, recolhia com sua mãe os revolucionários mortos na calçada de sua casa”, como se lê numa breve biobibliografia³. Esse universo da infância, um Nordeste ainda bastante arcaico, será rememorado e celebrado na sua poesia. É daí que parte para sempre regressar.

Do Nordeste, ainda muito cedo, Gerardo vai para Minas, para o Seminário São Clemente, em Congonhas do Campo. Ali, reside por seis anos, de 1928 a 1934, “se espantando à sombra dos profetas barrocos”. Poucos meses antes de proferir os votos religiosos de pobreza, castidade e obediência, abandona o convento. Nota, sempre na mesma breve biobibliografia, que “rompeu para sempre com a castidade e a obediência, preservando a luxuosa opção da pobreza”. Os anos de seminário foram de importância fundamental para a formação do poeta, tanto em termos espirituais – até o fim da vida, afirmava-se católico – quanto culturais: lá se dedica aos estudos humanísticos e teológicos que se impõem à formação dos seminaristas, entre eles o estudo das línguas, incluindo o latim e o grego. Algumas cenas desses tempos são rememoradas em *Peripécias de Gerardo*, segundo volume da trilogia *Os Peãs*.

É ao sair do convento que se iniciam as grandes turbulências que marcam sua trajetória. Vai para o Rio de Janeiro, onde, muito jovem, trabalha como professor e jornalista, logo se envolvendo com os expoentes do movimento integralista, por meio da figura de Alceu Amoroso Lima, um dos maiores admiradores de sua poesia. Essa relação com o Integralismo terá grande repercussão sobre sua vida, inclusive, é preciso dizer, sobre a (não) recepção de sua obra literária. Em retrospecto, o movimento tem sido associado às tendências de extrema-direita, de viés fascista. Penso que seja necessário, contudo, evitar julgamentos muito radicais que se embasam numa perspectiva histórica que escapava aos que estavam envolvidos, no calor da hora e na confusão dos eventos, com as batalhas ideológicas daquele período. De todo modo, acusado de envolver-se com atividades antipatriotas, Gerardo é preso durante o Estado Novo, permanecendo em cativeiro, como preso político, na Ilha Grande e na Ilha das Flores, no estado do Rio, de 1942 a 1948. É durante esse período de cárcere que escreve

³ Embora escrita em terceira pessoa, o autor da breve biobibliografia é o próprio poeta. Pode-se lê-la em MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

o volume de poemas chamado *Cabo das Tormentas* e o romance *O Valete de Espadas*, publicados em 1950. Em ambos os livros trata da solidão existencial do homem moderno à procura de significado e transcendência. Numa entrevista ao *Jornal O Povo*, de Fortaleza, concedida em 2001, Gerardo relembrou as circunstâncias da elaboração do romance:

Foi escrito na prisão, pelo seguinte: me encontrei entre quatro paredes, com gente estranha. Passei por torturas incríveis. Esta unha me arrancaram na prisão. Eu ontem estava em minha casa, ao lado da minha mulher, hoje estou aqui, não tem lógica nenhuma... Comecei a escrever um conto sobre um homem que deitava num lugar e acordava num outro, esse conto foi se desenvolvendo. O homem tem uma irresidência na Terra. Ontem eu estava num mosteiro, ia ser padre, meses depois estava numa casa de prostitutas, praticamente morando com elas, depois numa cadeia, depois metido numa conspiração... Isso não tem sentido. Disso fiz o romance⁴.

É sob o signo dessa “irresidência na terra” que se desenvolve a poesia de Gerardo. Pode-se dizer que a poesia que escreve depois de *O valete de espadas* – especialmente *Os Peãs* – parte justamente de um esforço de reconstituição dos laços de identidade com suas origens; trata-se de uma tentativa de construção de uma narrativa poética que integre sua experiência fragmentada e que lhe permita participar, em uma dimensão simbólica, de alguma espécie de comunidade.

As peripécias políticas de Gerardo, contudo, não cessaram no cativeiro da Ilha Grande. Mais adiante, o poeta, durante os anos de bipartidarismo da intervenção militar, integra o partido de oposição, MDB, elegendo-se deputado por Alagoas. Um ano depois da publicação de *O País dos Mourões*, primeiro livro da trilogia *Os Peãs*, e como resultado da aplicação do Ato Institucional Número Cinco, Gerardo tem o mandato cassado e é novamente preso, agora acusado de envolvimento com o movimento comunista. De fascista passa a ser perseguido como comunista. Sob pressão, exila-se no Chile, onde leciona na Universidade Católica de Val Paraíso. Em 1972, publica *Peripécias de Gerardo*, segundo livro da trilogia que se encerra com *Rastro de Apolo*, publicado em 1977. O poeta viaja pelo mundo todo, vivendo por um período até mesmo na China, onde trabalha como correspondente para o jornal *Folha de São Paulo*. Alguns textos desse período são reunidos e publicados na coletânea *Invenção do Saber* (1983).

⁴ Entrevista disponível online em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gmmentrevista.html>.

A bibliografia de Gerardo não é pequena, com destaque para *Invenção do Mar*, poema sobre a colonização do Brasil, publicado em 1997, vencedor do Prêmio Jabuti, e *Algumas Partituras*, de 2002, sua última publicação. Embora me refira a outras obras do poeta, em especial a *O Valete de Espadas*, neste trabalho, me deterei, principalmente, sobre os três volumes que compõem *Os Peãs*.

1.3. Apresentação de Os Peãs

“Nós” é a alegria da história e da memória.
Enquanto eu precisar contar meu passado em termos
de “eu”, não estarei reconciliado com ele.

Eugen Rosenstock-Huussy

O empreendimento de *Os Peãs*⁵, de Gerardo Mello Mourão, parte da ambição de resgatar e envolver simbolicamente a experiência contemporânea do poeta no espírito de liberdade e insubmissão – o espírito heroico – do que o poeta evoca como “o país dos Mourões”. O registro da voz poética, oscilando entre a expressão lírica do “eu” e a narração épica sobre “eles”, os antepassados, busca, pela afirmação de uma identidade comum, estabelecer uma instância coletiva, uma morada do “nós”, convocando o “continente de vivos e dos mortos” por contínuas apóstrofes a personagens do passado e do presente.

O título da trilogia refere-se aos hinos de louvor ao deus Apolo⁶, patrono da poesia na cultura grega, representado, por vezes, como citarista e líder do coro das Musas, bem como o deus possuidor de poderes divinatórios, responsável pelos oráculos, que concedia através das sibilas, as sacerdotisas de Apolo nos santuários de Delos e Delfos. Como sugere o título, a presença da cultura grega na trilogia é ubíqua: um dos elementos estruturantes do universo simbólico de *Os Peãs* é justamente a comparação e a justaposição metafórica entre as formas de vida de uma Grécia arcaica, mítica, e da

⁵ *Os Peãs* - trilogia do poeta cearense que se inaugura com *O País dos Mourões* (1963), desenvolve-se pelas *Peripécias de Gerardo* (1972) e termina no *Rastro de Apolo* (1977).

⁶ O gênero dos *peãs*, na cultura grega, abrange várias formas de hinos que possuíam diferentes funções sociais, a depender do período histórico. O sentido de hino ao deus Apolo é recorrente – encontramos-lo, exemplarmente, no primeiro canto da *Iliada*, em que encontramos os heróis gregos cantando um peã em honra de Apolo, buscando, em vão, aplacar a fúria do deus.

cultura do Nordeste arcaico que o autor rememora, especialmente em *O País dos Mourões*.

No trecho de carta citada mais acima, Drummond se refere a um dos livros de *Os Peãs* como um “épico esmagador”. A poesia de *Os Peãs*, de fato, dialoga sistematicamente com elementos da tradição épica, embora não se possa falar aqui de epopeia em sentido estrito. Trata-se de uma obra, como outras na modernidade literária, que se aproxima e se vale da epopeia como uma espécie de referência simbólica, como veremos. Nesse sentido, a trilogia peânica não apresenta uma ação ou enredo definido, embora seja possível divisar um arco dramático para o que se passa no poema: um poeta, no ‘tempo presente’, meados do século XX, após ser preso e exilado, parte em uma viagem pelo globo, do Nordeste brasileiro até o oráculo de Delfos, rememorando episódios sobre o mundo dos antepassados.

Embora cada obra da trilogia revele um plano particular, sustentando-se sozinha, constata-se uma verdadeira continuidade entre elas, o que se deve tanto ao plano geral da viagem de busca existencial do poeta, quanto à recorrência de temas e motivos, além da unidade de estilo e dicção. Mais adiante, analisarei cada uma das obras separadamente. De início, convém traçar o itinerário de *Os Peãs*, para termos uma visão global do tríptico.

1.4. *O itinerário de Os Peãs*

Da crônica do tronco familiar que se confunde com a própria fundação nacional, em *O País dos Mourões* – “*In illo tempore* – 1549 / floresciam os machos no país dos Mourões” –, passamos, em *Peripécias de Gerardo*, ao diário de viagens em que o poeta se apresenta como diligente aprendiz do navegante português Pero Lopes de Souza – “Passou o vento ao sueste e acalmou / e vasou água e ficamos em seco no esteiro / e o fundo dele era de pedras, Carlos, / muitas, não uma / e mui agudas” –, para chegarmos, afinal, ao país de Apolo e à condição a que o poema almeja desde o início, a de canto ao divino, prece, conjuro, peã, em *Rastro de Apolo*:

*Aqui, Apolo, venho
fundar o nome das partes de seu corpo
onde fundaste*

*teu tempo e teu país
e aqui
em tua data e em teu sítio
queimado o calendário se lerão nas cinzas
minha data e meu solo
pois sou datado e minha data
é a data da Sibila dos profetas hebreus
no chão do Apocalipse, Patmos,
entranhas de Capricórnio – e ali
arúspice de si mesmo
o poeta se lê⁷*

Esse itinerário é engenhosamente projetado pelo poeta ao longo da trilogia. Em *O País dos Mourões*, começamos com o inventário e a relação dos mortos de uma raça desaparecida, da qual o poeta se apresenta como o sobrevivente – este é o tempo inicial da viagem, o ponto temporal de partida: aqui encontramos o poeta-herói “*nel mezzo del cammin*”, entre o país desaparecido dos Mourões e o futuro em que se desenrolarão suas peripécias até o país de Apolo. *O País dos Mourões* ainda não é, contudo, o poema das viagens. Aqui, o poeta efetua a rememoração dos eventos e dos heróis fundadores a partir da investigação das bifurcações e traçados de seu próprio tronco familiar. Partindo da própria infância, segue passado adentro, no que podemos chamar de *anamnese genealógica*.

Depois do emblemático poema de abertura (“*Iam caindo, à esquerda e à direita, iam caindo*”), que analisaremos mais adiante, temos algumas cenas da infância, capturada em três peças curtas. O tratamento semântico das palavras em uma delas se assemelha, por um breve momento, ao da poesia de Manoel de Barros, conservando, contudo, o estilo elevado de *Os Peãs*:

*Era não distinguir do dia a noite,
entre uma lua e um quarto errar em casa,
morar nas mangas e nas rosas hóspede
e ao pássaro alugar-se de repente⁸*

Há também espaço, nesse breve retrato da infância, para as primeiras intimações de Eros, uma das forças motrizes do tríptico, numa cena interiorana, de banho de rio, à sombra das raparigas em flor:

⁷ MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d., p. 342.

⁸ MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d., p. 21.

*E o rio e as margens e entre as moitas, súbito,
o fauno de seis anos a ensaiar
na flauta de taquara – o fauno de seis anos
(...)*

*E em narinas e em flautas de taquara
modulando harmonias de anca e seio
nas meninas ao banho se ensaiavam*

ao fauno de seis anos as mulheres⁹

Estas breves cenas idílicas de infância – “e a duração do lírio fora um hálito” - antecedem a belíssima elegia ao irmão, tombado aos oito anos, com quem o poeta “aprende” a morte pela primeira vez:

*eu aprendi contigo a despedir-me
a partir e a ficar – tu me ensinaste
a duração das flores
e a madurez dos frutos
aprendi o percurso
de janeiro a dezembro
aprendi a distância que separa
o sábado e o domingo
e na ponte de brisas que reúne
maio a maio
a estrela de teu rosto se acendeu no tempo
eterna.¹⁰*

A partir daqui, aprendida a primeira morte, inicia-se a anamnese genealógica, e o poeta começa a avançar para dentro do passado, evocando o tempo anterior à infância, o tempo do “naquele tempo” – “*in illo tempore*” - o tempo das crônicas dos Mourões, das lendas das velhas matriarcas, retratando os duros séculos do Nordeste arcaico ao mesmo tempo em que, como veremos, se aventura pelo revisionismo histórico, elegendo novos heróis:

*Naquele tempo – 1824
o Padre Gonçalo Mello
da raça dos Mourões
Gonçalo Ignácio de Loyola de Albuquerque Mello*

⁹ MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d., p. 23.

¹⁰ MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d., p. 326.

*chamado o Mororó
sublevou os povos*¹¹

Segue a crônica dos Mourões, intercalada por trechos no tempo presente da enunciação. Nos termos dos modos literários divisados por Aristóteles, percebe-se, por toda a obra, uma oscilação constante entre o modo narrativo (ou “épico”) e o modo lírico de enunciação. Nessa dimensão lírica, seguidas vezes, deparamo-nos com chamados amorosos a uma amada morta, Maria Helena¹², que tem um significado bastante elusivo no poema, ora transparecendo como pessoa histórica, ora como Musa poética – ora Beatriz, ora Eurídice –, e servindo sempre como motivo pelo qual o poeta exprime as pulsões do amor e da morte e o desejo de resgatar o irresgatável à força da palavra poética.

Neste primeiro livro, contudo, sobressai-se o caráter de crônica histórico-genealógica, a história dos Mellos e Mourões, que funciona como metáfora para a tortuosa fundação do Brasil. Assim, pelo menos, entendia Gerardo, como explicou numa entrevista, em 2001:

Assim, tive a audácia de querer fazer a fundação do Brasil, que foi o primeiro livro de uma trilogia chamada *Os Peãs*. Peãs é o nome dos cantos de Apolo; eram cantos de amor, cantos eróticos, cantos de guerra, cânticos de dor, *paianes*, em grego. E comecei uma trilogia chamada *País dos Mourões*; era uma história sobre aqueles homens rudes, brutais, ignorantes que fundaram uma terra, fundaram um país, fundaram uma vila, uma cidade, uma casa, matando, morrendo com sangue; tudo se funda penosamente, ninguém faz nada sem muito sangue, sem muito sacrifício. Então, era um livro fundador, *País dos Mourões*.¹³

Se o poeta de fato realizou a fundação poética do Brasil, é algo aberto à discussão. Pode-se dizer, contudo, com segurança, que realizou a fundação do país dos Mourões, imagem do Nordeste figurada por um aspecto heroico, ainda que calcado nos

¹¹ O Padre Mororó é uma das figuras-chave da Confederação do Equador pelo ramo cearense. Foi enforcado naquela que ficou conhecida como Praça dos Mártires, em Fortaleza, que mais tarde, pelas estranhas metamorfoses dos nomes no tempo, passou a se chamar Passeio Público, cenário idílico da *belle époque* alencarina.

¹² Trata-se da primeira esposa do poeta, morta aos 22 anos, quando o poeta se encontrava preso pelo Estado Novo.

¹³ Entrevista disponível online em: <http://www2.camara.leg.br/a-camara/conheca/historia/historia/historiaoral/Memoria%20Politica/Depoimentos/gerardo-mello-mourao/texto>

atos de “homens rudes, brutais, ignorantes”. Um dos destaques do primeiro volume é a reescritura das memórias de um desses homens – Alexandre Mourão, antepassado do poeta, cujos escritos Gerardo cita, muitas vezes, textualmente, explorando as potencialidades poéticas de uma linguagem oitocentista com as ferramentas técnicas da poesia moderna. Aqui, temos um episódio épico por excelência, abrangendo uma narrativa com começo, meio e fim, que modula o tema da vingança contra o assassino de um irmão.¹⁴

Da crônica da terra dos Mourões, saltamos para o diário do mar. Aqui, sim, lançamo-nos à viagem:

*Viajo ao Minotauro rumo ao país de Apolo
e eu mesmo arrisco e canto
a minha peripécia:
pois viajo na gávea e trabalho com os olhos
meu serviço é ver
e eu sou
o Capitão enxergador
comando
os horizontes
suplico
o meu destino
e ordeno
o destino das naus
e quando veja
a tiro de falcão a nau corsária
terei já preste o galeão e preste a lança viva
para a peleia¹⁵.*

Em *Peripécias de Gerardo*, encontramos-nos em um tempo-espaço que é, simultaneamente, anterior e posterior ao “naquele tempo” do país dos Mourões. *Anterior*, porque o modelo, a fonte de exemplaridade heroica aqui é Pero Lopes de Souza e os navegantes portugueses dos descobrimentos:

*De Lisboa
por Goa e Madragoa peripécia
de Vasco, Pedro e Manuel
Diogo Cão e Antônio Cão*

¹⁴ Mais adiante, analisaremos detidamente as relações intertextuais do poema de Gerardo com as memórias do antepassado.

¹⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p.171.

*mais a matilha tôda dos mastins do mar
farejavam as águas de onde
morder à tona dos sargaços
lamber
a tua verde mão
terra de aurora
pois te cerca e me cerca
a aurora com suas coisas¹⁶*

Tal como recupera e recria as memórias do antepassado, Gerardo aqui manipula e reescreve o diário de navegação do explorador português. Por essa identificação com Pero Lopes de Souza, é como se o poeta realizasse uma viagem de regresso, espacial e temporalmente, revivendo aventuras marítimas, mas em direção reversa, pois que agora segue para o país de Apolo. Mas é também um tempo-espço *posterior*, porque as peripécias de Pero são justapostas às suas próprias viagens e andanças longe do país dos Mourões, evocando várias épocas de sua vida, como os anos de seminarista em Congonhas, Minas Gerais, e as primeiras experiências mundanas no Rio de Janeiro, até cenas do cativo sob o Estado Novo (“E súbito Araci recorta os hinos, Maldonado, / os hinos de Araci de Almeida – e os dedos / do poeta dedilhavam / as grades da prisão”¹⁷).

Assim Gerardo avalia *Peripécias*:

O segundo livro da trilogia dos *Peãs*, que começa com *País dos Mourões*, chama-se *Peripécia de Gerardo*, que é um canto itinerante onde todos estão procurando o país onde morar, procurando a residência, procurando o chão com o qual se sonha e o qual se deseja. Peripécia, no sentido grego da palavra, vem de “peripípto”, “pípto” significa cair e “peri” é cair em redor de si mesmo. Ou seja, o sujeito cai e vemos uma peripécia.¹⁸

Trata-se, de fato, de um “canto itinerante”, em que se busca uma terra perdida. É apropriado, portanto, que o poeta tome como arquitexto o diário de navegação de Pero

¹⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p.2.

¹⁷ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p.100.

¹⁸ Entrevista citada.

Lopes de Souza, sublinhando e explicitando a força poética desse documento valiosíssimo para a história das primeiras viagens à costa brasileira.

Nesse ponto, convém ressaltar, desde já, um dos grandes méritos de Gerardo: sua poesia empreende uma espécie de *arqueologia da língua portuguesa*, bebendo em fontes antigas e recuperando formas sintáticas, expressões e vocábulos que fazem de sua linguagem poética um verdadeiro repositório de elementos da própria história do idioma. Vejamos um trecho em que podemos escutar ecos do português de Pero Lopes de Souza, por volta de 1530, de Camões, por volta de 1580, de Alexandre Mourão, por volta de 1840, reunidos e remodelados pelo ritmo próprio da poesia de Gerardo, por volta de 1972, ano de publicação de *Peripécias de Gerardo*:

*E até quando as naus em paio? O grande mar
nos vem ter ao convés e meteu-me
dois quartéis para dentro: entrou tanta água
que entrambas as cobertas
me nadou o batel:
arribamos alagados
até o quarto da modorra e andava
o mar de sudoeste com o nordeste – cruzavam,
que não havia homem
que se nas naus tivesse¹⁹:
na terra, Luís,
tanta guerra, tanto dano
tanta necessidade aborrecida,
no mar tanta tormenta tanto dano
tantas vezes a morte apercebida
no ar tanto fedor tanto mau halito
tanto raposo tanto aliomar
tanta chuva de merda
de um castelo de merda e esgoto roto
descarrega resíduos de sarmentos podres
portelas de Caronte e anabatistas energúmenos*

¹⁹ Nestes versos, Gerardo parafraseia e estiliza duas entradas do “Diário da Navegação”, de Pero Lopes de Souza, datado dos anos 1530 e 1531. Na primeira entrada de que Gerardo se serve, lê-se: “Sesta-feira até o meio dia sofremos o paio com muito trabalho e arribei com a nao, e em arribando pela quadra me deu hum tam grande mar, e veo ter ao convez, e meteo-me dous quarteis para dentro; entrou tanta agua, que entre ambas as cubertas me nadou o batel (...)”; na segunda entrada, por sua vez, lê-se: “Sabado 7 de outubro saltou o vento de supito ao nordeste e vento mui forte; e andava o mar do sudoeste, e com o do nordeste cruzavam que nam havia homem, que se nas naos tivesse.” In: BANDECCHI, Brasil (org.). *Cadernos de História*. “Diário da Navegação”. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.40.

*convocando a tríade
de súcubos que devoram
a semente humana:
mas em vão – que além
as serras que azulam no horizonte, Alexandre,
estão
semeadas de Mourões e os caminhos da Grécia
semeados de Mourões e não morre Pero
e de seus bagos venho
da raça dos que descobrem o mundo
e há uma raça dos deuses
e uma raça dos homens
e a raça dos que caminham
entre os deuses e os homens
de serras da Ibiapaba
a montes da Tessália e sabe de Odisseu
trincar as águas com traquetes limpos
no bordo sagaz de sulsueste
e naus a paio – e o vento
se faz bonança, Godo,
e vimos da gávea ao noroeste um fumo
lançar a sonda e demandar o fundo
e ao sol da primavera
de Miguel e sua gaivota – e
de uma vinha no mar
coroados de pântano bebemos
à saúde do Aconcágua e saudamos o Aconcágua
e depois da tormenta
é o quarto da prima é o quarto d'alva e é o quarto
da rosa e a terra é mui formosa ribeiros
de água negra seus cabelos
e muitas ervas e flores
como as de Portugal e das rosas²⁰
de vinho e do vinho das vinhas do mar
somos os grandes bêbados cantando
a canção incessante e da voz repetida
repetem-se rapazes e raparigas e
o chão floresce e a caminho
da ribeira da Grécia pelas ribeiras*

²⁰ Diário da Navegação, de Pero Lopes de Souza: “Sabado no quarto d'alva acalmou o vento e fui á terra firme por nos fazerem muitos fumos. A terra he mui fermosa, muitos ribeiros d'agua, e muitas erva e frores, como as de Portugal. Achamos duas onças mui grandes, e nos tornamos para as naos sem vermos gente. E ao meo dia se fez o vento nordeste, e com elle nos fizemos á vela”. BANDECCHI, Brasil (org.). *Cadernos de História*. “Diário da Navegação”. Editora Parma, São Paulo, 1979, p.41.

*de Jaguaribe e Mel Redondo
a Musa arredonda as ancas caminhando
e caminhar caminhando é meu destino, Alberto,
estafeta de um Deus trago notícias – algumas –
da Grécia.*²¹

Partindo da resignificação de uma cena típica do diário náutico de Pero Lopes de Souza, passamos à célebre estrofe camonianiana, cujo cansaço e a raiva contida advindos dos desconcertos do mundo e da precária condição da vida marítima explodem abertamente na expressão de baixo calão e nas imprecações, para se resolverem, contudo, na evocação das serras que azulam no horizonte, “semeadas de Mourões”, como se lê na crônica escrita por Alexandre Mourão²², que apazigua o ânimo do poeta e o conduz de novo ao espírito da viagem – “e caminhar caminhando é meu destino, Alberto”. Entretecem-se, nessa passagem, texto, temas e imagens de Pero Lopes, Camões, Alexandre e Gerardo, seguindo um itinerário da história da língua. No plano temático, culminamos numa afirmação jactanciosa de heroísmo que sublinha o sentido de continuidade que está no centro do projeto artístico do poeta: “somos os grandes bêbados cantando / a canção incessante e da voz repetida / repetem-se rapazes e raparigas”.

Mais adiante analisarei detidamente a relação entre o diário de Pero Lopes e a peripécia de Gerardo. Por enquanto, retornamos ao trajeto espaço-temporal do tríptico: do tempo presente da enunciação passamos para a infância, depois para o mundo arcaico dos Mourões e, em seguida, para o mar português de Camões e de Pero Lopes, ancorando, afinal, em *Rastro de Apolo*, ao país de Apolo, para regressar à “data da Sibila”, ao “tempo da aurora”. Sobre o fecho da trilogia, Gerardo comentou o seguinte:

O terceiro canto, o terceiro livro dos *Peãs* chama-se *Rastro de Apolo*, e descobri que era o país de Apolo. Lá é onde se pode estar no seu chão, debaixo do seu céu; é uma relação do homem com seu destino eterno, isto é, com a divindade.²³

²¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Editora Record, s/d, p.234.

²² “Aqueles logares estavam semeados de Mourões” é um trecho da crônica de Alexandre Mourão e uma das epígrafes de *O País dos Mourões*.

²³ Idem.

A princípio, em *Rastro de Apolo*, seguindo a peripécia, continuamos em viagens e reminiscências de viagens do poeta. Agora, contudo, a intuição da presença do divino faz-se mais ressaltada - por onde passa, o poeta persegue seu rastro; em todo momento o intui e o evoca; por vezes, o cumprimenta:

*Boa noite, Apolo,
anoitece em Chelsea e uma asa
de pássaro ou de anjo
me roça a fronte e tremo
ao perigo de seu rosto – e dele
nunca mais me despeçam estes olhos
que a terra, a tua terra, há de nutrir.*

Mais importante, contudo, do que chegar à terra de Apolo é a viagem – “meu caminho é minha residência”, escreve o poeta; a visita ao templo antigo é o cumprimento de um rito, mas a viagem é que é a aventura onde o poeta inventa e toma posse do próprio destino, formulado pelo canto:

*pois assim te encontramos, Apolo,
acenando sempre e não partindo nunca
e não chegando nunca e em teu rastro
é a partitura de teu tom
e ao tom de Apolo
venho cantando e quanto canto – canto
e começo a morrer
- e desde longe
venho cantando
e desde longe
começando a morrer
e da incessante morte
vai crescendo o caule
da vida imarcescível²⁴*

“Não chegando nunca”, o poeta só ancora à Grécia e chega a Delfos nas últimas páginas do livro (e da trilogia). Passamos antes por muitas cidades das Américas e da Europa, até que chegamos à seção do poema intitulada “*Vida e feitos de Apolo por um cantador de Ipueiras – Ceará*”, em que Gerardo assume o papel dos cantadores de feira de sua infância em Ipueiras para cantar as lendas de Apolo. Ressalta-se, aqui, primeiro, a relação de Gerardo com a poesia popular nordestina. Essa relação não poderia ser explicitada de forma mais pertinente do que pela elaboração de um cordel sobre os

²⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. Edições GRD, São Paulo, 1977, p.92.

feitos de Apolo, marcando uma síntese entre a cultura nordestina e a cultura grega, síntese que é, afinal, a analogia cultural mais cara ao poema, sugerida e defendida através de vários expedientes ao longo da trilogia. Por fim, no último canto-poema de *Os Peãs*, o poeta realiza uma cerimônia de celebração a Apolo, em pleno oráculo de Delfos, sob o olhar atônito dos turistas.

Esse é, em linhas gerais, o itinerário de *Os Peãs* – pela peripécia, o sobrevivente do país dos Mourões encontra o rastro de Apolo, numa viagem de autoconhecimento que é também autoinvenção, sempre na companhia de *Eleutheria* – liberdade, em grego -, que é, como veremos, a grande Musa que inspira o sopro do poema de Gerardo.

2. A epopeia na modernidade literária

A obra de Gerardo Mello Mourão permanece pouco analisada – faltam estudos de fôlego que se detenham de modo pormenorizado sobre livros específicos, bem como análises que explorem certos aspectos de sua poética, tanto em termos estilísticos quanto conteudísticos. Diante de tantos campos propícios à exploração, optei por me concentrar na análise do projeto poético daquela que considero a obra magna do poeta cearense, escrita no ápice de suas forças criativas, a trilogia de *Os Peãs*. Tendo em vista que, dentro da produção poética nacional, o tríptico gerardino se isola como uma obra de natureza única e ainda pouquíssimo explorada, penso que descrever que tipo de poesia, afinal, é esta poesia de *Os Peãs* constitui uma contribuição valiosa para o estímulo aos estudos e, principalmente, à apreciação da poesia de Gerardo Mello Mourão. A meu ver, essa tarefa só pode ser efetuada pela referência e pelo estudo conjunto do sentido da presença da epopeia na modernidade literária, em geral, e em *Os Peãs*, em particular.

Naturalmente, seria impossível traçar aqui uma completíssima história da epopeia e de suas sucessivas metamorfoses ao longo da produção literária ocidental. Nas páginas seguintes deste capítulo, pretendo apenas, em primeiro lugar, refletir sobre o lugar dos gêneros e, especificamente, do gênero épico no campo teórico contemporâneo; em segundo lugar, recorrer a algumas obras associadas, pela tradição, ao épico, a fim de, a partir delas, extrair algumas noções ou linhas de interpretação – principalmente a noção de “fonte de exemplaridade” e o conceito de *kleos* ou “fama imorredoura” – que podem ser compreendidos como próprios do gênero épico. De posse desses elementos, deles me valho para, nos capítulos seguintes, explorar alguns aspectos estruturantes da poesia de *Os Peãs*.

2.1. *Morte e sobrevida da epopeia*

O julgamento sobre a impossibilidade da epopeia no mundo moderno não é novo. A formulação de maior influência é, provavelmente, a de Hegel, no século XIX. No século XX, destaca-se a de Lukács, na *Teoria do Romance*. Um dos fundamentos do

argumento da morte da epopeia diz respeito à relação entre narrador e matéria. No universo homérico – o universo arquetípico da epopeia para o Ocidente –, não há conflito explícito entre o narrador e a matéria que narra. Isto é, o narrador não aborda o conjunto de valores e atividades do mundo cultural de que trata com uma perspectiva que seja exterior à sua matéria, o que equivale a dizer que ele não lança sobre ela uma moral estranha (ou “bárbara”). Dessa forma, a postura que prevalece na *Ilíada* permite que mesmo os fatos mais brutais daquele modo de existência sejam percebidos como parte da ordem cultural, que é ela mesma vivenciada como natural. Os poemas homéricos seriam, assim, o produto, no termo de Schiller, de uma poesia ou de uma cultura “ingênua”.²⁵ É justamente essa aparente ausência de conflito entre narrador e matéria que permite que aquele se oculte nesta, cultivando o “desapego sereno” que Goethe, tendo a poesia homérica em mente, qualifica como o modo próprio do narrador da epopeia.

Tendo isso em vista, pode-se seguir Lukács e compreender essa conformação entre narrador e matéria como algo específico de sociedades “fechadas”. Sociedades abertas, isto é, já tocadas pelo relativismo cultural que advém do contato com outros povos, filosofias e costumes, tendem a evoluir para um estado de suspensão ética em relação à própria forma de vida, de modo que, em vez de viverem “ingenuamente”, comprometidas igualmente com a civilização e com a barbárie de sua experiência comum, passariam à constante autoanálise, produzindo, no caso das sociedades ocidentais, uma literatura que, mesmo quando se quer subversiva, apresenta um ímpeto inegavelmente moralizante, posto que em constante conflito com os valores da sociedade da qual emerge – e daí migramos do mundo épico da valentia, em que o herói é a manifestação máxima dos valores de sua cultura, para o mundo do romance moderno, habitado por anti-heróis atormentados pela sociedade em que se movem. Esse é, de modo sumário, um dos pressupostos do ponto de vista que contribui para que Hegel e Lukács declarem a morte da epopeia no mundo moderno ou, pelo menos, nas partes do mundo que acompanharam os processos de modernização das formas de vida.

²⁵ Nesse sentido, Lukács escreve a respeito do universo da epopeia: “Aí não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma. (...) ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia”. A epopeia, ainda segundo o autor, depende de uma existência que envolva uma “totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos”. In: LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.26.

Ao tratarmos da tradição épica, contudo, entramos em um campo problemático, que gera ainda muitas questões para os estudos de literatura comparada, para a teoria dos gêneros literários, bem como para a análise e a crítica de obras literárias contemporâneas que dialogam com aspectos dessa tradição. O diagnóstico fatal de Hegel e Lukács mostra-se irretocável se consideramos apenas um certo tipo de artefato poético ao qual aplicamos o adjetivo “épico”. Se abordarmos o problema por outro ponto de vista, contudo, nota-se que esse diagnóstico simplesmente não abarca a variedade dos fenômenos. A disposição de condicionar de forma muito absoluta o fenômeno literário ao desvelar-se da história concebida segundo a necessidade de leis teleológicas tende a determinar que esse ou aquele gênero já não possa ter qualquer expressão autêntica nesse ou naquele tempo e lugar. Dessa forma, pensa-se o gênero como um fenômeno fechado que perde relevância cultural tão logo desaparecem as circunstâncias que lhe favoreciam o surgimento sob aquele perfil específico. Levando essa noção ao extremo, temos inevitavelmente de descartar a própria noção de gênero literário, tendo de ater-nos unicamente às obras individuais, tratando-as como objetos culturais que tendem para a condição de singularidade. Para essa conclusão, aliás, se dirige o pensamento de alguns autores modernos, com destaque para Benedetto Croce, que criticou celeberrimamente o enrijecimento da compreensão do fenômeno poético causado pela doutrina dos gêneros. Para o autor italiano, a ênfase nessa doutrina prejudica uma percepção justa da obra do “gênio”, enfatizando menos a originalidade da criação do que a adequação à “preceitística”, de modo que, em última instância, “o protagonista da história da poesia já não seria a Poesia, mas o Gênero, ou melhor, os Gêneros”²⁶.

A crítica de Croce, contudo, é melhor compreendida como parte da rejeição histórica, própria do seu período, às poéticas prescritivas clássicas. De minha parte, considero mais útil abordar a noção de gêneros em relação indissociável com a noção de tradição literária. Nesse sentido, sigo Northrop Frye. Comentando a utilização convencional da invocação por Milton, em *Paradise Lost*, o crítico americano nota que, nesse caso, a convenção não sinaliza uma suposta natureza recitativa do texto, posto que esse poema foi concebido, de fato, para ser lido; a convenção indica antes a qual tradição o poema pertence, ou seja, com quais outros textos o poema guardaria mais

²⁶ CROCE, Benedetto. *A Poesia*. Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS, 1967, p.213.

afinidades. É nesse contexto que Frye sintetiza uma pequena defesa do estudo por gêneros da seguinte forma, que acredito ser ainda bastante válida:

O propósito da crítica literária feita a partir de gêneros não é tanto classificar quanto clarificar tais tradições e afinidades, trazendo à tona, desse modo, um grande número de relações literárias que não seriam percebidas caso não houvesse um contexto estabelecido para elas²⁷.

Nesse sentido, o delineamento histórico de gêneros parece ser um fenômeno inevitável em uma tradição literária que, embora sempre aberta ao aparecimento de novos procedimentos discursivos, ressalta, continuamente, a recorrência de tantos outros. Essa recorrência é significativa, e tanto mais significativa quanto mais deliberadamente buscada e manipulada pelos autores.

Idealmente, a função primordial da crítica, a partir do suporte da teoria literária, é esclarecer os mecanismos de organização do texto literário pelos quais se dá a produção dos seus significados e efeitos, o que será, posteriormente, o fundamento para uma percepção equilibrada da relevância artística e cultural de cada obra. Um dos mecanismos básicos da arte literária é, justamente, o estabelecimento pelo autor de referências intertextuais que podem aproximar sua obra de uma determinada tradição, buscando um certo efeito, imbuído de carga simbólica, que só pode ser plenamente percebido a partir da constatação da intertextualidade ou, em outras palavras, a partir do recurso à tradição. “A Máquina do Mundo”, de Drummond, é uma peça lírica que pode ser perfeitamente apreciada sem qualquer conhecimento do episódio de *Os Lusíadas*, visto que sua linguagem, pensamento, ritmo e metáforas são elementos belos e significativos em si mesmos. No entanto, o conhecimento do episódio empresta mais uma dimensão de significado ao poema. Sem a referência à tradição, perdemos parte da amarga ironia embutida na recusa desse anti-herói itabirano, “incurioso e lasso”, diante das oferecidas revelações da máquina do mundo que, outrora, fascinou o olhar deslumbrado de Vasco da Gama. Parte do significado do poema de Drummond está nesse aceno irônico para o poema de Camões – de um lado, os portugueses renascentistas, curiosos e industriais, lançando-se ao mar e ao mistério; do outro, o itabirano existencialmente exausto, paradigma concebível do homem moderno. Além disso, a referência não é só a Camões: ao escolher escrever em *terza rima*, o metro de A

²⁷ FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Harmondsworth: Penguin, 1990, p. 247.

Divina Comédia, e de abrir o poema com a sugestão de uma viagem, de uma perambulação - “E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa...” - Drummond também situa seu poema dentro do horizonte da narrativa de viagem e revelação, na tradição do poema de Dante, na qual também podemos inserir *Os Peões*. Tais relações intertextuais não são meras curiosidades livrescas: para além de condicionarem a dicção do poema, o tema da peregrinação e do evento da revelação fornece, na verdade, a estrutura do poema de Drummond, o seu “arco narrativo”, por assim dizer, o que possibilita que Drummond insira uma voz e um sentimento próprio, que é universal, mas também historicamente localizável, em uma forma que, alçada à condição de modelo literário, é arquetípica. Seu poema, portanto, tem relações significativas com a tradição épica, e a estatura do seu feito poético é melhor avaliada à luz dela. Diremos, então, que seu poema é um poema épico ou uma micro-epopeia pessoal? Não creio que seja o caso. Contudo, constatamos que o poema se refere à tradição épica, de modo a estruturar sua imagem no modelo da viagem épica, estabelecendo uma relação irônica que é iluminadora tanto em relação ao próprio poema de Drummond quanto em relação à tradição referida. Drummond não escreve uma epopeia, mas certamente vale-se de um tema, de um motivo e de um senso elevado de linguagem que, na tradição ocidental, está ligado ao gênero épico. Com isso, o poeta revitaliza e estimula o engajamento da imaginação do público leitor com a memória desse gênero em seu próprio tempo.

Com essa perspectiva sobre a presença do épico na poesia moderna não se quer negar, evidentemente, que as circunstâncias históricas determinam o surgimento e o desaparecimento de gêneros *sob certos perfis*. A tragédia grega e a tragédia elisabetana não podem repetir-se hoje - para citarmos dois casos de produção artística indissociáveis da vida social de seus lugares de origem. Contudo, mesmo com a discrepância aberrante que há entre esses dois fenômenos, seja em relação ao contexto histórico, à função social, ao contexto de produção cênica, seja aos temas e procedimentos retóricos, ainda assim falamos e, creio eu, podemos falar de *tragédia*²⁸. Diante desse termo, abre-se diante de nós o “horizonte de expectativas” de que a teoria da recepção da obra literária fala – um conjunto de pressupostos que orientam nossa experiência do texto, que

²⁸ Embora haja, certamente, muita discussão teórica sobre a natureza da tragédia enquanto forma dramática. Entre helenistas, contesta-se, por exemplo, o anacronismo de lançar sobre as tragédias gregas uma visão do “trágico” formulada muitos séculos mais tarde, entre os românticos, que deturparia o sentido e a função que o drama trágico teria originariamente dentro do contexto da Grécia Clássica.

condicionam, em certa medida, a apreensão que fazemos dele. Mais ainda: a noção de gênero tem uma qualidade estruturante não apenas para a experiência dos leitores, mas também, é óbvio, para a inventividade dos autores, uma vez que a noção geral de um certo gênero delinea sua forma ideal, que, na prática literária, sofrerá sempre distorções de alguma espécie, tanto mais deliberadas e projetadas quanto mais artisticamente autoconsciente for o autor. É nessa possibilidade de distorcer ou de manipular uma forma ideal ou virtual que reside a descoberta de novas técnicas e novos efeitos. Estes, por sua vez, podem ser adotados pela noção do gênero e, uma vez assimilados, passam a integrar seu horizonte de expectativas. O grande romance modernista, *Ulysses*, estabelece uma relação com a tradição narrativo-romanesca que o precede – explicitada, por exemplo, pelas vários estilos literários que a obra manipula –, bem como lega uma diversidade de procedimentos técnicos inovadores que foram, até certo ponto, absorvidos e perseguidos pela literatura que lhe seguiu. O romance de Joyce, em vez de destruí-la, antes expandiu a técnica romanesca.

Tendo essas observações preliminares em mente, o que é importante para a perspectiva que pretendo adotar é que a concepção de gênero literário, tal como desenvolvida ao longo da tradição literária ocidental, não é fundamentada em gêneros “naturais”, como essa epopeia que só pode existir autenticamente numa sociedade fechada, ou em formas absolutas, mas, sim, na própria produção textual dessa tradição – produção tanto de obras literárias quanto, como bem notou Todorov, de *discursos sobre gêneros literários* propriamente. Quando tratamos obras tão distintas como *Os Lusíadas*, de Camões, *Paraíso Perdido*, de Milton, e *Os Cantos*, de Ezra Pound, como poemas de perfil épico não esperamos, modernamente, que tais obras correspondam servilmente a nenhum modelo imutável, mas que deliberadamente estabeleçam relações com uma tradição, que evoquem a história de uma forma literária e que a manipulem tendo em vista seus próprios objetivos artísticos. Ao fazê-lo, se tiverem êxito, estabelecem ou revelam as possibilidades artísticas do gênero para o seu próprio tempo.

Tem-se que observar, contudo, que a literatura moderna, desde pelo menos o movimento romântico, tomou por procedimento padrão o ímpeto de borrar os limites entre os gêneros, tornando a arte literária uma arte irremediavelmente híbrida²⁹. Esse

²⁹ Pode-se dizer que, com o movimento romântico, nasce uma defesa autoconsciente e explícita do rompimento dos limites entre os gêneros, que o célebre prefácio de Victor Hugo sinaliza. Na prática literária, contudo, pode-se perceber fenômenos híbridos em praticamente todos os períodos históricos.

hibridismo manifesta-se na quebra com o senso de decoro que era a base da normatividade da *mimesis* antiga, onde para cada gênero se prescreve a espécie de linguagem que se deve empregar, que espécie de ações e personagens devem ser mimetizados, que espécie de efeitos devem ser perseguidos. A arte moderna é “indecorosa” ou, antes, inventa outras espécies de decoro, que prescrevem agora a busca de interação e integração entre elementos heterogêneos em vez da uniformidade preconcebida de estilo. Não por acaso a ascensão do romance moderno, narrativa híbrida, polifônica por natureza, foi vertiginosa.

Esse hibridismo da arte moderna é resultado da adoção de uma atitude experimental na abordagem do material de cada prática artística. A ideia de uma arte *experimental* supõe, pelo menos, duas disposições: supõe que o artista está se lançando em uma busca por novas combinações, novas formulações do seu material, até então nunca tentadas; supõe também, por necessidade epistemológica, que o artista conhece e domina as combinações e formulações do seu material herdadas da tradição. O artista moderno propõe novas formulações estéticas não a partir de um regresso utópico a um estado intocado pelas pressões das convenções culturais, mas, sim, pelo contrário, através do embate com tais convenções. Poetas modernistas, por exemplo, acusam em suas obras uma dinâmica recorrente entre tradição e experimento, seja Pessoa, em Portugal, Lorca, na Espanha ou Yeats na Irlanda, para citar três poetas que praticaram largamente formas tradicionais e mesmo formas provenientes da cultura popular de seus países e que foram, ao mesmo tempo, exímios inovadores da dicção e do estilo da linguagem poética em seus respectivos idiomas. Dou a palavra aqui a um mestre americano:

Os poetas na nossa civilização, como existe actualmente, têm de ser difíceis. A nossa civilização engloba grande variedade e complexidade, e esta variedade e complexidade, incidindo sobre uma sensibilidade requintada, tem de produzir resultados complexos e vários. O poeta deve tornar-se cada vez mais englobante, mais alusivo, mais indirecto, para forçar, para deslocar se necessário, a linguagem para o significado que lhe quer atribuir.³⁰

Helenistas discutem, por exemplo, a que gênero pertencem alguns dramas de Eurípides. No mesmo sentido, é difícil determinar o gênero de uma narrativa como *Dom Quixote*, em que o cômico, o satírico e o trágico dialogam o tempo todo, gerando efeitos que só se realizam por conta dessa interação.

³⁰ ELIOT, T. S. *Ensaaios escolhidos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992, p.88.

É certo que, quando artistas se propõem a legislar sobre como a arte de seu tempo deve ser, o máximo que conseguem, geralmente, é revelar suas próprias ambições artísticas, generalizando seu projeto poético particular. Ainda assim, creio que esse juízo de Eliot, embora descreva muito bem sua prática poética, é geral o bastante para caracterizar boa parte da poesia moderna ou, pelo menos, para delinear o dilema do poeta moderno, que se vê diante de uma linguagem cujos fundamentos tradicionais foram solapados, para quem a adesão a uma convenção ou norma já não é garantia de exercer uma função comunicativa real, pois que a convenção já não é a realização comum, de trânsito comum, de um corpo social limitado e uniforme. Nesse ponto, a relação com as convenções literárias e, dentre elas, os gêneros, desde, pelo menos, o advento do Romantismo, se torna progressivamente mais irônica e indireta. Em sua obra, Pessoa estabelece um jogo entre diversos heterônimos, mas também entre diversos gêneros: a ode grega de Ricardo Reis, o soneto simbolista de “Passos da Cruz”, a ode modernista de Álvaro de Campos, a lírica de Caeiro, a epopeia fragmentada de *Mensagem*. Seu projeto poético envolve esse exercício: pôr em cena o drama em verso das convenções literárias – que também encarnam “modos de sentir” – de modo a “forçar, deslocar, se necessário, a linguagem para o significado que lhe quer atribuir”. Esse é o tipo de sobrevida artística que a noção de gênero apresenta na literatura moderna e a partir da qual me oriento neste trabalho: não é o modelo que se deve seguir, segundo prescrições decorosas da *mimesis* antiga; trata-se antes de uma ferramenta a ser manipulada e distorcida para a invenção de novos sentidos e efeitos poéticos. A relação dos criadores com os gêneros não é transparente, direta e referencial: trata-se de uma relação englobante – híbrida – e indireta: *o gênero sobrevive por alusão*, sobretudo a epopeia. É isso que se percebe através da obra dos poetas da modernidade literária que procuraram dialogar com a epopeia e com a tradição épica em geral, e é a partir dessa perspectiva que procurarei analisar e discutir a presença da tradição épica na poesia de Gerardo Mello Mourão.

2.2. *O tratamento normativo e o tratamento não normativo da tradição épica*

Tratando-se de poesia épica, é preciso, de início, traçar uma distinção entre o que podemos chamar, por comodidade terminológica, de tratamento normativo e tratamento não normativo da tradição épica. Distinguem-se, assim, dois modos de articulação de um mesmo conjunto de referências - temas, motivos, recursos retóricos e poéticos, funções simbólicas -, separados, contudo, por uma mudança de paradigma que ultrapassa a esfera das letras e da arte, envolvendo a natureza das relações sociais nas sociedades ocidentais como um todo, e tendo como evento histórico catalisador a Revolução Industrial e a reformulação geral das estruturas de poder que a seguiu, com efeitos dramáticos para todas as áreas da vida humana. Tal revolução, que aprendemos a chamar, vaga e estoicamente, de modernidade, impossibilita a permanência do sistema tradicional de produção artística, calcado na vigência, em todas as artes, de códigos retóricos prescritivos que enfatizavam a adequação às autoridades do gênero, ao invés do clamor pela originalidade eruptiva que caracteriza, em grande parte, o que chamamos de arte moderna.

O que chamo aqui de tratamento normativo da tradição épica marca-se – ou marcou-se, no Ocidente -, fundamentalmente, pela consolidação da imagem de um texto modelar, que articula e canoniza um conjunto de procedimentos retóricos, poéticos e narrativos que os textos que lhe seguem terão por referência, seguindo princípios de imitação que envolvem a adequação da nova obra aos preceitos do gênero literário no qual ela pretende se inserir. Tendo em conta que o termo “tradição” é anacrônico ao se tratar da poesia antiga, falaremos aqui do *costume* épico ocidental. Na esfera desse costume, o texto modelar é, sem dúvida, a *Eneida*, de Virgílio. Vários fatores contribuem para isso, mas destaco dois, pela natureza intertextual de ambos: em primeiro lugar, a *Eneida* recupera e tece os fios da épica que a precede – os poemas homéricos e a poesia épica romana de Livius Andronicus, de substrato homérico, mas também a de Naevius e Ennius, de matéria histórica propriamente romana. Virgílio, portanto, estabelece a síntese essencial entre a prestigiada cultura grega e a história romana. Em segundo lugar, é a produção literária que lhe é posterior que estabelece essa posição central. Sobre a rápida canonização da obra de Virgílio no mundo clássico, Rubén Florio escreve o seguinte:

A obra de Virgílio cedo sofre uma canonização. A *Eneida*, em particular, parece haver se convertido em um texto paradigmático antes de sua aparição; assim o atestaria, entre outras referências, o juízo do poeta Propércio: ‘Retirai-vos, poetas romanos; retirai-vos, gregos! Nasce algo maior do que a *Ilíada*’. A tradição literária posterior confirma essa valoração, pois não há autor – mais ainda se tratando de um épico – que tenha podido subtrair-se à atração provocada pela obra de Virgílio.³¹

O autor segue traçando breve apanhado dos autores que utilizam a obra de Virgílio como referência, notando que, além de ser nocionalmente evocada, é também explicitamente citada, tendo sintagmas, hemistíquios e versos constantemente reutilizados por outros autores, por vezes com propósitos deliberadamente antagônicos, como é o caso da utilização de versos da *Eneida* por parte de Petrónio em *Satyricon*. Mais adiante, o autor menciona a releitura que a Cristandade fará da obra pagã de Virgílio. Da canonização por toda a antiguidade, Virgílio experimenta o que de mais próximo haveria de canonização cristã para uma figura pagã, quando Dante, afinal, o toma como mestre e guia pelos círculos infernais.

Na poesia de língua portuguesa, já no século XVI, para Camões, Virgílio é também a figura modelar. Camões o evoca, contudo, com o mesmo espírito de antagonismo sugerido no elogio da *Eneida* por parte de Propércio. Assim como, para Propércio, nascia com a obra de Virgílio algo que superaria as epopeias gregas, Camões, com a típica jactância do narrador épico – jactância que é, em si, uma tópica épica – anuncia a superioridade de sua obra mesmo em relação ao poeta romano, e o faz calcando seu argumento no fato de que aquilo que narra, ao contrário da obra de Virgílio, não trata de fantasias inventadas, mas de fatos e sucessos da veraz e voraz empreitada portuguesa pelos mares. Com Camões, pode-se dizer que o esquema de estabelecimento de um texto modelar em relação ao qual uma tradição se desenvolve repete-se, agora dentro do âmbito da literatura de língua portuguesa, com *Os Lusíadas*. Se a epopeia de Virgílio é o texto exemplar para toda a tradição épica ocidental, a epopeia de Camões o será para a tradição épica luso-brasileira dos séculos XVI, XVII, XVIII.

³¹ FLORIO, Rubén. “Tardia Antigüedad: registros literários de sucesos históricos”. In: *Questiones de Historia Medieval*. Universidade Católica Argentina, 2010, p.89/124.

De modo geral, pode-se observar que o tratamento normativo da tradição épica é amparado por condições culturais e históricas que garantem a vigência de um código literário, que determina uma separação nítida entre gêneros, bem como uma prescrição detalhada das características composicionais de cada gênero em sua forma ideal. No caso da epopeia, por exemplo, isso se dá desde a estrutura geral até a dicção. João Adolfo Hansen assim sintetiza esse estado de coisas:

As definições de tratados retóricos, de artes poéticas e o funcionamento objetivo do trinômio autor-obra-público regulam a poesia antiga como imitação de autoridades ou *auctores*, os discursos do costume (*consuetudo*), que realizam a excelência dos gêneros em que os poetas se exercitam: Sófocles, Eurípides e Sêneca para a tragédia; Horácio, Juvenal e Marcial para a sátira; Aristófanes, Plato e Terêncio para a comédia; Calímaco, Ovídio e Petrarca para a lírica; Homero, Virgílio, Lucano, Dante, Ariosto, Camões e Tasso para a épica, etc. (...) Os poetas não se concebem como “medievais”, “clássicos”, “maneiristas”, “barrocos”, “neoclássicos” ou “pré-românticos”, mas como artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando o estilo das autoridades.³²

A ênfase, portanto, está, a princípio, na desenvoltura técnica do escritor, o que reforça a poética prescritiva. Esse contexto histórico-cultural possibilita, assim, a permanência da epopeia em sua feição típica, isto é, na tradicional forma de poema narrativo longo, em metro fixo e com temática heróica, apresentando, geralmente, título, proposição da matéria, invocação dos deuses, dedicatória, narração propriamente dita e epílogo. O tratamento clássico da tradição épica, portanto, ainda pode conceber um gênero literário puro – *epopeia* - que se separa nitidamente dos outros gêneros literários por suas características formais, retóricas e temáticas. Isso não quer dizer que a epopeia, nessa forma arquetípica, não se particularize e se transforme em grande medida. A própria questão da relação entre narrador e matéria tem resoluções muito próprias, caso se trate de Virgílio ou Camões, como veremos adiante.

Se algum gênero textual sobreviveu muito mal, contudo, à Revolução Industrial e o ímpeto do progresso e do novo sob a qual vivemos até os dias de hoje, tal gênero textual foi o poema narrativo longo em metro fixo. Os românticos ainda o cultivaram, com sucesso questionável – o *Don Juan*, de Byron, parece ser um dos únicos

³² HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o gênero épico”. In: *Épicos*. Org: Ivan Teixeira. , São Paulo, Edusp, 2008.

exemplares de êxito estético indubitável e de larga aceitação entre o público. Mas a ascensão irreversível do romance moderno, para nos limitarmos a um elemento propriamente literário, desabitou a sensibilidade moderna da apreciação de longas narrativas por meio de versos de metro fixo. A epopeia, nesse momento, naquela feição típica “sai de produção”, para usarmos o jargão industrial. A tradição épica, contudo, permanece no panorama literário e será uma presença determinante para muitos desdobramentos estéticos da poesia moderna nos séculos XIX e XX. O modo de tratamento dessa tradição, nesse novo contexto, será, como é natural, radicalmente diferente do modo normativo.

2.3. *O tratamento não normativo da tradição épica*

Ao abordar a permanência da tradição épica na modernidade literária, cumpre, a princípio, colocar-se a questão sobre a validade de classificar sob a categoria de “épico” ou mesmo “épico moderno” obras tão heterogêneas quanto *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, *Mensagem*, de Fernando Pessoa ou *Os Peões*, de Gerardo Mello Mourão. Como já ressaltamos, a concepção tradicional de poesia épica ou epopeia se modela nos exemplos homéricos e em Virgílio, de modo que associamos o épico a um poema narrativo longo, com começo, meio e fim, acerca de um acontecimento com proporções grandiosas que envolve todo o universo cultural de uma comunidade, dirigido por um senso de destino que se concentra na figura de um herói, representante dos mais altos valores de sua comunidade. Esta concepção ainda está bastante viva em obras que se poderia denominar de ‘fantasia épica’ - narrativas de ficção que, apoiando-se em elementos de fantasia, elaboram verdadeiras sagas sobre mundos e povos inventados, cujo caso paradigmático é *The Lord of The Rings*, do escritor britânico J. R. R. Tolkien. Neste caso, a relação com a epopeia clássica é bastante nítida, embora a forma adotada seja romanesca: praticamente todos os elementos mencionados acima acerca da forma da épica clássica encontram-se representados nesse gênero de literatura, sendo quase possível considerá-lo como um simulacro romanesco da épica clássica.

Partindo dessa compreensão tradicional de epopeia, tem-se que admitir que as obras citadas na abertura deste tópico guardam muito pouco das características

estruturais da epopeia “clássica”. Contudo, as referências à tradição épica nessas obras são inegáveis – os autores, pontualmente, estabelecem relações entre seu texto e a tradição do gênero. Diante disso, podem-se colocar algumas questões. Primeiro, por que esses poetas desejaram estabelecer diálogos com a tradição épica, quer dizer, qual o significado desse diálogo cultural entre artistas de poéticas experimentais, como Whitman, Pound e Pessoa, e uma tradição notadamente imitativa? Por que, justamente em um momento histórico em que se reforça o rompimento com a noção prescritiva de gênero, esses poetas reavivam, por alusão, o gênero canônico por excelência? Finalmente, quais elementos composicionais, na prática, estabelecem o laço entre esses poemas e a épica?

Com o intuito de analisar a presença da tradição épica na poesia de Gerardo Mello Mourão, é inevitável abordar as indagações assinaladas acima, uma vez que a obra de Gerardo se insere nessa tradição moderna e modernista de diálogo com o épico. Tenho aqui em vista a elucidação de três características essenciais³³ do gênero: a natureza englobante da forma épica; o aspecto público da voz épica; e a relação entre a voz épica e sua matéria.

2.3.1. *Canto geral*

Ao falarmos em epopeia, tratamos de um gênero literário codificado que lida com uma matéria específica por meio de uma linguagem específica. Essa matéria abarca temas heroicos, voltados para grandes feitos de personagens ilustres – a destruição de Tróia, que começa pelo braço vingativo de Aquiles; a fundação de Roma pela resiliência piedosa de Enéias; a morte gloriosa de Rolando, em defesa da retaguarda do exército do Imperador Carlos Magno; ou a descoberta da passagem para as Índias pelos portugueses comandados por Vasco da Gama. Um dos aspectos que caracteriza a matéria da epopeia de modo determinante é que o tema central, o acontecimento que põe em movimento a epopeia, implica a criação de um grande painel geral do mundo cultural em que esse

³³ “Essencial” como aquilo que, não estando presente, torna impossível ao fenômeno ser o que ele é (Rosenstock-Huussy).

acontecimento se desenrola. Tendo em mente a tradição épica ocidental, Hegel já bem descrevera esse aspecto da epopeia em sua *Estética*:

A epopeia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que, por todas as circunstâncias que a acompanham e as condições nas quais se realiza, apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contata com o mundo total de uma nação ou de uma época. É portanto o conjunto da concepção do mundo e da vida de uma nação que apresentado sob a forma objetiva de acontecimentos reais, constitui o conteúdo e determina a forma do épico propriamente dito³⁴.

A epopeia apresenta, assim, um tema heroico, mas a sua matéria geral é “o mundo total de uma nação ou de uma época”. Na *Ilíada*, encontramos um painel da cultura bélica grega, seus valores, suas práticas e sua ética, mas também do modo de vida da Grécia arcaica, que o narrador evoca, por exemplo, pelo expediente dos símiles que, não raro, afastam a presença da guerra, conduzindo-nos para a apreciação de cenas pastoris que são a contraface pacífica do perfil brutal da guerra. De forma ainda mais explícita, na célebre descrição do escudo de Aquiles, temos, em forma condensada, esse painel geral do mundo grego arcaico.

Na poesia moderna, os poetas que procuram estabelecer um diálogo com a tradição épica geralmente abandonam o imperativo clássico de uma ação central, o acontecimento de ramificações inumeráveis que tem o herói como elemento catalisador. Ainda assim, e seguindo a pista da descrição hegeliana, concebem suas obras numa relação com o épico ou a epopeia justamente por revelarem a ambição – sempre problemática – de articular uma imagem do mundo total de sua época. Em 1917, por exemplo, Ezra Pound escreve a James Joyce anunciando que começou a escrever “um poema infinito, de categoria desconhecida...sobre tudo”³⁵. *Os Cantos*, de Pound, de fato, se espalham por várias décadas de gestação, acompanhando a atribulada vida do poeta que, com muita dificuldade, procura articular uma visão global de suas ideias heterodoxas sobre história, política, economia, cultura e arte. Esse desejo de articulação de uma visão global anda de par em par com o diálogo com a tradição épica. Embora no

³⁴ HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p.574.

³⁵ POUND, Ezra. *Pound/Joyce; the Letters of Ezra Pound to James Joyce*. New Directions Publishing, 1967, p.102.

comentário acima, Pound note que seu poema pertence a uma “categoria desconhecida”, em outro momento a referência ao épico é direta:

Por quarenta anos eu me eduquei não para escrever uma história econômica dos Estados Unidos ou de qualquer outro país, mas para escrever um poema épico que começa ‘Na Selva Escura’, atravessa o purgatório dos erros humanos, e termina na luz e ‘fra i maestri di color che sanno’.³⁶

Aqui, a referência é claramente à *Comédia*, de Dante. Não interessa avaliar se o poema de Pound de fato segue estruturalmente o arco narrativo do poema florentino; o que interessa aqui é notar que, se, em certo momento, Pound enxerga seu poema como pertencendo a uma categoria indefinida e, em outro momento, associa-o ao épico, essa ambiguidade é sugestiva e denota, a meu ver, que, para Pound, a noção de épico funciona como uma espécie de suporte simbólico, como uma moldura para a elaboração de um texto de natureza intensamente experimental – moldura, contudo, elástica, passível de assimilar materiais bastante heterogêneos. Isso fica bem claro em outro comentário de Pound, muito curioso e paradoxal, sobre a forma dos seus cantos:

Comecei *Os Cantos* por volta de 1904, creio eu. Eu tinha vários esquemas, começando em 1904 ou 1905. O problema era encontrar uma forma – algo elástico o suficiente para sustentar o material necessário. Tinha de ser uma forma que *não* excluísse alguma coisa só porque não coubesse.³⁷ (Grifo meu)

Essa forma, elástica o suficiente, capaz de assimilar toda sorte de material, a meu ver, só se torna concebível pela referência à moldura da epopeia. A epopeia funciona como uma presença intuída, uma dimensão que, embora apenas sugerida, é, no entanto, *ordenadora*. Não por acaso o canto que abre o poema de Pound é uma tradução de uma passagem da *Odisseia*, o momento da viagem de Odisseu ao Hades. Na verdade, tradução de uma tradução: o texto base de Pound é a *Odisseia* de Andreas Divus, editada em 1538, em latim. Esse gesto de abrir o poema com uma tradução em inglês moderno de uma tradução renascentista em latim de um texto grego da Antiguidade clássica indica a diretriz central de seu poema: uma viagem arqueológica pela história multicultural, interligada pela busca por um fundamento moral objetivo para a organização social no mundo moderno, que o poeta ora procura nos exemplos da poesia

³⁶ Citado em MAKIN, Peter. *Ezra Pound's Cantos: a casebook*. Oxford University Press, 2006, p. 83.

³⁷ Citado em: MAKIN, Peter. *Ezra Pound's Cantos: A casebook*. Oxford University Press, 2006, p.252.

antiga, ora em figuras da história americana, ora em Confúcio e em muitas outras fontes.

O diálogo com o gênero épico é fundamental para que essa viagem arqueológica se articule enquanto poema. A forma de seu poema é, paradoxalmente, a de uma “epopeia sem intriga”. Esse *insight*, essa concepção de uma “forma elástica o suficiente”, não é de todo original, e Pound bem o sabia: Walt Whitman o precede, assim como Gerardo Mello Mourão o segue. De fato, seja *Leaves of Grass*, *Os Cantos* ou *Os Peãs*, estamos lidando com poemas sem uma forma fechada que, embora não apresentem qualquer narrativa linear e se movam através de fragmentos de natureza muitas vezes lírica, remetem à tradição épica ocidental – por alusões intertextuais, por empréstimos temáticos e retóricos e vários outros expedientes –, e o fazem como um modo de assegurar ou pelo menos de acenar para uma unidade formal – ainda que frágil – diferente daquela que uma coletânea de peças líricas possa apresentar, sinalizando que o significado da obra reside não em qualquer fragmento ou peça particular, mas no efeito de seu conjunto, nas “inumeráveis ramificações” de seu todo, como se cada estância do poema reverberasse essa totalidade pretendida e sempre aludida.

Essa forma, que se espalha e avança para todos os lados como relva, nasce, para a poesia moderna, com o gênio de Whitman.

2.3.2. Walt Whitman e o canto inaugural

*Come Muse migrate from Greece and Ionia,
Cross out please those immensely overpaid
accounts, (...)
For know a better, fresher, busier sphere, a wide,
untried domain awaits, demands you.*

Walt Whitman, *Leaves of Grass*

Tendo em mente a poesia em específico, tenho chamado aqui de *modernidade literária* o período, de limites borrados, que se inicia com o esgotamento da estética romântica e o aparecimento, na Europa, da poesia de Baudelaire e, na América, da poesia de Walt Whitman (que, aliás, acontece de modo quase simultâneo – *As Flores do Mal* são editadas em 1857; *Leaves of Grass*, apenas dois anos antes, 1855). É certo que, em oposição à poesia de Baudelaire, inteiramente integrada, em estilo e ideologia, ao

espírito crítico e cético da produção cultural da modernidade, a poesia de Whitman é associada, tradicionalmente, a tendências românticas ou “transcendentalistas”. Sua influência sobre poetas do século XX, contudo, é tão notória que se torna impossível dissociá-lo do que a crítica chama de *lírica moderna*. Além disso, qualquer reflexão sobre a presença da tradição épica na poesia moderna terá de lidar com a sua poesia, pois é ela que inaugura muitos dos procedimentos que caracterizaram os empreendimentos poéticos do século XX que, de algum modo, dialogam com essa tradição.

Em muitos sentidos, é fato que a poesia de Whitman pode ser lida como uma das manifestações máximas da poesia romântica – encontramos nela o entusiasmo por uma nova formulação visionária não apenas para a arte, mas para a própria vida, aspecto central do ideário romântico, vide a retórica da sinceridade presente na obra de um Wordsworth ou o engajamento político de um Shelley ou de um Castro Alves, dois aspectos bem perceptíveis na obra do bardo americano. Malgrado sua aguda consciência do risco de degradação materialista dos melhores ideais americanos, a poesia de Whitman é uma poesia de aspirações positivas – mas nada positivistas – e coletivistas: lê-la é observar em ação uma imaginação espantosamente original articulando, verso a verso, uma visão ideal da América, sintetizando a exuberância natural do novo continente à exuberante promessa produtiva e tecnológica dos novos tempos industriais; uma visão amparada numa moral confiantemente progressista e amorosamente inclusiva, atenta ao papel indispensável de cada membro da sociedade, com especial atenção aos enfeitados e marginalizados. Mais do que tudo, sua poesia é um chamado pessoal para cada leitor em particular, os do seu presente e mesmo os de seu futuro (como no diálogo com as gerações futuras, no belíssimo “*Crossing Brooklyn Ferry*”), um chamado para a invenção e realização coletiva de um sonho glorioso – o sonho americano, cuja deformação em luxúria, falsa moralidade e vazio espiritual Scott Fitzgerald, algumas poucas décadas mais tarde, descreverá, embriagadamente, em romances como *O Grande Gatsby* (1925) e *Suave é a Noite* (1934).

A poesia de Whitman ajuda a estabelecer, desse modo, o grande mito de seu país, uma clara visão do sonho americano de liberdade e prosperidade que os escritores e poetas que lhe seguem terão de manter sempre diante dos olhos, em constante reavaliação. Em ensaio de 1909, “O que eu sinto sobre Walt Whitman”, um jovem Ezra

Pound é um dos primeiros a avaliar a centralidade da poesia de Whitman para os Estados Unidos. O ensaio pode ser lido como um claro ajuste de contas, sob o signo da ansiedade da influência, para usar a famosa expressão de Harold Bloom, em que Pound, malgrado o desgosto pelo que considera a falta de trato e requinte da poesia de Whitman, admite, no entanto, o absoluto americanismo do predecessor e a natureza inaugural de sua poesia:

Ele é a América. Sua crueza é um mau cheiro excessivo, mas é a América. (...) Inteiramente livre do ideal humanista e renascentista do homem completo ou do idealismo grego, ele está satisfeito de ser o que é, e ele é seu tempo e seu povo. É um gênio, porque tem uma visão do que ele é e de sua função. Ele sabe que é um começo e não uma obra com acabamento clássico. (...) E, para ser franco, Whitman é para minha terra natal o que Dante é para a Itália.³⁸

Há muito o que destacar nessa passagem sobre o que temos discutido aqui. Em primeiro lugar, embora aborde Whitman em relação a uma tradição, é evidente que sua obra é espantosamente original sob vários aspectos. Em termos de gêneros poéticos, ela se manifesta como épica e lírica, como ode e elegia, como prece. Em termos de escopo conteudístico, ela acena para a história americana e a história do mundo (os feitos marítimos dos portugueses, por exemplo, são celebrados no belíssimo “*Passage to India*”); engloba também todos os conflitos ideológicos, todas as expectativas, rápidas transformações e ansiedades do seu próprio século; em termos filosóficos, ecoa os ensinamentos de Heráclito, a mística oriental, o transcendentalismo romântico, sustentando, ainda assim, uma espécie de “empirismo existencial” absolutamente moderno, que parece analisar atentamente o próprio conteúdo mental e emocional a fim de determinar, não segundo doutrinas, mas pela observação fenomenológica o que significa ser uma criatura humana, pelos idos de 1856; em termos de estilo, vai do tom bíblico ao jornalístico, do poético ao prosaico. Em suma, sua obra envolve grande parte dos conflitos – metafísicos, morais, estéticos e políticos – de sua hora e lugar, assimilados e tragados para dentro de um temperamento universalista a um só tempo

³⁸ POUND, Ezra. “What I feel about Whitman”. Reproduzido em *Blooms’ Classical Critical Views: Walt Whitman*. Infobase Publishing, 2008, p.123.

trágico e triunfante, que responde a eles com um canto, um brado de inegociável afirmação da vida.

Pound sugere essa originalidade na afirmação de que Whitman é a América despida de ideais clássicos sobre o homem. De fato, a obra de Whitman, desde o primeiro verso de *"Song of Myself"*, é não celebração, mas invenção de um novo homem. Não obstante, como fica sugerido na própria menção de Dante por Pound, Whitman dialoga com a tradição poética ocidental, a épica em particular, e o faz do modo épico por excelência: valendo-se da atitude jactanciosa, a postura desafiadora que observamos em Camões. Já o primeiro verso do poema de abertura – *"I celebrate myself"* – estabelece o diálogo combativo e manipulador com a epopeia e instaura aquela dimensão simbólica, a moldura elástica que lhe permitirá sugar tudo para dentro do seu poema. Não celebrará grandes feitos de homens ilustres do passado – sua terra não tem passado, tem apenas presente, e ele celebra a si mesmo, o homem presente.

Dessa passagem quero destacar também a noção de *gênio* que fundamenta o argumento de Pound: gênio é aquele que está de posse de uma visão do que ele é e da sua função no seu tempo, junto ao seu povo, recusando-se a falsificar sua sensibilidade natural pelo uso de fantasias, máscaras, vivências alheias ou estrangeiras. De fato, o ideal romântico do eu "autêntico" vibra por toda a obra de Whitman. Nela, por vezes, emerge uma consciência do estado de cegueira coletiva em que os hábitos, conflitos e discursos da vida cotidiana lançam as pessoas - um estado existencial próximo do sonambulismo, em que os homens vagam sem um sentido histórico que lhes aponte uma função no mundo pela qual possam se realizar. O poeta é o sujeito que passa pela epifania do sentido histórico. A poesia de Whitman por vezes dramatiza esse momento epifânico, como em *"To You"*, uma das belas peças de *Leaves of Grass* em que este "você" a quem o poeta se dirige parece se referir aos outros, ao povo ao redor, bem como à sua própria alma:

*Whoever you are, I fear you are walking the walks of
dreams,
I fear these supposed realities are to melt from under your
feet and hands,
Even now your features, joys, speech, house, trade, manners,
troubles, follies, costume, crimes, dissipate away from you,
Your true soul and body appear before me,
They stand forth out of affairs, out of commerce, shops,
work, farms, clothes, the house, buying, selling, eating,
drinking, suffering, dying.*

*Whoever you are, now I place my hand upon you, that you
be my poem,
I whisper with my lips close to your ear,
I have loved many women and men, but I love none better
than you*³⁹.

Essa visão epifânica é essencial para compreender o projeto poético de Whitman, porque é o ponto de partida, é a percepção aguda inicial de um risco de falsificação da vida, da experiência pessoal e coletiva, contra a qual o poeta lança seu canto, que, como disse, funciona como um grande chamado para um empreendimento coletivo; uma grande apóstrofe poética para todos esses seres caminhando o caminho dos sonhos, na eterna distração de “comprar, vender, comer, beber, sofrer, morrer”. Esse senso de convocação é, a meu ver, um traço recorrente da épica tal como trabalhada na modernidade literária. Está implícita na insistente condenação da usura e na atitude reformista que são centrais em *Os Cantos*, de Pound; está perfeitamente explícita em *Mensagem*, de Pessoa, cujo próprio título já sugere a ideia de um público a quem o poema se dirige, como um chamado; e é, por fim, um aspecto fundamental também ao longo de *Os Peãs*, de Gerardo Mello Mourão, com suas constantes apóstrofes aos antepassados, aos amigos, aos vivos e aos mortos, e o louvor à liberdade – “*eleutheria*” – que ecoa ao longo da trilogia. Embasando esse aspecto do “épico moderno” – sua formulação como convocação – temos como pressuposto retórico dessa postura um traço constitutivo do gênero de modo geral: a dimensão pública da voz épica.

2.3.3. Voz pública

Um aspecto básico pelo qual podemos aproximar a poesia de Whitman, Pound e Gerardo da tradição épica diz respeito ao fato de que, em seus poemas, a voz poética se

³⁹ “Seja você quem for, temo que você vá / pelo caminho dos sonhos, / temo que essas supostas realidades se dissolvam sob / seus pés e suas mãos, / mesmo agora seus traços, alegrias, discursos, sua casa e comércio, seus modos, / problemas, loucuras, fantasia, seus crimes dissipam-se de você, / seu corpo e sua alma verdadeira me aparecem, / erguem-se para além das obrigações, para além do comércio, das lojas, / para além do trabalho, das fazendas e roupas, da casa – comprar, vender, comer, / beber, sofrer, morrer. / Seja você quem for, ponho agora minha mão sobre você, para que você / seja o meu poema, / e sussurro com meus lábios ao seu ouvido - / eu amei muitos homens e mulheres, mas nunca amei ninguém / mais do que você”. A tradução é de minha autoria.

representa numa esfera pública. Descendendo de uma tradição oral, a o épico literário segue o costume de lançar mão de marcas retóricas de oralidade em procedimentos como a invocação – de deuses, musas ou patronos -, bem como a apóstrofe a personagens ou ao público suposto e, claro, a tradicional autorrepresentação como “canto”. Por esses recursos, a poesia épica sugere, figurativamente, a presença de uma audiência, um público para o qual o poeta se dirige, mesmo em seu estágio literário em que a cena primordial, relativa às sociedades arcaicas, do bardo no centro da comunidade, já não subsiste. Desse modo, recria-se, retoricamente, a circunstância do evento da recitação em esfera pública. Pode-se observar isso na abertura de *Os Lusíadas*, em que Camões, após anunciar o tema do canto, invoca, primeiro, as Tágides, ninfas do Tejo, para lhe inspirarem um estilo grandiloquente – “E vós, Tágides minhas (...) / Dai-me agora um som alto e sublimado” –, dirigindo-se, em seguida, àquele que podemos considerar o principal interlocutor da epopeia, sobre quem o poeta mais deseja que o canto aja e surta efeito, o jovem rei Dom Sebastião: “E vós, ó bem nascida segurança / da Lusitana antiga liberdade”. Por essa via, pode-se ler toda a epopeia de Camões como um gigantesco ato de fala perlocucionário cujo intuito é levar o rei à ação e, por meio do rei, toda a nação portuguesa.

Semelhante é o intuito de Pessoa, em *Mensagem*. Em “O desejado”, um dos poemas da terceira parte da obra, Pessoa associa a figura do rei Dom Sebastião à de Galaaz, o cavaleiro puro de *A Demanda do Santo Graal*, romance de cavalaria místico, inserido numa tradição cujos símbolos Pessoa manipula em um poema que funciona como prece e invocação:

*Onde quer que, entre sombras e dizeres,
Jazas, remoto, sente-te sonhado,
E ergue-te do fundo de não seres
Para teu novo fado!*

*Vem, Galaaz com pátria, erguer de novo,
Mas já no auge da suprema prova
A alma penitente do teu povo
À Eucaristia Nova.*

Estes versos de Pessoa – “sente-te sonhado / E ergue-te do fundo de não seres / Para teu novo fado!” – é bem ilustrativo do que quero sugerir com essa ideia do épico como convocação. Aqui, Dom Sebastião encarna o espírito do corpo social português, e

é ele que Pessoa interpela – o épico é um poema “com pátria”, ou, como certa feita notou Ezra Pound, “o épico é um poema com história”.

Whitman, por sua vez, dirige-se, insistentemente, a um interlocutor, um “tu” – sua poesia não tem aquela natureza de muita lírica moderna, que soa como uma meditação pessoal, que o leitor recebe como se a entreouvisse sem a anuência do poeta. Pelo contrário, o leitor é continuamente interpelado e provocado. Pode-se dizer que um dos motivos recorrentes de *Leaves of Grass* é justamente esse “tu”, que o poeta procura seduzir para seu projeto visionário, utilizando uma espécie de retórica da sedução, cujo propósito é também amoroso, mas essencialmente político e revolucionário, uma vez que envolve uma educação tanto sentimental quanto filosófica desse interlocutor. Essa poética sedutora e persuasiva se desenvolve por meio de uma voz que procura se lançar e soar na esfera pública. Em Whitman, esse espaço público é, em geral, os Estados Unidos, mas, por vezes, o canto e o chamado se lançam para além de todas as fronteiras, como em “*Salut au Monde!*”, que celebra a cartografia mundial e interpela os habitantes de todas as partes do globo:

You whoever you are!
You daughter or son of England!
You of the mighty Slavic tribes and empires! you Russ in Russia!
(...)
You Norwegian! Swede! Dane! Icelander! you Prussian!
You Spaniard of Spain! you Portuguese!
(...)
All you on the numberless islands of the archipelagoes of the sea!
And you of centuries hence when you listen to me!
And you each and everywhere whom I specify not, but include just the same!
*Health to you! good will to you all, from me and America sent!*⁴⁰

Esse discurso que se articula como uma *performance*, como uma intervenção na esfera pública, é um critério razoável para aproximar certos textos modernos desse aspecto oratório da tradição épica. Contudo, isoladamente, não é suficiente. Temos inúmeros exemplos de peças líricas que se articulam em um contexto necessariamente

⁴⁰ “Tu, quem quer que sejas! Tu, filha ou filho da Inglaterra! Tu, das grandes tribos e impérios eslavos! Tu, russo da Rússia! Tu, norueguês! Dinamarquês! Islandês! Tu, espanhol da Espanha! Tu, português! Vós todos nas inumeráveis ilhas dos arquipélagos do mar! E vós dos séculos por vir quando me ouvirem! E tu, em toda parte, que eu não especifico, mas incluo do mesmo jeito! Saúde! Boa vontade a todos, enviada por mim e pela América!”

público. No mundo antigo, odes e elegias, como se sabe, são gêneros de recitação pública. No contexto da modernidade literária, por sua vez, temos um caso especial de “lírica pública” em certo tipo de poesia de conteúdo político, como é o caso, por exemplo, de alguns poemas de *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade. O caso de “Carta a Stalingrado” é bem instrutivo a esse respeito, ainda mais porque problematiza o que tenho afirmado até aqui. O poema de Drummond se oferece como uma carta aberta. O tema do poema é um tema épico por excelência: não apenas a guerra, mas, ainda mais específico, a cidade sitiada, que resiste, sofrendo ferozes ataques de um inimigo poderoso. Não por acaso, nesse contexto, Drummond evoca de passagem a tradição épica:

*A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho. Os telegramas cantam um mundo novo
Que nós, na escuridão, ignorávamos.*

Além da menção a Homero, o *pathos* do poema é carregado de um sentimento distintamente heroico, de resistência e bravura, remotando às elegias bélicas de Tirteu, mas também aos discursos exortativos dos guerreiros gregos na *Ilíada*.

Disse anteriormente que o épico, na modernidade literária, sobrevive por alusão, e este parece ser o caso em relação à “Carta a Stalingrado”. Aqui, contudo, mesmo diante da presença do tema épico e da referência direta à tradição épica, é forçoso reconhecer que se trata de um diálogo com essa tradição inteiramente distinto daquele articulado pelas obras que temos mencionado aqui, como *Leaves of Grass* ou *Os Peãs*. Nestes casos, além de se tratar de obras longas e não de apenas um único poema, o que lhes confere um perfil épico não são apenas as referências diretas à tradição do gênero, mas o uso da epopeia como moldura simbólica, que abarca todo o projeto das obras, e se relaciona ao próprio princípio ordenador da forma elástica e englobante que as caracteriza. No poema de Drummond, a tradição épica é evocada para ser, logo em seguida, recusada. A matéria, aqui, é o tempo presente, e a relação com a História dá-se pela forma mais urgente – o poeta quer, de certa forma, participar do acontecimento, e trata não de recordar, mas de reportar. Dessa forma, não lhe interessa lançar o olhar através das lentes de uma perspectiva mítica que arranque significado da sobreposição de temporalidades – o “método mítico” a que Eliot se refere numa resenha sobre o

*Ulysses*⁴¹, e que encontra desdobramentos na poesia de Gerardo. O poema de Drummond coloca-se antes em um plano histórico que anseia e se contagia com o utópico – o “mundo novo” que os telegramas, não os bardos, “cantam”. Não obstante, é inegável que Drummond alcança nesse poema um registro que soa, a um só tempo, épico e lírico, heroico e comovidamente desvairado:

*A tamanha distância procuro, indago, cheiro destroços sangrentos,
apalpo as formas dismanteladas de teu corpo,
caminho solitariamente em tuas ruas onde há mãos soltas e relógios partidos,
sinto-te como uma criatura humana, e que és tu, Stalingrado, senão isto?
Uma criatura que não quer morrer e combate,
contra o céu, a água, o metal, a criatura combate,
contra milhões de braços e engenhos mecânicos a criatura combate,
contra o frio, a fome, a noite, contra a morte a criatura combate,
e vence.*

Em suma, lidamos aqui com formas bastante distintas de dialogar com a tradição épica. O poema de Drummond, nesse sentido, aproxima-se mais da poesia política ou social que se torna emblemática de um evento, como em “*Eastern, 1916*”, de Yeats, sobre a sublevação irlandesa contra a Coroa inglesa. Distingue-se da poesia de obras de maior fôlego, como *Os Cantos*, de Pound, ou *Os Peãs*, de Gerardo, em que há um recurso sistemático ao gênero e à ambição globalizante que associamos à epopeia. Feita essa ressalva, é possível afirmar que o senso de *performance* pública é um dos elementos estruturantes do discurso épico, sendo-o tanto no tratamento clássico do gênero, quanto em sua reformulação experimental e alusiva por poetas modernos. Este ponto, por sua vez, é determinante para a relação dessa voz pública com a matéria de que trata.

⁴¹ Na célebre resenha sobre *Ulysses*, Eliot escreve: “*It is here that Mr. Joyce’s parallel use of the Odyssey has a great importance. It has the importance of a scientific discovery. No one else has built a novel upon such a foundation before: it has never before been necessary. I am not begging the question in calling Ulysses a ‘novel’; and if you call it an epic it will not matter. (...) In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is a method already adumbrated by Mr. Yeats, and of the need for which I believe Mr. Yeats to have been the first contemporary to be conscious*”. A íntegra da resenha está disponível online em: <http://people.virginia.edu/~jdk3t/eliotulysses.htm>. Eliot menciona Yeats como um precursor do “método mítico”, que o próprio poeta americano emprega, mais tarde, ao seu modo, em *The Waste Land*, valendo-se do mito do Rei Pescador.

2.3.4. *A voz épica e sua matéria*

A relação entre a voz poética e a matéria é um dos elementos que se transformam a cada sucessiva reformulação da epopeia. Não poderia ser de outra forma, uma vez que, em cada momento em que se retomou o gênero, as condições históricas determinavam uma função para a poesia e para o poeta de natureza diferente.

Em se tratando do gênero no estado “primário” ou oral, encontramos-lo dentro dos limites de uma sociedade “fechada”, articulando-se numa linguagem cuja dicção se desenvolve, no contexto de uma cultura oral, durante um longo período, tornando-se, em certo ponto, mais ou menos cristalizada. A linguagem dos poemas homéricos, por exemplo, não representa qualquer dialeto helênico em específico, sendo uma espécie de língua artificial, agregando “construções de origem arcaica, eólia, jônia, artificial e, possivelmente, até aqueia”⁴², cuja dicção se baseia, largamente, em fórmulas – “frases fixas condicionadas pelos temas tradicionais da poesia oral”, na definição básica de Gregory Nagy ou “um grupo de palavras que são regularmente empregadas sob as mesmas condições métricas para expressar uma dada ideia essencial”, segundo Milman Parry⁴³. Trata-se, desse modo, de uma linguagem tradicional, “criação de gerações de bardos que regularmente conservaram aqueles elementos da linguagem de seus predecessores que facilitavam a composição do verso e que não podiam ser substituídos por outros elementos mais recentes”⁴⁴. Pode-se concebê-la como uma linguagem propriamente poética, isto é, acionada para a invenção de poesia épica, distinta da linguagem comum dos homens, tal como a linguagem religiosa dos rituais, sem, contudo, conotação sagrada.

Essa é a visão de helenistas de perspectiva oralista como Albert Lord e Milman Parry e, mais recentemente, Gregory Nagy. Ao extremo, essa escola de pensamento tende a minimizar a relevância do “talento individual” em favor da tradição, para usar os termos do célebre ensaio de Eliot, com a figura do bardo genial sendo minimizada pela tradição formular. Essa visão, embora apresente contribuições inquestionáveis, tende, hoje em dia, a ser relativizada, com novos estudos enfatizando a grande presença

⁴² PARRY, Milman. *The making of Homeric Verse*. Oxford University Press, 1987, p.6.

⁴³ NAGY, Gregory. *Homeric Questions*. University of Texas Press, 2009, p. 18.

⁴⁴ PARRY, Milman. *The making of Homeric Verse*. Oxford University Press, 1987, p.7.

de elementos não formulares nos poemas homéricos (algo em torno de um terço⁴⁵). Nessa perspectiva, o costume de se atribuir os poemas fundadores da cultura ocidental ao gênio de um único bardo cego pode ser preservado, ainda que em uma escala menor.

O que quero ressaltar, contudo, é que, no contexto oral, lidando com uma linguagem e uma matéria de origem largamente tradicional, desenvolvidas e transmitidas ao longo de muitas gerações, a relação do poeta com a matéria de que tratará seu poema tende à conformação “ingênua”, isto é, à não relativização da herança cultural da comunidade. Como mencionei na abertura deste capítulo, não encontramos conflito expresso entre o narrador homérico e sua matéria, e o ponto que expressaria essa conformação de maneira mais clara seria justamente a ausência de conflito entre o poeta e a linguagem tradicional com a qual trabalha. O poeta oral nasce, por assim dizer, em uma tradição, em uma linguagem e desenvolve as potencialidades de seu talento técnico dentro dos limites dessa linguagem.

Tendo a épica homérica como fundamento, considera-se, no Ocidente, que a matéria épica tende a transcender seu poeta, isto é, ela é, idealmente, inviolada pela aparição do poeta, que desaparece por trás de sua reencenação. Nesse sentido, a narrativa homérica é, essencialmente, impessoal, quase inexistindo marcas de retórica pessoal por parte do narrador. É o que observa Samuel Eliot Bassett, no clássico dos estudos helênicos *The Poetry of Homer* (1938):

Em sua forma homérica, o épico chega à audiência em uma terceira pessoa insubstancial. As palavras que nos transportam para o mundo dos heróis vem de uma fonte tão oculta que o mundo heróico parece se mover a partir de sua própria vitalidade.⁴⁶

⁴⁵ “Os elementos formulaicos e não-formulaicos são mutualmente complementares. (...) Isso indica que, mesmo em uma poesia tradicional, uma liberdade considerável deve ser atribuída à contribuição do poeta individual.(...) Ao contrário das fórmulas, que foram preservadas no estoque das expressões tradicionais, as expressões não-formulaicas eram criações efêmeras que variavam de poeta para poeta.” In: MONTANARI, Franco. *Homeric contexts: neoanalysis and the interpretation of oral poetry*. De Gruyter. 2012, p.77.

⁴⁶ BASSETT, Samuel Eliot. *The Poetry of Homer*. Lexington Books, 2003, p.27.

Bassett escreve especificamente sobre Homero, ressaltando aspectos dos poemas, como a impessoalidade, que os tornariam únicos. No mesmo sentido, muito antes dele, Goethe e Schiller esboçam uma teoria de pretensão generalizante acerca do narrador épico a partir do modelo homérico. No breve ensaio “*On Epic and Dramatic Poetry*”, escrito em 1797, Goethe e Schiller, estabelecendo distinções entre a épica e a tragédia, em um espírito normativo, descrevem deste modo a atitude ideal do narrador épico:

O rapsodo (...) que apresenta o que é completamente passado, aparecerá como um homem sábio que, em sereno autocontrole, apresenta o que se passou (...) Ele deve, em seu melhor, ler por trás de uma cortina, de modo que seja possível abstrair toda personalidade e crer que só se escuta, em geral, a voz da Musa.

Destaco dois aspectos dessa descrição: o “sereno autocontrole” e a ideia da matéria épica como aquilo que é “completamente passado”. Estes são dois elementos muito claros da épica homérica. O autocontrole da voz homérica é medido pela sua quase total impessoalidade. Nesse ponto, é bem pertinente a referência à Musa na citação acima, uma vez que, nocionalmente, o bardo homérico apenas repete para a audiência aquilo que as Musas lhe comunicam, pois elas, seres eternos, é que estiveram lá e presenciaram os acontecimentos em tempo real, guardando a totalidade dos fatos – elas são, afinal, as filhas de Zeus e Mnemósine, a deusa da Memória. O bardo apenas ouviu sobre a fama imorredoura – *kleos* – daqueles heróis. A voz homérica raramente interrompe a narrativa em terceira pessoa; quando o faz, é para se dirigir às Musas, em busca de auxílio:

*“Musas, que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me
Pois sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo presentes;
Nós, nada vimos, somente da fama tivemos notícia –
Os nomes, sim, revelai-me, dos chefes supremos dos Dânaos.
Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,
Nem que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse,
Voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,
Se vós, Ó Musas, nascidas de Zeus portador da grande égide,
Não me quisésseis nomear os que os campos de Tróia pisaram.”*⁴⁷

(Ilíada, Canto II, 484-493)

⁴⁷ HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 91.

Essa atitude reverencial do poeta em relação às Musas, a declarada dependência do relato que recebe delas, sublinha, simbolicamente, o apagamento da figura do poeta e a absoluta precedência dos eventos. Por outro lado, as Musas também funcionam como uma fonte de autoridade, que o poeta por si só não teria, e que baseia a alegação de historicidade dos eventos: as Musas estavam presentes, testemunharam as batalhas e os heróis em tempo real, sabem os nomes dos que caíram mortos e dos que regressaram, sabem quem eram os chefes e quantos navios conduziram às planícies de Ílion. O poeta apenas ouviu o relato. As Musas viram aquilo que é “completamente passado”, do que os homens presentes só sabem a fama.

Estes dois elementos – o autocontrole sereno e a narração daquilo que é “completamente passado” – são dois aspectos do épico homérico com os quais formulações posteriores do gênero rompem de modo bastante significativo, tanto mais quando se reflete sobre a relação entre a voz épica e a matéria. O épico “secundário” ou literário será, necessariamente, o produto do talento e do engenho de um indivíduo – sua inserção numa tradição não é um dado próprio da sua existência numa comunidade; pelo contrário, será resultado de um esforço pessoal deliberado para estabelecer ou manter ligações com costumes precedentes – é o modelo de Virgílio. O autor do épico literário é um indivíduo inserido em um momento histórico, muitas vezes cercado por uma sociedade em crise, obrigado a tomar partido entre as diversas correntes de poder lutando para estabelecer um discurso que fundamente sua autoridade e legitime suas ações. Como gênero que tem por mote empreendimentos coletivos e que, segundo a descrição de Aristóteles, trata, como a tragédia, de personagens elevados e de ações elevadas, o épico esteve, se não aliciado, sempre ao menos relacionado ao discurso dos vencedores. Nesse caso, a relação do poeta com a matéria do épico terá de ser muito mais ambígua e conflituosa: essa matéria, em primeiro lugar, perde o caráter de algo “completamente passado” – em Virgílio, como em Camões, o tempo da narrativa se expande do passado para, sob a forma de profecias sobre o futuro, alcançar o presente histórico dos poetas. Esse estabelecimento de um elo teleológico entre o tempo passado do narrado e o tempo presente da narração, muito forte na formulação camonianiana do gênero, muda o sentido da historicidade do épico. A poesia homérica raramente se refere ao mundo do tempo da narração; quando o faz, é para marcar a superioridade dos homens dos tempos heroicos:

*“Enquanto Heitor de uma pedra tomou que se achava na frente
Da grande porta, achatada na base e de ponta afilada.
Difícilmente dois homens do povo, dos mais esforçados,
Conseguiriam movê-la do chão e depô-la no carro –
Homens dos de hoje. Ele, entanto, sozinho a maneja galhardo.”⁴⁸*

(Ilíada, Canto XII, 445-449)

Os “homens dos de hoje” são, irremediavelmente, mais fracos. O que se marca aí é uma cisão entre eras – a era de uma estirpe de semideuses, modelos de força e bravura, e a era desses “homens dos de hoje”. Em Homero, encontramos a representação de um mundo de heróis exemplares, celebrando os valores de uma sociedade de aristocratas guerreiros, mundo que será questionado e inviabilizado pela organização social e as instituições democratizantes da *pólis*. A audiência que acompanhava a narração dos poemas homéricos nos grandes festivais do mundo grego antigo sabia estar diante de um mundo heróico cuja exemplaridade é fonte de sabedoria e orgulho em relação à própria cultura e à própria origem, mas cujas formas de organização social e mesmo os valores já não persistiam ao seu redor: a arte da tragédia e, em seguida, a cultura político-filosófica do período Clássico questionam e reformulam a concepção de “*aretê*”, o senso de honra e valor, em vigor nos poemas homéricos, para uma concepção adequada a uma nova forma de ordenação social, mais voltado para o equilíbrio do corpo social do que para a superioridade gloriosa do indivíduo.

Um sentido teleológico, do tempo passado do narrado para o tempo presente da narração, é, por outro lado, essencial para a estrutura temporal da *Eneida*, bem como, mais tarde, para os *Lusíadas* e, em nosso tempo, para *Os Peãs*: em tais casos, extrapola-se a dimensão do mundo narrado para adentrar a historicidade do mundo presente, com suas conturbadas crises políticas e sociais. Guiado pela Sibila no Hades, Enéias encontra o pai Anquises, de quem ouve as profecias sobre o glorioso futuro de Roma, apaziguada para uma nova Idade de Ouro pelas mãos de Augusto César:

*“Para aqui, para aqui ambos os olhos
Volta: vê este povo e os teus Romanos.
Este é César, e d’Iulo toda a estirpe,
Qu’há de subir do céu à mor altura.
Este, este é o barão que tantas vezes*

⁴⁸ HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004, p. 292.

*Ouvido tens estar-te prometido,
Augusto César, geração dos Deuses,
Que nos campos do Lácio os áureos tempos
Renovarás do reino de Saturno;
Além dos Garamantes e dos Indos
Estenderás do seu império as raias.*⁴⁹

(Eneida, Canto VI)

É certo que parte da crítica questiona a adesão submissa que por vezes associa a figura de Virgílio a de Augusto, frisando, por exemplo, o tom sombrio que encerra o poema, com a morte de Turno. Não obstante, a concepção teleológica do tempo na *Eneida*, em que, por prolepse, se associam os grandes feitos e superações de um herói mítico à fundação da pátria que será mais tarde conduzida pela figura de Augusto é inequívoca, inserindo a narrativa em plano histórico que implica legitimação da autoridade imperial. O próprio contexto obrigava Virgílio, ao decidir-se pela invenção de um épico, à elaboração de um poema de ressonância política. Em termos estritamente narratológicos, contudo, Virgílio procura seguir o modelo do método narrativo homérico, optando pela impessoalidade – própria, aliás, do modo épico ou narrativo da narrativa em terceira pessoa – que confere a aparência de total objetividade aos eventos. Já na formulação da epopeia em Camões, a historicidade implicará, por outro lado, *a intervenção da retórica pessoal e o estabelecimento de um conflito explícito entre narrador e matéria* que, nesse caso, ganha relevância temática.

É que, em Camões, lidamos com a figura de um narrador propriamente dito, historicamente localizado, tratando de uma matéria passada que guarda significado e consequências diretas para o tempo presente da narração. Nesse caso, a reflexão sobre a ordem social dá-se não apenas através de conflitos inerentes aos interesses e às motivações dos personagens do enredo, *mas também através da apreciação subjetiva da voz narrativa*. Em Camões, o motivo homérico da *kleos*, a fama imperecível, está no centro de sua análise da desordem social do reino português, que, a meu ver, é um dos temas centrais de *Os Lusíadas*. A tensão entre voz narrativa e matéria, aqui, é resultado da polémica, sustentada por Camões, acerca do papel do poeta dentro do corpo social.

⁴⁹ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de José Victorino Barreto Feio. Martins Fontes, São Paulo, 2004, p.201.

É preciso, neste ponto, ressaltar um aspecto do termo *kleos*. No nono canto da *Ilíada*, quando os heróis Ajax e Odisseu encaminham-se à tenda de Aquiles, encontram-no cantando façanhas de heróis de tempos passados, acompanhado de uma lira:

*Quando chegaram às tendas e naves dos fortes Mirmídones,
Aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora
De cavalete de prata, toda ela de bela feitura,
Que ele do espólio do burgo de Eecião para si separara.
O coração deleitava, façanhas de heróis decantando.*⁵⁰

(*Ilíada*, Canto IX, 185-189)

Na *Ilíada*, afirma Gregory Nagy, *kleos* significa não apenas fama ou glória, mas, mais especificamente, a glória do herói *tal como conferida pelo canto épico*. Quando Aquiles escolhe a glória (*kleos*) ao invés do regresso (*nostos*, “regresso à casa”, mas também “canto sobre o regresso à casa”), ele alcança “o maior objetivo do herói: sua identidade é posta em registro permanente através de *kleos*”.⁵¹

Há outras instâncias ao longo do poema que reforçam essa espécie de consciência dos heróis em relação à imagem pela qual os cantores os representarão. Em uma ocasião, o tópico é observado negativamente, quando Helena lamenta-se para Heitor sobre o destino que lhes sobreveio:

*Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem,
Nas gerações porvindouras, os cantos excelsos dos vates*⁵².

No universo da memória épica na Grécia arcaica, portanto, o tema da conquista de imortalidade por parte dos heróis através do canto dos poetas é parte da estrutura social da comunidade ali representada: gera-se uma reciprocidade fundamental para a caracterização de seu *ethos*. As ações dos heróis encontram sua justificativa última na imortalidade do *epos*, pelo qual são transmutados para uma dimensão simbólica, tornando-se exemplares dignos de culto. Ao mesmo tempo, os heróis fornecem a matéria dos poetas, o grande feito, a *aristeia*.

O poeta ocupa, desse modo, uma posição central na comunidade. Uma das passagens mais emblemáticas da *Ilíada* é a descrição do escudo de Aquiles, que Tétis

⁵⁰ HOMERO. *Ilíada*. Tradução: Carlos Alberto Nunes.

⁵¹ NAGY, Gregory. “The Epic hero”, in *A companion to ancient epic*. Blackwell Publishing Ltd, 2005.

⁵² *Ilíada*, Canto VI, 357-368. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

encomenda a Hefesto, o ferreiro dos deuses. Hefesto prepara um gigantesco escudo e, nele, grava variadas cenas da vida grega, desde cenas de guerra até cenas de disputas judiciais e casamentos, além de cenas pastoris. Trata-se de uma síntese das atividades do mundo grego, denotando de modo exemplar aquela característica da narração épica, destacada por Hegel - a da invenção de um grande painel do universo cultural total de uma comunidade. É de grande beleza poética o fato de que esse escudo, que carrega a imagem talhada de todo o mundo grego, seja empunhado pelo herói que deve encarnar os valores mais altos desse mundo.

Na descrição do escudo, há uma breve imagem que sugere a centralidade do canto para essa cultura. Se, na abertura da *Ilíada*, encontramos os Aqueus, num intervalo da guerra, cantando um peão em honra de Apolo, como forma de sanar a fúria mortífera do deus ofendido, aqui os encontramos cantando em uma situação de paz, em honra do filho do mesmo deus:

*Moços e moças, no viço da idade, de espírito alegre,
o doce fruto carregam em cestas de vime trançado.
Com uma lira sonora, no meio do grupo, um mancebo
O hino de Lino entoava, com voz delicada, à cadência
Suave da música, e todos, batendo com os pés, compassados,
Em coro, alegre, o canto acompanhavam, dançando com ritmo.*

*(Ilíada, Canto XVIII, 567- 572)*⁵³

O que se sugere nessa passagem é a condição harmoniosa de uma comunidade em que todas as esferas de vida estão entrelaçadas – o trabalho, o canto, o culto aos deuses. No centro, esse jovem com a lira, cantando o hino de Linos, filho de Apolo e da musa Calíope, a musa da poesia épica. Na *Ilíada*, esse motivo da imortalidade é mais do que uma mera utilização de um *topos* retórico convencional (até porque, ao tempo de Homero, não se conhecia a retórica). É um elemento definidor em uma cultura que, como nota Gregory Nagy, se organiza enquanto “*song culture*”, uma *cultura do canto*, isto é, uma cultura que depende da celebração através do canto para plasmar sua identidade⁵⁴.

Em Homero se estabelece, portanto, a relação entre canto e imortalidade, subjacente à desejada harmonia entre todas as esferas de vida do povo. Em *Os Lusíadas*,

⁵³ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

⁵⁴ Sobre o conceito de “cultura do canto”, ver NAGY, Gregory. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Harvard University Press, 2013.

por sua vez, Camões também fará da imortalidade pela celebração poética um tema fundamental. A abertura de seu poema conjuga memória, canto e imortalidade. O poeta cantará as armas e os barões assinalados que se lançaram ao mar,

*E também as memórias gloriosas
Daqueles reis, que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando;
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da morte libertando.*

(*Os Lusíadas*, Canto I, estrofe 2)

A lei da morte é o desaparecimento e o esquecimento. Ao longo do poema Camões retomará essa compreensão dos feitos heroicos como libertação da lei da morte. Ao alcançarem as Índias, os portugueses passam a existir sob nova lei, dentro do horizonte cristão:

*Vós, que à custa de vossas várias mortes
A lei da vida eterna dilatais*

(Canto VII, estrofe 3)

O conceito de “*kleos*” como glória conferida pelo canto épico permeia a épica camoniana, sendo fundamental para a compreensão das queixas do poeta ao final do sétimo canto. Quando o Catual visita a frota portuguesa, observa os feitos dos homens que “em retrato breve / a muda poesia ali descreve”. É a deixa para que Camões faça seu herói narrar, como antes, diante do rei de Melinde, a memória dos heróis portugueses. Nesse preciso momento, contudo, a narração é súbita e ríspidamente interrompida pela voz na primeira pessoa do poeta: “Mas, ó Cego! / Eu, que cometo insano e temerário / sem vós, Ninfas do Tejo”. A visão do poeta é momentaneamente perdida no instante de descrever o que há na muda poesia dos retratos, isto é, no instante da evocação dos heróis. Nisso, o modo épico se desestrutura e dá lugar à expressão lírica do conflito que divide a *persona* de Camões no poema: a tarefa de cantar heróis que não aspiram por *kleos*, barões “tão austeros, / tão rudos, e de engenho tão remisso”, como escreve no canto V, e cantá-los ainda para um povo que lança seu poeta ao desterro, “com pobreza avorrecida / Por hospícios alheios degradado”. Toda essa

passagem é elaborada como um diálogo entre poeta e Musas, em tom de súplica, e aquilo pelo qual Camões suplica é a reconciliação com sua própria tarefa. Essa reconciliação só lhe advém com a reafirmação da ética em que baseia seu poema – “Que não no empregue em quem o não mereça” –, que o reconduz de volta à matéria épica:

*Aqueles sós direi que aventuraram
Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida,
Onde, perdendo-a, em fama a dilataram,
Tão bem de suas obras merecida.
Apolo e as Musas, que me acompanharam,
Me dobrarão a fúria concedida,
Enquanto eu tomo alento, descansado,
Por tornar ao trabalho, mais folgado.*

(*Os Lusíadas*, Canto VII, estrofe 87)

A determinação dessa ética é inspirada pela confiança que o poeta sustenta em relação ao poder do próprio canto épico, em relação à *kleos* que concede àqueles a quem celebra. Esse conflito acompanha a *persona* épica de Camões até o último canto. Uma das estrofes mais belas de *Os Lusíadas* é atormentada pelas forças de oposição à “*kleos*” – o esquecimento e a morte, que o poeta, o distribuidor de fama, volta contra si mesmo, pondo em risco o cumprimento de sua missão para Portugal:

*Vão os anos descendo, e já do Estio
Há pouco que passar até o Outono;
A fortuna me faz o engenho frio,
Do qual já não me jacto nem me abono.
Os desgostos me vão levando ao rio
Do negro esquecimento e eterno sono.
Mas tu me dá que cumpra, ó Grã Rainha
Das Musas, co’o que quero à nação minha.*

(*Os Lusíadas*, Canto X, estrofe 9)

Esse conflito infla de personalidade a épica camoniana. Na poesia homérica, como notamos, o narrador mantém uma atitude impessoal em relação à matéria que trata, ou seja, não se volta de seu tema para si mesmo, nem se projeta para dentro da narrativa – funciona menos como um narrador do que como uma “função narrativa”, na expressão de Käte Hamburger, pela qual a mimese se configura. Camões, pelo

contrário, evoca suas próprias peregrinações a serviço da coroa portuguesa, pelos mesmos mares de Vasco da Gama e companhia, como demonstra a célebre estrofe:

*Olhai que há tanto tempo que, cantando
O vosso Tejo e os vossos Lusitanos,
A fortuna me traz peregrinando,
Novos trabalhos vendo, e novos danos:
Agora o mar, agora experimentando
Os perigos Mavórcios inumanos,
Qual Canace, que à morte se condena,
Numa mão sempre a espada, e noutra a pena.*

(*Os Lusíadas*, Canto VII, estrofe 79)

Embora haja muitas ponderações sobre os destinos e padecimentos dos personagens na *Ilíada*, tais ponderações têm elas próprias caráter impessoal: pertencem à tradição da comunidade. Homero não se põe em conflito com o mundo dos heróis. Camões, por outro lado, se coloca em franco conflito com Vasco da Gama, trazendo à tona uma crise da ideia de exemplaridade do passado. Na poesia homérica, reina o “desapego sereno” como princípio da narração épica, em que o poeta oculta-se por trás da narração, permitindo que os eventos e os diálogos sejam o foco de atenção constante⁵⁵. A atitude de Camões afasta-se bastante disso. Nota-se, em *Os Lusíadas*, um conflito explícito entre a narração dos feitos portugueses e a experiência e as preocupações pessoais da *persona* de Camões no poema. O temperamento do poeta espalha-se pelos cantos, e o ponto básico pelo qual fundamenta sua inserção e a autoridade dentro da narrativa relaciona-se à *kleos*.

No épico luso, como se sugere pela breve análise do desfecho do canto VII acima, o tema será, contudo, modernamente problematizado pela reflexão crítica que

⁵⁵ Não lemos a história de Aquiles como a manifestação da visão subjetiva de Homero. É impossível ler a *Ilíada*, sustentando na mente, de modo natural e não deliberado, que aquela é a *versão* de Homero. Isso é trabalho de especialistas, que podem se debruçar sobre o texto com o intuito - louvável - de detectar marcas indicativas do viés do narrador. Para o leitor comum, contudo, Homero simplesmente, some – o que interessa e sequestra nossa atenção é aquilo que se apresenta no palco da nossa imaginação: a *mimesis*, os personagens agindo e interagindo “como na vida”. Essa, afinal, é a marca do modo de enunciação épico ou narrativo, no qual o objeto que nos é apresentado – a ação – é vivenciado não como o campo de experiência do narrador, mas, sim, dos personagens. Claro que, aqui, me refiro ao modo épico ou narrativo em sua forma ideal ou arquetípica, que pode ser ilustrada pela breve fórmula: “naquele tempo” ou “era uma vez”.

explicita a separação entre canto e comunidade. *Kleos* é um valor que só adquire objetividade se inserido em um *ethos* de uma experiência comum que lhe possibilita exercer uma função real como fundamentador das ações e dos comportamentos de um grupo. Esse contexto pragmático, claro está, não existe para o épico camoniano. Ainda assim, um motivo que anima *Os Lusíadas* é o elogio de *kleos* e, com isso, do próprio poeta, como elemento basilar para a harmonia do povo português. Pela glória que o canto épico concede aos feitos e homens históricos interpenetram-se a história e o mito, a ação e a ideia. Essa reconciliação entre a espada e a pena, que Camões representa em sua própria figura, é central em *Os Lusíadas*, e não por acaso se manifesta eloquentemente nos decisivos cantos V e VII, em que os portugueses atravessam o Cabo das Tormentas e em que chegam às Índias, respectivamente.

O fecho do canto V é particularmente significativo nesse sentido. Vasco da Gama conclui a narração ao rei de Melinde com a afirmação jactanciosa da superioridade do feito português, pelo caráter verídico, em relação às ficções épicas dos antigos:

*Cantem , louvem e escrevam sempre extremos
Desses seus Semideuses, e encareçam,
Fingindo Magis Circes, Polifemos,
Sirenas que com o canto os adormeçam;
Dêem-lhe mais navegar à vela e remos
Os Cicones, e a terra onde se esqueçam
Os companheiros, em gostando o Loto;
Dêem-lhe perder nas águas o piloto;*

*Ventos soltos lhe finjam, e imaginem
Dos odres e Calipsos namoradas;
Harpías que o manjar lhe contaminem;
Descer às sombras nuas já passadas:
Que por muito e por muito que se afinem
Nestas fábulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto nua e pura
Vence toda grandiloqua escritura.*

(*Os Lusíadas*, Canto V, 88-89)

Embora Camões, já na abertura do poema, compartilhe da jactância do navegador, absorvendo para seu discurso a alegação da superioridade dos feitos portugueses e, conseqüentemente, de *Os Lusíadas* em relação à tradição, a apropriação desse discurso por Vasco da Gama, ao final da fala ao rei de Melinde, é seguida por

uma reflexão do poeta sobre os efeitos perniciosos do descaso de Portugal e de seus barões pela poesia, que culmina em uma censura direta a Vasco da Gama:

*Enfim, não houve forte capitão,
Que não fosse também douto e ciente,
Da Lácia, Grega, ou Bárbara nação,
Senão da Portuguesa tão somente.
Sem vergonha o não digo, que a razão
De algum não ser por versos excelente,
É não se ver prezado o verso e rima,
Porque, quem não sabe arte, não na estima.*

*Por isso, e não por falta de natura,
Não há também Virgílios nem Homeros;
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneias, nem Aquiles feros.
Mas o pior de tudo é que a ventura
Tão ásperos os fez, e tão austeros,
Tão rudos, e de engenho tão remisso,
Que a muitos lhe dá pouco, ou nada disso.*

*Às Musas agradeça o nosso Gama
o Muito amor da Pátria, que as obriga
A dar aos seus na lira nome e fama
De toda a ilustre e bélica fadiga:
Que ele, nem quem na estirpe seu se chama,
Calíope não tem por tão amiga,
Nem as filhas do Tejo, que deixassem
As telas douro fino, e que o cantassem.*

(Os Lusíadas, Canto V, estrofe 97-99)

O discurso de Camões, aqui, entra em conflito direto com o de Vasco da Gama, exatamente no canto central do poema. O navegador português celebra o próprio feito, julgando-o acima das “fábulas vãs, tão bem sonhadas” da Antiguidade. Contudo, ele “Calíope não tem por tão amiga”, e, nas estrofes seguintes, sua jactância é indiretamente explicada na máxima justa e simples: “quem não sabe arte, não na estima”. Esta é a ironia camoniana: Gama rebaixa a glória dos antigos, associando a invenção poética ao fingimento, contudo sua própria glória só é plenamente atingida em uma “grandiloqua escritura”, que dá “aos seus na lira nome e fama”, comunicando aos portugueses não apenas os fatos e as datas históricas, mas o sentimento e o significado da aventura nacional, acordando o país para a apreciação de seu próprio mito. Ao final do Canto IX, para enaltecer o poder de “kleos”, Camões acena ainda para a origem histórica destes

“semideuses” que Vasco da Gama desanca, associando-os diretamente à Fama, “trombeta de obras tais”:

*Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valorosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude alto e fragoso,
Mas no fim doce, alegre e deleitoso:*

*Não eram senão prémios que reparte
Por feitos imortais e soberanos
O mundo com os varões, que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Eneias e Quirino, e os dois Tebanos,
Ceres, Palas e Juno, com Diana,
Todos foram de fraca carne humana.*

*Mas a Fama, trombeta de obras tais,
Lhe deu no mundo nomes tão estranhos
De Deuses, Semideuses imortais,
Indígetes, Heróicos e de Magnos.*

(Os Lusíadas, Canto IX, 90-92)

Estes mortais, “de fraca carne humana”, libertaram-se da lei da morte pelos feitos heroicos conjugados à *kleos*, a fama de tais feitos eternizada no canto épico, tornando-os fundamento para o *ethos* do povo.

Embora o canto V revele essa tensão entre herói e poeta, Camões celebra Vasco da Gama e os demais portugueses navegantes, pois seu compromisso é com “o muito amor da pátria” que obriga as Musas e, indiretamente, o poeta, ao canto nacional. Esta obrigação, contudo, Camões assume como missão, confiante, como se disse, na função transcendente de *kleos*, base de sua autoridade no poema, que lhe permite, ao fim do último canto, dirigir-se diretamente ao infante Dom Sebastião, agora não para louvá-lo, como na abertura do poema, mas para orientá-lo, convocando-o para sua visão de Portugal, alicerçada na reintegração do canto à comunidade. Essa reintegração é efetuada exatamente por *Os Lusíadas*, o que Camões parece querer representar simbolicamente pela simbiose entre o feito português e sua obra, manifesta no

paralelismo entre a travessia portuguesa do Cabo das Tormentas, ao meio do globo, e a estrofe exatamente ao meio de *Os Lusíadas*, no canto V, que dá voz ao “Cabo Tormentório”.

Camões, por fim, encerra o poema oferecendo a si próprio como português em quem o plano da ação e o plano da ideia se harmonizam, agora em um tom mais sereno, humilde, diante do rei, e ciente do feito heróico de sua obra máxima:

*Pera servir-vos, braço às armas feito,
Pera cantar-vos, mente às Musas dada;
Só me falece ser a vós aceito,
De quem virtude deve ser prezada.
Se me isto o Céu concede, e o vosso peito
Dina empresa tomar de ser cantada,
Como a pressaga mente vaticina
Olhando a vossa inclinação divina,*

*Ou fazendo que, mais que a de Medusa,
A vista vossa tema o monte Atlante,
Ou rompendo nos campos de Ampelusa
Os muros de Marrocos e Trudante,
A minha já estimada e leda Musa
Fico que em todo o mundo de vós cante,
De sorte que Alexandro em vós se veja,
Sem à dita de Aquiles ter enveja.*

(*Os Lusíadas*, Canto X, estrofes 155-156)

A contradição entre canto e comunidade, entre cultura e sociedade, que é o estado de potencial desordem social sobre o qual Camões faz seu diagnóstico, contudo, não é superada em *Os Lusíadas*. A narração da aventura nacional que mostrou “novos mundos ao mundo” é o épico moderno por excelência justamente por essa percepção crítica de uma ruptura na cultura do próprio povo celebrado. O épico, na medida em que busca erigir uma visão global, tende, por esse princípio constitutivo, a pôr em conflito a variedade de discursos que se debatem em uma cultura. Desse modo, o épico será tanto mais harmônico quanto mais harmônica for a cultura de que trata. Nesse ponto, convém citar a reflexão de Schlegel sobre a obra de Camões, que contém *insight* valioso sobre a psicologia do povo português:

Camões não se confina ao Gama e à descoberta da Índia ou mesmo ao poder e conquistas dos portugueses de seu tempo; o que de cavalheiresco, grandioso, belo ou nobre pudesse ser

recolhido das tradições de seu país foi entretecido e incorporado à teia de seu poema. Ele abarca toda a poesia de sua nação; entre todos os poetas heróicos tanto dos tempos antigos quanto dos modernos, nunca houve, desde Homero, nenhum outro tão intensamente nacional, ou tão amado e honrado por seus compatriotas quanto Camões. É como se os sentimentos nacionais dos portugueses, excluídos de qualquer outro tema de meditação pela degradada condição de seu império, se centrassem e repousassem na pessoa desse poeta, considerado por eles, e digno de ser considerado por nós, como capaz de figurar em lugar de todo um grupo de poetas, e ser, em si mesmo, uma literatura completa para seu país⁵⁶.

Pode-se dizer que esse quadro que engloba tudo o que há de nobre e belo na história de Portugal é a visão camoniana de Portugal, para qual o poeta convoca Dom Sebastião e todos os portugueses, e aqui reencontramos nossa noção do épico como convocação que mencionei antes. Essa visão é, entretanto, constantemente abalada pela percepção daquela ruptura e fragmentação dos laços sociais. Por esse ponto de vista, pode-se pensar a história posterior de Portugal como uma contínua autoavaliação à luz do mito da nação tal como imortalizado no grande épico nacional. Os portugueses posteriores a Camões têm de buscar uma nova rota, descobrir um novo caminho pelo qual possam chegar a uma reconciliação com a *kleos* com a qual Camões cobriu a história do país, e que, não realimentada pela nação, assombra-a, agora, como fantasmagoria. O sebastianismo é a resposta mística a essa condição, e é esse dilema que Fernando Pessoa, séculos depois, em diálogo silencioso e constante com *Os Lusíadas*, trata em sua própria obra, especialmente em *Mensagem*, cujo tema é justamente o imperativo de uma nova descoberta, de um novo empreendimento nacional: “Dá o sopro, a aragem, - ou desgraça ou ânsia -, / com que a chama do esforço se remoça, / e outra vez conquistemos a Distância – do mar ou outra, mas que seja nossa!”.

Feita esta análise, pode-se dizer que o épico camoniano coloca-se a meio caminho entre a epopeia “objetiva” do mundo antigo e a epopeia “subjetiva” da modernidade. Nele, encontramos, por um lado, o compromisso com a forma da epopeia em seu aspecto normativo. Trata-se de um épico inserido em um costume de aplicação de normas como emulação dos valores da poesia da Antiguidade (embora a tradição medieval do romance de cavalaria, uma das formulações medievais da matéria heroica associada à epopeia, seja também referida por Camões, vide o episódio dos doze pares

⁵⁶ SCHLEGEL, Friedrich. *Lectures on the History of Literature*. T. Dobson and son, 1818, p.102.

de Inglaterra). Por outro lado, a presença da *persona* literária do autor no poema, inclusive com referências biográficas, aliada ao fato de que essa *persona* lida com a matéria de modo problemático, lançando-se até mesmo ao questionamento da própria “grandiloqua escritura”, são marcas de uma “poética épica” que atestamos em alguns projetos literários da poesia da modernidade que se engajam, como notamos anteriormente, em um diálogo vital com o gênero, na medida em que a referência à moldura épica é, neles, um elemento ordenador, que estabelece diretrizes simbólicas para a construção de significados, como em Whitman, Pound e Gerardo.

Destaca-se, assim, uma semelhança entre o modo como Camões articulou sua epopeia e o modo como alguns poetas modernos o fizeram no último século, afinidade que se relaciona menos à forma normativa do que ao significado cultural do gênero no Ocidente. Na formulação camonianana, temos uma escritura épica que põe em observação crítica os fundamentos do próprio gênero, fazendo-o, acima de tudo, a partir de uma crítica do estado da cultura em seu tempo. Em *Os Lusíadas*, essa crítica se manifesta no desacordo entre poeta e herói, que simula o desacordo entre ideia e ação, acusando o esfacelamento dos laços do corpo social. Por essa perspectiva, a mensagem da obra de Camões não poderia ser mais atual, e esta é, o meu ver, a grande afinidade da epopeia lusa com os poemas de perfil épico do nosso tempo, como *Os Cantos*, de Pound, ou *Os Peãs*, de Gerardo: *o fato de que se refere a uma crise do senso de comunidade ao mesmo tempo em que tenta responder a ela por meio da elaboração de um discurso épico que, não obstante, deve questionar.*

No período da modernidade literária, adentramos um período de rupturas que, pelo ineditismo das transformações que causam e pela forma cada vez mais acelerada com que ocorrem, parecem tornar o passado uma fonte obsoleta de orientação para as questões do tempo presente, de modo que se estabelece uma espécie de *crise da exemplaridade* – exemplaridade que é um dos alicerces do gênero épico e, a bem dizer, da cultura humanística como um todo. Nessas circunstâncias, a formulação de um discurso épico se torna cada vez mais problemática, muito embora questões tipicamente abrangidas pelo gênero permaneçam igualmente relevantes. Em Walt Whitman, temos uma preocupação semelhante com a ideia de estabelecimento de uma noção de comunidade, com propósitos e aspirações comuns, e esse é um dos aspectos que aproximam *Leaves of Grass* do gênero épico.

Filho do subjetivismo romântico, inserido no conturbado estabelecimento da modernidade industrial e do capitalismo moderno, o momento histórico em que prepara sua obra é similar ao de Camões pelo menos no aspecto de que envolve transformações estruturais e culturais que ameaçam gravemente a preservação dos pactos sociais de convivência e cooperação. Whitman trabalhou como enfermeiro na Guerra Civil e lamentou, na célebre elegia “*When Lylacs Last in the Dooryard Bloomed*”, o assassinato de Abraham Lincoln. Não por acaso divisa para si a tarefa de elaborar uma visão místico-poética que insuffle de aspirações metafísicas integradoras as tendências materialistas e desagregadoras da América. Para ele, como para Camões, o papel do poeta e da poesia deve ser central. O prefácio que assina para a primeira edição de seu livro de poemas pode ser lido como uma declaração de princípios da América para a qual busca seduzir seus leitores. Sobre a figura do poeta, Whitman escreve:

De toda a humanidade, o grande poeta é o equalizador. Não é nele que as coisas são grotescas ou excêntricas ou faltam em sanidade, mas fora dele. (...) Ele confere a cada objeto ou qualidade suas proporções exatas, nem mais nem menos. Ele é o equalizador de seu tempo e de sua terra.⁵⁷

Mais à frente, no mesmo prefácio, Whitman ainda nota que o poeta deve ser ele próprio “*the age transfigured*”, a era transfigurada. Este é, possivelmente, o ponto de inflexão, de fundamentação inequivocamente romântica, que marca o perfil dos poemas que dialogam com a tradição épica na modernidade literária: a era, a época, os tempos são transfigurados na visão do poeta, que passa a ser ele próprio o herói de sua epopeia, representando-se como uma espécie de desbravador de novas formas de experiência e realidades. Através dos inumeráveis painéis das paisagens e das gentes da América, a poesia de Whitman revela não apenas uma visão gloriosa e afirmativa de sua terra; *revela também o próprio poeta no ato de contemplar em modo visionário*: encena e registra o momento epifânico, de reconhecimento e deslumbramento diante do mundo e de sua variedade de seres. Através de uma retórica que simula um discurso em tempo real, sempre a começar, o que sua poesia dramatiza é justamente o ato da projeção poética, o momento da invenção do mundo. Este tende a ser o épico possível nas sociedades tocadas pela modernidade tecnológica capitalista: *um discurso que já não é a expressão dos valores e aspirações de uma comunidade; que, em vez disso, é agora*

⁵⁷ WHITMAN, Walt. Prefácio às *Folhas de Relva*. Iluminuras. São Paulo, 2005, p.17.

expressão da busca pela formulação de valores e aspirações; busca, pode-se dizer, por uma comunidade ausente.

A relação entre voz poética e matéria em Whitman terá de ser, nessas circunstâncias, bastante complexa e sintomática dessas circunstâncias. Por um lado, não pode cantar, como Homero, em modo natural ou “ingênuo”. Por outro, uma vez que toma por missão elaborar o grande canto da América democrática, saudando, jactancioso, o ineditismo da experiência social americana, toma por princípio enunciativo uma retórica afirmativa e esperançosa que deve evitar o ceticismo de Camões, o confronto frontal com a própria matéria que propõe celebrar. Contudo, o seu tempo é de violentas contradições, expressas, sangrentamente, na Guerra Civil. Sua poesia é uma tentativa de resposta a essas contradições; envolve um *tour de force* que tem como um dos propósitos centrais imaginar uma América absolutamente inclusiva, só concebível a partir da formulação de uma nova moral que embase as ações de um novo indivíduo. É esse novo indivíduo, esse novo Adão, que Whitman associa à própria *persona* ao longo dos poemas, insistindo, contudo, desde a abertura do poema, que os outros são também como ele – “*For every atom belonging to me, as good belongs to you*” -, convocando-os a enxergar o mundo pelo prisma de sua visão afirmativa, que quer abraçar e acolher todas as esferas da vida.

Nesse projeto, o modo de operação de Whitman é o da identificação com cada agente da vida social, caracterizando cada elemento com algum aspecto concreto de sua existência - concretude descritiva que busca o típico, próprio do modo épico. No fragmento de número quinze de “*Song of Myself*” que se inicia com o verso “*The pure contralto sings in the organ loft*”, Whitman elenca de verso a verso uma profusão de indivíduos em suas ocupações e afazeres, desde o carpinteiro, o caçador de baleias, o motorista, passando por grupos de recém-chegados imigrantes, conhecedores de arte, uma prostituta de quem os homens riem na rua e de quem ele não se ri, até o Presidente no gabinete de reuniões cercado por secretários; em suma, todos os habitantes da cidade e do país, dos homens de ação aos burocratas, dos homens da terra aos do mar, as multidões que Whitman professa conter dentro de si:

*The city sleeps and the country sleeps,
The living sleep for their time, the dead sleep for their time,
The old husband sleeps by his wife and the young husband
sleeps by his wife;*

*And these tend inward to me, and I tend outward to them,
And such as it is to be of these more or less I am,
And of these one and all I weave the song of myself.*⁵⁸

Desses e de todos o poeta tece - ou deseja tecer - sua canção, que deve servir de fonte de inspiração para a realização da democracia americana. Whitman, contudo, tem plena consciência das condições adversas que assombram as aspirações democráticas dos Estados Unidos, os agentes e mecanismos de opressão que se entranham nas instituições do Estado. Significativamente, esta percepção sombria Whitman tende a resguardar para escritos em prosa. Em *Democratic Vistas* (1871), observa com desânimo a humanidade que tanto glorifica em seus versos:

Enquanto isso, a humanidade em geral tem sido sempre, em todos os departamentos, cheia de maleficência perversa, e assim ainda é. Em horas desanimadoras, a alma sente que assim sempre será – mas logo se recupera desses humores doentios⁵⁹.

No mesmo ensaio, denuncia a “depravação das classes dos homens de negócios” e a corrupção presente em todas as instâncias do Estado. É interessante notar essa ambivalência entre sua obra poética e seus ensaios em prosa. Como já se disse, a retórica afirmativa dá o tom geral do seu projeto poético, que tende a proteger o mito da América. Camões, por sua vez, questiona o Império Português, tanto com a figura do Velho do Restelo, como por meio de sua própria *persona* em conflito com Vasco da Gama. Whitman sustenta uma atitude propositiva, que, ainda que tenha sido muitas vezes recebida como subversiva e imoral, tem um ímpeto claramente didático e programático, tal como Camões: em ambos há uma ressaltada ambição de estabelecer ideais e figuras de exemplaridade que norteiem a organização e a empresa social como um todo. *Em Camões, já se sugere a encarnação da figura de exemplaridade na persona do próprio poeta, entre a pena e a espada. Já em Whitman, essa tendência é inteiramente realizada, e o poeta investe-se confiantemente de exemplaridade* – ele é uma espécie de desbravador de novas formas de experiência; o agente capaz de elaborar uma nova linguagem para os anseios de liberdade e fraternidade. Escrevendo justamente sobre a aparente contradição entre a poesia exultante e a prosa crítica e reflexiva do

⁵⁸ “A cidade dorme e o país dorme; / os vivos dormem sua porção de tempo, e os mortos dormem sua porção de tempo, / o velho esposo dorme com a esposa e o jovem esposo / dorme com a esposa; / e estes inclinam-se internamente para mim, e eu inclino-me externamente para eles, / e tal como é ser cada um desses, eu, mais ou menos, sou, e desses e de todos eu teço a canção de mim mesmo”.

⁵⁹ WHITMAN, Walt. *Walt Whitman*. The Viking Press, New York, 1945, p.411.

poeta americano, James E. Miller ressalta em um estudo crítico sobre o épico na América o seguinte fato:

Invariavelmente, as denúncias em prosa de Whitman acerca da degradação da democracia e da individualidade são acompanhadas pela crença na necessidade de grandes poetas – grandes poetas épicos – que através de suas inspiradas expressões de personalismo e idealismo trarão mudança e transfiguração.⁶⁰

Personalismo, contra as opressões massificadoras das instituições corruptas, e idealismo, encarnado numa autorrepresentação que evita deter-se na crítica reflexiva para, em vez disso, encenar o homem em liberdade, estabelecendo-o como figura de exemplaridade. Sua jornada tem algo da variedade de experiências das viagens de Odisseu e algo do empreendedorismo resiliente de Enéias pelo difícil estabelecimento da nova pátria. Podemos certamente questionar a razoabilidade da crença de Walt Whitman nos efeitos pragmáticos da poesia. Não se pode negar, contudo, que, tal como Camões inventou a glória portuguesa, Whitman cobriu de poderosa *kleos* sua pátria, imaginando uma América democrática ideal contra a qual a América real terá sempre de medir-se, correndo sempre o risco de ver-se deformada pela “depravação” materialista, quando se fixa o olhar na luneta mágica da visão whitmaniana.

Com tudo isso que vai dito acima, Whitman abriu caminho para a atualização do gênero épico para a modernidade literária ou, pelo menos, indicou uma forma de diálogo possível entre experimentos poéticos modernos e o gênero. Em recente estudo sobre figurações épicas na cultura americana, Christopher N. Phillips escreve sobre Whitman:

O poeta revela uma fascinante tensão no relacionamento com os precursores: a nova obra não é épica, mas deve *passar pelo* épico. O épico é o portão de passagem para a nova poesia, ainda que o novo poeta não possa permanecer naquela forma.⁶¹

⁶⁰ MILLER, James E. *The American Quest for a Supreme Fiction*. The University of Chicago Press, 1979, p.48.

⁶¹ PHILLIPS, Christopher N. *Epic in American culture: settlement to reconstruction*. JHU Press, 2012, p.156.

Como argumentei antes, o épico na modernidade literária persiste por alusão, funcionando como *moldura que fornece diretrizes simbólicas* para poemas que, por outro lado, rompem absolutamente com a forma normativa do gênero enquanto epopeia. Whitman estabelece os contornos formais dessa nova poesia que, embora muitas vezes articulada em modo lírico, não é apenas lírica; que, embora recorra à narrativa episódica, não apresenta a linearidade narrativa da epopeia clássica; uma poesia que, embora intensamente conectada à experimentação literária, afasta-se radicalmente da impessoalidade que é uma das tendências mais fortes das poéticas da modernidade⁶².

Toda essa reflexão acerca da busca – épica – por uma comunidade ausente e o papel do poeta nessa empreitada ressoa na poesia de Gerardo Mello Mourão de um modo que, por um lado, acusa a presença dos precursores e, por outro, marca a particularidade de seu projeto poético. É o que veremos a seguir, pela análise detida de cada um dos livros de *Os Peãs*.

⁶² Veja-se a tradição que começa na espacialização do verso e no apagamento da retórica pessoal em Mallarmé, passa por Maiakovski, os imagistas americanos e chega, em meio do século passado, à poesia concreta.

3. Análise de *O País dos Mourões* (1963)

*“The dress of a woman of Lhasa,
In its place,
Is an invisible element of that place
Made visible.”*

Wallace Stevens, *“Anecdote of Men by the Thousand”*

3.1. *“Iam caindo”*: apocalipse e refundação em *O País dos Mourões*

O poema que pretende cantar o país dos Mourões abre com a enumeração e a nomeação dos mortos do país dos Mourões: “Iam caindo: à esquerda e à direita iam caindo; / Alexandre e Francisco, meus bisavós tombaram”. O procedimento que se segue é remanescente de dois elementos típicos do gênero épico: os grandes catálogos e a rememoração genealógica. É também um longo e magistral desenvolvimento de um motivo poético muito comum na poesia medieval latina, que marca uma gama de textos que partem da indagação “*Ubi sunt qui ante nos fuerunt?*”, isto é, “Onde estão aqueles que antes de nós vieram?”. Esse gênero de poema – “*Ubi sunt*” – evoca figuras desaparecidas, questionando acerca de seu paradeiro e acenando para a força inexorável do tempo e da morte. Se apresenta um tom sombrio, trai-se também, por vezes, um fundo de zombaria ou desforra em relação aos poderosos que, como os demais mortais, também regressam ao pó⁶³.

O tratamento de Gerardo, contudo, é inteiramente despido de escárnio – o tom que assume é grave, condizente com o estilo elevado do registro épico e com a natureza de seu projeto poético. Gerardo subverte a lógica do “*Ubi sunt*” na medida em que o propósito não é admitir ou lamentar a inexorabilidade da ação do tempo e a precariedade dos esforços humanos, pelo contrário: se nomeia os mortos na abertura de seu poema, assim procede não para lamentar-lhes o desaparecimento, mas para começar a mitificá-los, cobrindo-os com *kleos*. Dessa forma, se a abertura de *O País dos Mourões* é, em parte, um inventário de mortos, já é também a dramatização do movimento, no cerne da poesia de Gerardo, que, ao longo de toda a trilogia, estará

⁶³ Um exemplo célebre disso é o poema “Coplas por la muerte de su padre”, do poeta Jorge Manrique (1440-1479), em que se lê: ¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los infantes de Aragón / ¿qué se fizieron? / ¿Qué fue de tanto galán, / qué fue de tanta invención / como trujeron? / Las justas y los torneos, / paramentos, bordaduras / y cimeras, / ¿fueron sino devaneos? / ¿qué fueron sino verduras / de las eras?”.

sempre em andamento, sempre em progresso, sempre se reafirmando, de modo a um só tempo doloroso e voluptuoso: o movimento espiritual que se inicia com a percepção espantada da morte, que passa pela epifania do poeta que se afirma poeta e toma posse da Musa, até culminar na afirmação insubmissa da vida e de sua realização comunal pela poesia. Este é, por assim dizer, o arco da obra de Gerardo, que abrange a trilogia como um todo, e que é encenado seguidas vezes em vários episódios, e de maneira emblemática nesta abertura.

Vejamos, afinal, os primeiros versos de *O País dos Mourões*:

*Iam caindo: à esquerda e à direita iam caindo;
Alexandre e Francisco, meus bisavós tombaram,
o primeiro com sua farda de gala, seus botões de ouro
e sua patente de coronel
e o outro com sua barba nunca mais alisada e sua bengala
de castão de ouro.*

*Antes, caíam hierárquicos e cronológicos:
Manuel Martins Chaves na prisão do Limoeiro,
Ana, Eufrosina e Úrsula Mourão, da Canabrava dos Mourões,
em suas camarinhas cheias de santos,
Antônio, com seus bordados de general nos campos do Paraguai,
um picado de cobra, outro sangrado a punhal, outro varado à bala, outro
de maleita,
à esquerda e à direita foram todos caindo,
primeiro os que já eram lenda na memória dos velhos,
depois os avós de meus avós,
porque antes tombavam hierárquicos e cronológicos.*

*Foi assim que tombou, ao lado de seu rifle,
o Coronel José de Barros Mello, chamado "O Cascavel", meu tetravô,
e depois o Major Galdino, entre seu bacamarte e suas gaiolas de pássaros,
depois, meu outro avô, o capitão de cenho espesso sobre a tribo
ao talhe de seu tronco frondejando
a cabeça de Mellos e Mourões.*

*A esquerda e à direita iam tombando,
Úrsula, Francisca e tantas outras,
até cair meu pai.*⁶⁴

⁶⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d, p.7.

O poema abre naquele que é o tempo narrativo por excelência, o pretérito imperfeito, o tempo ficcional do “era uma vez”. Aqui, seguido de gerúndio, transporta-nos mentalmente para a cena que se desenrola, imprimindo um senso de movimento que nos traga de imediato para a narrativa: “Iam caindo: à esquerda e à direita, iam caindo”. Sentimos que somos lançados no meio de um acontecimento – *in media re*, como convém ao épico: no meio de uma crise.

Desde o início, ressalta-se o caráter genealógico, memorialístico e autobiográfico da poesia de Gerardo. Cita, primeiramente, os patriarcas da família, rodeados dos objetos que são os signos não só do seu poder, mas também do seu universo cultural. Temos, aqui, um recurso descritivo recorrente em *O País dos Mourões*: se, por vezes, não temos qualquer indicação sobre a figura evocada além do nome próprio, por outras, o poeta menciona algum traço que confere particularidade à personagem, seja relatando o modo como veio a morrer, seja mencionando alguma anedota que lança luz sobre seu temperamento ou sobre os valores da sociedade em que se insere, seja se referindo a algum objeto que enquadra o modo de vida do personagem em questão. Esses objetos – a farda de gala de Alexandre, a bengala de castão de ouro de Francisco, o rifle de José, as gaiolas de pássaros de Major Galdino – são tratados com a mesma reverência que cabe aos seus possuidores e cumprem a função de, aos poucos, irem pintando detalhes da imagem de um universo arcaico, próprio do épico, em que às coisas ainda se associa o valor de uso, sua importância como repositório de memória e experiência, em suma, o caráter emblemático.

Um ponto aqui é essencial e diz respeito ao tratamento do tempo na trilogia. Nestas primeiras estrofes, Gerardo evoca o tempo em que os mortos “caíam hierárquicos e cronológicos”. Caíram, primeiramente, os antigos, os que eram lendas nas memórias dos velhos; depois os avós dos avós, até cair, afinal, o pai. O tempo linear – que é o tempo hierárquico e cronológico – dura, portanto, até a morte do pai. Depois dela, pela lógica hierárquica, seguiria a morte do filho. Mas o destino de Gerardo, enquanto herói-poeta da peripécia épica no rastro de um Deus, não é morrer. A morte passa, então, a agir ao seu redor:

*Depois, começou a romper-se a ordenação da morte
e tombavam os tios e as crianças:*

*Etelberto, com seus negros cabelos lisos,
 Raimundo prometera devolver à terra o que da terra houvera e tombou nela;
 Elisa, Elvina e tu,
 com teus oito anos e tua cabeça castanha;
 tombaram um por um: Ignácia e Ladislau viveram cem anos e também
 morreram; tombou Quintino e nunca mais
 pela estrada de Águas Belas alazão levará
 coronel tão galante e nunca mais na lua
 da sela clavinote
 tão certo;
 tombou
 Quintino e antes dele porque a morte ia deixando de ser hierárquica e
 cronológica tombou no Maranhão Francisco apunhalado.⁶⁵*

Rompe-se a ordenação da morte, e cessa o tempo hierárquico e cronológico. Por toda a trilogia, outra espécie de temporalidade operará - não a das narrativas tradicionais, com começo, meio e fim, mas a intertemporalidade do tempo mítico. O poema segue:

*A direita e à esquerda iam caindo:
 Hermenegildo, chefe político e farmacêutico no distrito do Livramento,
 ainda teve forças para se erguer, beber uma garrafa de aguardente, destruir a
 farmácia e escrever ao meu avô: "Compadre, vou morrer, os remédios não
 valem nada quando chega a hora;
 mando-lhe aquele relógio Patek que você aprecia e a corrente do mesmo,
 com dois patações de ouro. Adeus, compadre, Deus o guarde com os seus,
 do primo ass, Hermenegildo".*

Outros tombaram sem carta e sem notícia:

(...)

*À esquerda e à direita iam caindo:
 Manuel
 Mourão que registrara em seu nome todas as terras do cartório de Ipueiras,
 dorme nelas:
 Tobias não tinha terra nenhuma
 e matava bois no açougue e vivia disso,
 tombou como um de seus bois;
 à esquerda e à direita iam caindo
 homens e mulheres: Tabajara, pai de Araci, Potiguara e Tupinambá,*

⁶⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d, p.8.

*fabricava aguardente e não bebia - morreu abstinência, mas morreu;
o Major Borete Mourão, da Canabrava dos Mourões, destilava a sua no próprio
fígado — morreu bêbado, mas morreu;
e Dondon e Cotinha e Missanta Mourão, senhora do Engenho Baixa Verde
e Gilberto e Toíinho Mourão e as primas que morriam de parto e pariam filhos
também destinados a cair um dia,
foram caindo todos, à esquerda e à direita.
E agora sei: não apenas os de meu sangue iam caindo, pois onde estão José
Bento
e Sinhá e o Coronel Dédo Catunda?
Onde está o caboclo Antônio Pixuna,
com suas mandíbulas que varavam no dente uma cana caiana?*⁶⁶

Aqui, temos exemplos claros do que disse mais acima, acerca do recurso à narração de pequenas histórias ou comentários anedóticos que capturam um aspecto representativo tanto do temperamento da figura retratada quanto do *ethos* da comunidade em que se insere. O pequeno relato sobre a morte de Hermenegildo o busca no instante do passamento, revelando, mesmo em um aparentemente prosaico farmacêutico, a mesma valentia e disposição desafiadora e pragmática que serão as marcas das figuras mais louvadas e exemplares do país dos Mourões. Nos versos que seguem, evoca-se uma série de personagens segundo suas posses e ofícios, alguns senhores, outros servos – Manuel que dorme em suas terras, Tobias que cai como um de seus bois, o velho índio que morre sem provar a própria aguardente – figuras do sertão arcaico. Os últimos quatro versos, por sua vez, adotam a retórica exata do “*Ubi sunt?*” medieval, adaptando-o para a ambientação nordestina: “*Onde está o caboclo...*”.

O poema segue:

*E ainda os que encontrei noutros caminhos
também foram tombando: esta é a bengala do Coronel Carvalhinho,
pai do Senador e avô de Léa: tombou sem ela e Geraldino
apagou seus grandes olhos e o jovem sacerdote barroco
Caetano
partiu-se
o grande Cristo de bronze se abatendo sobre
a jarra de porcelana azul outrora azul do altar*

⁶⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d, p.9.

*E tu mesma caíste, eu que te havia por
endereço do coração (e ainda cantarei de ti, que agora tenho apenas o espanto
da implacável derrubada
em que todos vão tombando em toda parte)*

*Em minha casa, em minha rua e na cidade e no país dos Mourões onde eram
clavinotes
e nos outros países além dos mares,
o velho Nicolau, pai de Gofredo,
quem sabe Cuca, a tia de Raul,
e em Milão e em Berlim e na Provença
foram caindo.⁶⁷*

Nessas estrofes, o poeta abre os horizontes do poema, saindo do país dos Mourões e enveredando-se “noutros caminhos”. Na primeira estrofe, noto o aspecto autobiográfico: o senador cujo pai morre é o senador Antonio de Barros Carvalho, pai de Léa, segunda esposa do poeta, retratada na célebre tela de Guignard, “Léa e Maura”, que está exposta no Museu Nacional, no Rio de Janeiro. Léa é uma figura proeminente no poema, evocada seguidas vezes. A questão do amor e do erotismo, contudo, é tratada de modo bastante complexo ao longo da trilogia. Na estrofe seguinte, o poeta se dirige a uma interlocutora (“e tu mesma caíste”). Trata-se de Maria Helena, a primeira esposa do poeta, que também será seguidas vezes evocada ao longo do poema. Muitas vezes, a senha para a invocação da amada morta são os versos urgentes e imperativos de Castro Alves: “Vem, formosa mulher, camélia pálida, / que banharam de luz as alvoradas”. Nas notas referentes a *O País dos Mourões*, a informação que temos sobre a esposa morta é lacônica: “Maria Helena suicidou-se aos 22 anos. Por amor”. Amor e morte, assim, se entrelaçam no imaginário de *Os Peãs* através da figura dessa jovem suicida, que, na trama do poema, o poeta insiste em buscar pelas noites e cidades do mundo, no rosto e no corpo de incontáveis mulheres. Nesse contexto, Léa, a segunda esposa do poeta, transpõe no poema como uma figura redentora, associada à liberdade.

Voltando ao poema, encontramos-nos diante do “espanto da implacável derrubada”, quando chegamos, afinal, ao momento epifânico desta abertura. De súbito, cessam a rememoração e a nomeação dos mortos. Aqui, o poeta se reconhece como o sobrevivente e, num tom de surpresa diante da própria permanência, contempla seu destino:

⁶⁷ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d, p.10.

*Apalpa, meu amor, meu rosto apalpa,
não tombei:
sou eu.
Como venho dos mortos nem eu sei,
mas sei que na partilha me tocou
a herança de sobreviver;
vou devorando a terra com meus olhos
que a terra não comeu, a terra
que comeu tantos olhos e da qual
os meus hoje se nutrem.*⁶⁸

Do discurso sobre “eles” – os mortos – passamos para o discurso sobre “eu”. Após um breve momento de perplexidade (“Como venho dos mortos nem eu sei”), o poeta se lança à jactância que tem por fundamento a confiança no poder indestrutível da poesia. Toda a passagem a seguir é marcada pelo erotismo e por uma atmosfera genesíaca, de fundação e inauguração do mundo, que suspende o *pathos* elegíaco da abertura do poema, marcado por eventos apocalípticos. Como escreveu o crítico José Geraldo Nogueira Moutinho, numa resenha para a *Folha de São Paulo*, datada de 31 de dezembro de 1972, na poesia de Gerardo, “a força mais atuante não é o passado, mesmo que este seja arcaico; sua poesia é vida, e o que é mais importante, vida não cerebral ou metafísica, mas estonteantemente erótica”⁶⁹. Nesse sentido, a passagem a seguir do poema apresenta um convite erótico, uma proposta de acasalamento para a repovoação do mundo, cujo ímpeto desafiador é talvez a marca mais característica do tom do discurso da poesia de Gerardo:

*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 e a cantiga
(...)*

⁶⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, Editora Record, s/d, p.11.

⁶⁹ MOUTINHO, J. G. Nogueira. “Gerardo Mello Mourão: poeta grego nascido no Ceará”. In: MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: editora Record, s.d., p. 270.

*e das ruínas das cidades ver
surgirem os pastos e os pastores
da pedra das palavras?*

*Teu poeta e teu macho te carrega nos ombros
e à esquerda e à direita onde tombavam antes,
como um mágico de uma cartola irei tirando
de teu ventre inesgotável
os que não mais cairão, os que se irão
à esquerda e à direita incorporando.*⁷⁰

Estamos aqui em plena epifania do poeta, que evoca a imagem de cidades em ruínas, cobertas de heras e esquecimento, apenas para anunciar seu renascimento - pela “pedra das palavras”. Fica subentendido um elogio radical da poesia: só o canto poético pode dar residência – estância – para “os que não mais cairão”. Somos remetidos, mais uma vez, à noção de imortalidade, de “fama imorredoura concedida pelo canto” - “kleos” - o motivo poético de que tratamos anteriormente em relação à poesia de Homero, Camões e Whitman, e que reaparece como elemento chave da poesia de Gerardo.

Nesse ponto, cabe perguntar: quem é a interlocutora de Gerardo? Aqui, não se trata nem de Maria Helena, nem de Léa, como fica claro mais adiante, quando o poeta menciona a vida pregressa da pretendida:

*É certo que outros tentaram chegar antes de mim,
mas não me confundiste com eles;
de outros — nem os conhecestes nem te conheceram,
(...)
Beethoven surdo em sua casa de Bonngasse
ergueu-se e ergueu
ao ouvido sagrado o corno acústico
e o uivo do bárbaro não era
nem seu nome será em nosso idílio.
O nome dele, sim; veio de Hailey, Idaho, U.S.A.,
a 30 de outubro de 1885
e em seus ombros, amada, partirias:
(...) e a primavera à voz
do Pan de Idaho:
e o que te pudera arrastar às ilhas puras
embala-se contigo en los Cantares
dolci canti pisani in blood and blue
e a minha rede, a rede*

⁷⁰ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.11.

do filho dos Mourões
(...)
e ali virás para a última sesta latina e onde
o lombo do touro galopar 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.*⁷¹

Pelo trecho acima, fica evidente que o poeta interpela a Musa, aqui representada como uma fêmea fecunda que se deita e procria apenas com alguns poucos poetas eleitos ao longo da história. Por meio dessa alegoria, Gerardo manipula dois tópicos caros à poesia épica: primeiro, a própria presença de uma Musa evocada na abertura do poema; segundo, a articulação do discurso jactancioso que diminui a obra dos precursores e engrandece a própria. No âmbito do segundo aspecto, é notável o modo como Gerardo procura estabelecer Pound como precursor legítimo ao mesmo tempo em que tenta destituir Whitman do lugar privilegiado como cantor da América. A cena é engenhosa: Gerardo imagina Beethoven, quase surdo, do outro lado do Atlântico, ouvindo através de um corno acústico o “uivo bárbaro” de Whitman; diante disso, o poeta pontifica: “o uivo bárbaro não era / e nem seu nome será em nosso idílio”. Recusa-se, portanto, a sequer nomear o velho Walt. Em seguida, concede a prevalência poética para Ezra Pound, mencionando os *Pisan Cantos* – o segmento de *Os Cantos* escrito por Pound durante o cárcere: “e a primavera à voz do Pan de Idaho: / e o que te pudera arrastar às ilhas puras / embala-se contigo en los Cantares / dolci canti pisani in blood and blue”. Pound, portanto, é o precursor eleito, o que não é surpresa, se consideramos as notáveis semelhanças entre as trajetórias de ambos os poetas até certo ponto de suas vidas: ambos constroem uma obra poética com pretensões épicas; ambos se envolvem com movimentos de perfil totalitário de cunho tanto anticapitalista quanto anticomunista; ambos são presos após a Segunda Guerra, igualmente acusados de traição à pátria; por fim, ambos escrevem obras emblemáticas durante esses anos de cárcere.

Embora se recuse a nomeá-lo, é certo, contudo, que, décadas mais tarde, e a exemplo de Pound, Gerardo é forçado a admitir a magnitude da invenção poética de Whitman. Numa série de trechos de cartas que refletem sobre o destino do gênero épico

⁷¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Ed. Record, s/d, p.13.

e que serve de introdução à *Invenção do Mar*, Gerardo escreve sobre Whitman e avalia sua obra de forma reveladora:

Isto, porque as imagens, as comparações, as alegorias simbólicas não são a coisa da poesia, de seu conhecimento mágico. A coisa da poesia é a metáfora, um nome que se transporta de si mesmo a si mesmo e a outro nome e a outro nome e a outro nome. Então, a coisa é enumerar, enumerar, nomear e nomear e tornar a nomear os nomes. Referir, re-ferir, trans-ferre, de-ferre, re-ferre. Não sei se Walt Withman é o puro poeta, mas há às vezes em suas estrofes um vigor oracular, uma força natural que não tem nada a ver com a eloquência da invectiva de Verlaine. É o vigor elementar e salubre das coisas e lugares e pessoas, chamadas por seu próprio nome, infinitamente, ou até onde podemos ouvir. Lembro os textos poéticos exemplares: o catálogo das naus e o escudo de Aquiles em Homero, o desfile de condenados nos tercetos do Dante, a construção de uma ponte nas Gálias, nos Comentários de Júlio César, etc.

A invectiva de Verlaine a que o poeta se refere, naturalmente, é a do poeta francês contra a eloquência poética vazia: “*il faut tordre le cou de l'éloquence*”. Gerardo - em tom condescendente, diga-se de passagem - “inocenta” Whitman desse delito, argumentando que a eloquência do americano deve-se antes ao “vigor oracular”, relacionado à preferência de Whitman pelos substantivos que desfila nas longas enumerações e nomeações, os grandes catálogos que compõem os painéis da paisagem americana. Whitman, assim, seria um herdeiro dos “textos poéticos exemplares”. Com isso, Gerardo emaranha a poesia de Whitman aos fios da tradição com que sempre teceu a sua própria poesia; nisso, implicitamente, aceita-o como precursor. De fato, malgrado a má vontade do poeta para com Whitman na abertura de *O País dos Mourões*, a poesia de Gerardo tem um ímpeto muito mais próximo do ímpeto da poesia de Whitman do que da poesia de Pound, já desde o simples fato de que o seu efeito imediato, a qualidade – no sentido fenomenológico - da sensação que ela causa é, sobretudo, afirmativa, sensualista, apaixonada, propositiva, bem diferente da exaustiva erudição e ruminação solipscista de que padecem muitos dos cantares de Pound.

O jogo épico, contudo, é um jogo competitivo, e a detração de Gerardo contra Whitman está de acordo com o costume da emulação. Em *Leaves of Grass*, Walt fizera o mesmo, encenando uma nova dinâmica entre poeta e Musa:

*Come Muse migrate from Greece and Ionia,
Cross out please those immensely overpaid accounts,
That matter of Troy, and Achilles' wrath, and Eneas',
Odysseus' wanderings; (...)
For know a better, fresher, busier sphere, a wide,
untried domain awaits, demands you.*⁷²

Perceba-se que o chamado de Whitman encerra uma mudança do foco da autoridade que reina sobre a matéria do poema. Aqui, a Musa não transparece como a criatura divina, filha da Memória, detentora de todo o conhecimento dos fatos passados, de quem o poeta depende para conhecer a matéria de seu canto, que é a convenção da poesia antiga. Whitman não está interessado nos fatos passados – não crê que o passado sirva de exemplo para a sociedade que deseja formular. Assim, seu tom, ao interpelar a Musa, é gentil e sedutor, mas, ao mesmo tempo, debochado e sutilmente autoritário: é ele quem conhece esses domínios mais frescos, jamais experimentados, e por isso pode convidar a Musa para gozá-los.

O tom de Gerardo no trato com a Musa, por sua vez, é menos gentil e mais urgente. Embora ambos dialoguem com a tradição épica e proponham compor um poema ao mesmo tempo profundamente pessoal e deliberadamente público – tratamos aqui de duas vozes pessoalíssimas articulando chamados à comunidade –, neste ponto, as poéticas do estadunidense e do brasileiro demarcam bem sua especificidade. A poesia de Whitman preza por um tom amoroso; sua postura, através da aceitação compreensiva de todas as idiossincrasias dos desejos, é maternal; seu erotismo, em geral, é delicado, mesmo quando se autoafirma:

*I draw you close to me, you women,
I cannot let you go, I would do you good,
I am for you, and you are for me, not only for our own
sake, but for others' sakes,
Envelop'd in you sleep greater heroes and bards,
They refuse to awake at the touch of any man but me.*⁷³

O erotismo em Gerardo, por outro lado, apresenta-se num tom urgente, indiscutivelmente masculino, não apenas pelo temperamento do poeta, mas porque faz

⁷² “Vem, Musa, migre da Grécia e da Jônia, / e descarte, por favor, essas contas superfaturadas – / essa matéria de Tróia, a cólera de Aquiles, as andanças / de Odisseu e de Enéas; / (...) / Vem conhecer uma esfera mais fresca, mais agitada, / largos domínios, nunca experimentados, te esperam, te demandam”.

⁷³ “Eu vos trago para perto de mim, mulheres, / E não deixo que partam; eu vos farei bem, / Sou por vós e sois por mim, E não apenas para nosso / proveito, mas para o proveito de todos, / pois em vós envoltos dormem grandes heróis e bardos, / eles se recusam a despertar ao toque de qualquer homem que não eu”.

parte do seu projeto poético espelhar, sem qualquer filtro “progressista” e civilizatório, o desejo genesíaco que associa aos Mourões do tempo antigo, o desejo tal como vorazmente vivenciado nos dias da fundação dolorosa, cuja insaciabilidade o poeta espelha agora num bordel, no Rio de Janeiro:

*Hoje é dia de louras, Abdias,
telefona e 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 anos⁷⁴*

Como em não poucas passagens de *Os Peãs*, os últimos versos da estrofe acima evocam uma prática moralmente repulsiva; não obstante, precisam ser lidos a partir do projeto poético de Gerardo, que implica o diálogo com os modos de ser e existir daqueles “homens rudes, brutais, ignorantes”, como o poeta descreve os antepassados do país dos Mourões, na entrevista que citamos anteriormente. Por outro lado, é claro que esse espelhamento não implica que o erotismo em *Os Peãs* tenha um caráter predominantemente brutalizado. Como sugeri há pouco, o erotismo, na obra de Gerardo, envolve as pulsões do amor e da morte e sempre flui para o anseio de *resgatar o irresgatável* na figura de Maria Helena, a amada morta, de modo que o desejo envolve um *pathos* sempre doloroso e uma busca por redenção através do amor, o que concede ao erotismo gerardiano um matiz conflituoso de aspecto barroco:

*Vamos, Marivalda, à madrugada
aprender a areia, a espuma
ensinar-te a ninfa e os exercícios:
todas têm sua vez e agora é a vez
de Marivalda e cada uma
ensaia à sua pauta: esta
ensina a nuca tonsurada, Paula, aquela o seio, Dalva,
Elisabeth a coxa, Iolanda os quadris
je t'apprendrai une caresse nouvelle
le bout des doigts tout doucement, Dolly,
essa a boca, essa a orelha e sempre*

⁷⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.71.

*Maria Helena a ordenação
o ensaio da maestria
a ordenação da posse o coração desordenado
de suas mãos amorosas o amor
ó
o amor abriu, compôs o cravo de vinho em que torno
e entorno
à tua boca, à tua embriaguez.⁷⁵*

No poema de abertura de *O País dos Mourões*, contudo, o aspecto que se ressalta, quanto ao erotismo, é mesmo o anseio “vincadamente do sexo masculino, espermático, inseminador”, nas palavras da resenha de Nogueira Moutinho. É nesse ímpeto que o poeta se aproxima da Musa. Como vimos, o poema abriu com eventos apocalípticos – os tombamentos, à direita e à esquerda. Em seguida, o poeta pinta uma espécie de “cena primordial”, primitivista - a cena do acasalamento entre poeta e Musa, que promete refundar e repovoar o mundo. Uma vez de posse da Musa, chegamos às estrofes finais do poema de abertura.

A penúltima estrofe guarda em suas indagações retóricas uma defesa da vida comunal:

*E meus olhos
assíduos a defuntos como a vivos
começam a apalpar-vos:
quem será testemunha senão vós
de partida e chegada?
E que sou eu senão
a celebração de meu rosto
e que é meu rosto senão
a beleza que o amor talhara nalguns olhos?*

Aqui, esconde-se uma dialética sutil, que esclarecemos lendo ao reverso, embora seja o triste destino da paráfrase matar a poesia: “nalguns olhos” se referem aos olhos dos outros, os olhos das pessoas do lugar, os olhos da comunidade; são esses olhos que veem – ou veriam – a beleza que forma o rosto do poeta, por isso neles é que a beleza é “talhada” – neles é que essa beleza *existe*. Celebrar o próprio rosto, assim, é celebrar a comunidade, pois apenas no seio dela é possível *ser* completamente: ela é a testemunha

⁷⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.69.

de partida e de chegada. Por isso vem à tona o canto, a celebração, o poema – para resgatar o país dos Mourões, onde o poeta é:

*Sempre os deuses precisam de um lugar e de uma companhia
assim eu sou:
é sobre a terra de meu pai que me levanto agora
e a tantos
que à esquerda e à direita lhe caíram,
eu os chamo e suplico:
e altar e coro se incorporem
e assim
eu sou:
celebrando celebro dia e noite
a terra e as águas e as pessoas
e assim
EU SOU.⁷⁶*

A ironia – e a pungência – da ambição épica na obra de Gerardo reside nessa afirmação de uma simbiose entre o poeta e uma comunidade que está, contudo, ausente. No trecho em que fala sobre Whitman que citamos acima, um dos “textos poéticos exemplares” que Gerardo elenca é a descrição do escudo de Aquiles. Cito, novamente, o trecho em que o narrador homérico descreve uma das cenas representadas no escudo:

*Moços e moças, no viço da idade, de espírito alegre,
o doce fruto carregam em cestas de vime trançado.
Com uma lira sonora, no meio do grupo, um mancebo
O hino de Lino entoava, com voz delicada, à cadência
Suave da música, e todos, batendo com os pés, compassados,
Em coro, alegre, o canto acompanhavam, dançando com ritmo.*

(*Ilíada, Canto XVIII, 567- 572*)

Essa descrição é, possivelmente, algo que Gerardo tem em mente, quando, evocando a Musa, deseja “à beira / de um riacho ver teu ventre / crescer e irem surgindo / já de mãos dadas, já de pés em dança / rapazes e raparigas e a cantiga” – a cantiga do poeta no centro da cena, “no meio do grupo”, entoando o hino de Linos. Nesse ponto, convém notar que, nos épicos homéricos, as cenas de harmoniosa vida comunal são sempre imagens distantes que acenam inacessíveis aos heróis. Aquiles

⁷⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.16.

jamais retornará para o palácio de Peleu, jamais participará outra vez dessa cena idílica descrita no escudo que empunha contra Heitor; Odisseu só encontra a comunidade harmônica na visita ao reino de Alcínoo – há vinte anos está longe de Ítaca e, quando regressa, encontra seu reino saqueado pelo comportamento parasita e insolente dos pretendentes. Em *Os Peãs*, sabemos, a comunidade também se encontra sempre interdita ao herói, que agora é o próprio poeta. Essa ausência é, de certa forma, o que alimenta a poesia de Gerardo – é a questão de vida e morte que o poeta tenta resolver na arte.

3.2. *As epígrafes de O País dos Mourões*

Tendo adentrado o universo de *O País dos Mourões*, quero agora dar um passo atrás e refletir, brevemente, sobre suas epígrafes. A meu ver, elas apontam para o cerne do volume – sua *missão*, por assim dizer.

São três epígrafes. A última consiste de uma citação das *Memórias de Alexandre da Silva Mourão*, antepassado do poeta que escreve um relato autobiográfico, em meados do século XIX, dando conta das intrigas e conflitos da família Mourão. Mais adiante, analisarei detidamente o modo como Gerardo se apropria poeticamente da escritura do antepassado. Na epígrafe, lê-se: “Aqueles logares estavam semeados de Mourões”. Na crônica, encontramos algo um pouco diferente. Em determinada passagem, Alexandre encontra um caboclo que, desconhecendo a estirpe do interlocutor, lhe explica que teve de mudar de percurso, no seu caminho para Sobral, porque “o Longá está semeado de Mourões”. Longá era uma região do Piauí, hoje um município chamado Alto Longá. Gerardo, naturalmente, percebeu a força evocativa da fórmula inventada, “Aqueles logares estavam semeados de Mourão”, e não se furtou em apresentá-la como epígrafe do poema. Essa simples operação poética é um bom exemplo dos procedimentos de recriação com que Gerardo resgata textos do passado e se apropria deles, ao longo de *Os Peãs*.

A segunda epígrafe tem um caráter histórico e antropológico, dando conta das ramificações da árvore genealógica da qual participam os Mellos e Mourões. Reproduzo-a com as indicações bibliográficas apresentadas pelo próprio poeta:

Os Mellos e Mourões do Ceará representam, no Nordeste brasileiro, a fundação da maior árvore tribal da região. Nesta árvore se compreendem, do mesmo tronco e do mesmo sangue, os Araújo Chaves, os Martins Chaves, os Correia Lima, os Sampaio, os Vera, os Bezerra e os Feitosa que, segundo Oliveira Vianna, “realmente constituem um grupo parental (*kingship group* dos culturalistas americanos) dos mais poderosos da nossa história e cuja repercussão sobre as nossas instituições locais de Direito Público – populares e oficiais – foi enorme. Pelo número de sua parentela, dominaram o Ceará – uma província inteira”. – Oliveira Vianna – Instituições Políticas Brasileiras, apud Leonardo Feitosa – “Tratado Genealógico da Família Feitosa.

A inserção dessas informações sobre a genealogia dos Mellos e Mourões tanto situa o leitor em relação às figuras que irá evocar quanto frisa sua estirpe, a condição de “filhos d’algo”. Ao mesmo tempo, reforça o caráter inequivocamente historiográfico da matéria do poema, preparando o leitor para o fato de que lidará não com personagens inventados, mas com figuras da história do Ceará e do Nordeste. Por outro lado, a epígrafe, apontando a estirpe senhorial dos Mellos e Mourões, fornece embasamento para o revisionismo histórico da tese implicitamente defendida pelo poeta em *O País dos Mourões*. Analiso esse aspecto revisionista pouco mais adiante.

É sobre a primeira epígrafe do livro, contudo, que quero me deter, pois aqui encontramos sugerida a verdadeira missão do poema de Gerardo. A epígrafe consiste de um texto em língua náuatle, do povo indígena de mesmo nome a cuja etnia se associam os astecas e outras importantes civilizações da Meso-América. O texto é um exemplo de *melahuacuicatl* ou “canto franco”, texto aparentado à saga ou à gesta, derivado do *teocuicatl* ou “canto ao divino”. Em vez de tratar da origem e dos feitos dos deuses, abordam temas que se relacionam à memória, temas que “são os da vida de um povo caminhando para sua primeira forma de consciência histórica”⁷⁷. A epígrafe é a seguinte:

*“Así ló venieron a decir,
así lo asentaron en su relato,
y para nosotros ló vinieron a dibujar en sus papeles
los viejos, las viejas.*

⁷⁷ BAUDOT, Georges. *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. UNAM, 2004, p. 86.

*Eran nuestros abuelos, nuestras abuelas,
nuestros bisabuelos, nuestras bisabuelas,
nuestros tatarabuelos, nuestros antepasados
se repitió como un discurso su relato,
nos lo dejaron,
y vinieron a legarlo
a quienes ahora vivimos,
a quienes salimos de ellos.*

*Nunca se perderá, nunca se olvidará,
lo que vinieron a hacer,
lo que vinieron a asentar en las pinturas:
su renombre, su historia, su recuerdo.
Así en el porvenir
jamás perecerá, jamás se olvidará,
siempre lo guardaremos
nosotros hijos de ellos, los nietos,
hermanos, bisnietos, tataranietos, descendientes,
quienes tenemos su sangre e su color
lo vamos a decir, lo vamos a comunicar
a quienes todavía vivirán, habrán de nacer...”*

O texto é uma clara afirmação da continuidade dos costumes, dos valores, transmitidos de uma geração à seguinte – “*su renombre, su historia, su recuerdo*”. A primeira estrofe foca o legado dos antepassados – “*los viejos e las viejas*”. A segunda estrofe, por sua vez, orienta-se para o futuro e diz respeito aos vivos e à missão que lhes cabe de preservar aquele legado e comunicá-lo “*a quienes todavía vivirán, habrán de nacer*”. O texto, como se vê, entrelaça as gerações do passado, do presente e do futuro, na tarefa de manutenção e transmissão das tradições que carregam a identidade comunal – “*su sangre e su color*”. Note-se a menção aos “*papeles*” e às “*pinturas*”, que apontam especificamente para os registros do mundo cultural.

A epígrafe é, portanto, mais do que apropriada para *O País dos Mourões*: toca, de fato, um dos aspectos mais essenciais do projeto poético de Gerardo, que envolve a *articulação e a sustentação de uma continuidade espiritual com o passado e com as figuras heroicas dele, que lhe são a fonte de exemplaridade*. Nesse projeto, tudo depende, dramaticamente, da transmissão da experiência, que é algo que demanda o engajamento ativo da nova geração, abarcando o sentido de *promessa* que se depreende do texto náuatle: “*siempre lo guardaremos*”.

Toda essa questão da transmissão da experiência relaciona-se, por sua vez, ao ato de narrar, à preservação da memória – inclusive, genealógica – e, por conseguinte,

ao próprio épico. Walter Benjamin, no célebre ensaio sobre a figura do narrador, desenvolve tese sobre o progressivo declínio da atividade de narrar, associando-o justamente ao esmaecimento da comunicabilidade da experiência. No dizer de Benjamin, tornamo-nos “pobres de experiência”. Como notou Jeanne-Marie Gagnebin, o conceito de experiência na obra do autor alemão remete a uma temporalidade comum, criada pela vitalidade de uma tradição compartilhada através das gerações. Implica a possibilidade de os homens conversarem entre si, de os velhos dirigirem-se aos jovens, e dos jovens abrirem-se para a experiência dos velhos. Em “Experiência e pobreza”, Benjamin toca explicitamente nessa concepção:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?⁷⁸

As narrativas sobre as quais Benjamin escreve são, assim, narrativas da experiência, guardam os modelos do curso do mundo, pelos quais se orienta a ação das gerações sucessoras. Tais narrativas encontram sua imagem mais exemplar no relato do moribundo. É no momento da morte que a experiência pressiona para ser transmitida, repassada para a geração seguinte, para os que permanecerão neste mundo.

Benjamin destaca, nessa questão, pela figura da deusa Mnemósyne, a faculdade da reminiscência como fundadora da cadeia da tradição, responsável pela transmissão do conhecimento. Mnemósyne é a mãe das musas, mãe de Calíope, que inspira a poesia épica. Assim, para Benjamin, a memória destaca-se como a mais épica de todas as faculdades: “Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte”⁷⁹. Para o autor, portanto, o épico envolve o

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 114.

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 209.

impulso de apropriação da memória que, preservada e transmitida, permite a própria aceitação da morte, e a admissão dela como parte da experiência. Não é esse duplo movimento de apropriação e resignação - pela confiança no poder de preservação do *epos* - que se percebe na abertura de *O País dos Mourões*, analisada acima?

Tendo em conta o que vai dito acima, é razoável especular que o ato de narrar tem vínculos essenciais com a experiência da morte. Na *Ilíada*, os próprios heróis são exímios narradores. É o caso de Glauco, no encontro com Diomedes, no meio do campo de batalha, no sexto canto do poema. Em meio aos infundáveis trabalhos da guerra, Glauco evoca sua genealogia, reconta a história de seu tronco familiar, detém-se sobre eventos decisivos na formação do conceito de sua própria nobreza, retorna ao passado até o ponto em que os antepassados confundem-se com os próprios deuses:

*Enquanto a mim, tenho orgulho de filho chamar-me de Hipólito,
que me mandou para a Tróia sagrada, insistindo comigo
para sempre ser o primeiro e de todos os mais distinguir-me,
sem desonrar a linhagem dos nossos, que sempre entre os fortes
de Éfira foram contados, bem como na Lícia vastíssima.
Esse é o meu sangue, essa a estirpe, que só de nomear me envaideço.*⁸⁰

Esta rememoração narrativa dos feitos dos antepassados é uma das grandes fontes e estilemas da matéria épica. Nesse episódio da *Ilíada*, em particular, o recurso à narração da memória genealógica é particularmente tocante, pois funciona como um modo de celebrar as formas de vida comunal mesmo em meio ao caos destruidor da guerra e aos riscos de desaparecimento. Glauco recebera a experiência e, pelo ato de narrar, é capaz de transmiti-la e preservá-la.

É importante não esquecer, contudo, que Glauco abre seu discurso em um tom de resignação desenganada, comparando os homens às gerações das folhas, que morrem e se renovam a cada estação, pouco importando a descendência. É que, paralelo a esse impulso narrativo associado à preservação da memória, assombra os heróis da *Ilíada* o perigo da queda no estado de caos e animalidade, o mundo da natureza, de emoções inarticuladas, sem palavra, sem pontes entre os tempos vividos. Em meio aos corpos dos jovens caídos ao chão, servindo de “pasto aos cães”, mesmo os heróis mais agraciados pelos deuses decaem em sua nobreza (*aretê*): diante do corpo morto de Pátroclo, Aquiles desespera-se, chora, arranca os próprios cabelos e lança-se ao chão, sujando-se

⁸⁰ HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.169. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

na lama, tal como o fará Príamo, ao assistir à morte de Heitor. Esses são os momentos em que a fala sucumbe ao grito, ao fundo inarticulado da natureza humana. O funeral de Pátroclo, por sua vez, implica a recomposição da ordem: ao redor do corpo, os homens cantam, narram os feitos dos heróis, evocam sua nobreza e exímio valor. É pela linguagem e pela narração que os homens superam o determinismo temporal e espacial da natureza: pela narração, em última instância, superam a morte, aceitam-na, integram-na à experiência comum. Por isso o rei Príamo beija as mãos de Aquiles, porque precisa do corpo e do funeral, para recompor a ordem, mesmo que por uma última vez, antes de as muralhas de Tróia serem fatalmente incendiadas. Como bem notou o pensador alemão Eugen Rosenstock-Huessy, “o poder de vincular mais de uma geração não é dado na natureza; ele pode perder-se”⁸¹. É o dramatismo implícito nessa constatação que informa o próprio tom do texto náuatle que serve de epígrafe a *O País dos Mourões*. Essa vinculação demanda um empreendimento coletivo, que preserve a riqueza da experiência no sentido em que Benjamin desenvolve o termo, associado a uma temporalidade comum.

Com essas considerações, creio que situamos de modo adequado o elemento genealógico em *Os Peãs*, em geral, e em *O País dos Mourões*, em particular, de forma mais evidente, ressaltando a relação com o ato de narrar e com a transmissão da experiência. Como ilustração, vale citar um dos poemas de *Peripécias de Gerardo*. Aqui, o poeta conjuga três tempos: primeiro, evoca Martim Soares Moreno, andando “pelas restingas perigosas”, capturado pelos franceses, que pediam sua morte – “os capitães covardes pediam minha morte / por ser eu da raça dos que descobriram o mundo”; a seguir, salta para uma reminiscência de um episódio de morte “por desgraça de eleições” em Sobral, em 1856; por fim, lembra, mais adiante, um caso de morte por amor. No fecho do poema, em versos que ecoam bem a reflexão aqui elaborada, escreve:

*e uma tarde
sentarei meus filhos em meus joelhos
para fazer o que sei:
contar histórias de amor e morte e sei
o caminho da Grécia e o caminho
da sepultura e ali
sobre os ossos de Apolo
farei amor contigo, amada,
e macho e touro e Mourão*

⁸¹ ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. *A origem da linguagem*. Rio de Janeiro: ed. Record, 2002, p.173.

*te escreverei no ventre
um nome.*⁸²

3.3. *O papel social do poeta épico*

A estrofe que fecha a abertura de *O País dos Mourões* é uma espécie de declaração de princípios de Gerardo. De fato, sua poesia guarda a representação e a invenção “de um lugar e de uma companhia”. *Representação*, porque se baseia em um Nordeste arcaico no qual o poeta tem raízes profundas e do qual, seguindo o costume épico – “os textos poéticos exemplares” -, elabora um painel de escopo enciclopédico, que acusa a pesquisa em registros oficiais, crônicas familiares, publicações de imprensa, cartas de pessoas públicas, história oral e lendas populares. Por meio de episódios sobre conflitos intrafamiliares ou conflitos com o Estado oficial, por meio de reminiscências e lendas dos Mourões, transparecem as atividades, as formas de trabalho e de lazer, as concepções morais e os costumes sociais daquela gente - os valores, marcados pelo patriarcalismo, cultivando, acima de tudo, o senso de honra pessoal e familiar, atreladas à valentia; captura, em suma, o *ethos* desse Nordeste sertanejo, que, muito aos poucos, foi-se abrindo para a modernização das suas instituições e práticas sociais ao longo do século XX até os nossos dias. Por outro lado, é, ao mesmo tempo, *invenção*, porque da rememoração desse Nordeste Gerardo não retira – nem deseja retirar – uma verdade histórica ou uma tese sociológica, mas uma metáfora – uma metáfora para a fundação do Brasil, elaborada – isso é importante – a partir do recurso à forma épica, o que implica a apresentação de si mesmo enquanto o poeta-cantor dessa fundação.

Nesse sentido, especificamente em relação a *O País dos Mourões*, é interessante refletir sobre o lugar histórico do poeta e seu papel social. Gerardo – nascido em 1917 – é um filho do país dos Mourões: a principal figura do poema é Alexandre Mourão, antepassado do poeta, que, em meados do século XIX, escreve as “Memórias de Alexandre Mourão”, onde conta a própria vida, relatando a guerra fratricida entre Mellos e Mourões, motivada pelo assassinato de um de seus irmãos. A essa guerra fratricida, juntam-se as campanhas do Estado centralizador no sentido de neutralizar a influência de clãs familiares conservadores sertão adentro, dentre os quais o clã dos

⁸² MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p.101.

Mourões. Esse contexto histórico de que se alimenta o poema não é explicitado de modo claro em momento algum: não há nenhuma linearidade em *O País dos Mourões*; a escrita é episódica, descontínua, e os pequenos fragmentos narrativos que evocam esses conflitos tem menos a intenção de esclarecer as tramas históricas do que a de oferecer breves cenas em que se revela um exemplo de valentia insubmissa na qual o poeta enxerga nobreza e com a qual busca identificar-se.

Hegel, escrevendo sobre as condições para o aparecimento legítimo da epopeia, na *Estética*, afirma que é necessário que subsista um laço comum entre o poeta e o tema: “O poeta ainda deve viver nas circunstâncias e condições que descreve, partilhar a maneira de pensar e as crenças da época que canta”, pois, “quando não existe essa afinidade entre a fé, a vida e as representações atuais do poeta e os acontecimentos épicos que descreve, o seu poema torna-se necessariamente contraditório e sem coesão”⁸³. É claro que Hegel, aqui, escreve sobre a epopeia em sua forma modelar, ponderando sobre as condições para o aparecimento de uma epopeia que nasça como parte da respiração natural do corpo social, numa época de “infância” da civilização. A ideia de uma epopeia estilizada ou de um poema moderno que dialogue com a forma da epopeia não está em questão.

Em *O País dos Mourões*, Gerardo se coloca, contudo, no papel social do poeta ou cantor épico – propõe evocar e celebrar um lugar e uma companhia, um mundo cultural, o que implica *imortalizá-lo, poeticamente, por uma perspectiva que lhe ressalte ou que lhe invente uma nobreza*. De certa forma, Gerardo vive um momento histórico crepuscular para a experiência “em primeira mão” do Nordeste arcaico, antes de sua transformação pela modernização das formas de vida⁸⁴. Nesse sentido, um dado que fundamenta sua perspectiva poética é a professada “afinidade”, para usar o termo de Hegel, entre ele e aquilo que pretende cantar. Gerardo, obviamente, não “vive nas circunstâncias e condições que descreve”; pôde apenas assistir ao ocaso daquela forma de vida – ainda viu e ouviu os cantadores contando histórias de vingança nas feiras da Ibiapaba, como gosta de relembrar, mas é, obviamente, um homem e um intelectual do século XX. O que o salva do “contraditório” e que não permite que seu poema se mostre “sem coesão” é o fato de tomar como tarefa de seu poema justamente o estabelecimento de uma afinidade ou de uma continuidade entre o passado e o presente. Isso porque, ao

⁸³ HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p.574.

⁸⁴ O poema de abertura de *Rastro de Apolo*, último livro da trilogia, tem muito a dizer sobre essa transformação. Mais adiante, irei analisá-lo detidamente.

contrário de Whitman, Gerardo insiste na exemplaridade do passado, acima de tudo porque enxerga nesse passado modelos de homens livres, seres aferrados à existência de uma forma mais ardente do que os “homens dos de hoje”. São modelos não pelos costumes – o que degradingaria em mero conservadorismo anacrônico –, mas pelo que Gerardo neles divisa como uma espécie de *insaciabilidade heroica*. É aí que mora a exemplaridade tanto dos Mourões, especialmente Alexandre, em *O País dos Mourões*, quanto dos navegantes portugueses, especialmente Pero, em *Peripécias de Gerardo*. Essa exemplaridade, nesse sentido, é inquestionável; é uma premissa de seu projeto artístico, e é justamente isso que permite ao poeta inventar uma linguagem e um estilo poético em registro épico, marcado por um tom de reverência e celebração. Nesse ponto, o tratamento que Gerardo dá à sua matéria pode vir a ser, ideologicamente, polêmico, porque não admite moralismo que censure a representação ou que questione a invenção – seus heróis são apresentados gloriosamente, como uma estirpe de homens “fortes, belos e bons”, e mesmo seus atos de violência mais grotescos são figurados sob esse prisma. De fato, mesmo a violência grotesca que sofrem é apresentada com ares de sacralidade, como neste poema/episódio em que se conjugam violência animalesca e rito sacrificial:

*Não precisa rezar pelo Padre Inácio:
é um mártir de Deus e está no céu
minha bisavó calejou os dedos nas contas do rosário
pela alma do irmão padre:
emboscado pelos inimigos foi amarrado ao tronco de um joazeiro no caminho da
Paraíba
castrado à faca de ponta e um cabra
com a ponta de um punhal
tirou-lhe do couro da cabeça a rodela da coroa de padre
"engula agora esta hóstia":
sobre a terra ardente fervia o sangue
do único fálus que poupava as fêmeas
na raça dos Mourões
e a única boca da raça
que de sangue só bebera o do Cristo na Missa
comungava o pedaço de sua carne sangrenta
e desde aquele tempo
os Mourões imolados
ao próprio chão e ao próprio ser se imolam
e sobre a terra plantada de sagrados testículos
nutridos de seu corpo e de seu sangue*

Aqueles “homens rudes, brutais, ignorantes” se metamorfoseiam em homens que “existem para a vida e para a morte”, homens que “ao próprio ser se imolam”. Pode-se argumentar que o discurso épico – para escapar ao contraditório e à falta de coesão – depende desse gesto de aceitação empática da matéria de que trata. Embora em momentos-chave do poema, articule uma avaliação negativa tanto do empreendimento das navegações como um todo – na figura do Velho do Restelo – quanto de Vasco da Gama em particular, Camões, ainda assim, celebra as armas e os barões assinalados e busca estabelecê-los como fonte de exemplaridade para o jovem rei Dom Sebastião. O poeta português sinaliza, contudo, uma crise dessa exemplaridade quando lamenta o descaso português pelas artes e pela poesia. Em Gerardo, a adesão aos homens que evoca é ainda mais inquestionável. O poeta não lança sobre eles qualquer forma de julgamento. Todos são dignos de *kleos*, porque, em meio à violência e aos sempre presentes riscos de dissolução social, fundaram os lugares, “imolando-se ao ser”. Embora não fosse necessário, Gerardo nos dá uma espécie de justificativa – moral, mas principalmente poética – para celebrar esses homens, no trecho da entrevista que cito mais uma vez:

“...homens rudes, brutais, ignorantes que fundaram uma terra, fundaram um país, fundaram uma vila, uma cidade, uma casa, matando, morrendo com sangue; tudo se funda penosamente, ninguém faz nada sem muito sangue, sem muito sacrifício.”

Fundaram também os nomes que o poeta não cessa de evocar. É essa *perspectiva da fundação* que interessa a Gerardo – todos os eventos, todos os atos são gloriosos e dignos de rememoração, porque, de um modo ou de outro, são atos no drama da fundação. Por essa perspectiva, o poeta cearense trabalha uma representação e uma invenção do Nordeste que, embora desde sempre demandada, era ausente do cânone da literatura brasileira. O Nordeste de Gerardo não é o Nordeste – ou, no caso, o Ceará – da epopeia idílica, de espírito romântico e bons modos medievalescos, de José de Alencar. Não é o Nordeste dos realistas-naturalistas de fins do século XIX, em que se substitui a beleza lendária de Iracema pelos traços tortos de Luzia Homem. Também não é o Nordeste dos romances da seca do começo do século XX, de traço expressionista, em

⁸⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.98.

que se reforça a imagem do sofrimento marcado tanto pela atuação humana perversa quanto pela paisagem hostil e que encontra na obra de Graciliano Ramos uma expressão literária de primeira grandeza. Em suma, não é o Nordeste da prosa canônica brasileira, aproximando-se mais, principalmente em *O País dos Mourões*, daquele herdado das tradições da poesia popular – o Nordeste dos desafios de cantadores, dos duelos de amor e morte, das vinganças, o Nordeste arcaico e heroico, tratado, por Gerardo, contudo, em um âmbito que une tanto uma *percepção mítico-genesiaca dos eventos* – sua figuração como atos fundadores – quanto sua *historicidade* – pelo recurso à genealogia, à memória e à História. De fato, em termos da relação com a História, nem se coloca no plano lendário de Alencar – não se furta à violência grotesca dos processos históricos –, nem no plano sociológico do romance de 30. Nesse particular, tampouco se coloca no plano do típico e do folclórico da poesia popular – que informa muito mais a obra de Ariano Suassuna –, mas no plano *mítico* da fundação. Nesse contexto, a imagem do Nordeste que sobressai é a do Nordeste cuja fundação é uma aventura venturosa, a qual o poeta busca religar seu próprio destino:

*Eram três mil violas a bordo
quando chegaram:
três mil violas e ainda poucas
para chorar saudades de Portugal e poucas
para o canto que me espuma no sangue
porque mi corazón de trovar non se quita
herdei todas as violas
são minhas as violas
são minhas as guitarras, os violões
a harmônica de Gesù Mello, a rabeca de Josa e a flauta
e o berimbau que Pedro Simão tocava nos dentes em
Ipueiras
são minhas as violas: no formal da partilha me tocaram
três mil violas da maruja e me tocaram
as saudades e as penas de amor e o desafio
e a gemedeira
do bojo delas
e a louvação dos valentes;
e três mil violas não bastam
para o canto dos machos à janela das fêmeas
no país dos Mourões:
que poucas
para a endeixa de amor que ao teu ouvido
mi corazón*

*de trovar non se quita!*⁸⁶

Retomando os violeiros cantadores a bordo das caravelas portuguesas e, depois, os repentistas e tocadores de berimbau de Ipueiras, Gerardo coloca-se no rastro deles, como continuador da aventura, como se desejasse anular o contraditório que, inevitavelmente, se interpõe entre um passado arcaico e um presente moderno, inventando uma coesão que quer valer tanto para a sua própria experiência quanto para a experiência coletiva do país.

3.4. *Narração mítica e revisionismo histórico em O País dos Mourões*

Gerardo Mello Mourão, colocando-se no papel social do poeta épico, adota a *perspectiva da fundação* que, como argumentei acima, lhe permite estabelecer uma relação de irrestrita adesão aos heróis que elege. Em *O País dos Mourões*, os heróis são os Mellos e Mourões do tronco familiar do poeta – o poema apresenta, assim, um perfil próximo ao da *saga*, relatando, ainda que de forma apenas episódica e alusiva, a história de várias gerações de um mesmo clã. Nesse ponto, a poesia do cearense imbrica-se com os relatos historiográficos de modo potencialmente polêmico, uma vez que lida com figuras provenientes de grupos familiares que, para o bem e para o mal, atuaram de modo determinante sobre uma ampla região do Nordeste, muitas vezes entrando em franco combate contra as instituições oficiais. É justamente nesses embates que Gerardo ressalta aquilo que concebe como o elemento de exemplaridade desses antepassados, a insubmissão, tida como heroica, que inspira o próprio tom do discurso de sua poesia. Nesse processo de eleição de figuras heroicas, Gerardo opera, inevitavelmente, a vilanização de personagens antagônicos, o que implica um processo de revisionismo histórico, envolvendo, em seu cerne, *o privilégio do poeta como agente distribuidor de glória e de infâmia*.

Em *O País dos Mourões*, destaco um caso em que se pode observar de modo especial a maneira como Gerardo executa o projeto revisionista e como esse aspecto é essencial tanto para a definição dos valores de seu universo poético quanto para a própria formulação de sua linguagem ou estilo poético. É o caso de Alexandre da Silva

⁸⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.95.

Mourão (1811-1869), alegado antepassado do poeta. O caso de Alexandre tem uma repercussão de âmbito regional, uma vez que seu campo de atuação se circunscreve, principalmente, às cercanias da divisa entre Piauí e Ceará, ao pé da Serra da Ibiapaba. Poderia escolher a figura do Padre Gonçalo Ignácio Loyola de Albuquerque Mello (1774-1825), chamado Padre Mororó, também celebrado no poema, um dos grandes articuladores da Confederação do Equador no estado do Ceará, caso que já implicaria uma amplitude nacional, pelo que significou esse movimento separatista. Focarei, contudo, a figura de Alexandre pela própria centralidade que Gerardo lhe concede.

3.4.1. *A canção de amor e morte de Alexandre Mourão*

A figura de Alexandre Mourão é emblemática para *O País dos Mourões*. Evocada já na estrofe de abertura - “Alexandre e Francisco, meus bisavós tombaram” -, é por meio dela que Gerardo explora ao máximo as noções de insubmissão e de liberdade que marcam o universo poético de *Os Peãs* como um todo, dedicando-lhe um longo poema que constitui uma espécie de *aristeia* de Alexandre – o relato dos grandes feitos que realizou enquanto buscava vingar a morte do irmão. Esse é, talvez, o momento mais tradicionalmente *épico* do poema, apresentando as façanhas de um herói de valentia invulgar, com o intuito de enobrecê-lo, bem como de estabelecê-lo como exemplo para as gerações futuras. Para tanto, Gerardo utiliza, não obstante, um expediente inteiramente moderno, para não dizer mesmo típico dos procedimentos intertextuais que por vezes a teoria literária associa à noção de “pós-modernismo”: grande parte dessa seção de *O País dos Mourões* consiste de citações diretas, distribuídas em versos, e paráfrases ornamentadas das *Memórias de Alexandre da Silva Mourão*, escritas pelo próprio Alexandre, guardadas, por muitos anos, por um filho bastardo, e publicadas, em 1903, pelo extinto jornal *A República*, de Fortaleza, e republicadas, na íntegra e na ortografia original, pela *Revista do Instituto do Ceará*. Dessa forma, Gerardo não apenas nos relata os feitos de Alexandre Mourão, mas também permite que ouçamos a própria “voz” desse antepassado, meio fidalgo, meio vaqueiro, com a dicção de um português dos sertões de meados do século XIX, de cujas marcas estilísticas Gerardo se apropria para sua própria invenção verbal.

O grande conflito político subjacente ao mundo de *O País dos Mourões* é típico do turbulento período de crise em torno da abdicação de Dom Pedro I, mas também do processo de colonização e fundação de vilas e cidades das Américas de um modo geral: dá-se entre forças “liberais”, que tendem à centralização do poder nas instituições claudicantes do Estado, e forças “conservadoras”, representadas, aqui, pelos tradicionais clãs familiares, entre os quais os Mellos e Mourões, que resistem à perspectiva de verem ameaçado o jugo que exercem sobre seus vastos domínios serranos e sertanejos. Nesse ponto, vale notar que, na *Estética*, Hegel argumenta que a ausência de uma justiça oficial que sobreponha leis minuciosas à vontade e à liberdade de ação dos indivíduos é um dos traços característicos da representação do mundo épico. Traçando paralelo com o drama, observa que “o que acima de tudo nos interessa, no drama, é a força ou a fraqueza *espiritual* interior, é o *pathos* moralmente justificado ou condenável, ao passo que na poesia épica é o lado *natural* do caráter”⁸⁷. É sob esse aspecto natural ou, seguindo Schiller, “ingênuo”, que Gerardo Mello Mourão apresenta uma galeria de figuras do mundo do país dos Mourões, representando-os como heróis em um tempo mítico – no sentido de tempo dos atos fundadores – que se abre ao encantamento da fórmula mágica da narração, *in illo tempore*, “naquele tempo”. Seus heróis são “fortes, belos e bons”, porque são livres: a realidade que habitam não os coage, constrange ou entristece. Como tenho apontado, um dos motivos recorrentes da obra de Gerardo é associar essa liberdade natural de seus antepassados à sua *persona* poética no tempo presente. Não obstante essa ambição, a obra de Gerardo é também rasgada por instâncias elegíacas, que ameaçam o tom geral de autoconfiança épica. Essa oscilação é um dos aspectos que conferem modernidade à sua obra e, de certa forma, relaciona-se à constatação histórica de que as forças ditas liberais “venceram” – os engenhos dos Mourões foram queimados, e os machos e as fêmeas tombaram à esquerda e à direita.

Um dos grandes expoentes das forças “liberais”, no poema de Gerardo e na história do Ceará, é o Padre Martiniano de Alencar (1794 -1860), pai do escritor José de Alencar, presidente por duas vezes da província do Ceará. Se, na juventude, envolveu-se com as revoluções de 1917 e de 1824, agindo, ao lado da mãe, Bárbara de Alencar, como separatista de espírito aguerrido, na idade madura, como coroamento da carreira política, tornou-se senador vitalício do Império. Foi um ferrenho opositor dos clãs regionais que resistiam à centralização e à “modernização” das instituições no Ceará,

⁸⁷ HEGEL, G.W.F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p.581.

especialmente sertão adentro. A narrativa oficial, estabelecida por escritos do próprio Padre Alencar e de seus sucessores políticos, representa-o como “salvador do Ceará”, na medida em que teria lutado para libertar as terras cearenses do mando e da violência grotesca de grupos familiares bárbaros. Naturalmente, a historiografia contemporânea já questiona o estatuto de “salvador” da figura do Padre Alencar, e correm leituras em que o Padre transparece menos como um civilizador benevolente do que como um político hábil, sedento por domínio, que utiliza as instituições oficiais para perseguir e subjugar grupos políticos antagônicos⁸⁸. Não há espaço aqui para adentrar as minúcias dos conflitos políticos das grandes famílias do Ceará em meados do século XIX.⁸⁹ Para este estudo, basta que fique delineado, em linhas gerais, esse contexto político-social do qual *O País dos Mourões* se alimenta e a natureza histórica, documentada, da matéria. O que de fato interessa, neste ponto, é esclarecer a relação entre narração mítica e revisionismo histórico e a significação desses fenômenos para poesia de Gerardo.

Segundo a perspectiva da fundação que informa a obra gerardina, os Mellos e Mourões são os responsáveis pelos atos fundadores – fundaram os lugares e os nomes dos lugares. É claro que Mellos e Mourões representam metonimicamente muitos grupos familiares que levaram a cabo a colonização e a fundação das vilas e cidades do Nordeste brasileiro, casando-se e guerreando entre si, quase sempre exercendo brutal e sangrento domínio sobre suas povoações⁹⁰. Tradicional e antiga era também a família do Padre Alencar. Este, contudo, pelo conflito com os Mourões e por suas inclinações supostamente “liberais”, é aludido no poema como uma espécie de vilão usurpador:

⁸⁸ Ver, por exemplo, o estudo, de título sugestivo, “A ordem chegou ao sertão: mito e memória de Alencar e os Mourões na política cearense”, de Reginaldo Alves de Araújo, disponível online em: <http://www.uvanet.br/historiar/index.php/1/article/view/42/29>.

⁸⁹ Esses conflitos, contudo, são, de fato, bastante pertinentes ao lidar com a obra de Gerardo Mello Mourão. Um estudo valioso sobre o assunto chama-se “Família e poder: a construção do Estado no noroeste cearense do século XIX (1830-1900)”, dissertação de mestrado defendida por Raimundo Alves de Araújo, pela Universidade Estadual do Ceará, disponível online: <http://www.uece.br/mahis/dmdocuments/raim.pdf>.

⁹⁰ Veja-se, por exemplo, o que escreve o viajante inglês Henry Koster sobre a família Feitosa, por ocasião de sua visita ao Ceará em 1810: “A família dos Feitozas ainda existe no interior desta Capitania [do Ceará] e na do Piauí, possuindo vastas propriedades, cobertas de imensos rebanhos de gado. No tempo de João Carlos [Augusto de Oeynhausen Gravenburg, capitão-mor governador do Ceará de 1803 a 1807], o chefe dessa família chegara a tal poder que supunha estar inteiramente fora do alcance de qualquer castigo, recusando obediência às leis, tanto civis como criminais, fossem quais fossem. Vingavam pessoalmente as ofensas. Os indivíduos condenados eram assassinados publicamente nas aldeias do interior. O pobre homem que recusasse obediência às suas ordens estava destinado ao sacrifício e os ricos, que não pertencessem ao seu partido, eram obrigados a tolerar em silêncio os fatos que desaprovavam.” Citado in: GOMES, José Eudes Arrais Barroso. *Senhores de terras e de gentes: os poderosos senhores das armas na capitania do Ceará (Século XVIII)*. In: *Tempos Históricos*, Marechal Candido Rodon, V.10, 2007, p.295-322.

*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.⁹¹*

Note-se, aqui, o enlace exemplar entre história revisitada e narração de caráter mítico. A figura do Padre é violentamente atacada, enquanto os Mourões são descritos em imagens que evocam uma atmosfera genesíaca: são os “bravos”, que “emprenhavam suas fêmeas ao ar livre”. O Padre é apresentado como “endemoniado”; os Mourões, sob aquele aspecto “natural” de que fala Hegel: “fortes e belos e bons”, semideuses do sertão.

Na trama do poema de Gerardo, contra as forças usurpadoras, o grande elemento de resistência heroica é Alexandre Mourão. Como o próprio Alexandre relata nas memórias, numa noite de Natal, por ter defendido uma irmã em um conflito de casamento, acaba por ter um irmão, Manuel, assassinado por Vicente Lopes de Negreiros, “da raça de André Vidal de Negreiros”, como nota Gerardo, uma das lideranças na expulsão dos holandeses das terras de Pernambuco. Esse assassinio é o mote da narração autobiográfica, que trata, na maior parte, de diligências pelo sertão no encalço de Vicente Lopes, ocasião em que Alexandre causa tantas turbulências e conflitos de morte que passa a ser perseguido pelas forças imperiais, sob a coordenação feroz do Senador Alencar.

Desde o primeiro momento em que vê o corpo do irmão Manuel, de imberbes dezessete anos, tombado no chão, Alexandre lança-se à caçada vingativa:

Ouvindo os tiros, nós que estávamos na luta, corremos e achamos nosso irmão morto, ali o deixamos e fizemos todas as diligências, mas não foi possível acharmos o assassino. Neste mesma noite seguí em procura do tal e recolhi-me depois de sete dias de minuciosa diligência, por aqueles lugares onde supunha encontrá-lo.⁹²

⁹¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.83.

⁹² MOURÃO, Alexandre da Silva. “Memórias de Alexandre Mourão”. Reproduzidas, na íntegra, em MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Fortaleza, Editora do Instituto do Ceará, 1966, p.220.

A partir daí, a jornada de Alexandre envolve muitas noites e dias de espreitas e visitas a muitos sítios e engenhos, atrás de notícias de Vicente Lopes, mas tudo o que consegue, no mais das vezes, são notícias desencontradas e pistas falsas que o lançam em voltas sem resultado.

O estilo narrativo das memórias é simples e direto, próprio à rusticidade sertaneja, concentrando-se no relato dos fatos, mencionando minuciosamente as vilas por onde passa e os nomes das pessoas que encontra. O relato das lutas e assassinatos é seco, quase sempre sem qualquer sentimentalismo ou considerações morais, vazado num tom de pragmatismo valente, como na descrição acima do reconhecimento da morte do irmão. Em alguns momentos, contudo, elabora fórmulas verbais de grande expressividade, que dão conta do seu senso de atrelamento a uma missão irrevogável que, sem que o desejasse, se tornara seu destino ou “serviço”:

Cheguei, enfim, ao Serrote (...); achei o velho capitão Sales, e tendo eu passado a noite ao pé da casa, espreitando os movimentos dela, nada encontrei. O velho recebeu-me como costumava, forçou-me a descansar e, depois de outras conversações, me disse ter-lhe dito um neto que Vicente Lopes, fazendo que seguia por Quixeramobim, voltou para o Poço d'Água, casa do sogro, província do Piauí. Segurei-me com o velho para ele não proteger a Vicente Lopes, pois, enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo onde quer que eu soubesse dele⁹³.

Gerardo aproveita essa bela fórmula - “pois, enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo onde quer que eu soubesse dele” – como uma espécie de refrão, repetindo-a várias vezes ao longo do segmento de *O País dos Mourões* em que recria as memórias de Alexandre, como veremos a seguir.

O ritmo do relato é quase sempre acelerado; em alguns momentos, nos comunica vivamente uma impressão de jornada obsessiva e incansável:

Seguimos por Uburetama, voltamos por Meruoca, subimos a Ibiapaba, descemos por Vila Nova, fomos à Barriga, voltamos pelo Irapuá onde costumavam acoitar-se, e só encontramos um cabra que dizia ser o que atirou em meu irmão na noite de Natal.⁹⁴

⁹³ MOURÃO, Alexandre da Silva. “Memórias de Alexandre Mourão”. Reproduzidas, na íntegra, em MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Editora Instituto do Ceará, 1966, p.221.

⁹⁴ MOURÃO, Alexandre da Silva. “Memórias de Alexandre Mourão”. Reproduzidas, na íntegra, em MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Editora Instituto do Ceará, 1966, p.227.

O leitor de Gerardo Mello Mourão reconhece de pronto o gosto pela sintaxe coordenada e a enumeração dos nomes dos lugares. Diante de trechos como esse, a necessidade de recriação por parte do poeta parece ser mínima. Gerardo apenas reorganiza e distribui a prosa de Alexandre em versos, arrematando com o refrão a propósito do “serviço”:

*Corrigi a cabeça e o pé-da-serra
seguimos por Uruburetama
voltamos por Meruoca
subimos a Ibiapaba
descemos por Vila Nova
fomos ao Barriga
voltamos pelo Irapá
sangrei com minha mão e minha parnaíba um cabra dos que o acompanhavam
no dia em que matou Manuel
e enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo, onde
quer que eu soubesse dele⁹⁵*

Como narrador, Alexandre, naturalmente, não é confiável – sua narrativa é enviesada, busca justificar e inocentar suas ações, e muitos fatos são apresentados de forma obscura. Mais importante, é impossível, às vezes, determinar o que é verdade e o que é ficção no relato. Os principais eventos – o assassinato do irmão por Vicente Lopes, a prisão e posterior resgate de Alexandre, a perseguição pelo senador Alencar – estão mais ou menos fora de dúvida, pois documentados por outras fontes. Contudo, alguns aspectos da história ressaltam detalhes dramáticos que produzem um efeito de automistificação, concorrendo para que Alexandre transpareça por vezes como um dos heróis de feitos maravilhosos que a poesia popular nordestina herdara da tradição ibérica dos romances de cavalaria⁹⁶. Em determinado momento, acossado por numerosos inimigos, vê-se obrigado a lançar-se às águas para fugir. Assim relata:

⁹⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.107.

⁹⁶ Câmara Cascudo relata como a matéria carolíngia das gestas medievais foi amplamente difundida no sertão nordestino, tornando-se substância essencial da cultura local: “Mas, curiosamente, essa fama ilustre que se tornou tradição popular do Brasil não teve fonte oral e sim origem impressa, perfeitamente identificável. [...] É a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, nas edições de Lisboa, 1723, 1728, 1789, tradução de Jerônimo Moreira de Carvalho, físico-mor de Algarve, e que representam recapitulações e edições dos vários livros sucessivos, antes da forma definitiva que alcançou nos princípios do século XIX. No Brasil o Carlos Magno foi motivo de inspiração popular em muitos episódios que apareceram versificados, cantados, constituindo folhetos de ampla divulgação, como a

Eu olhei para os companheiros, não achei-os em disposição de brigar, convidei-os para nos lançarmos na lagoa, antes de sermos mortos pelo inimigo, e efetivamente o fizemos, mas os outros todos ficaram em umas moitas que tinham ao entrar, deixando-se prender ali um a um. Só eu resisti nadar contra a represa mais de duas léguas, não me lembrando dos peixes e das cobras ferozes. Fui ter ao outro lado do rio com um patacão no dente e o punhal na mão⁹⁷.

Gerardo, naturalmente, não deixa de aproveitar esses lances de invulgar proeza heroica do antepassado, reelaborando e acrescentando uma símile – “a rês bargada” – bem ao gosto épico, buscada ao próprio mundo sertanejo de Alexandre:

*e à margem do Parnaíba
a emboscada nos colheu
e todos se entregaram e eu
resisti sozinho
nas mãos do inimigo não cai vivo um macho
da raça dos Mourões
não me lembrei dos peixes e das cobras ferozes
a rês bargada
atravessa a nado o Parnaíba imenso
por onde passa o boi, passa o vaqueiro
fui ter ao outro lado do rio
nu, com um patacão no dente
e o punhal na mão.*

*Voltei:
enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo, onde quer que soubesse dele*⁹⁸

Batalha de Ferrabrás, A Prisão de Oliveiros, A Morte dos Doze Pares, pelos poetas populares Leandro Gomes de Barros, João Martins de Ataíde, José Bernardo da Silva, Marcos Sampaio, editados na Paraíba, Pernambuco e Ceará, com infalível mercado consumidor entre o povo e perfeita ignorância dos letrados”. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2001, p.50. E ainda: “A *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* foi, até poucos anos, o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior. De escassa popularidade nos grandes centros urbanos, mantinha seu domínio nas fazendas de gado, engenhos de açúcar, residências de praia, sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima no sertão seria a casa sem a *História de Carlos Magno*, nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a imponência do Imperador da barba florida.” In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. 3. ed. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 1994, p.441. Pertencendo a uma família tradicional e tendo algum gosto pela escrita (visto que registra suas memórias), não seria caso para espanto se Alexandre tivesse contato com essa matéria de temática heroica que o circundava e que tenha, de algum modo, se inspirado nela ao relatar suas atribuições.

⁹⁷ MOURÃO, Alexandre da Silva. “Memórias de Alexandre Mourão”. Reproduzidas, na íntegra, em MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Fortaleza: editora do Instituto do Ceará, 1966, p.239.

⁹⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p.109.

É pertinente notar o modo como Gerardo parafraseia e estiliza a prosa de Alexandre, colhendo as descrições e comentários de maior efeito em termos de valentia e heroísmo – “não me lembrando dos peixes e das cobras ferozes”; “fui ter ao outro lado do rio, com um patacão no dente e o punhal na mão” -, e conduzindo-as para a repetição apaixonada do refrão obsessivo – “enquanto eu vivesse” – que, se já soa marcante no relato de Alexandre, no poema, a cada vez que é repetido, torna-se mais expressivo e desafiador.

Ao lado da valentia sertaneja, outro tema perpassa as memórias de Alexandre, tema que Gerardo reforça, tanto mais por ser caro à sua própria obra – o tema do amor, o “maldito fraco por mulher moça”, como Alexandre o descreve. Já no início do relato, de modo lacônico e obscuro, Alexandre relembra um caso ilícito de juventude, que lhe custara a reprimenda paterna:

Meu pai, levado de desgosto de eu não querer continuar nos Estudos disse-me que eu devera experimentar o peso que carrega quem planta e cria. Era eu vaqueiro no sertão e no verão trabalhava com os pretos na serra. Na verdade, era laboriosa a vida e não sobrava tempo, assim mesmo gostava della. Um dia sem esperar foi descoberto certo amor a quem adorava, meu pai deu-me uma bella surra, e si não fosse acudido por uma minha mana a quem estimava muito, mais tinha de custar-me o bello prazer.⁹⁹

Mais adiante, o “bello prazer” lhe será fatal. Perseguido pelas tropas imperiais, tendo feito mais e mortais inimigos por todas as partes, precisa manter-se escondido, tendo de se mover muitas vezes por caminhos inusitados. No meio das andanças, é acossado por saudades de uma amante. Nesse ponto da crônica, detectam-se novamente certos estilemas da narrativa cavaleiresca. Alexandre parece acometido pela obsessão fatal da fantasia amorosa que marca alguns romances de cavalaria:

Na verdade estavam tomadas as ladeiras, não achamos por onde sair (...). Eu queria voltar por onde tinha vindo, por causa das saudades da minha maldita amásia, dessa ingrata traidora que suspendia todos os meus sentidos. Só me satisfazia vê-la e para isto era preciso

⁹⁹ MOURÃO, Alexandre da Silva. “Memórias de Alexandre Mourão”. Reproduzidas, na íntegra, em MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Editora Instituto do Ceará, 1966, p.219.

voltar por lugares aonde, sem dúvida, teria maior perigo. Eufrosino opôs-se e disse-me: “Todo o seu sentido está naquela renegada, e já vejo que não faz nada que preste; portanto siga o que eu disser e não execute o que você quer: não hei de sacrificar-me pelo que não presta¹⁰⁰”.

As palavras de Eufrosino provam-se, afinal, proféticas. Alexandre não resiste e marca um encontro secreto com a amante, que, “íngrata traidora”, arma-lhe uma cilada e lhe garante a captura. A cena é descrita por Alexandre com detalhes visuais romanescos e dramatismo, o que sugere o esforço deliberado do autor e reforça certa dimensão fabular do relato:

Eu, com pressa para não ser pressentido por Eufrosino, deixei minhas armas, nem do punhal me lembrando. De longe divulguei ela assentada na areia, com a testa apoiada na mão como quem pensava. Apressei os passos no desígnio de abraçá-la, mas quando me aproximei dela, e pus-lhe as mãos por cima dos ombros, dando-lhe o último beijo, fui assaltado pelos soldados.¹⁰¹

A recriação desse episódio por Gerardo é particularmente eficaz – envolve síntese, citação textual e ornamentação¹⁰² (a bússola amorosa, a alusão à lua cheia). Plasmada em uma organização rítmica que varia versos curtos e longos, a prosa de

¹⁰⁰ MOURÃO, Alexandre da Silva. “Memórias de Alexandre Mourão”. Reproduzidas, na íntegra, em MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Editora Instituto do Ceará, 1966, p.242.

¹⁰¹ MOURÃO, Alexandre da Silva. “Memórias de Alexandre Mourão”. Reproduzidas, na íntegra, em MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Editora Instituto do Ceará, 1966, p.246.

¹⁰² Utilizo aqui o termo “ornamentação” considerando seu significado básico, mas também tendo no horizonte o sentido com o qual Albert Lord o emprega, no célebre estudo sobre as tradições de poesia oral de comunidades da antiga Iugoslávia, na primeira metade do século XX. Através de entrevistas e registros *in loco* de performances de bardos iugoslavos, Lord estabeleceu uma teoria geral sobre as técnicas de composição oral e performance, que permitiram uma nova ênfase sobre a dimensão oral de outras tradições poéticas, incluindo tradições já desaparecidas, como a épica homérica. *Ornamentação*, nesse contexto, se refere à habilidade de um poeta de, recuperando um tema ou motivo tradicional do universo de sua cultura, manipulá-lo e “expandi-lo”, utilizando descrições, detalhes narrativos, epítetos, comentários proverbiais e outros recursos. Lord escreve: “O poeta tem a opção de utilizar uma forma breve desses temas (ou omiti-los por completo) ou de elaborá-los. O ato de armar-se de um herói pode ser expresso numa única linha (...). Por outro lado, pode ser ornamentado (...).” In: LORD, Albert B. *The singer of tales*. Harvard University Press, 2000, p. 88. É claro que a reelaboração poética por Gerardo da prosa de Alexandre está bem distante da prática da ornamentação tal como concebida no contexto cultural que Lord analisa. Julgo, contudo, que essa noção de “ornamentação” recolhida aos bardos iugoslavos tem um fundamento retórico de grande serventia para a terminologia dos estudos literários e é pertinente no nosso caso em estudo, tendo em conta que Gerardo trabalha, nesse segmento do poema, com episódios dados pela crônica do bisavô, que passam, pela sua mão, por uma espécie de processo de “ornamentação”.

Alexandre ganha fluidez poética, sendo contaminado todo trecho pela lassidão do belo verso “e era bom esquecer o perigo e lembrar o amor”:

*A bússola amorosa me guiava
só me satisfazia vê-la e para vê-la
havia de voltar
ali onde sem falta era o perigo
e à noite, a ocultas deixo
minhas armas
nem do punhal
me lembrou
e era bom esquecer o perigo e lembrar o amor
o maldito fraco que sempre tive por mulher moça
mandei-a a vir, à lua cheia, ao meu Engenho Corrente
de longe ela sentada na areia recostada a testa na mão
não seria mais bela a lua cheia
apresso os passos no desejo de abraçá-la
me aproximo dela ponho-lhe as mãos por cima do ombro
e dei-lhe
o último beijo¹⁰³*

Passadas andanças e lutas, Alexandre só é capturado de forma definitiva por conta da traição amorosa e do “fraco por mulher moça”, seu calcanhar de Aquiles. Pelo menos é assim que ele decide, ao redigir suas memórias, delinear a trama e o desfecho daqueles dias de bravura insubmissa. Gerardo segue o rastro do próprio Alexandre, retratando-o segundo essa ambivalência entre valentia vingativa e pragmática e o enamoramento obsessivo e fatal. O poeta abre a *aristeia* do bisavô com uma espécie de retrato, talhado em um presente eterno, oscilando entre esses dois desígnios:

*Alexandre cavalga
e às vezes é
a bússola amorosa dos anjos
e ao aroma dos jardineiros o aroma
da nuca de Carmen, do botão dos seios
de Margarida e de Francisca
e às vezes é a bússola do ódio
e dia e noite e noite e dia através
noites e dias
Alexandre cavalga:
e os cavalos cansados param mortos*

¹⁰³ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p.111.

*e o coração cavalga a fúria
e seu rastro se chama vingança.*¹⁰⁴

Nessa abertura, há alguma reminiscência, rítmica e temática, da *Canção de Amor e Morte do Porta-Estandarte Cristovão Rilke*¹⁰⁵, que Gerardo conhecia bem, e que abre com estes versos, na bela tradução de Cecília Meireles: “Cavalgar, cavalgar, cavalgar, pela noite, pelo dia, pela noite. / Cavalgar, cavalgar, cavalgar. / E a coragem tornou-se tão lassa e a saudade tão grande.” Contudo, no lugar da lassidão melancólica do poema de Rilke, a canção de amor e morte de Alexandre Mourão é marcada pelo signo dos desejos naturais e irrefreáveis: o desejo de vingança e o desejo de amor, a bússola amorosa e a bússola do ódio. De certa forma, essa oscilação se repete na perambulação do próprio Gerardo, perambulação de que *Os Peãs* são os cantos-diários

¹⁰⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Record, s/d, p.107.

¹⁰⁵ Como o título da canção sugere, Rilke elabora seu poema de maior apelo popular a partir da figura de um suposto antepassado do século XVII, um porta-estandarte que, depois de uma noite de amor num castelo, tomba numa batalha contra turcos, na Hungria. É interessante ler o que Judith Ryan escreve sobre esse poema. Mencionando o fato de que Rilke descrevera-se, numa antologia de poetas alemães, como pertencente “a uma antiga e nobre família eslovena”, a autora escreve: “Ao apresentar-se desse modo, Rilke perpetuara um mito sobre suas origens familiares que Jaroslav, irmão mais velho de seu pai, inaugurara e que tinha sido muito promulgado pela sua mãe, que apreciava a ideia de uma linhagem nobre. A crônica que Rilke cita ou, antes, adapta, no começo de *O Porta-Estandarte*, contava entre o material histórico que Jaroslav Rilke havia encontrado em sua tentativa de confirmar as conexões da família com a nobreza. Na verdade, sua família não tinha qualquer relação com aquela da crônica. (...) A estratégia de utilizar velhas crônicas, reais ou inventadas, tem uma longa tradição: era uma favorita, particularmente, dos românticos germanos”. Citado in: RYAN, Judith. *Rilke, Modernism, and Poetic Tradition*. Cambridge University Press, 1999, p.33-34. Embora não esteja informado sobre qualquer estudo que analise as relações intertextuais entre a obra de Rilke e a de Gerardo, a mera leitura de *Os Peãs* nos aponta várias convergências, a mais óbvia delas sendo a alusão ao próprio Rilke e às suas elegias, no poema de abertura de *O País dos Mourões*, em que se lê “Velho profeta alemão, vidente de olhos cinzentos, / teus olhos cinza em cinza desmanchados, / toldam de cinza a paisagem: olha a nua banhista, esverdeadas peras, / olha a dança, olha / o elegíaco nada, o nada / de elegias”. A meu ver, é evidente que a utilização de Gerardo das crônicas do bisavô deve-se à própria ambição – épica – de seu projeto poético, que, em *O País dos Mourões*, parte da investigação das raízes históricas de sua família, o que envolve a exumação de documentos como as memórias de Alexandre. Por outro lado, como atestam as reminiscências temáticas – a cavalgada, pela noite, pelo dia – e rítmicas da abertura do canto de Alexandre, Gerardo, ao reelaborar a crônica do antepassado, alude, sem dúvida, à canção de Rilke, também de traço genealógico (aparentemente falso, no caso de Rilke). Nesse ponto, vale dizer que, embora Alexandre seja de fato um antepassado, o poema – tal como a própria crônica – está cheio de fabulações poéticas. Um exemplo flagrante disso está em uma das epígrafes de *O País dos Mourões*, em que lemos “Aqueles lugares estavam semeados de Mourões”, com o termo “lugares” grafado nessa forma arcaica, seguida da referência “Da Crônica dos Mourões Memórias de Alexandre Mourão”. Na crônica, contudo, encontramos algo um pouco diferente. Em determinada passagem, Alexandre encontra um caboclo que, sem saber da estirpe do interlocutor, lhe explica que teve de mudar de percurso, no seu caminho para Sobral, porque “o Longá está semeado de Mourões”. Longá era uma região do Piauí, hoje um município chamado Alto Longá. Gerardo, naturalmente, percebeu a força evocativa da fórmula inventada “Aqueles lugares estavam semeados de Mourão” e não se furtou em aplicá-la. Para além de minúcias dessa espécie, é óbvio que a própria heroicização dos Mellos e Mourões demanda grande dose de licença poética, licença que só vale a pena ser concedida por conta da inegável excelência da poesia de Gerardo.

– o desejo de amor está presente no forte sensualismo que marca a obra e se confunde com o desejo de liberdade; o desejo de vingança, pelo que há na vingança de desejo de corrigir ou redimir o passado, revela-se, por sua vez, na ânsia do poeta por repetir a liberdade insubmissa do país dos Mourões, o que envolve revisar a História e conceder *kleos*, a glória imorredoura, aos heróis de sua eleição, ânsia que tem uma de suas expressões mais contundentes justamente ao final da canção de Alexandre. Logo após a abertura reproduzida acima, Gerardo cede a condução do poema a Alexandre; abre aspas e reproduz textualmente as palavras do bisavô: “ouvindo o tiro, nós que estávamos na luta...”. Segue-se, então, a recriação de vários episódios relatados nas memórias, sempre nos moldes dos trechos que analisamos acima: o poeta seleciona os episódios de maior efeito, variando entre a citação literal organizada em versos e a paráfrase estilizada, plena de ornamentação. Ao final, retoma a palavra, numa coda poética que menciona o avô, o pai, até chegar a ele próprio, modulando o tema da eternização – pela descendência e, mais implicitamente, pela poesia:

*E assim termina a crônica do bravo
silenciou seu bacamarte e Pedro
e o coronel e meu avô Galdino
conheceram o calabouço e a liberdade e a vida e a morte
e forte e velho
Alexandre morreu quando
semeava Mourões no ventre de uma fêmea
no Inhamuns, Ceará, naquela parte do país dos Mourões
onde dorme meu pai
(...)
E à esquerda e à direita derrubamos tantos
e os que morrem plantando filhos, Alexandre,
ressuscitam
(...)
e à esquerda e à direita derrubamos tantos
frustrada foi a morte de Vicente Lopes de Negreiros
e o rosto moreno de Manuel
à bússola amorosa dos anjos se repete
no rosto de Gonçalo e Antônio José
e também eu, amor,
da raça de Alexandre
dos que não deixam a vida à mão dos inimigos
vou deixá-la na ilha de teu ventre
para sempre.
E para sempre
estarão os logares semeados
de Mourões*

Como Alexandre, Gerardo conheceu o calabouço e a liberdade, e a aventura de *Os Peãs* é também a aventura de aprender a ser um “dos que não deixam a vida à mão dos inimigos”. Para além de sua intensa, polêmica e às vezes lamentável atuação política, a resposta de Gerardo aos “inimigos” é, principalmente, poética – uma revisão poética da história e dos heróis da história. O Padre Alencar, revoltoso da Confederação do Equador que, pedindo clemência a Dom Pedro I, sobrevive para vir a ser, em seguida, um dos estadistas mais influentes do Império sob Dom Pedro II, torna-se, no poema de Gerardo, figura indigna. O poeta prefere os mártires da Confederação – os que não pediram clemência e morreram, como o Padre Gonçalo, dos Mellos, dito Padre Mororó. É nessas figuras que julga encontrar a nobreza valente que quer como exemplo e é inspirado por elas que alcança – e isso é o que mais nos interessa – a *expressão de um sentimento heroico* que, desde Gonçalves Dias, raras vezes se conseguiu com tanto êxito na poesia brasileira, como na representação a seguir dos últimos momentos do Padre Mororó. A ornamentação da cena guarda no centro um discurso final que retoma as crônicas de Alexandre – sempre o tema da raça insubmissa. Trabalha também o motivo do “fraco por mulher moça” por um viés agora bastante inesperado:

*E iam guardados por grossa leva de soldados comandados
por dois oficiais
em direção à Igreja do Rosário onde ouviram missa
e a missa foi celebrada por Frei Luís do Espírito Santo Ferreira
e o Padre Antônio ouviu a confissão da agonia:
“– e por que não fugiu ou não pediu clemência?” –
“– eu sou, em minha raça, o único homem que se ajoelha,
padre,
mas isso diante de Deus
e nunca conheci mulher
e me vieram à escolha
a Senhora Vida e a Senhora Morte
e a Vida sempre foi mais velha do que a Morte
e os homens de minha raça sempre se perderam por mulher
moça
eu sou um deles
e escolhi a Morte”¹⁰⁶*

O Padre segue, assim, para aquela que viria a se chamar Praça dos Mártires, em Fortaleza, onde é fuzilado, não sem antes aconselhar constância a Andrade Pessoa Anta, colega revoltoso que se desesperava diante da morte e não tinha fome para a última

¹⁰⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Ed. Record, s/d, p.117.

refeição. Na invenção de Gerardo, o Padre anima o camarada com um discurso que, sabiamente, ecoa a lição de *I Coríntios*, 15, 32, em que se lê: “Se, como homem, combati em Éfeso contra as bestas, que me aproveita isso, se os mortos não ressuscitam? Comamos e bebamos, que amanhã morreremos”. A pertinência dessa referência, no contexto do desfecho da Confederação, é óbvia: alusão a batalhas, à morte e à ressurreição. Ao fim do segmento que celebra o Padre, Gerardo, outra vez, marca a descendência e o senso de continuidade que é o que entrelaça todas as figuras e episódios de *O País dos Mourões*:

*E o que não teve filho de mulher
teve no peito
uma rosa aberta.
E a rosa
corre 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 sobreviver¹⁰⁷*

3.4.2. “O meu país não é um Macondo”

*How simply the fictive hero becomes the real;
How gladly with proper words the soldier dies,
If he must, or lives on the bread of faithful speech.*

Wallace Stevens, *Notes Toward a Supreme Fiction*

Nas tramas revolucionárias do Padre Gonçalo, por volta de 1824, nas diligências vingativas de Alexandre, décadas depois, ou, ainda, nas peripécias de Gerardo, século XX adentro, alguns motivos se repetem: afirmação de liberdade insubmissa, conflitos de poder, provações em calabouços, lances de amor e morte. Este é talvez o aspecto mais fascinante da obra de Gerardo: o tratamento poético da História e da autobiografia, que parece borrar os limites entre fabulação poética e vivência real – Gonçalo, Alexandre, Gerardo – e, talvez, o leitor – parecem habitar a mesma dimensão da realidade, se a

¹⁰⁷ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Ed. Record, s/d, p.83.115.

olhamos pela visão do poeta. Por essa perspectiva, participam de uma espécie de comunidade que começa a se delinear através daquilo que é a missão de *O País dos Mourões*, isto é, a articulação de uma memória coletiva *pela qual o passado volta a falar*. Ao tratar poeticamente a história, o poeta cearense ilustra a distinção aristotélica entre o historiador e o poeta de modo exemplar: a historiografia pode descrever em pormenores a vida e a sociedade do Padre Gonçalo; mas só a poesia pode, de modo legítimo, *a salvo da mera ideologia*, transformá-lo numa imagem poética, representativa de um conjunto de valores.

Esse projeto *comunal* que atravessa a obra de Gerardo é, contudo, sempre assombrado pela possibilidade do fracasso. A perambulação incessante que marca a poesia em *Peripécias de Gerardo* e *Rastro de Apolo*, como veremos a seguir, marca uma condição que o poeta descreve como “irresidência na terra”: comunidade, aqui, implica não algo dado no qual o poeta encontra morada e conciliação, mas algo evocado e buscado – uma imagem que só pode ser articulada pela poesia. Por isso sua obra é tão notavelmente *pessoalista* – “*O País dos Mourões*”, “*Peripécias de Gerardo*” – e tão autobiográfica, próxima do diário: é como se assumisse que a fundação poética dessa comunidade do país dos Mourões representasse tudo o que pôde fazer para dar sentido, *antes de qualquer ambição coletivista*, à sua própria vida. A ambição coletivista, contudo, está ali – o poeta, afinal, trata de processos coletivos de fundação; põe-se no lugar desde o qual fala o poeta épico, um lugar público; sua poesia, como notamos, é marcadamente uma poesia de apóstrofes – interpela os mortos e interpela os vivos; envolve, como em Camões, como em Whitman, um *chamamento*.

Isso tem uma repercussão fundamental para a natureza *grave* – nem lúdica, nem irônica – do universo poético de Gerardo. De certa forma, a composição de *Os Peãs* corre paralela à experiência do realismo mágico ou maravilhoso que marcou fortemente a literatura latino-americana durante os mesmos anos em que o poeta cearense compunha sua trilogia. Em *O Valete de Espadas* (1960), deparamo-nos até mesmo com um elemento próximo do “maravilhoso” no fato de o protagonista despertar sempre em um novo lugar, sem que saiba como ou por que isso lhe acontece. Além disso, se tomamos *Cem Anos de Solidão* (1967), do colombiano Gabriel García Márquez, como obra paradigmática do gênero, é possível perceber diversos paralelos com o universo de *O País dos Mourões*. Na obra do colombiano, encontramos na fictícia Macondo uma espécie de “país dos Buendía”, que vale como metáfora para a fundação da Colômbia.

Há um forte senso de intertemporalidade na obra, reforçada pelo recurso da maravilhosa longevidade da matriarca Úrsula, que se conecta ao escopo da saga familiar, cobrindo várias gerações. Encontramos, também, o típico conflito fundador envolvendo liberais e conservadores, além da imensa galeria de personagens com histórias dramáticas, por vezes excêntricas, por vezes heroicas. O tratamento desses temas e motivos, contudo, é inteiramente diverso. Uma diferença essencial reside precisamente no tom e na gravidade com que cada autor aborda essas grandes sagas familiares que se entrelaçam à história nacional e espelham seus conflitos. No romance de García Márquez, alude-se a diversos momentos da história colombiana: as reformas liberais, a modernização, a Guerra dos Mil Dias, etc.. Tudo, porém, é tocado por uma nota lúdico-satírica. É o caso de Aureliano Buendía, um personagem quixotesco, que promove dezenas de rebeliões armadas e perde todas, cujo fascínio e carisma residem propriamente não na paixão obsessiva que o leva a seguidas derrotas, mas, sim, no fato mesmo de fracassar sempre, o que o torna veladamente farsesco. Satírica de um modo mais explícito é, por exemplo, toda a linha da trama que se refere à Companhia Bananeira, que ironiza as relações da América Latina, exportadora de matéria-prima, e o capitalismo internacional.

O tratamento da História por parte de Gerardo Mello Mourão, por sua vez, é “antissatírico”. Isso se deve à gravidade e à inegociável imodéstia com que narra a História, justamente por fazê-la *sua*. Narra, obviamente, não a história oficial dos feriados nacionais, que, cercada de conchavos e conveniências, se presta tão facilmente à farsa e à sátira, mas aquela que trata dos personagens e eventos da conquista e da povoação dos grandes sertões e veredas. Por tudo isso, o poeta guardava uma verdadeira antipatia crítica pela inegável obra-prima de Gabriel García Márquez. Na entrevista de 2001, que temos citado, o cearense se expressa de um modo que explicita o grau de gravidade e seriedade com que aborda a formação do país e, curiosamente, o faz partindo de uma refutação direta de Macondo:

O meu País não é um Macondo, o Brasil não é um Macondo. Custou sangue, suor e lágrimas para fundarmos o País. Isso não é uma brincadeira. Fazer disso uma anedota, um folclore? Não, senhor. Isto não é uma colônia, não é um Macondo. Aliás, citamos muito sangue, suor e lágrimas. Winston Churchill, na guerra, quando suas ilhas estavam ameaçadas pelo terror do nazismo, fez um famoso discurso. Churchill foi um orador espantoso. Em certo ponto, disse “*sangue, suor e lágrimas*”. A frase é do Padre Antônio Vieira, no púlpito de uma igreja na Bahia, quando desafiou Deus: “*Deixando os holandeses nos invadirem, não nos destes mais do que sangue, suor e lágrimas*”. A

frase é nossa. Este País foi feito sob sangue, suor e lágrimas. Cem mil portugueses foram comidos pelos índios, assados com mandioca. Quantos índios morreram, não sabemos. O próprio Antônio Vieira pergunta um dia: “*Onde estão os milhões de índios?*” Calcula-se que havia de 6 a 8 milhões de índios, pelos melhores cálculos. Quantos negros morreram, até antes de chegarem? Em geral, morria metade antes de chegar ao Brasil. Então, fundar o País custou muito a nós. Não se deve levar esses fatos por anedota, por brincadeira.¹⁰⁸

Esse comentário – se tomado a sério e não como mera pose – elucida bastante a mentalidade de Gerardo Mello Mourão e a natureza da sua poesia. Que outro poeta brasileiro do século XX se expressaria nesses termos sobre o país? Evocando o sangue, o suor e as lágrimas de Vieira, Gerardo menciona os portugueses mortos, os índios mortos e os negros mortos na aventura de fundação, e sua postura diante disso é de absoluta seriedade e admiração. Podemos entreouvir aqui um dos arrepiantes refrões de *Peripécias de Gerardo*: “e nessas mortes / tenho parte”¹⁰⁹. Uma das experiências que a leitura da poesia de Gerardo proporciona é a vivência desse sentimento heroico no qual o país não é algo nem ironizável nem lastimável – uma experiência que, pode-se dizer, é o revés reverente de *Viva o Povo Brasileiro*, a genial epopeia-satírica de João Ubaldo Ribeiro.

Nesse ponto cabe uma reflexão. Desde, pelo menos, o advento do Romantismo, a arte moderna preconiza um rompimento com a cultura burguesa no seio da qual ela, contudo, nasce – desde então a arte é negatividade, problematização, denúncia amarga da futilidade da existência materialista burguesa ou lírica do exílio de espíritos irrealizados. Nosso sistema literário, que se articula, se seguirmos Antonio Candido, com o neoclassicismo, só alcança absoluta maturidade intelectual, contudo, ao fim do século XIX, ao tempo de Machado, Euclides e Lima Barreto, e nesse momento rapidamente se atualizam a sensibilidade e a inteligência artísticas nacionais ao estágio de desencanto social e metafísico da literatura europeia, enterrando qualquer possibilidade de narrativa coletiva idealizante. A obra de Gerardo, certamente, partilha do sentimento lacerado da vida moderna - a aspiração por comunidade que a inspira é um sintoma típico de uma carência que está na raiz da negatividade da arte moderna.

¹⁰⁸Entrevista disponível em:
www2.camara.leg.br/acamara/conheca/historia/historia/historiaoral/Memoria%20Politica/Depoimentos/gerardo-mello-mourao/texto

¹⁰⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d, p.83.187.

Contudo, sua poesia se recusa a ser uma *poética da negatividade* – por tudo que já analisamos até aqui, pode-se dizer que sua poética é, pelo contrário, propositiva. O seu tom é aquele “dos que não deixam a vida à mão dos inimigos”, não endossando, por exemplo, o discurso acerca da *crise da linguagem* que é tão comum no horizonte das poéticas da modernidade, em particular no gênero da poesia. Esse discurso se relaciona à situação da inteligência artística que se vê obrigada a problematizar e a quase anular os próprios meios de comunicação como uma forma de resistência à linguagem conformada - a linguagem da publicidade e da propaganda, a linguagem dos bons sentimentos da baixa literatura etc.. Com a lírica de Baudelaire em mente, Marcos Siscar, por exemplo, escreveu:

A energia de afirmação do heroísmo moderno está diretamente ligada à capacidade que a poesia tem de reconhecer essa crise, ou seja, de reconhecer-se em crise, de reconhecer seu espaço como lugar esvaziado, “marginal”, “maldito”, em ruínas.¹¹⁰

Nessa mesma direção, em *Language and Silence*, George Steiner nota que o tema subjacente ao seu livro é a possibilidade de que a desumanidade política do século XX, em conjunção com certos aspectos da sociedade de massa tecnológica, provocara irreparáveis danos à linguagem:

Para um escritor que sente que a condição da linguagem está em questão, que a palavra pode estar perdendo algo de seu gênio humano, duas vias essenciais estão disponíveis: ele pode procurar fazer com que seu próprio idioma seja representativo da crise geral, para transmitir através dele a precariedade e a vulnerabilidade do ato comunicativo; ou ele pode escolher a retórica suicida do silêncio¹¹¹.

O comentário de Steiner é, de fato, certo para certos experimentos da poesia moderna – *The Waste Land*, de T. S. Eliot, talvez seja o caso exemplar em que o poeta trabalha para que “seu próprio idioma seja representativo da crise geral”. A fase neoconcreta de Ferreira Gullar, com seu célebre e fracassado “poema enterrado”, em

¹¹⁰ SISCAR, Marcos. *O discurso da crise na poesia moderna*. In: Alea, volume 9, número 2, julho-dezembro, 2007, p.176-189.

¹¹¹ STEINER, George. *Language and silence*. Londres, Faber and Faber, 1985, p. 69.

que a poesia se anula nas artes plásticas, talvez seja uma instância notável – e especialmente anedótica – em que a poesia se aproxima da “retórica suicida do silêncio”. Nada, contudo, poderia estar mais distante da poesia de Gerardo, que se funda numa concepção *positiva* da linguagem. Essa concepção positiva não é resultado de uma visão nostálgica ilusória ou de uma adesão aos bons sentimentos. É que Gerardo divisa uma saída – que, no seu caso, é tanto poética quanto existencial – que não passa nem pela metalinguagem da crise nem pela retórica do silêncio ou do “adeus à linguagem”, mas que segue pela anamnese ou arqueologia da língua – a apropriação estilística da língua tal como registrada em documentos e obras literárias ao longo dos séculos – e que se mescla de modo indissociável ao caráter historiográfico da matéria de que sua poesia lança mão para criar uma pessoalíssima e idiossincrática “ficção suprema”, para usar a expressão do poeta americano Wallace Stevens. Desse modo, a concepção positiva da linguagem que fundamenta sua obra complementa a atitude não paródica e não irônica do tratamento que concede à História. Esse tratamento não paródico e não irônico, por sua vez, possibilita a reabilitação do poeta como distribuidor de glória e de infâmia, redimensionando o papel da poesia e opondo-se ao “heroísmo moderno” de que fala Siscar, em que o poeta se associa a um lugar “esvaziado”, “maldito”, “em ruínas”, figuração que constitui, de fato, quase um *topos* da poesia moderna. Como vimos, *O País dos Mourões* abre com imagens de cidades em ruínas, mas o faz para lançar-se ao projeto de refundação pela “pedra das palavras”.

Para tratar desse modo a História e, nisso, escapar tanto à chave da negatividade quanto à chave da propaganda, Gerardo realiza um recorte que privilegia as experiências coletivas traumáticas – agônicas – dos eventos e processos de fundação e povoação, regressando a um passado potencialmente mítico – o passado dos atos fundadores – que, implicitamente, *opõem-se à esterilidade do mundo burguês, fazendo-o, contudo, por meio de uma chave vitalista no lugar da chave negativa de parte das poéticas da modernidade*. O golpe de mestre final de seu projeto artístico reside, por sua vez, na perspectiva que interconecta esse passado mítico ao presente pelo recurso à autobiografia do autor, recurso através do qual os valores e os heróis insubmissos do universo de *O País dos Mourões* adentram o século XX, como veremos a seguir, em *Peripécias de Gerardo*.

4. Análise de *Peripécias de Gerardo*

4.1. *Do país dos Mourões às peripécias*

O segundo volume do tríptico de Gerardo Mello Mourão vem a lume em 1972, portanto quase dez anos depois de *O País dos Mourões* (1963).¹¹² Como vimos, no primeiro volume, o poeta ocupa-se da rememoração do mundo arcaico dos antepassados, representado sob o aspecto mítico, enquanto tempo e espaço dos atos fundadores:

*Naquele tempo
Manuel Martins Chaves, Coronel das Ordenanças da Cavalaria do Rei
tataravô de meus tataravós
sobre a cordilheira da Ibiapaba
no pé da Serra dos Cocos
assentou sua casa
(...)
e as colunas de aroeira da alpendrada
riscam o retângulo: era fundado
o país dos Mourões*¹¹³

Sua matéria é, em larga medida, historiográfica – as figuras de que trata, como o supracitado Manuel Martins Chaves, são personagens às vezes de maior, às vezes de menor envergadura na história do Ceará. Neles, Gerardo enxerga e ressalta os valores máximos do *ethos* heroico que associa ao Nordeste arcaico – a valentia, a insubmissão, o senso de valor e de honra pessoal e familiar, a liberdade. Por um lado, aproxima-se do

¹¹² Entre os dois lançamentos, Gerardo publica um estudo sobre a figura de Eduardo Frei, ex-presidente do Chile (1964-1970), intitulado *Frei e Chile* (1966), e um segundo romance, intitulado *Dossiê da Destruição*, editado no mesmo ano. Além disso, participa de projetos literários coletivos, como a composição da “Ode à Kappa”, publicada na 80ª edição da *Revue de Poésie*, fundada e dirigida pelo poeta francês Michel Déguay, entre 1964 e 1971. Também assina o poema “*Amereida*”, ao lado de poetas franceses, ingleses e latino-americanos, principalmente seu velho amigo e confrade da Santa Hermandad Orquídea, o poeta argentino Godofredo Iommi. Fora do âmbito literário e adentrando a seara política, em 1964, o poeta, que se elegera deputado por Alagoas, tem o mandato cassado pelo AI-5, quando, preso diversas vezes, é forçado a exilar-se no Chile, passando a viver entre Viña Del Mar e Santiago, lecionando na Universidade Católica de Valparaíso.

¹¹³ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.121.

épico camoniano, na medida em que lida com uma matéria histórica, documentada, envolvendo agentes que pretende estabelecer como fonte de exemplaridade¹¹⁴. Por outro lado, no que concerne à representação desses agentes, aproxima-se mais do épico homérico, na medida em que figura seus heróis sob um perfil “natural”, que não se furta à descrição de atos grotescos de violência, por vezes cobertos de ressonâncias ritualísticas. Mesmo em Homero, contudo, como apontamos no segundo capítulo, pode-se entrever a problematização do herói: Aquiles, ao não aceitar os presentes de Agamenon, é condenado pela comunidade dos Aqueus. Já o tratamento que Gerardo concede a Manuel Martins Chaves, ao Padre Gonçalo ou a Alexandre Mourão concorre sempre no sentido de endossar, pela perspectiva mítica da fundação, suas ações, frisando nelas o caráter insubmisso. Dessa forma, não se observam marcas de “contradição ideológica” no ato de celebração de Gerardo. Sua adesão é irrestrita.

A contradição, contudo, se dá pelo avanço da História sobre o território do Mito, implicando a problematização não dos antepassados, mas da possibilidade de sustentação do *ethos* heroico no tempo presente, no mundo por onde o poeta-herói perambula em *Peripécias de Gerardo* e em *Rastro de Apolo*, os volumes seguintes do tríptico. Podemos lê-los como *tours-de-force* poético-existenciais em que o poeta se esforça para aprender a mover-se no mundo segundo o exemplo dos fundadores, “tarefa” anunciada em *O País dos Mourões*:

*O Barão publicou na Revista do Instituto Histórico as
Memórias de Alexandre Mourão:
muito sangue e muito amor nessa história
e as velhas da família contam com ódio e orgulho a devastação
das terras dos Mourões pela tropa imperial
Alexandre Mourão salvou-se atravessando a nado o rio
Parnaíba com um patacão de dois mil réis na boca
e o ódio e o orgulho e o sangue e o amor e os patacões
de prata são
a herança de meus filhos
e a minha tarefa é atravessar o rio a nado
com o ódio e o orgulho o sangue o amor e os patacões de prata
na boca
e nunca perecer na travessia
e saltar na terra estrangeira
a água de meus rios escorrendo dos cabelos*

¹¹⁴ Embora, como ressaltamos anteriormente, essa exemplaridade seja problematizada em *Os Lusíadas* pelas admoestações à Vasco da Gama.

*e o barro de minha terra no couro das alpercatas e do peito.*¹¹⁵

Peripécias de Gerardo marca este salto na terra estrangeira. Como comentei anteriormente¹¹⁶, esse volume nos aponta tanto para um tempo anterior ao país dos Mourões quanto para um tempo posterior: por um lado, a fonte de exemplaridade que Gerardo toma como paradigma para a estruturação do *ethos* de *Peripécias* são os heróis-navegantes e o espírito das conquistas marítimas portuguesas, remotando, portanto, aos séculos XV e XVI; por outro lado, as peripécias do próprio herói-poeta dão-se no tempo do “exílio”, posterior ao país dos Mourões, e dão conta de sua autobiografia, século XX adentro. Se *O País dos Mourões* se articula, em certo aspecto, como canto genealógico e, como tal, volta-se, prioritariamente, para a narração sobre os antepassados – vide o título –, *Peripécias*, por sua vez, é o volume mais autobiográfico da trilogia, na medida em que o poeta, pela rememoração, reconstrói épocas e episódios-chave de sua vida – são, afinal, as peripécias de *Gerardo*¹¹⁷.

Saltando para a terra estrangeira, é neste volume que passamos a vivenciar a trama do poema sob o fluxo do tema da viagem, que marcará também os poemas de *Rastro de Apolo*:

*Pange língua – pois canto no caminho
as coisas e as pessoas do caminho
do país dos Mourões a teu país, Apolo,
e teu país é meu caminho – e meu caminho
é minha residência*¹¹⁸

Em *O País dos Mourões*, temos um cenário, uma paisagem, o poeta, ao pé da Serra da Ibiapaba, a rememorar o país que não há mais: “é sobre a terra de meu pai que me levanto agora / e a tantos / que à esquerda e à direita lhe caíram, / eu os chamo e

¹¹⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.54.

¹¹⁶ Ver o segmento “O itinerário de *Os Peãs*”, no primeiro capítulo.

¹¹⁷ Não que esse elemento autobiográfico não esteja fortemente presente no primeiro volume, sendo tão essencial à natureza da poesia de Gerardo. Vimos, por exemplo, as cenas de infância lá descritas, mencionamos a elegia ao irmão que morre aos oito anos, ressaltamos o papel central da esposa morta, Maria Helena, e da esposa viva, Léa etc. Contudo, o elemento genealógico é o elemento central no plano de *O País dos Mourões*. Já não o será nos volumes seguintes.

¹¹⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.352.

suplico”.¹¹⁹ Na despedida ao pé das sepulturas, citada anteriormente, o dêitico marca de forma especial o senso de localidade, reforçado pela anáfora incisiva:

*No alto da serra de São Gonçalo dos Mourões, cordilheira
da Ibiapaba,
o cemitério sobre as alvas areias de cristal:
aqui jaz Dona Úrsula de Barros Mello,
aqui jaz o Coronel Alexandre Mourão Quinto,
o quinto de seu nome em sua raça,
aqui jaz o Capitão José Ribeiro Mello,
aqui irão fazer outros Mellos, outros Mourões e outras palmeiras
de suas sepulturas se erguerão;
aqui não jazerei —
no entanto, fora belo ali fazer
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.*

*Mas tenho que partir e a solidão
como o cansaço do amor aos que se amaram
desde a ponta dos pés à dos cabelos
me ocupa e me dói¹²⁰*

Essa partida é um imperativo, e a viagem começa. Passamos, então, ao tempo-espaço do “canto no caminho”. O país dos Mourões já não é o lugar desde o qual fala o poeta, mas seguirá sendo um ponto de referência:

*Tu me pediste notícias da Grécia:
de Lisboa
por Goa e Madragoa e Itamaracá
me fui partindo e, pois, já tenho
algumas notícias da Grécia e escrevo
entre a mulher da bela cintura
dos olhos verdes
e o mar:
por mar chegadas, por mar envio
as notícias da Grécia;
redigo em alto mar entre
a madrugada jônia e a madrugada
de Maragogí — sudeste
do país dos Mourões.¹²¹*

¹¹⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.16.

¹²⁰ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.37.

¹²¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p.6.

Essa viagem é amparada simbolicamente na memória das grandes navegações portuguesas. Vale notar a maturada deliberação implícita deste projeto poético: embora a composição de *Os Peãs* tenha lhe ocupado por algo em torno de quinze anos, os três livros compõem uma trilogia não apenas pela unidade de estilo e de procedimentos artísticos, mas pela engenhosa fabulação do poeta, indicativa da presença de um plano, de um roteiro de viagem poética a ser percorrido, que lhe permite, por exemplo, antecipar motivos que mais tarde serão retomados e desenvolvidos. Desse modo, quase dez anos antes, em *O País dos Mourões* (1963), Gerardo já acenava para o universo marítimo e para os capitães do mar que lhe serão exemplo em *Peripécias* (1972):

*a linha do Equador passa aqui perto
e em portulanos
de Gênova e de Sagres fui sonhado:
Vicente Yañez Pinzón e Cristóvão Colombo e Pedro Álvares
Cabral e Bartolomeu Perestrello e o infante Dom Henrique
e Isabel, a Católica,
me caçavam no mar entre hipocampos.
“Se o amor servir de guia, terás êxito”
disse a Teseu o oráculo de Delfos.*

Essa citação do que disse o oráculo de Delfos a Teseu também reaparecerá ao longo das peripécias, o que, aliás, caracteriza outro recurso típico de Gerardo – a autocitação, isto é, a recuperação de versos de sua própria obra, que reaparecem como ecos, inseridos em novas situações simbólicas. No trecho acima, contudo, o poeta não menciona ainda a figura de Pero Lopes de Souza, o redator do diário da armada capitaneada por Martim Afonso de Souza, seu irmão, que o rei João III de Portugal envia ao Brasil, em 1530. É de imaginar que, à época da escritura de *O País dos Mourões*, Gerardo ainda não divisara o papel central que o *Diário da Navegação* de Pero teria em sua obra. De fato, é possível conceber as *Peripécias* como uma espécie de palimpsesto do *Diário*, se quisermos recorrer à terminologia da moderna teoria literária¹²², dada a marcante “dependência” intertextual que o poema de Gerardo estabelece com o diário do navegador português, que analisaremos logo mais.

¹²² Gerárd Genette assim explica o conceito de palimpsesto: “Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, por transformação ou por imitação”. Citado em: GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene

Pela referência ao texto de Pero, Gerardo conjuga dois procedimentos essenciais ao seu projeto artístico: a “arqueologia” do idioma – isto é, a recuperação, via relações intertextuais, de palavras, expressões e formas sintáticas, elementos, enfim, da dicção de textos antigos de vários períodos, dos quais o poeta se apropria para plasmar seu estilo e enriquecer sua linguagem; e a narração autobiográfica. Isso porque Gerardo espelha nas viagens de Pero as suas próprias viagens, em particular as que o poeta realiza na juventude, na companhia da *Santa Hermandad de la Orquídea*, confraria poética cujos envolvidos são alguns dos principais interlocutores da poesia de *Os Peãs*, com quem o poeta dialoga e a quem interpela diversas vezes. Essa irmandade é uma espécie de motivo poético recorrente ao longo de *Os Peãs* e, logo mais adiante, me deterei sobre sua presença na vida e na obra do poeta cearense.

4.2. Adentrando Peripécias

Na análise do poema de abertura de *O País dos Mourões*, procurei demonstrar como, encenando o apocalipse do mundo dos antepassados, tombados à direita e à esquerda, Gerardo consagra a si mesmo como o sobrevivente, o poeta-herói que “desatará” do silêncio os mortos, pelo canto poético. Em Gerardo, o poeta é aquele que frequenta livremente o tempo-espaço mítico dos atos fundadores – “minha data é a data da Sibila”. Nesse sentido, percorre sua obra um movimento de automitificação, que, não se degradando ao mero discurso congratulatório, dá-se antes pela rememoração de sua vida, evocada e narrada por um aspecto dramático, sob o signo da *aventura*, que demanda uma recorrente reafirmação dos valores que o apoiam naquela “tarefa”. Essa aventura, contudo, pode sempre perdê-lo – como na viagem de Pero, seu caminho é

Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Por outro lado, podemos pensar a relação entre os textos de Pero e de Gerardo como uma espécie de *emulação*, recuperando o termo aos tratados retóricos que regiam a poesia antiga. João Adolfo Hansen assim descreve o fenômeno: “A semelhança do novo poema é tida como boa imitação quando resulta da emulação. Emula-se o que se admira e se ama: por outros meios materiais e modos miméticos, o poeta inventa o poema como fórmula análoga – mas não idêntica – à da obra autorizada do costume, competindo com ela em engenhosidade e arte”. Citado em: HANSEN, João Adolfo. “Notas sobre o gênero épico”. In: *Épicos*. Org: Ivan Teixeira. Edusp, São Paulo, 2008. A analogia com a emulação antiga, contudo, é limitada; o poema de Gerardo não pretende competir com o diário de Pero, e os textos pertencem, ademais, a gêneros textuais distintos. Algo, contudo, que caracteriza tanto a emulação da poética antiga quanto o palimpsesto da teoria moderna é o fato de que não se esconde a referência a um “texto-base” com o qual o novo texto quer engendrar, transparentemente, relações simbólicas, de modo que parte de seu *efeito* depende necessariamente do reconhecimento, por parte do leitor, dessa referência.

cheio de tempestades e naufrágios. *Peripécias de Gerardo* sustenta, assim, ao longo dos poemas, uma atmosfera de tensão, de desenlace incerto, com o imaginário das viagens dos navegantes portugueses servindo como moldura metafórica.

4.2.1. *As epígrafes de Peripécias de Gerardo*

Naturalmente, as epígrafes do volume são bastante indicativas da temática e do espírito *agônico* do poema. São três epígrafes, que remetem ao épico e ao tema da viagem. A primeira consiste de um verbete sobre o termo *peripécia*, colhido, como convém ao projeto artístico de Gerardo, a um dicionário crítico datado de 1877:

Peripécia – (do grego *peri*, pref., contra, e *pipto*, cair) t. da arte poética, mudança súbita e imprevista de fortuna, desfecho de poema épico ou de drama, catástrofe.

(Verbete do “Novo Dicionário Crítico e Etimológico da Língua Portuguesa”, de Francisco Solano Constâncio, edição de 1877)

As três definições propostas por Solano Constâncio reverberam no poema – a referência ao épico, o perigo da catástrofe, o sentido de mudança súbita de fortuna. Gerardo utiliza o termo no plural – *peripécias* –, sinalizando que as mudanças serão muitas, o que torna a analogia com o *Diário da Navegação* ainda mais pertinente, considerando as instabilidades potencialmente catastróficas que envolveram todo o percurso da armada de Martim Afonso de Souza, enquanto margeavam a costa brasileira.

A segunda epígrafe consiste daquela que é talvez a estrofe mais expressiva da epopeia camoniana:

*No mar tanta tormenta e tanto dano,
tantas vezes a morte apercebida;
na terra tanta guerra, tanto engano,
tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se o fraco humano,
onde terá segura a curta vida,
que não se arme e se indigne o céu sereno
contra um bicho da terra tão pequeno?*

A estrofe de Camões pode ser lida, primeiro, como expressão lírica das angústias dos navegadores que pretende celebrar: menciona as tempestades marítimas, as guerras na terra e o sentimento de pequenez que, entre o vastos azuis do céu e do mar, aqueles portugueses devem ter sentido agudamente. Além disso, a escolha dessa estrofe para epígrafe harmoniza-se ao tema da peripécia e ao sentido exposto no dicionário de Constâncio, de mudança imprevista de fortuna: no poema camoniano, ela insere-se no ponto em que os portugueses, aportando à ilha de Mombaça, creem-na habitada por cristãos, quando, de fato, é ocupada por Mouros¹²³.

Por outro lado, pode-se entrever uma dimensão mais universal na lírica desses versos, associando-os ao tema do desconcerto do mundo, tratado por Camões tanto em célebres redondilhas maiores (“Os bons vi sempre passar / no mundo graves tormentos”) quanto em oitavas, como no longo poema dedicado a D. António de Noronha. Nesse poema, o poeta reflete sobre as peripécias da Fortuna, que por vezes condecora “aquele que vivia / de latrocínios, mortes e adultérios”, ao passo que, “ao bem somente avara”, condena “aquele que tão clara / teve a vida”. Expressando o cansaço diante dos caprichos da Fortuna, o poeta lamenta a futilidade dos esforços humanos – de resto, um *topos* da poesia antiga bastante requisitado pelos maneiristas¹²⁴ –, adotando, então, um ânimo notavelmente *anti-heroico*:

*Quem tão baixa tivesse a fantasia
que nunca em mores cousas a metesse
que em se levar seu gado à fonte fria
e mungir-lhe do leite que bebesse,
quão bem-aventurado que seria!
Que, por mais que Fortuna revolvesse,
nunca em si sentiria maior pena
que pesar-lhe da vida ser pequena.*

¹²³ “Também nestas palavras lhe mentia, / Como por regimento, enfim, levava; / Que aqui gente de Cristo não havia, / Mas a que a Mahamede celebrava.” *Os Lusíadas*, Canto I, estrofe 102.

¹²⁴ Como no célebre monólogo de Hamlet, sobre ser ou não ser, que trabalha o mesmo lugar-comum da Fortuna e do desconcerto do mundo (“Quem sofreria os relhos e a irrisão do mundo, / o agravo do opressor, a afronta do orgulhoso?”) e joga, como o poema de Camões, com sonhos de escape – seja no sono sem sonhos da morte ou em “bem-aventuranças” amorosas.

Esta estrofe é uma espécie de elogio da vida pacata, em que a “fantasia” não conduz a “mores cousas”. Fernando Pessoa dialogará com esses versos no experimento épico de *Mensagem*. Ali, seguindo o espírito do gênero, trata de opor-se à satisfação idílica do lar, tanto em “Mar Português” (que, aliás, recupera num célebre achado a rima camoniana entre “pena” e “pequena”) quanto em “Quinto Império”, em que se pode ler um belo elogio do heroísmo, evocando imagens domésticas, como no poema de Camões, mas com intenção inversa:

*Triste de quem vive em casa
contente com seu lar
sem que um sonho, no erguer da asa,
faça até mais rubra a brasa
da lareira a abandonar!*

A vida pacata é o avesso da viagem épica, onde o homem, “bicho da terra tão pequeno”, vê-se presa mais fácil da Fortuna. Gerardo também acena para essa contradição entre o lar e a viagem ou “romaria”, em *Peripécias*:

*E de muitos outros países me pediram notícias
pois podes pedir-me agora notícias de muitos
outros países
tenho notícias de muitos outros países
- boa romaria faz
quem em sua casa fica em paz –
e mau romeiro há sido o filho dos Mourões
debaixo do seu chapéu fez moradia¹²⁵*

Nas oitavas a D. António de Noronha, contudo, figurando os devaneios de um eu lírico ferido pela Fortuna, Camões desenvolve um argumento anti-heroico que entra em confronto direto com os pressupostos simbólicos do canto épico, dispensando a fama imorredoura que ele propiciaria, como se vê na estrofe abaixo:

¹²⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.37. Já em *O País dos Mourões*, Gerardo vislumbra cenas de “romaria” cujo percurso desenvolve em *Peripécias*. Lá, também, percebem-se reminiscências camonianas: “Exilado e romeiro ia crescendo / em idade e desgraça e às vezes graça / sôbolos rios, sôbolos montes, sôbolos dias / romeiro ia crescendo”. In: MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Editora Record, s/d, p.34.

*Pois quando do mundo está apartada
a alma, desta prisão terrestre e escura,
está em tamanhas cousas ocupada
que da Fama, que fica, nada cura.
Pois se o corpo terreno sinta nada,
o Cínico o dirá, se porventura
no campo, onde deitado morto estava,
de si os cães e as aves enxotava.*

O diálogo com os motivos épicos aqui é reforçado ainda pela imagem das aves e dos cães ao redor do cadáver, algo remanescente da descrição dos guerreiros mortos na *Iliada*, a quem Homero várias vezes se refere como “pasto de aves”. Além disso, o argumento por trás dessa estrofe é quase o mesmo de Aquiles, quando Odisseu o encontra no Hades, na *Odisseia*.

Desestimulando os esforços heroicos, Camões, em seguida, ainda se endereça ao “sereno céu”, numa referência incontornável à estrofe de *Os Lusíadas*, desejando e sonhando um lugar idílico onde pudesse se ver livre das flechas da Fortuna:

*Mas se o sereno Céu me concedera
qualquer quieto, humilde e doce estado,
onde com minhas Musas se vivera,
sem ver-me em terra alheia degradado;*

O poeta, contudo, reconhece, ao final, que se deixa levar pela “fantasia” e se reprime por imaginar tais “bem-aventuranças” ilusórias. A estrofe de *Os Lusíadas* também sugere a ideia de algum lugar onde o “fraco humano” possa se acolher, e, se, na peça lírica, a realização do idílio amoroso está interdita ao poeta – “Fortuna, enfim, com Amor se conjurou / contra mim, por que mais me magoasse” –, na epopeia, os portugueses encontram as “bem-aventuranças” na Ilha dos Amores, mas só depois de cumprida a missão e sofridas todas as peripécias da Fortuna.

É interessante perceber como Camões trabalha um tema semelhante e o desenvolve seguindo ânimos e desfechos opostos, segundo o código lírico ou o código épico, o que indica seu domínio dos gêneros e dos códigos de composição legislados pelo *costume*. Quero ressaltar, contudo, como esse tema do desconcerto do mundo, conjugado à evocação de um lugar de acolhimento ou “doce estado”, é algo que toca a “romaria” d’*Os Peãs* de Gerardo. Não por acaso, portanto, o poeta lança mão desta

epígrafe colhida à epopeia lusa. No momento em que ela se insere em *Os Lusíadas*, no fecho do primeiro canto, a indagação sobre esse lugar de acolhimento ainda não tem resposta: estamos, ainda, em plena viagem, em meio a danos e enganos – falta passar além do Bojador para chegar à Ilha dos Amores. Ela marca, assim, um instante de hesitação lírica na viagem épica. É nesse plano que *Peripécias* também se insere, com o poeta-herói repetindo uma indagação semelhante, que constitui uma espécie de refrão da quinta peça do volume - “E onde o sítio do desejo?”:

*E onde o sítio do desejo? Pois moreno
e triste sôbolos rios era; ao longe
o país dos Mourões e ao longe
o país de Apolo e para lá me vou nas caravelas
de Pero Lopes de Souza
e de seus bagos venho.*¹²⁶

Por fim, a terceira e última epígrafe é retirada de *A Divina Comédia*. No canto no qual Gerardo a colhe alude-se aos temas da viagem pelo mar¹²⁷. É o ponto em que Dante e Virgílio abandonam os domínios infernais e chegam à montanha do Purgatório. Além de recorrer à metáfora da navegação, o poeta florentino evoca a musa Calíope, que preside a poesia épica, pedindo-lhe forças para continuar o canto:

*Pra correr melhor água iça o batel
do engenho meu seu velame, que o mar
atrás de si abandona tão cruel;*

*ora o segundo reino vou cantar
onde a alma humana purga-se e auspícia
torna-se digna de ao céu se elevar.*

*Mas ressurge aqui a morta poesia,
desde que a ti pertenço, ó santa musa,
e aqui Calíope, co' a mesma harmonia*

*de novo surja, e meu canto conduza*¹²⁸

¹²⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.35.

¹²⁷ Ernst Robert Curtius, em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, delineia um breve estudo sobre a história das metáforas náuticas. Ressalta, por exemplo, como os poetas romanos comparavam a composição poética à viagem de navio. Curtius sustenta que a aplicação por Dante da metáfora náutica, no introito do *Purgatório*, bem como no começo do *Paraíso* (2, 1-15), indica sua ligação à tradição poético-retórica da latinidade medieval.

¹²⁸ ALIGHIERI, Dante. *Purgatório*. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo, Editora 34, 2008, p. 13.

Em seguida, Dante descreve seu maravilhamento diante do céu estrelado, que o emociona depois da viagem infernal, até que avista “um velho solitário cujo rosto / tal o respeito suscitar ordena”. É Catão de Útica, legista da república da Roma antiga, agora escalado como guardião do Purgatório. O velho espanta-se com a chegada de Dante: “Quem sois vós que fugido haveis, correndo / contra o rio cego, da prisão eterna?”. Virgílio, humildemente, explica:

*Este não viu sua tarde derradeira,
mas, por seu desvario, lhe foi tão perto
que bem curta restava-lha a carreira.*

*A ele eu fui, como em meu primo acerto,
para salvá-lo, não tendo outra via
que esta que escolhi como certo.*

*Como o trouxe seria longo dizer;
desde do alto o Bem que me sujeita
a trazê-lo para ouvir-te e pra te ver.*

*Graciosamente então sua vinda aceita:
liberdade ele busca, que é tão cara
quão sabe-o quem por ela a vida enjeita.*¹²⁹

Os dois últimos versos são a terceira epígrafe de *Peripécias*: “liberdade ele busca, que é tão cara / quão sabe-o quem por ela a vida enjeita”. De certa forma, pode-se dizer que o tema da liberdade, como já notamos, é o tema central e o fio condutor de *Os Peãs. O Valete de Espadas*, escrito entre 1942 e 1948, os anos de cárcere sob a ditadura do Estado Novo, publicado apenas em 1960, é o romance da perplexidade: é uma história em que, na maior parte do tempo, o personagem, Gonçalo, não tem qualquer poder sobre seu próprio destino: vai dormir e acorda num hotel numa cidade estrangeira, depois passa por um navio, um prostíbulo, um convento e um cassino, sem nunca saber como lá chegara – não tem escolha, portanto, não é livre: é um brinquedo da Fortuna, um valete de espadas. *Os Peãs*, por sua vez, é a trilogia da liberdade – *eleutheria* –, que demanda a tomada das rédeas do próprio destino “à mão dos

¹²⁹ ALIGHIERI, Dante. *Purgatório*. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo, Editora 34, 2008, p. 15.

inimigos”, envolvendo o exemplo dos antepassados e o aprendizado da “tarefa”: “liberdade ele busca”.

Embora não seja possível espelhar os três volumes do tríptico de Gerardo no *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso*¹³⁰, o tema da viagem espiritual é a moldura da viagem de Gerardo em *Os Peãs*. Pode-se mesmo dizer que Dante é a fonte de exemplaridade máxima para o poeta cearense: assim como o poeta florentino busca salvar-se da selva escura pela longa travessia até o Paraíso, que envolve todo o percurso de aprendizado pelas mãos do guia Virgílio e da amada morta Beatriz, Gerardo busca o rastro de Apolo no sítio de Delfos – Apolo constituindo-se metáfora para uma ligação com o elemento divino, “o sítio do desejo”. É a Apolo que o próprio Dante recorre, justamente na abertura do *Paraíso*, quando implora ao patrono da poesia e corifeu das Musas, que lhe conceda força para descrever sua visão beatífica:

*Ó, grande Apolo, pra o labor vindouro,
de tua virtude faz de mim tal vaso
como exiges para dar o amado louro.*

*Até aqui um só dos cumes do Parnaso
bastou, mas ora co'os dois apogeus
devo na nova arena achar meu azo.*

*Entra em meu peito e exala os cantos teus,
tal como, quando vivo, recolhestes
da bainha Mársias dos membros seus.*

*Tanto do teu poder deixa que eu empreste
pra que uma sombra do teu reino beato,
marcado em minha mente eu manifeste.*¹³¹

Dante, portanto, no momento em que tenta descrever a experiência visionária, da qual retém apenas uma lembrança insuficiente, recorre a Apolo, divindade solar, portanto, da claridade e das coisas reveladas. O poeta precisa encher-se da “divina virtú” para exprimir algo da “sombra” do divino inexprimível. Do mesmo modo, em *Os*

¹³⁰ Ou seria? *O País dos Mourões* apresenta o desfile dos mortos caídos à esquerda e à direita, “visitados” pelo poeta; *Peripécias de Gerardo* sugere a purgação pela peregrinação incessante; *Rastro de Apolo*, o desejado encontro com o divino na ilha de Delfos.

¹³¹ ALIGHIERI, Dante. *Paraíso*. Tradução: Italo Eugenio Mauro. São Paulo, Editora 34, 2008, p. 13.

Peãs, é através de Apolo que Gerardo busca projetar e projetar-se para uma dimensão divina no mundo.

Deter-me-ei mais sobre essas questões ao analisar *Rastro de Apolo*. Por enquanto, quero salientar a intrincada rede de conexões intertextuais que Gerardo tece ao longo de *Os Peãs*. Embora as epígrafes sejam importantes no sentido de anunciar diretrizes de significado, é preciso dizer que as conexões vingam e se articulam de modo orgânico no poema, tornando-se parte de sua substância simbólica e não um mero recurso de citação ou alusão que vise à erudição fácil. Essa rede de conexões intertextuais é indicativa da riqueza da poesia de Gerardo. “O grande poeta”, escreveu T. S. Eliot, “é, sem dúvida, entre outras coisas, alguém que não restabelece meramente uma tradição (...), mas alguém que na sua poesia volta a entrelaçar tantos fios soltos da tradição quanto é possível entrelaçar”.¹³² Nesse sentido, e servindo-se da mesma metáfora de Eliot, Pessoa argumentava que “a verdadeira novidade que permanece é a que tomou todos os fios da tradição e os teceu de novo num modelo que a tradição não podia tecer”¹³³. Para cenário de sua própria viagem espiritual dantesca, Gerardo recupera Camões e o imaginário das navegações portuguesas, espelhando-as ainda nos atos de liberdade dos Mourões reúnos – uma fabulação que constitui uma verdadeira novidade produzida, a meu ver, por um grande poeta, cuja ambição e escopo por vezes atraíram o ceticismo e a sátira de seus pares. Encerro este tópico com uma provocação de Millôr Fernandes a Gerardo Mello Mourão, numa entrevista ao *Pasquim*, em 1973, um ano após o lançamento de *Peripécias de Gerardo*, que vencera o Prêmio Mário de Andrade:

Millôr Fernandes: Quando eu te conheci, você já era um homem intelectualmente pretensioso. Eu falo no sentido exato da palavra. Não há nenhum escritor importante, nenhum intelectual importante, que não tenha pretensão. Você tem consciência do que quer fazer e do que você pretende fazer, e parece que algumas vezes você extrapola isso, pensando que pode mais do que a sua condição de subdesenvolvido intelectual. O que é que você diz disso?

Gerardo Mello Mourão: Primeiro, eu não me considero um subdesenvolvido intelectual. Eu me considero um

¹³² ELIOT, T. S. *Ensaaios escolhidos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992, p.88.

¹³³ PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005, p.493.

homem que tem se arriscado perigosamente nos mais avançados caminhos do pensamento. Perigosamente, afoitamente, temerariamente.

O Pasquim, 1972¹³⁴

4.3. *Autobiografia mitificada: a Santa Hermandad de la Orquídea*

A apóstrofe é um dos recursos retóricos recorrentes na poesia de *Os Peãs*. O próprio peã, enquanto hino de louvor a Apolo, é uma espécie de composição que segue a lógica enunciativa da apóstrofe, considerando que se endereça a um Deus, clamando por ele ou louvando-o. Gerardo, contudo, também se dirige a figuras históricas – do passado e do presente, mortos e vivos. Pela apóstrofe aos vivos, Gerardo estabelece uma espécie de conexão com a História que é diferente do mero tratamento de matérias históricas. É como se, pelo chamado a testemunhas vivas, aos contemporâneos, a enunciação do poeta saísse do campo da fabulação e das enunciações ficcionais ou miméticas e adentrasse o campo das enunciações reais. Trata-se de algo próximo da diferença entre lermos uma carta que sabemos fictícia, isto é, uma carta composta por um personagem inventado, e lermos uma carta que sabemos escrita por uma pessoa real, válida como ato real de comunicação: ainda que lidando com o mesmo gênero textual, a experiência psíquica é fenomenologicamente distinta¹³⁵. A meu ver, a poesia de Gerardo joga com as expectativas arroladas nessas diversas experiências psicológicas, que seriam o objeto de uma fenomenologia da leitura. Em todo caso, essa aproximação em relação ao ato enunciativo real é ilusória: trata-se de um efeito artístico, que concorre para tornar mais verossímil a fabulação da própria autobiografia enquanto *aventura* e que, em *Os Peãs*, se relaciona também ao jogo com vários gêneros textuais.

¹³⁴ Antologia do *Pasquim*, volume III: 1973-1974. Org.: Jaguar e Sérgio Augusto. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 28.

¹³⁵ No caso da apóstrofe, em Gerardo, essa mudança de percepção deve-se ao fato de que, ao interpelar um contemporâneo, alguém que faz parte da sua biografia, e não um ente mitológico, um conceito ou uma figura histórica de apelo universal, o foco do seu discurso muda – de repente, em vez de enunciar para o público coletivo, o poeta parece fazê-lo para um interlocutor específico: saímos da condição de leitores de um discurso que nos é dirigido para testemunhas de uma espécie de conversa íntima, o que, aliás, remete ao significado original do termo apóstrofe, que, segundo Quintiliano, indicava qualquer espécie de transposição abrupta de foco, da audiência normal para uma audiência mais específica, presente ou ausente.

Em *Peripécias*, Gerardo dialoga, especialmente, com os gêneros do diário de viagem – pelas relações intertextuais com o *Diário* de Pero – e com a carta, vide os versos citados mais acima, que descrevem a situação da escritura epistolar: “Tu me pediste notícias da Grécia / (...) / por mar chegadas, por mar envio / as notícias da Grécia”. Em ambos os casos, recorre constantemente à apóstrofe. Entre as figuras mais interpeladas e evocadas de *Os Peãs*, destacam-se os confrades da *Santa Hermandad de la Orquídea*, pois são as viagens de reconhecimento do continente americano, empreendidas na juventude com esse grupo, que Gerardo evoca e espelha na viagem registrada por Pero Lopes, no *Diário*. Reforça-se assim o caráter mais diarístico e autobiográfico do segundo volume, em oposição ao caráter crônico-genealógico de *O País dos Mourões*.

A *Santa Hermandad* foi uma experiência formativa para a atitude espiritual de Gerardo diante da vida em geral e da poesia em particular. Num discurso na Universidade Federal do Ceará, na ocasião em que recebeu o título de Doutor *Honoris Causa*, o poeta rememorou a experiência daquela “guilda órfica”, ao mesmo tempo em que reafirmou a relevância dos votos que fizera junta aos companheiros dos seus vinte anos:

Pois, éramos seis. Fomos armados cavaleiros quando aquele grupo de adolescentes, numa praça de Buenos Aires, resolveu queimar em praça pública tudo quanto até então escrevera, num pacto que se chamou "Pacto del Victoria", do nome do local em que nascera. Todo o compromisso do pacto foi escrito numa única linha: — "Ou Dante ou nada". Por isso, queimaram-se todos os versos da "juvenilia". Não teríamos o direito de escrever o já escrito, de dizer o já dito. A rompanete legenda adolescente nos sagrou cavaleiros da Senhora Poesia, da Senhora Musa. Passamos a chamar-nos por um nome secreto. Éramos a "Santa Hermandad de la Orquídea". A guilda órfica navegou todos os continentes e tentou lavrar todas as glebas do saber e do fazer poético. Éramos seis: — Efraim Tomás Bo, Godofredo Iommi, Juan Raul Young, argentinos, e brasileiros. Abdias Nascimento, Napoleão Lopes Filho e este vosso cantor. Dois de nós já partiram para a eternidade. Em nome da fidelidade ao absoluto, jurada no "Pacto del Victoria", Abdias Nascimento consagrou todos os seus alentos na vida, como pintor, como teatrólogo, como ensaísta para a ressurreição de sua raça negra, instrumentando sua luta na ação política e na cátedra universitária. É doutor e Senador da República, mas tudo em nome da fidelidade àquela busca do absoluto que nos uniu na Santa Hermandad de la Orquídea. Godofredo Iommi é

hoje o poeta maior da língua espanhola neste século. Raul Young abriu caminhos novos na poesia, no teatro e no cinema da Argentina. Napoleão pronunciou um voto religioso pelo qual se fez Cavaleiro da Virgem, que já o levou para a eternidade, depois de dele ouvir na terra a mais bela poesia religiosa de nossa língua. Efrain, que sabia tudo e o contrário de tudo, depois de uma vida rilkeana e às vezes dionisiaca, está já agora na mão de Deus, na Sua mão direita, como queria o poeta. Parte de sua obra foi publicada por nós, na Universidade Católica do Chile. Também por esse caminho, venho de longe, de muito longe, da adolescência da Santa Hermandad de la Orquídea. Conheci para sempre a castidade e o amor das Musas, a que sou fiel, "ego scriptor" — como se qualificava Ezra Pound, diante dos juízes ignorantes e dos carcereiros brancos do exército de seu país. Aqui estou também eu: "ego poeta". Pois, poeta sum".

Percebe-se o indisfarçado orgulho do poeta em ter feito parte dessa curiosa irmandade. Naturalmente, não interessa questionar a apreciação de Gerardo a respeito dos feitos artísticos desses irmãos de missão poética. Que Iommi seja o maior poeta da língua espanhola do século XX é uma afirmação apaixonada. Bem menos problemático é reconhecer a importância de Abdias do Nascimento para o movimento negro no Brasil, tanto na seara artística, com a fundação do Teatro Experimental do Negro, quanto na tribuna política. Abdias, de passado integralista como Gerardo, relembra em depoimento os métodos da confraria para decidir o ponto de partida da viagem:

Nós pegamos um mapa e uma moeda, abrimos o mundo sobre a mesa e, imbuídos de uma grande certeza científica, jogamos a moeda para o alto, de forma que caísse em qualquer lugar, menos na Europa, que estava em plena guerra¹³⁶.

A moeda cai no Amazonas. Por lá daria início à viagem, em 1940. Abdias relembra também a despedida do Rio de Janeiro:

Com as passagens garantidas, nós resolvemos fazer uma despedida do Rio de Janeiro. A Lapa estava no auge. Foi uma bebedeira, uma esbórnica completa da Hermandad. Eu próprio me perdi do grupo e dormi por algum buraco na Lapa, e nenhum dos meus amigos conseguiu me encontrar¹³⁷.

¹³⁶ Citado in: ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento: retratos do Brasil negro*. São Paulo, Selo Negro, 2009, p. 62.

¹³⁷ Citado in: ALMADA, Sandra. *Abdias Nascimento: retratos do Brasil negro*. São Paulo, Selo Negro, 2009, p. 63.

Em *O País dos Mourões*, temos um pequeno vislumbre das peripécias da confraria nos cabarés da Lapa, nos anos 40:

*Hoje é dia de louras, Abdias,
telefona e 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*¹³⁸

Pondo de lado o aspecto anedótico, percebe-se, pelos depoimentos, que a Hermandad era marcada por um romantismo juvenil e boêmio que conjugava mundanidade com um senso de missão espiritual, relacionada à vida poética, que se afirmava no lema do curioso pacto: “Ou Dante ou nada”. A leitura de Dante era uma ocupação recorrente ao longo das viagens da confraria. Uma mensagem de Juan Raúl Young a Abdias do Nascimento, em que relembra aqueles anos de expedições pelo continente americano, ajuda a entender o espírito dessas peripécias:

*(...) en nuestros ratos de ocio pasábamos en torno a Godo quien nos leía La Divina Comedia, escrita en italiano antiguo. Godo leía, traducía y hacía su interpretación existencialista, que era la filosofía que en ese momento nos conformaba y la interpretábamos como un viaje ontológico, es decir, como la construcción del ser de Dante*¹³⁹.

As viagens da *Santa Hermandad de la Orquídea* eram, assim, pontuadas por diligentes leituras coletivas de Dante, informadas pela filosofia existencialista, em voga naquele ano de 1940. A *Comédia* torna-se a referência poética do grupo, tanto mais porque a enxergavam como uma “viagem ontológica, isto é, como a construção do ser de Dante”. É natural conceber que a viagem de *Os Peãs*, de Gerardo, deva muito em espírito à concepção existencialista do poema de Dante, elaborada naquelas expedições junto à *Santa Hermandad*.

¹³⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.37.

¹³⁹ Disponível na íntegra em: http://www.abdias.com.br/santa_hermandad/santa_hermandad.htm.

4.3.1. *Viagens existencialistas*

Aquilo que se compreende sob a classificação de filosofia existencialista representa uma produção heterogênea de pensadores do século XX, como Heidegger, Martin Buber e, sobretudo, Sartre, e que encontra nos escritos filosóficos de Nietzsche e Kierkegaard e nos romances de Dostoiévski três precursores fundamentais, no século XIX. A própria menção de um filósofo que parte da “morte de Deus” ao lado de outro que postulava o “salto de fé” revela a heterogeneidade do que se arrola sob a rubrica de filosofia existencialista. Contudo, é razoável falar numa “tradição existencialista”, na medida em que se observam certas preocupações e certos temas que recorrem nos escritos de diversos autores. Constitui-se, desse modo, uma tendência de pensamento, que se associa indissociavelmente aos dilemas da existência humana diante do esfacelamento da autoridade dos dogmas religiosos e dos códigos morais deles derivados. Uma anotação de Kierkegaard, datada de 1835, lança-nos indagações que guardam muitos dos temas que, no século XX, seriam centrais à filosofia dos existencialistas propriamente ditos:

...a questão consiste em encontrar a verdade que é a verdade *para mim* - a ideia pela qual estou disposto a viver e morrer. Que utilidade haveria se eu descobrisse a verdade objetiva, ou se, atravessando os sistemas dos filósofos, fosse capaz de questioná-los e apontar inconsistências em cada círculo? E que utilidade haveria em ser capaz de elaborar uma teoria do Estado, juntando pedaços de tantos lugares num todo, construindo um mundo no qual, de novo, eu mesmo não habitasse, mas apenas o sustentasse para que outros o vissem? Que utilidade haveria em propor o significado do Cristianismo, e explicar muitos fatos isolados, se não houvesse um significado mais profundo para mim e *para minha vida*?¹⁴⁰

Já aqui se observam, por um lado, a desconfiança em relação às grandes sistematizações dos filósofos, à verdade objetiva das ciências e ao dogmatismo religioso, e, por outro lado, a preocupação com o significado da existência humana, ou

¹⁴⁰ KIERKEGAARD, Sóren. *Papers and journals: a selection*. New York: Penguin Books, 1996, p.32.

melhor, a indagação sobre o *locus* do significado – se residiria, acima de tudo, nesse sujeito que afirma a própria independência, recusando-se a sustentar a mera hipótese de um mundo “para que os outros vissem”. Em Kierkegaard, como em Nietzsche, as grandes questões dos existencialistas do século XX estão postas: a questão da vida autêntica, por exemplo, central à obra de Heidegger, ou a questão da liberdade – potencialmente atordoante –, na obra de Sartre, que tanto devem à genealogia da moral levada a cabo por Nietzsche¹⁴¹.

No século XX, o grande momento da filosofia existencialista propriamente dita – isto é, autoproclamada – se dá nas décadas de 40 e 50, através, sobretudo, da atuação pública das figuras de Sartre e Simone de Beauvoir, marcando-se com a publicação do libelo “O Existencialismo é um Humanismo”, em 1946, no qual Sartre procura explicar o que é a filosofia existencialista para um público mais amplo. Nesse texto, o filósofo francês apontava duas variedades de existencialismo, o cristão e o ateu, que podem ser rastreados genealogicamente para Kierkegaard e Nietzsche, respectivamente. O fato é que, como pondera Jonathan Judaken, “o que definia o existencialismo era menos uma escola de pensamento compartilhada do que uma *situação* compartilhada”¹⁴², uma situação histórica que envolve a crise da autoridade religiosa e o senso de crescente alienação, numa sociedade em que as experiências parecem tornar-se cada vez mais massificadas e automatizadas – questões caras à arte, desde, pelo menos, os românticos, manifestadas na tendência à problematização da vida (o que quer dizer, quase sempre, da vida *burguesa*).

De todo modo, o existencialismo é uma das grandes tendências de pensamento naquele dado momento histórico, e é natural que os jovens da *Santa Hermandad de la Orquídea*, que se funda em 1939 e sai em viagem em 1940, estivessem influenciados

¹⁴¹ Vale notar que, naturalmente, nem Kierkegaard, nem Nietzsche podem ser classificados como existencialistas – assim como muitos movimentos literários, no século XX, “inventaram” borgeamente seus precursores, os existencialistas propriamente ditos elegeram também os seus. O fato é que os escritos, principalmente, de Nietzsche são umas das fontes basilares das indagações dos existencialistas. A esse respeito, veja-se o que escreve, por exemplo, Ashley Woodward. Depois de mencionar as colocações de Walter Kaufmann, que argumentava que tanto Heidegger, quanto Jaspers e Sartre eram “inconcebíveis” sem Nietzsche, Woodward escreve: “...no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, a imagem de Nietzsche como um proto-existencialista era dominante tanto na produção intelectual continental quanto na anglo-americana. Mais ainda, o impacto do pensamento de Nietzsche nos filósofos existencialistas do século XX significa que, pelo menos em muitas de suas formas, existencialismo era uma forma de Nietzscheanismo: uma das mais influentes formas de Nietzscheanismo do último século”. WOODWARD, Ashley. *Understanding Nietzscheanism*. Routledge, 2014, p. 28. Atualmente, a imagem da obra de Nietzsche já está bastante desvinculada do existencialismo do século XX.

¹⁴² JUDAKEN, Jonathan. *Situating existentialism*. Columbia University Press, 2012, p. 10.

por aquele ambiente intelectual. No caso particular de Gerardo, que chega ao Rio de Janeiro, na década de 30, ainda bastante jovem, tendo passado oito anos em um mosteiro em Minas Gerais, era praticamente inevitável que a filosofia existencialista, principalmente na figura de Heidegger, bem como o pensamento de seus precursores, Kierkegaard e Nietzsche, capturassem sua atenção. Isso porque Gerardo vive na pele o drama humano essencial de que tratava a filosofia existencialista: abandonando a autoridade dogmática dos monges holandeses em Congonhas, lança-se na experiência sensualista do mundo – “Hoje é dia de louras, Abdias” –, experimentando uma liberdade que lhe era desconhecida até então. Falando de si na terceira pessoa, no discurso na Universidade Federal do Ceará, em 1993, Gerardo descreveu aquele momento de sua trajetória, não falhando em mencionar um de seus inegáveis mestres:

Em seguida, deixou o menino a sombra do claustro, a serena beleza de suas vestes talares de clérigo de Santo Afonso, a celestial harmonia do canto gregoriano e o odor dos incensos sagrados nos turbulos rituais. Caiu, então, no outro mundo, nesse triângulo das Bermudas em que desaparecemos, no abismo de cada dia, no trinômio de perigo e perdição e angústia, onde estão os agulhões do cotidiano, a que os doutores da fé chamam de "os três inimigos do homem: — o mundo, a carne e o diabo". Entre esses três inimigos, o menino passou a viver perigosamente, por vocação e por aprendizado. Nietzsche, um dos mestres de sua adolescência, e ainda hoje um companheiro das horas temerárias do pensamento, acendeu-lhe a paixão de viver perigosamente.

A liberdade que experimenta fora da “celestial harmonia”, caminhando entre “o mundo, a carne e o diabo”, deve ter-lhe parecido atordoante, ainda mais quando se leva em conta que aquele terceiro ato da sua vida – o primeiro tinha sido a infância no país dos Mourões; o segundo, a adolescência no mosteiro – tinha por desfecho amargo o revés de sua prisão sob o Estado Novo, em 1942¹⁴³. É quando escreve *O Valete de Espadas*, que é, em certo sentido, um romance de motivos existencialistas, cuja trama

¹⁴³ Na prisão, é visitado por Albert Camus, que veio ao Brasil por ocasião da produção de *Calígula*, levada a cabo pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias do Nascimento. A peça do escritor franco-argelino fôra traduzida por Gerardo, que conta, em várias entrevistas, que, na visita, Camus lhe exortara a abandonar a política, afirmando que, como artistas, o papel deles era *sofrer* a história, não fazê-la. Abdias do Nascimento relembra a passagem de Camus pelo Brasil, em artigo para a *Folha de São Paulo*, disponível online em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il2905201107.htm>.

tece uma reflexão pasma e angustiada sobre o propósito da existência humana. Ao despertar sempre em um lugar imprevisível, Gerardo força seu personagem, Gonçalo Falcão de Val-de-Cães, a se mover fora da série dos hábitos cotidianos que dão a aparência de coerência à vida. A experiência, a princípio, é dolorosa, pois Gonçalo sente que perde o controle sobre o próprio destino – já não é capaz de explicar coisa alguma, encontra-se numa situação limite, empurrado para a dimensão *absurda* da existência. Tendo despertado num mosteiro, Gonçalo interrompe bruscamente a conferência vespertina dos monges e discursa, exasperado:

Avanço para o meio do salão e começo:

- Não sei se sou um embusteiro. Não sei se vou contar a verdade ou se apenas pretendo tapeá-los, reverendo senhores. Ficastes atônitos quando eu pedi a palavra. Esqueci-me que nesta casa não se deve pedir nada, porque ninguém possui nada. Nem mesmo uma palavra.

- *Hay que abandonarlo de todo.*

Tive um ímpeto de cólera, mas me contive. Que tinha eu ainda para abandonar, depois de ter perdido até os caminhos?¹⁴⁴

É, contudo, nesse espaço do absurdo que é possível a Gonçalo começar a vivenciar a experiência do autoconhecimento. Próximo ao desfecho do romance, achando-se num cassino, encontra um conde que abandonara família e propriedades para residir “na roleta número 7”. O conde lhe oferece um libreto que escrevera explicando suas escolhas, intitulado “Elogia da surpresa”, no qual se lê:

Poderemos dizer a mesma coisa a respeito do nosso quarto? A familiaridade de nossos sentidos com os objetos que vemos quotidianamente impede-nos o conhecimento do nosso quarto. As coisas ocultam-se atrás da familiaridade e da repetição. O ruído do mar que entra por nossa janela, o tremor das paredes com a passagem do trem de ferro, os pregoeiros da manhã não ferem nossa sensibilidade e muito menos chegam a ser inteligíveis. O descobrir do oculto, a comoção que suspende a maravilha – a surpresa, em suma – é o veículo que nos faz estranhos aos fenômenos que nos rodeiam e que nos manifesta sua complicação e significado.¹⁴⁵

¹⁴⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *O valete de espadas*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977, p.114.

¹⁴⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *O valete de espadas*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977, p.148.

O elogio da surpresa fala diretamente a Gonçalo, que vinha vivenciando uma experiência limite da surpresa, em que, a cada despertar, via-se obrigado a olhar para o mundo como que pela primeira vez e experimentar o sentimento de isolamento, de abandono e de angústia. É interessante acompanhar o desenvolvimento do engajamento do personagem com a própria circunstância, ao longo dos episódios: de início, desespera-se; só lhe interessa saber por que aqueles estranhos fenômenos lhe sucediam; mais adiante, deseja entregar-se e viver para sempre no prostíbulo; depois, no mosteiro – lugares em que, por mais paradoxais, o personagem julga encontrar um estado desejável, seja num hedonismo místico ou numa frugalidade meditativa. A aventura, contudo, impede a acomodação na passividade de qualquer refúgio. Encontrando-se entre um grupo de autoproclamados aventureiros, um deles lhe admoesta:

- Não, não. Pelo que nos contou, você nunca buscou a aventura. Não a dirige nem engendra. Talvez até a deteste. Em todo caso, não a construiu. Não faz dela sua obra e sua razão em si mesma.¹⁴⁶

Gonçalo, repassando na cabeça tudo o que lhe acontecera desde que acordara subitamente no quarto de um hotel desconhecido, defende-se, afirmando a participação ativa na aventura:

- Não sou um cretino, de braços cruzados no meio de um acontecimento. Aconteço também, caro senhor.¹⁴⁷

Fica claro que, ao final do romance, atormenta Gonçalo o fato de que precisa assumir a responsabilidade da aventura – isto é, precisa construí-la. Daí o elogio à ação, que o chefe dos aventureiros elabora e ornamenta com uma anedota reveladora:

Perguntei certa noite ao reverendo se era pecado assassinar o ditador. – “*Esas cosas – disse-me ele – primeiro se las hace, después se las pregunta*”. Ora, bem; foi daí por diante que aprendi que a primeira coisa é a ação¹⁴⁸.

¹⁴⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *O valete de espadas*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977, p.181.

¹⁴⁷ MOURÃO, Gerardo Mello. *O valete de espadas*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977, p.182.

¹⁴⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *O valete de espadas*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977, p.190.

As conotações existencialistas dessa trama são facilmente constatáveis, e nesse ponto em particular é impossível não escutar o eco da célebre máxima sartreana sobre a precedência da existência. Numa resenha sobre a tradução argentina de *O Valete de Espadas*, traduzido por José Bianco¹⁴⁹ e publicado em 1975, o escritor e tradutor Blás Matamoro notava:

O relato se inscreve sem dificuldade na tradição da narrativa existencialista: o jogo é uma constante da filosofia de Heidegger. A perseguição, a partir de um mundo reconhecível que se perdeu (uma espécie de expulsão do Paraíso) remonta a Kierkegaard.¹⁵⁰

Embora se possa advogar uma leitura existencialista do romance de Gerardo, é preciso notar, contudo, que, como a poesia de *Os Peãs*, *O Valete de Espadas* envolve uma trama em que se entrelaçam vários fios de tendências literárias diversas: é um livro marcado pelo sentimento cristão, que beira a blasfêmia em vários momentos – Alceu Amoroso Lima o dizia “satânico” -, e que por isso se aproxima das obras de autores como George Bernanos, célebre pelo *O Diário de um Pároco de Aldeia*, e François Mauriac; por outro lado, pelo enredo fantástico, articulado por uma aventura improvável, em que o sujeito vê-se despossuído da aparência confortadora do cotidiano, aproxima-se da literatura do absurdo na linha de Kafka; para além disso, recusa-se à forma convencional do romance, contendo elementos líricos que conduzem a obra para o terreno da prosa poética. De todo modo, embora seja possível aplicar uma terminologia existencialista ao romance de Gerardo¹⁵¹, creio que é preciso fazê-lo considerando o risco de limitá-lo e mesmo de datá-lo, neutralizando o que há de verdadeiramente único na obra.

¹⁴⁹ José Bianco (1908-1986), escritor e tradutor argentino, secretário por duas décadas da emblemática *Revista Sur*, periódico literário fundado em 1931, que reunia nomes como Jorge Luís Borges, Alfonso Reyes e José Ortega y Gasset.

¹⁵⁰ MATAMORO, Blás. “Mello Mourão em búsqueda de la identidad perdida”. Citado em: MOURÃO, Gerardo Mello. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Edições GRD, 1996, p.87.

¹⁵¹ É o que faz, por exemplo, Joaquim Ponce Leal: “Gonçalo deve caminhar sobre o acontecido, em algum lugar e ao mesmo tempo confundido com o presente e o amanhã. E talvez aqui nos aproximamos da analítica existencial de Heidegger: em certo sentido o futuro é a verdadeira realização do passado e, assim, o pressupõe. Entretanto, se não existe futuro, o passado não poderá se manifestar. E devemos lembrar: o *gegen-wartigen* heideggeriano supõe o futuro, como antecipação da possibilidade de *Dasein*, e, por outro lado, a volta ao passado-presente”. Citado em: MOURÃO, Gerardo Mello. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. Edições GRD, São Paulo, 1996, p.77.

4.3.2. *O Nietzscheanismo em Os Peãs*

Os Peãs, por sua vez, na condição de resposta poética às indagações de *O Valete de Espadas*, admite, igualmente, uma leitura segundo a chave da filosofia existencialista, enquanto “viagem da construção do ser” de Gerardo, envolvendo o aprendizado da liberdade – *eleutheria*. Aqui, contudo, o poeta dispensa o disfarce da personagem fragilmente fictícia, e toma por material, abertamente, a própria vida. Ao mesmo tempo, abandona a tendência excessivamente reflexiva que, em vários momentos, trunca o andamento de *O Valete de Espadas*, tornando-o também mais ou menos esquemático no tratamento de alguns motivos (embora, em geral, a meu ver, seja uma narrativa intrigante, que merece maior atenção da crítica e da história literárias).

Em *Os Peãs* não há esquematismo, e é tarefa difícilima domesticá-los à força da paráfrase crítica sem que se sinta que se está, de alguma forma, falsificando a experiência de sua fruição. O significado do tríptico reside necessariamente na sua vivência, na imersão do leitor em seus processos e efeitos, e por isso a tessitura simbólica da poesia de Gerardo resiste às descrições unidimensionais. A leitura existencialista é uma leitura unidimensional possível, mas está longe de dar conta da *intratabilidade* do fenômeno. Contudo, assim como o gosto pelo perigo implica tanto uma vocação como um aprendizado, como sugere Gerardo no trecho de discurso citado mais acima, investigar as fontes desse aprendizado só pode nos oferecer algum esclarecimento.

Nesse sentido, mais do que ecos do existencialismo do século XX, pode-se ressaltar, em *Os Peãs*, um substrato propriamente *nietzscheano* que, se em *O Valete de Espadas*, esboçava-se ainda de forma muito tímida, aqui explode jubilosamente, na atitude de autoafirmação jactanciosa que caracteriza seu discurso. Já nessa jactância sobrepõem-se dimensões de significado e de vivências diversas: implica, por exemplo, o recurso da emulação épica – que Gerardo desenvolve ao máximo, afirmando-se como o macho escolhido da Musa –, mas remete também à competitividade desafiadora dos cantadores de repente da poesia popular nordestina, cujo papel Gerardo assume ao escrever o cordel “Vida e feitos de Apolo”, assim como aponta para o próprio *ethos* do sertão arcaico que *Os Peãs* celebram – *ethos* que, obviamente, não deve nada à filosofia de qualquer pensador alemão. Essa autoafirmação jactanciosa é, portanto, um elemento

constitutivo do universo cultural que Gerardo acessa e se coaduna às suas origens sertanejas, aspectos que podemos relacionar à sua *vocação*. Mas há também o componente do *aprendizado*, e nesse ponto Nietzsche é um de seus mestres.

De fato, se em *O Valete de Espadas*, pelas conotações ressaltadamente cristãs da narrativa, pode-se apontar Kierkgaard como uma constante referência filosófica – o solitário dinamarquês é, inclusive, citado mais de uma vez no romance –, em *Os Peãs* desaparece a ênfase sobre a melancolia e o senso de abandono existencial, e vingam a afirmação apaixonada de si e da vida, que se manifestam tanto na matéria do poema quanto em seu sensualismo verbal, seu tom e sua *música*. É que, se *O Valete de Espadas* é um romance cheio de indagações perplexas sobre a vida, *Os Peãs* é um poema de *aceitação da vida em toda a sua tragicidade dilacerante*. Se, no romance, Gonçalves hesita em entregar-se à aventura, em *Os Peãs*, experimenta-se o gozo da aventura buscada, desejada e celebrada:

*Por mar e mar me navegaram os ventos
e os que conhecem o rastro
dos deuses sobre as águas
não se perdem no mar
já desde quando
esse oráculo de amor
disse a Teseu a endemoniada Pythia
pois entreguei meus pés a meus demônios
ó Eros ó Pallas Athenaia
e amor e liberdade iam regendo
o labirinto*¹⁵²

Esse engajamento com a aventura – “pois entreguei meus pés aos meus demônios” – reflete-se na autocelebração, e nesse ponto a poesia de Gerardo pode-se dizer estimulada pelas reflexões da filosofia de Nietzsche sobre moral, individualismo e coletividade. Em Nietzsche, encontramos uma contundente crítica à moralização da cultura segundo valores calcados na passividade e na humildade da doutrina cristã, que, para o autor alemão, são uma espécie de manifestação de uma doença espiritual que previne o aparecimento de verdadeiros grandes homens - a célebre oposição entre a moral dos senhores e a moral dos escravos, delineada em *A Genealogia da Moral*. Esse motivo dos “grandes homens” é recorrente nos escritos de Nietzsche e, em inúmeras passagens, o autor alemão procura descrever sua suposta natureza. Para isso, elabora,

¹⁵² MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.395.

por exemplo, uma definição do conceito de nobreza, que lemos em *Além do Bem e do Mal*:

O que é nobre? O que significa hoje para nós a palavra nobre? Onde se revela, em que se reconhece, sob o pesado e anuviado céu do incipiente domínio da plebe, através do qual tudo fica opaco e plúmbeo, o homem nobre? Não são os atos que o apontam; os atos são sempre ambíguos, sempre insondáveis -; também não são as obras. Entre artistas e eruditos encontram-se muitos que revelam, com suas obras, o quanto um anseio profundo os impele em direção ao que é nobre: mas precisamente esse necessitar do que é nobre é radicalmente distinto das necessidades da alma nobre mesmo, e inclusive um sintoma eloquente e perigoso da sua ausência. Não são as obras, é a fé que aqui decide, que aqui estabelece a hierarquia, para retomar uma velha fórmula religiosa num sentido novo e mais profundo: alguma certeza fundamental que a alma nobre tem a respeito de si, algo que não se pode buscar, nem achar, e talvez tampouco perder. *A alma nobre tem reverência por si mesma.*¹⁵³

A reverência por si mesmo é, portanto, segundo Nietzsche, um dos elementos essenciais da nobreza das grandes almas, nobreza que, por sua vez, se expressa numa atitude de afirmação da vida: as grandes almas não seriam magoadas e debilitadas por sentimentos de culpa e arrependimento, antes abraçariam a própria experiência em todos os seus aspectos, a ponto de que, diante do temeroso teste proposto pelo mito do eterno retorno, não vacilariam em aceitar de bom grado a repetição de todas as experiências:

...o ideal do homem mais exuberante, mais vivo e mais afirmador do mundo, que não só aprendeu a se resignar e suportar tudo o que existiu e é, mas deseja tê-lo novamente, *tal como existiu e é*, por toda a eternidade, gritando incessantemente “*da capo*”, não apenas para si mesmo, mas para a peça e para o espetáculo inteiro.¹⁵⁴

Esses valores sustentados por Nietzsche - a “moral dos senhores” – podem ser facilmente apreciados na poesia de Gerardo. A perspectiva da fundação que embasa a narrativa genealógica de *O País dos Mourões* implica, necessariamente, a celebração de valores “senhoriais”, estando em grande medida ausentes as vozes e os dramas dos

¹⁵³ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.192.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.59.

excluídos e dos explorados¹⁵⁵. Ao mesmo tempo, há na poesia de *Os Peãs* uma clara expressão do gozo da existência, da aceitação absoluta de todos os lances dramáticos e terríveis da vida. Isso é algo que se percebe na obra e é também uma atitude que o poeta advogava publicamente. Numa indignada carta à Eduardo Portella, então editor da revista da Academia Brasileira de Letras, *Poesia Sempre*, datada de outubro de 1998, Gerardo se expressa com termos que não desmentiriam sua longa convivência com o pensador alemão:

(...) posso referir esses fatos porque eles são um trecho alto e puro de minha própria biografia. Deles me orgulho e tenho sempre alegria em recordá-los, aquela alegria de Santo Agostinho — ‘*gaudium cum veritate*’ — um gozo, quase um orgasmo pela riqueza da aventura humana que tenho sabido viver, para que a vida seja menos curta e mais fecunda. Orgulho-me de minha história pessoal, da qual dizia o poeta Augusto Frederico Schmidt, ser “tão autêntica e tão marcada como suas ásperas raízes no país dos Mourões, e como a espantosa trajetória de sua residência na terra, uma existência pungida de rica e patética aventura e enfurecida beleza humana”. Por isso não me arrependo de nenhum momento de meu surpreendente passado. Dele só tenho recebido compensações espirituais duradouras e generosas e até louvores de quem os pode dar, por uma inegociável fidelidade ao culto da honra, herdado de velhos e reiúnos Mellos e Mourões do tempo antigo.¹⁵⁶

Nesse ponto volto ao que dizia quanto à jactância de Gerardo: a filosofia de Nietzsche lhe é uma referência por toda vida, justamente porque os valores dissernidos pelo filósofo em seus escritos se coadunam, *em parte*, aos valores herdados dos Mourões do tempo antigo – esta inegociável fidelidade ao culto da honra, por exemplo. Por outro lado, há diversos aspectos do pensamento de Nietzsche, inclusive quanto ao desenvolvimento dos “grandes homens”, com os quais a obra de Gerardo entra necessariamente em franco confronto. Nos grandes homens divisados pelo alemão, há

¹⁵⁵ Algo que não ocorre em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, que, como o poema de Gerardo, também dialoga com motivos da tradição épica e, especialmente, com as navegações portuguesas e com *Os Lusíadas*, mas que não se furta, por exemplo, a investigar e expressar, em versos de imarcescível beleza, a dor quanto ao desaparecimento dos índios: “Mas como foi esse índio? Todos sabem. / Ele mora no vosso olhar já verde, / na vossa louridão, no vosso passo [...] dessas coisas anciãs ficou um pouco / de tudo, esses anzóis pescando taras”.

¹⁵⁶ Disponível online em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram2.html>

um componente distintamente maquiavélico, que não hesita em instrumentalizar aqueles que ingressam na sua vida:

O homem que aspira a uma coisa grande considera todo aquele que lhe cruza o caminho, ou como um meio, ou como retardamento e obstáculo – ou descanso temporário. Sua bondade para com os outros, que lhe é peculiar e de estirpe superior, é possível apenas quando ele atinge sua altura e domina.¹⁵⁷

É óbvio que traços como esse rompem com o ânimo de uma voz poética que clama por companhia, evocando os velhos companheiros da Santa Hermandad. De todo modo, é inegável que a poesia de *Os Peãs* convida a uma interpretação nietzschiana, do mesmo modo que envolve, sim, o elogio tanto de um individualismo radical – expressa na resistência às tendências moralizantes dominantes – quanto de uma nobreza de estirpe que entra em franco contraste com as aspirações coletivistas e antielitistas que são parte da paisagem intelectual contemporânea. Por tudo isso, Gerardo pode, com direito, reclamar o título de verdadeiro *poeta marginal* das letras brasileiras. Pelo que tenho tentado demonstrar aqui, contudo, deve ficar claro que a beleza redentora de sua poesia, bem compreendida, reside justamente no elogio da liberdade – da *liberdade como uma vivência deliberada de uma aventura pessoal, que envolve a autoinvenção a partir dos materiais e das circunstâncias da experiência de cada sujeito*. Não se trata de uma poesia didático-prescritiva que, como a ideologia integralista de sua juventude, alimente delírios de uniformização social assentados em valores cristãos. Pelo contrário, celebra a variedade das experiências humanas, ao mesmo tempo que reserva para si a liberdade de perseguir sua própria e altamente idiossincrática *epifania*:

*pois entre os cavalos ruivos e as éguas ruivas e as ribeiras verdes
passeio a peripécia da tristeza
peri
patética
e a cada passo invento a morte e sou
minha própria invenção
e inventei este deus e este país
ao inventar, Apolo, o rastro
de teus pés no chão de Orfeu¹⁵⁸*

¹⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Companhia das Letras, São Paulo, 2002, p.187.

¹⁵⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d, p.349.

4.4. Breve relação da matéria de Peripécias

Peripécias de Gerardo, ao longo de seus vinte e sete poemas ou “cantos”, abarca um material de grande variedade. Tematicamente, recupera o Nordeste arcaico e as figuras de *O País dos Mourões*, que voltam continuamente à cena, exercendo ainda a função de fonte de exemplaridade. Ao mesmo tempo, alude aos anos de convento em Minas Gerais, os anos de cárcere em Dois Rios, na Ilha Grande, entre outros episódios da vida do poeta que, por vezes, se relacionam à história do Brasil no século XX. Há, também, a presença constante da “matéria grega”, tratando, principalmente, dos mitos do deus Apolo. Por fim, temos a presença da “matéria portuguesa”, envolvendo a evocação, celebração e emulação das duas principais fontes de exemplaridade heroica de *Peripécias*: Pero Lopes de Souza e Martim Soares Moreno.

Se organizarmos a matéria do poema pelo critério cronológico, temos o seguinte: 1) Ancestralidade mítica: o culto a Apolo e as notícias da Grécia; 2) Viagens de Pero Lopes de Souza: 1530-1531, isto é, século XVI; 3) Atos fundadores de Martim Soares Moreno, séculos XVI e XVII; 4) Cenas do país dos Mourões, após Martim Soares Moreno – séculos XVIII e XIX; 5) *Peripécias de Gerardo* e história do Brasil, século XX adentro. Dessa forma, pode-se dizer que a matéria de *Peripécias* estende-se por cinco séculos de história do Brasil. Essa história e seus personagens são figurados de modo heroico: como em *O País dos Mourões*, o poeta evoca eventos que são passíveis de mitificação, pelo fato de representarem atos inaugurais, atos fundadores. Essa heroicização da história, contudo, funciona e convence muito por conta da estratégia pela qual Gerardo a realiza, que envolve figurar a si próprio como o protagonista de uma viagem aventureira, na turbulência do século, que evoca os heróis exemplares do passado clamando por eles – estratégia que, retoricamente, consiste em dizer: “*assim como eles eram, eu sou*”. Grande parte do efeito da poesia de Gerardo deriva dessa justaposição entre o tempo mítico – o tempo dos atos fundadores, como os de Pero e Moreno – e o tempo presente, no qual o poeta vive sua espécie de aventura. Por vezes, o herói exemplar não é nenhum capitão de naus ou de capitânias; às vezes é um senhor de engenho falido, que, não obstante, é capaz de um gesto ou de uma palavra que carrega uma potência epifânica, de que o poeta prontamente se apropria e famintamente se alimenta:

E ali

o velho Tôrres tivera seu engenho Botija e era
 um senhor de engenho sem fôrça de governo e per-
 deu o que tinha no Botija e foi obrigado a
 vender seu engenho copeiro com suas al-
 manjarras e sua burra seleira
 e até morrer queria comprar de volta o engenho e
 recuperar o engenho perdido:
 - “não se meta mais com êsse engenho onde per-
 deu tudo” –
 e o velho teimoso insistia:
 - “onde é que posso achar o que perdi senão onde
 perdi” – e no sonoro
 nome das terras de um país de água viva e doces
 fêmeas
 procuro e caço o mêdo da morte
 e o mêdo do amor
 até morrer

Essa evocação de atos e palavras potencialmente heroicas – seja de figuras históricas celebradas ou de figuras “anônimas” como o velho Tôrres – aproxima a poesia de Gerardo da ambição totalizante e compiladora que caracteriza a epopeia: pode-se dizer que *Os Peãs* realizam a construção de uma espécie de *memória do heroísmo nacional*. Nesse sentido, aproxima-se, por exemplo, do épico camoniano. Cito, mais uma vez, o que escreveu Schlegel sobre *Os Lusíadas*:

Camões não se confina ao Gama e à descoberta da Índia ou mesmo ao poder e conquistas dos portugueses de seu tempo; o que de cavalheiresco, grandioso, belo ou nobre pudesse ser recolhido das tradições de seu país foi entretecido e incorporado à teia de seu poema.¹⁵⁹

Esse, a meu ver, é o procedimento adotado por Gerardo: o poeta recolhe tudo o que encontra de “grandioso, belo ou nobre” e o incorpora ao poema, como exemplo para sua aventura particular. Incorpora, muitas vezes, de modo literal: em *Peripécias*, boa parte dos versos consiste de citações, alusões ou paráfrases estilizadas do *Diário* de Pero Lopes ou da “Relação do Ceará”, de Martim Soares Moreno. Essa matéria histórica, propícia ao épico, é, contudo, filtrada e reordenada pela subjetividade da expressão lírica. Isso, na poesia de *Os Peãs*, quer dizer que todos os atos e palavras que chegam do passado, todas as narrativas sobre *eles*, “naquele tempo”, são engajadas numa relação

¹⁵⁹ SCHLEGEL, Friedrich. *Lectures on the History of Literature*. T. Dobson and son, 1818, p.102.

dramática e dinâmica com o *eu* do poeta – a figura do velho Tôrres, por exemplo, evocada apenas essa única vez, e assim tão brevemente, nos aparece em um pequeno episódio que é, em si mesmo, admirável; o *pathos* da sua máxima, contudo, torna-se ainda mais sensível e impactante, porque é amplificado pela urgência apaixonada com que o poeta se engaja com ele. Mais adiante, Gerardo também se indaga, ecoando a experiência do velho: “e onde encontrar o que perdi senão onde perdi?”. Por toda a trilogia, sente-se que acompanhamos o poeta nesse processo de “encontrar o que perdeu” e de estabelecer os heróis exemplares do seu próprio universo.

Em vez de escrever uma epopeia com ares oficiais sobre as marinhagens de Pero Lopes de Souza ou sobre as pelejas de Martim Soares Moreno, o poeta nos oferece “notícias”, episódios de heroísmo costurados pelo canto de sua própria aventura. O efeito é o de *presentificação do passado*, pelo qual o poema se torna uma dimensão de interespacialidade e intertemporalidade. Estamos no mar, com Pero Lopes, e, ao mesmo tempo, estamos com o poeta em peripécia. A enunciação articulada nessa operação poética se coloca entre a objetividade – voltada para a ação exterior – da narrativa épica – que, em *Os Peãs*, tende a se articular pela citação e pela apropriação intertextual (no caso abaixo, o *Diário*) – e a subjetividade da expressão lírica, a vivência interna, em processo, marcada, na poesia de Gerardo, pelo autobiografismo (aqui, a memória da esposa morta):

*Tomei o sol em trinta e dois graus e um terço
com um pé-de-vento do norte, árvore seca
um dos bergantins não aparecia — dei
um calabrete por popa pois não podia com a vela
grande era o mar, com papafigos baixos
fazia-me da terra vinte léguas
do cabo da terra alta me fazia cinqüenta¹⁶⁰ e quantas
quantas, amor,
de teus dourados promontórios
quantas quantas*

¹⁶⁰ Até esse ponto da estrofe, lidamos com uma paráfrase estilizada das quatro primeiras entradas referentes ao mês de outubro de 1531, do *Diário* de Pero Lopes, em que se lê:

“Domingo 15 d’outubro pela manhã hum dos bargantins nam aparecia; e outro dei hum calabrete por popa, porque nam podia com a vela.

Segunda-feira com o vento, e mar mui grande, fazia o caminho do sul, com os papafigos mui baxos.

Terça-feira 3 de outubro ao meio dia tomei o sol em 31 graus e 1 quarto: com o dito vento e mar fazia o caminho do sul.

Quarta-feira ao meio dia tomei o sol em 32 graus e 1 terço: fazia-me da terra 20 leguas; do cabo da terra alta me fazia 50: demorava-me ao norte e a quarta do nordeste.”

*da sepultura onde cresceram
de teus olhos
verdes
relvas¹⁶¹.*

Esta é a saída que Gerardo divisa para sua vocação épica numa época em que a epopeia é desacreditada pela falência das grandes narrativas coletivas – trazer para dentro da aventura *pessoal* a epopeia e a matéria da epopeia: deuses, heróis, narrativas de viagens, de amor e morte, genealogia, história e política. Em um espectro mais amplo, para além da discussão sobre o épico, trata-se de incorporar toda a bagagem cultural do Ocidente – as notícias da Grécia, na origem e nos “rastros” vislumbrados pelo mundo moderno – à sua peripécia particular de “bicho da terra tão pequeno” em busca de sentido, comunidade e liberdade.

4.5. “Notícias da Grécia”

Um motivo recorrente em *Peripécias* é o das “notícias da Grécia”. Podemos analisá-lo a partir do segundo poema do livro, que acena tanto para *O País dos Mourões* quanto para *Rastro de Apolo*. Estabelece-se, primeiro, uma cena – o poeta redige em alto mar, de onde envia “notícias da Grécia”:

*Tu me pediste notícias da Grécia:
de Lisboa
por Goa e Madragoa e Itamaracá
me fui partindo e, pois, já tenho
algumas notícias da Grécia e escrevo
entre a mulher da bela cintura
dos olhos verdes
e o mar:
por mar chegadas por mar envio
as notícias da Grécia;
redijo em alto mar entre
a madrugada jônia e a madrugada
de Maragogí – sudeste
do país dos Mourões.*

¹⁶¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.121.

Nesse ponto, é preciso ter em mente que, ao longo de *Os Peãs*, há sempre o pano de fundo da viagem à Grécia: essa é a viagem na qual acompanhamos o poeta, do país dos Mourões ao país de Apolo. Embora contenha uma dimensão alegórica, ela também representa a ação ou *intriga* do poema. Notei como, no primeiro volume, o poeta fala a partir do país dos Mourões – “é sobre a terra de meu pai que me levanto agora”. Já, em *Peripécias*, o poeta fala ou manda notícias do caminho. Dessa forma, vivenciamos um aspecto do poema que se apresenta como se “em tempo real”, aspecto que se revela, na estrofe acima, pelo uso do tempo presente: “já tenho algumas notícias da Grécia e escrevo”; “por mar envio as notícias da Grécia”; “redijo em alto mar”, etc.. Em *Rastro de Apolo*, por sua vez, o poeta falará desde a Grécia, o destino final. Usará, novamente, o dêitico, marcando o *locus* do discurso: “Aqui, Apolo, venho / (...) e aqui / em tua data e em teu sítio”.

Em *Peripécias*, portanto, o poeta encontra-se, no meio da viagem, tendo atrás de si o país dos Mourões e à frente o país de Apolo. Nas “notícias da Grécia” que envia, embaralham-se notícias dos dois “países”:

*E era uma vez
Febo Apolo, o deus do arco de prata e lira de ouro
e ao teu andar, ao pé arteiro, a melodia
corda a corda
das notícias da Grécia:
aguardo informes: - aplacara a hecatombe o deus
irado ou, vagabundo
passeia Apolo pelos bosques
de aljava a tiracolo?
(...)*

*E era uma vez Apolo e era uma vez uma palmeira
e os escravos de Dona Úrsula Mourão acharam
a imagem de São Gonçalo
e foi trazida para a casa e louvada
em cânticos e ladainhas
e na manhã seguinte a divina criatura
era de novo achada ao pé da mesma palmeira
e foi trazida para a casa e louvada
em cânticos e ladainhas
e no terceiro dia – fugira durante a noite –
voltou à sua palmeira
e Dona Úrsula Mourão, mais os homens e as outras
mulheres e crianças
foram cantando e se assombrando até a palmeira*

sagrada
e em duas medidas de sua sombra
riscaram um triângulo
e ergueram uma capela e onde
era seu tronco é hoje o altar
de São Gonçalo dos Mourões
e estas
são notícias da Grécia¹⁶²
(...)

E era uma vez
na ilha flutuante uma palmeira
uma palmeira em Delos e ali
soprou Apolo a flauta e desde então se fez
estável a ilha
imóvel Delos por pisá-la um Deus¹⁶³

Na visão poética de *Os Peãs*, o país dos Mourões é uma espécie de transfiguração do país ancestral, o país de Apolo. Um dos elementos que sustenta essa analogia transcultural é a fabulação tanto do tempo de Apolo quanto do tempo dos Mourões como tempos míticos, isto é, tempos fundadores, tempos do “era uma vez”: nos trechos acima, o mesmo motivo da palmeira se insere nos mitos de fundação de São Gonçalo dos Mourões e de Delos. Tanto São Gonçalo quanto Delos, por sua vez, são “sítios do desejo”, sítios da *vida comunal*. De fato, a figuração da vida comunal é outro elemento que sustenta a analogia transcultural entre o país de Apolo e o país dos Mourões, em *Os Peãs*: ao redor da imagem de São Gonçalo, “Dona Úrsula Mourão, mais os homens e as outras / mulheres e crianças / foram cantando”, cena que repete as celebrações sagradas e coletivas do país ancestral, quando Apolo tangia a lira, “e à sua volta – e à sua cítara / as fêmeas aprendiam a língua e a voz dos deuses / e os rapazes aprendiam o poder dos deuses / e os adolescentes mortos voltavam à vida e a vida era fundada / à sua volta”¹⁶⁴. Vale ressaltar que a Grécia de Apolo figurada em *Os Peãs* é tão mitificada e idealizada quanto o Ceará dos Mourões: é uma comunidade regida pela harmonia entre os deuses, os homens e a natureza. Nem a menção aos escravos de Dona Úrsula perturba o quadro comunal: eles são mais um dado natural daquele universo integrado.

¹⁶² MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.7.

¹⁶³ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.8.

¹⁶⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.9.

O poema se desenvolve, assim, pela evocação de cenas da vida e feitos de Apolo – a vitória sobre Márস্যas, sua expulsão do Olimpo, etc. – e cenas do país dos Mourões – as procissões religiosas de Dona Úrsula, Major Galdino e seus pássaros e gaiolas. Entre esses tempos e lugares, viaja o poeta, que é *aquela que detém a visão dessas interseções simbólicas* e que pode, assim, revelar as “notícias da Grécia”:

*há uma raça dos homens
e uma raça dos deuses
e a raça dos que tocam
pelos bosques dos homens
a música dos deuses:
estas são as notícias da Grécia as notícias
que tenho da Grécia
e levo para a Grécia e sou o primeiro
a levar para a Grécia carregando
no céu da tua boca o gosto de teu nome
e no peso do teu andar o peso de teu corpo
de tua cintura pequena¹⁶⁵*

Os poetas são os “que tocam / pelos bosques dos homens / a música dos deuses” – não todos; apenas aqueles com quem a Musa se deita, como vimos na abertura de *O País dos Mourões*. Note-se, por fim, na estrofe acima, que o poeta não apenas dá “notícias da Grécia”, mas também “levo para a Grécia” as notícias daquela Grécia transfigurada do país dos Mourões, o que lhe justifica a jactância poética – *emulatio* – do verso “e sou o primeiro / a levar para a Grécia”¹⁶⁶. É que, de modo geral, em *Os Peãs*, - e esse ponto é crucial – a Grécia é uma metáfora no interior da qual se agregam os valores do *ethos* da poesia de Gerardo: o culto ao divino, o amor à liberdade, a afirmação apaixonada e erotizada da vida, o poder restaurador e comunitário da poesia. Desse modo, *mais importante do que chegar à Grécia é estar sempre metido pelo “caminho da Grécia”*, como lemos em outro poema de *Peripécias*:

*Todos os navios que forem ao Maranhão e Pará
lhes será forçado hir a reconhecer as terras do*

¹⁶⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.14.

¹⁶⁶ Esse aspecto da *emulatio* já havia sido tocado na abertura de *O País dos Mourões*. Lá, o poeta alude primeiro às façanhas dos poetas precursores: “e a flauta de Márস্যas e o ritmo / dos tornozelos e ancas que Sextus Propertius foi o primeiro / a introduzir na Itália e trouxe da Grécia para a Itália / e Ezra para Idaho”. Mais adiante, marca sua própria primazia: “E aqui restei: não venho / introduzir a dança na Itália / trazer a dança da Grécia para a Itália / ou para qualquer outra terra de Europa: / sou o inocente do sexo masculino e venho / do país dos Mourões”.

Ceará

*ali é terra de barro bom pra homem e ali
nasceram José, Francisco, Antônio e Josué e ali
é o país dos Mourões e do seu chão
touro e jacinto –
e por ali
é o caminho da Grécia
e eu inventei o caminho da Grécia na serra
de São Gonçalo dos Mourões
e fui o primeiro a inventar o caminho da Grécia
e sempre que me perdi
me perdi no caminho da Grécia, amada,
e sempre que me inventei me inventei no caminho
da Grécia*

Os dois primeiros versos dessa estrofe compreendem uma citação literal da “Relação do Ceará”, que Martim Soares Moreno escreve a fim de angariar favores da Coroa Portuguesa, dando contas das terras do Ceará e do que realizou nelas¹⁶⁷. Nessa mesma terra, depois do tempo de Moreno, erguem-se os Mourões. Os versos finais, além de englobar outro exercício de *emulatio*, ferem a corda da autoinvenção, que está no cerne do projeto poético de Gerardo. A autoinvenção é um empreendimento pessoal que, aqui, envolve necessariamente uma dimensão coletiva: por isso se retoma e se repete a letra de Martim Soares Moreno e se menciona os Mourões do tempo antigo. Em *Os Peãs*, inventar-se implica inventar também a comunidade e a memória da comunidade; memória que guarda o aspecto *heroico* da história. Essa *memória heróica* é feita de vínculos que podem, de uma geração a outra, se extinguir e se perder – é o vínculo entre Martim Soares Moreno, os Mourões e, por fim, ele próprio que o poeta, aqui, inventa para inventar-se – sempre no caminho da Grécia, que é onde importa estar.

4.6. *Diário da Navegação* de Pero Lopes de Souza

Em 1530, o rei D. João III envia ao Brasil uma armada de cinco naus, conduzindo quatrocentos portugueses, capitaneados por Martim Afonso de Souza. Os

¹⁶⁷ “Todos os navios que forem ao Maranhão e Pará lhe será forçado ir a reconhecer as terras de Seará porque é boa conhecida e como elas estão em 2 graus e 2 terços e o Maranhão em 2 graus e um terço da parte do sul da linha, e as águas correm sempre loeste, convém que os pilotos se assegurem”. MORENO, Martim Soares. “Relação do Ceará”. In: *Três documentos do Ceará colonial*. Fortaleza: Departamento de Imprensa Oficial, 1967, p. 185.

objetivos da expedição eram, pelo menos, três: combater a presença de navios franceses na costa brasileira, implantar padrões ao longo do Rio da Prata, a fim de demarcá-lo como posse da Coroa portuguesa, e estabelecer condições para o florescimento de centros de povoação. Embora orientadas, essencialmente, para objetivos comerciais predatórios – a extração do pau-brasil –, as expedições anteriores à de Martim têm o mérito de reconhecer as verdadeiras extensões e contornos da costa brasileira:

O conhecimento das dimensões do território e das suas potencialidades nos mais diversos domínios, ainda que muito precário, tornaria exequível a mobilização de recursos humanos e materiais para a colonização empreendida pelos Portugueses, constituindo um dos efeitos essenciais das viagens do início do século XVI que justificam seu interesse histórico.¹⁶⁸

São, assim, prolongamentos da expedição cabralina de “descobrimento”. A de Martim Afonso de Souza, contudo, apresenta, entre seus objetivos, um intuito explicitamente *fundador*, constituindo um episódio essencial para o início do processo de povoamento português nas terras brasileiras, que se dinamiza, nesse momento histórico, pela instituição das capitanias-donatárias. Entre os primeiros capitães-donatários do Brasil, constam Martim Afonso de Souza¹⁶⁹ e seu irmão, Pero Lopes de Souza.

¹⁶⁸ SERRÃO, J. ; MARQUES A. H. Oliveira (dir.). *Nova História da Expansão Portuguesa*. O império luso-brasileiro, 1500-1620. Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p. 111.

¹⁶⁹ A figura de Martim Afonso de Souza destaca-se entre as mais célebres dos tempos ‘heroicos’ das navegações portuguesas. A exitosa expedição ao Brasil é apenas um breve ensaio para as façanhas que realiza, mais tarde, nas Índias. Camões já o celebrava, dedicando-lhe quatro estrofes e meia em *Os Lusíadas* – numa delas, consta a única utilização pelo poeta do nome “Brasil”, referindo-se justamente à expedição de 1530. Traçando um breve memorial das façanhas de Martim, Camões lhe delineia o perfil heróico de capitão “em armas ilustre” e “em conselho, sábio”:

*Das mãos do teu Estevão vem tomar
as rédeas um, que já será ilustrado,
no Brasil, com vencer e castigar
o pirata Francês, ao mar usado.
(...)
Tendo assim limpa as Índias
virá depois com ceptro a governá-la
sem que ache resistência nem perigos
que todos tremem dele e nenhum fala.*

(Camões – *Os Lusíadas* – Canto X – 63/66/67)

Embora a expedição tenha sido capitaneada por Martim Afonso, a quem o rei outorga amplos poderes, Pero Lopes de Souza é um de seus agentes de maior destaque, tanto mais porque cabe a ele a missão crucial de reconhecimento do Rio da Prata, episódio dos mais fascinantes entre os distinguidos no relato. Ignorado por Camões, Pero é evocado por Santa Rita Durão, no *Caramuru*, épico de 1781. Como na menção de Martim em *Os Lusíadas*, encontramos uma breve evocação das batalhas contra os franceses:

*Francesa gente que o Brasil tentava
Pero Lopes de Souza em furiosa
Naval batalha o mar lhe contestava.*

(Santa Rita Durão – *Caramuru* – VIII – est. 27)

Em *Peripécias de Gerardo*, por sua vez, Pero Lopes de Souza reaparece “como divindade totêmica do clã”¹⁷⁰, como sugere Nogueira Moutinho, um ancestral cuja bravura na guerra e coragem na aventura devem ser celebradas e emuladas.

O *Diário da Navegação* de Pero Lopes de Souza foi exumado dos manuscritos da Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, pelo historiador Francisco Adolfo de Varnhagen, que organizou a primeira edição do texto, em 1839. Pelo *Diário*, temos notícias dos principais episódios da expedição. Por um lado, ressalta-se o aspecto de relatório técnico: Pero cuida sempre de anotar a posição do sol, a direção dos ventos e demais

Os feitos de Martim nas Índias são tão espetaculares – “tendo assim limpa as Índias” – que eclipsam o sucesso de sua expedição brasileira. Na carta em que, muitos anos depois, descreve seus serviços à Coroa, escrita para a rainha Catarina, esposa de D. João III, Martim Soares reserva um único parágrafo para a sua passagem pela costa brasileira. O trecho comunica vivamente os perigos da empresa, culminando num dramático naufrágio: “E fiquei servindo assy na Corte ate a Era de Vinte e noue, que por ELRey ter novas q. No Brasyil havia muytos francezes me mandou laa em uma armada, onde lhe tomei quatro naos, que todas se defenderao muyt valentemente, e me ferirão muyta gente, e assy nisto como no descubrimento de alguns Ryos, que me ELRey mandava descubrir, tardei perto de tres annos passando muytos trabalhos, e muytas fomes, e muytas tormentas, ate por derradeiro me dar uma tam grande, que se perdeo a nao, em que eu eu hya, e escapei em uma taboa, e mandoume ELRey vir de laa a cabo de tres annos.” A rápida descrição de Martim menciona os embates com os franceses e a missão do reconhecimento de “alguns rios”. Não se detém, contudo, sobre nada em específico: ao mencionar sua passagem pela Brasil, o intuito é frisar os grandes trabalhos e tormentos sofridos a serviço de “ELRey”. Alimenta a esperança de angariar o favor da rainha que, desde o passamento de Dom João III, em 1557, exercia a regência do reino, durante a menoridade de Dom Sebastião, seu neto e futuro rei de Portugal. Dessa forma, todo esse importante episódio das navegações portuguesas em terras brasileiras ficaria bastante obscurecido para a posteridade não fosse pela fortuita preservação do diário em que seu irmão, Pero Lopes de Souza, registrou, diligentemente, o perigoso cotidiano daquela viagem.

¹⁷⁰ MOUTINHO, J. G. Nogueira. “Gerardo Mello Mourão: poeta grego nascido no Ceará”. In: MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro: editora Record, s.d., p. 270.

condições climáticas, bem como as rotas seguidas, de modo que é possível reconstituir o trajeto da expedição com certa segurança, exceto por alguns pontos obscuros, notadamente aqueles que se referem à navegação dos afluentes do rio Paraná. Por outro lado, há muitas passagens que transcendem a questão técnica, adentrando, como veremos, o terreno dos relatos das viagens aos novos mundos, que seduziam a atenção das cortes europeias.

O modo é predominantemente narrativo, intercalado por descrições tanto das paisagens naturais quanto das paisagens humanas, os autóctones que os portugueses encontram a todo momento. Pode-se dizer que as notas subjetivas transparecem apenas em momentos de espanto ou admiração, seja diante da exuberância da beleza natural de algumas paragens ou diante das terríveis tempestades do mar, que não poucas vezes quase dão cabo do diarista e dos companheiros de navegação.

Os principais episódios da expedição consistem dos avistamentos e confrontos com naus francesas, o contato com índios e degredados portugueses na costa brasileira – na Baía-de-Todos-os-Santos, encontram Diogo Álvares, o *Caramuru* –, a incursão pelo Rio da Prata e afluentes, e, claro, o estabelecimento de povoações – uma vila em São Vicente, outra nas margens do rio Piratininga. Entre tais eventos, que dizem respeito propriamente à missão *política* da expedição, há muitos episódios narrando as peripécias e constantes provações inerentes à *aventura* marítima, no enfrentamento com as forças superiores da natureza, ressaltando-se os riscos mortais a que se expunham os navegantes a serviço DelRey.

Um dos momentos mais fascinantes do *Diário* é, de fato, a navegação pelo rio a Prata. Em novembro de 1531, julgando que era impossível conduzir os navios rio adentro, Martim decide-se por enviar o irmão Pero Lopes de Souza, num bergantim, na companhia de 30 marinheiros. O objetivo era instalar padrões que indicassem a soberania portuguesa. Pero Lopes separa-se da armada principal, seguindo rio acima, com o plano de regressar depois de vinte dias. Esse trecho do relato é particularmente pleno de peripécias. Ao longo do percurso, o navegante português registra a admiração tanto pela beleza dos campos – “a terra he mais fermosa e aprasivel que eu já mais cuidei de ver: não havia homem que se fartasse d’olhar os campos e as fermosuras delles” – quanto pela abundância e qualidade dos mantimentos – “na terra ha muito mel e muito bom: e achavamos tanto que o nam queriamos”. A entrada de 12 de dezembro, referente à estadia no esteiro dos Carandins, destaca-se pela entusiasmo da descrição de

Pero Lopes. Temos aqui uma expressão exemplar do pasmo do navegante diante da exuberância da terra que desbravava – a América figurada enquanto *visão paradisíaca*:

Quinta-feira 12 de dezembro á boca deste esteiro dos Carandins puz dous padrões de armas d’elrey nosso senhor, e tomei posse da terra para me tornar daqui. (...) Esta terra dos Carandins he alta ao longo do rio; e no sartam he toda chãa, coberta de feno (...) Eu trazia comigo alemães e italianos, e homês que foram á Índia e franceses, - todos eram espantados da fermosura desta terra; e andavamos todos pasmados que nos nam lembrava tornar. (...) O ar deste rio he tam bom que nenhũa carne, nem pescado apodrace; e era na força do verão que matávamos veados, e trazíamos a carne 10, 12 dias sem sal, e nam fedia. A agua do rio he mui saborosa; pela menhãa he quente, e ao meo dia he muito fria; quanta o homem mais bebe, quanto melhor se acha. Nam se pode dizer nem escrever as cousas deste rio, e as bondades delle e da terra.¹⁷¹

Destaca-se na descrição de Pero Lopes o entusiasmo no sentido de estabelecer a superioridade do esteiro dos Carandins, a ponto de mencionar, como uma forma de objetividade valorativa, o depoimento dos viajantes estrangeiros que o acompanham. Notável também é a afirmação de que, diante da beleza da paisagem, não se recordavam de voltar, o que nos lembra as peripécias de Odisseu, seja na ilha dos lotófagos ou na corte de Alcino, onde se lhe insinua a tentação de esquecer o regresso à Ítaca. A abundância prodigiosa das fontes de alimento e a qualidade quase sobrenatural do ar do rio, que previne a corrupção das carnes, reforçam a impressão de uma atmosfera edênica. Por fim, Pero Lopes emprega o motivo da inefabilidade: “Nam se pode dizer nem escrever as cousas deste rio, e as bondades delle e da terra”.

De um modo geral, as entradas do *Diário* condizem com a descrição de Jaime Cortezão para o estilo de Pero – “sóbrio, direto e seco” –, um estilo de relatório que, contudo, não deixa nunca de interessar, dada a natureza dos eventos que descreve:

Quarta-feira ao meo dia tomei o sol em 34 graos e com o vento norte ia correndo a costa a sudoeste. Ao pôr do sol, fomos surgir antre tres

¹⁷¹ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.56.

ilhas de pedras donde matamos muitos lobos marinhos.¹⁷²

Por outro lado, na entrada sobre o esteiro dos Carandins, como em muitas outras ao longo do *Diário*, Pero emprega uma espécie de *retórica do espanto*, recorrendo a descrições que insistem no caráter extraordinário do que vive e presencia. Essa retórica, no entanto, não pode ser percebida como uma estratégia demasiado deliberada de apresentação: dadas as circunstâncias em que redige o diário, pode-se dizer que as realidades e as experiências que tenta descrever de fato demandam tal retórica, por se tratar de realidades e experiências, afinal, extraordinárias.¹⁷³

Nesse sentido, a retórica do espanto marca tanto a descrição dos atributos superiores dos rios, dos campos e das serras – o deslumbramento da natureza –, quanto a narração dos tormentos e tempestades que sofrem no mar. Nesse último âmbito, destaca-se a entrada de 24 de dezembro de 1531. O bergantim de Pero Lopes encontrava-se num porto do monte de São Pedro, ponto em que temos mais algumas notícias daquela visão paradisíaca:

E fui com a gente toda ao mais alto do monte de Sam Pedro, donde viamos campos, a estender d'olhos, ta chãos como a palma; e muitos rios: e ao longo delles arboredo. Nam se pode escrever a fermosura desta terra¹⁷⁴.

Essa passagem do *Diário* parece ilustrar o velho ditado: passada a bonança, a tempestade. Na manhã do dia de Natal, partem de São Pedro, sob um vento norte “mui rijo”. Não demora a surgirem as provações: o leme quase se quebra, “carregou tanto vento da terra, que nam podíamos levar vela”. A água invade o bergantim. Mais adiante, um encontro inesperado:

¹⁷² SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.41.

¹⁷³ Um exercício imaginativo de Scott Fitzgerald, ao final de *The Great Gatsby*, consegue sugerir a dimensão do espanto pela visão dos navegantes: “Conforme a lua subia no céu, as casas insignificantes passaram a se dissolver até que, pouco a pouco, meus pensamentos desaguaram na antiga ilha selvagem que surgira aos olhos dos marinheiros holandeses neste exato lugar – o seio verde e frondoso de um Novo Mundo. Suas árvores extintas, aquelas que cederam lugar à casa de Gatsby, outrora estimularam os sonhos derradeiros e mais ambiciosos dos homens; por um momento transitório e mágico, alguém deve ter prendido o fôlego à vista deste continente, compelido a uma contemplação estética que não compreendia e tampouco desejava, face a face, pela última vez na história, com algo proporcional à sua capacidade de maravilhar-se”.

¹⁷⁴ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.61.

Indo ao longo da terra, demos n'hum peixe com o bargantim, que parecia que dava em seco, e virou o rabo, e quebrou a metade da postiça: foi tam grande pancada que ficámos todos como pasmados: nam lhe vimos mais que o rabo: mas a soma, que despois fez na agua, parecia mui gram peixe.¹⁷⁵

A verdadeira tempestade, contudo, ainda estava por vir. Aproveitando uma breve calmaria, Pero Lopes procura aportar entre a terra e uma ilha de pedras, com a intenção de passar a noite de Natal. Os eventos seguintes são descritos pelo diarista com crescente dramatismo:

Sendo hũa hora da noite me deu hũa trovoadã do nornordeste, que vinha por riba da terra como tanto vento, quanto eu nunca tinha visto, que nam havia homem que falasse, nem que pudesse abrir a boca. Em hum momento nos lançou sobre a ilha das pedras. (...) Saímos todos em riba das pedras, tam agudas que os pés eram todos cheos de cutiladas. Desta ilha á terra havia hũa legua. Ajuntamo-nos todos em hũa pedra; porque o vento saltou ao mar; e crescia muito a agua, que a ilha era quasi toda coberta, senam um penedo em que todos estávamos, confessando hûs aos outros, por nos parecer que era este o derradeiro trabalho. Assi passamos toda esta noite em se todos encomendarem a Deus: era tamanho o frio, que os mais homêns estavam todos entaguidos e meo mortos. Assi passamos esta noite com tamanha fortuna, quanta homêns nunca passaram.¹⁷⁶

Os navegantes portugueses assim encolhidos num penedo, numa ilha de pedras agudas, sob a inclemência dos ventos, dos relâmpagos e das águas, devem ter-se sentido como o “bicho da terra tão pequeno” de que fala Camões. Assim passaram a noite de Natal de 1531, convencidos de que realizavam “o derradeiro trabalho”, metáfora de grande força poética para a provação da tempestade.

¹⁷⁵ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.62.

¹⁷⁶ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.62.

Pero e os companheiros, contudo, sobrevivem. Pelos fins de janeiro, já estão de novo na companhia de Martim Afonso de Souza, em São Vicente, estabelecendo as primeiras vilas. É curioso o modo como o diarista se expressa nesse ponto do relato, na entrada de 22 de janeiro de 1532. Contemplando as vilas erguidas em São Vicente e às margens do Piratininga, e como se exausto dos perigos mortais dos mares, campos e rios indomesticados, Pero elabora um singelo elogio da civilização:

E repartiu a gente nestas 2 villas e fez nellas officiaes: e pôz tudo em boa obra de justiça, de que a gente toda tomou muita consolaçam, com verem povoar villas e ter leis e sacrefícios, e celebrar matrimonio, e viverem em communicaçam das artes; e ser cada um senhor do seu; e vestir as enjurias particulares; e ter todolos outros bens da vida sigura e conversável.¹⁷⁷

Trata-se, aqui, de uma espécie de contraparte civilizada da visão paradisíaca do esteiro dos Carandins. O tom, nesse ponto, não é de pasmo; não se distingue aqui a retórica do espanto, mas, sim, uma retórica do *reconhecimento* – o reconhecimento consolador da sociedade segundo os moldes e costumes europeus: a justiça das leis, o princípio da propriedade – “ser cada um senhor do seu” –, o pudor – “vestir as enjurias particulares” –, o conforto e a previsibilidade da existência “sigura e conversável”.

4.7. *Peripécias de Pero e Gerardo*

Para os “homens dos de hoje”, como para os europeus do século XVI, eventos como os do *Diário* despertam uma fascinação inevitável: acompanhamos, entrada a entrada, uma aventura do tipo que nos parece espetacular. Mesmo que precedida por diversas expedições, a de Martim e Pero ainda é uma viagem ao desconhecido radical, e tanto mais a incursão de Pero pelo Rio da Prata acima. Os riscos mortais da viagem são variados, recorrentes e, no mais das vezes, inevitáveis, o que torna ainda mais admirável, ao olhar contemporâneo, o pragmatismo estoico do relato. Pero transparece como um diligente servo do Rei, que leva a cabo a missão que lhe é confiada, quando

¹⁷⁷ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.67.

muito anotando os percalços espantosos que enfrenta. Essa disposição inabalável que marca o *Diário* – além, claro, da própria matéria – delineia um perfil heroico ao relator.

Ao mesmo tempo, a circunstância das expedições marítimas nos transporta a acontecimentos que descortinam uma cena potencialmente mítica: a navegação de Pero Lopes pelo rio da Prata é um ato *inaugural*. O tempo inaugural é o tempo mítico, isto é, o tempo do começo, como o tempo dos atos de Manuel Martins Chaves, que fundam o país dos Mourões. Em *Os Peãs*, temos notícias de ainda outro ato inaugural de potencial mítico – a viagem à Lua – na abertura de *Rastro de Apolo*, que analisaremos mais adiante.

É com o objetivo de se apropriar do heroísmo inerente à aventura marítima e do caráter mítico (ou miticamente concebível) do tempo no qual ela se desvela que Gerardo ancora, intertextualmente, grande parte dos cantos de *Peripécias de Gerardo* no *Diário* de Pero. De fato, mais da metade dos vinte e sete textos que compõem *Peripécias* reelaboram passagens do relato do navegante português. Os procedimentos intertextuais são variados: citação literal de longos trechos (escandidos em versos), paráfrase estilizada, alusão a motivos recorrentes, apropriação de vocabulário e expressões típicas da dicção do *Diário*, além do procedimento mais vasto, que sustenta e conduz simbolicamente o poema, de espelhar as viagens de Gerardo na viagem de Pero – como se a viagem de Gerardo figurada em *Peripécias*, mais do que emulasse, continuasse e estendesse a de Pero (o que se sublinha exemplarmente pelo recorrente verso “e de seus bagos venho”, que o poeta repete a cada menção ao nome do navegante português).

Desse modo, embora *Os Lusíadas*, de Camões, concedam a epígrafe e embora, mais de uma vez, o próprio bardo português seja mencionado no poema de Gerardo, a grande referência intertextual em termos do universo das navegações é, de fato, Pero Lopes de Souza e seu diário, o que se explica por vários motivos. Destaco dois: primeiro, o fato básico de que o *Diário* trata de eventos que se passam na costa brasileira – eventos que envolviam uma missão fundadora e que constituíram importante episódio para o processo de conquista e colonização. Ainda nesse âmbito, os eventos possuem uma natureza de *aventura*, na medida em que envolvem expedições a regiões muito pouco desbravadas pelos europeus. Apresentam, ainda, o caráter *inaugural* que frisei mais acima.

Em segundo lugar, o diário de Pero era um material desaproveitado e valiosíssimo. Ancorar-se no poema de Camões, *auctor* ou autoridade modelar das

epopeias coloniais brasileiras, seria demasiado óbvio. Já Fernando Pessoa evita a emulação direta de *Os Lusíadas* em *Mensagem*. O *Diário*, por sua vez, oferecia um material poético em estado bruto: em primeiro lugar, é mais antigo do que *Os Lusíadas*; em segundo lugar, não se trata de um texto estilizado pelo engenho e pela arte, mas um documento histórico, cuja dicção guarda uma beleza arcaica que serve a todos os propósitos do projeto poético de Gerardo, tanto no sentido de enriquecer sua própria dicção poética, pela arqueologia poético-linguística, quanto no sentido de inventar aquela continuidade comunal que envolve o estabelecimento de uma memória heroica.

O *Diário*, assim, fornece tanto uma moldura alegórica para a figuração das peripécias de Gerardo, quanto material propriamente textual, que o poeta pode manipular estilisticamente. Procedimento básico de Gerardo ao apropriar-se do texto de Pero é usá-lo como uma espécie de *mote*: o poeta recupera uma passagem do *Diário* e a reproduz quase literalmente, dispondo-a em versos, para em seguida urdir os motivos, vocábulos e expressões da dita passagem à figuração da sua peripécia, atribuindo-lhes novo simbolismo. Um caso exemplar pelo qual podemos ilustrar esse procedimento é a utilização de entradas registradas entre os dias 16 e 24 de janeiro de 1531, quando os navegantes se aproximam da “ilha de Fernão de Loronha”. No *Diário*, as anotações de Pero sobre o trajeto incluem instruções para navegação baseadas no comportamento das aves da região:

Segunda-feira 16 do dito mês se fez o vento sudoeste, e com elle fazíamos o caminho do sul-sueste; e no quarto da prima nos deu hũa trovoadã, com gram força de vento, que nos fez amainar de romania as velas.

(...)

Sabado, 21 do dito mês tomei o sol em hum grao e tres quartos: a Ilha de Fernão de Loronha me demorava ao sudoeste e a quarta d’oeste; o cabo de Santo Agostinho ao sudoeste. O vento nos era mui escasso, do que sentíamos muito trabalho.

(...)

Terça-feira ao meo dia tomei o sol em quatro graos e hum quarto. Nesta paragem correm as aguas a loesnoeste: em certos tempos correm mais; sc. desde março até outubro correm com mais furia. He por estas correntes fazerem os

abatimentos incertos que muitas vezes se dam
duas quartas de abatimento, e abatem os navios
quatro. Assi que nesta paragem a pilotagem he
incerta, per experiencia verdadeira, para
saberdes se estais de barlavento ou de julavento
da ilha de Fernão de Loronha, quando estais de
barlavento vereis muitas aves as mais
rabiforcados e alcatrazes pretos; e de julavento
vereis mui poucas, e as que virdes serão
alcatrazes brancos. E o mar he mui chão.¹⁷⁸

Por mais técnico que se pretenda o registro de Pero Lopes, há sempre algum elemento que sugere o aspecto da aventura – “nos deu hũa trovoadã, com gram força de vento”; “nesta paragem a pilotagem é incerta”. Além disso, destaca-se a sonoridade, muitas vezes bela e estranha, do léxico nauta e dos pontos cardeais, colaterais e subcolaterais – “sul-sueste”, “loesnoroste”, “quarta d’oste” – que Gerardo explora e valoriza. Distinguem-se também as aplicações de verbos em sentidos que caíram em desuso, como o verbo “demorar” em “a Ilha de Fernão de Loronha me demorava ao sudoeste”. O que soa como arcaísmo ao ouvido contemporâneo cria um notável efeito poético por aquela estranheza do inabitual que os formalistas russos associavam à linguagem literária. Mas mais do que isso: a utilização de “demorar” tal como Pero o emprega não apresenta nenhum substituto contemporâneo exato; nesse caso, “demorar” sugere o sentido de “estar”, mas também algo próximo de “acompanhar”, como uma presença – real ou intuída – no horizonte.

No caso da última entrada, sobressai-se ainda a presença de uma metáfora preciosa – “E o mar he mui chão” – que poeta algum deixaria de explorar: trata-se de um achado poético que talvez não pertença a Pero Lopes, mas aos ditos anônimos do mundo dos navegadores; de todo modo, é uma metáfora de grande força imagética, que parece nascer naturalmente daquele modo de vida.

Tendo em mãos esse material, rico em história – tanto política quanto cultural e linguística –, Gerardo o explora de modo a angariar densidade simbólica, por meio de vários procedimentos intertextuais. No caso em questão, o poeta realiza, primeiro, uma *condensação*, pelo qual se reúnem elementos de várias entradas em uma única estrofe; para essa condensação, Gerardo vale-se de um procedimento que se coloca entre a citação literal e a paráfrase estilizada – envolve a citação literal, mas, por compreender

¹⁷⁸ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo, Editora Parma, 1979, p.18/19.

também a condensação de um material mais numeroso, implica decisões seletivas de ordem rítmica e poética que constituem, efetivamente, uma *estilização*. Essa estilização inclui a “escansão” da prosa original, que é disposta em versos, como se o poeta revelasse, assim, o poema oculto. Nisso o antecedem, com propósitos e efeitos distintos, tanto o Oswald de Andrade de *Pau-Brasil* quanto o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*. Por fim, há o procedimento do que podemos chamar de *alusão imediata*, pela qual o poeta alude aos motivos do episódio que acaba de estilizar, valendo-se deles como mote para a figuração da peripécia pessoal. Nesse poema em particular, a peripécia envolve os companheiros da *Santa Hermandad de la Orquídea*. Tendo em mente as entradas transcritas acima, observemos todos esses procedimentos em ação:

*Gran fôrça de vento nos fez
amainar de romania as velas
tomei o sol em dois graus: demorava-me
a ilha de Fernão de Loronha ao sueste
e ao sudoeste demorava
o Cabo de Santo Agostinho o olhar de Santa Mônica
nesta paragem correm as águas aloesnoeste
e em certos tempos correm mais
assim que nesta paragem a pilotagem é incerta:
por experiência verdadeira
para saberdes se estais de barlavento ou de julavento
da ilha de Fernão de Loronha
quando estais de barlavento vereis muitas aves
- as mais
rebiforcados e alcatrazes pretos
e de julavento vereis
mui poucas aves e as que virdes serão
alcatrazes brancos
e o mar é mui chão:*

*entre alcatrazes pretos
e alcatrazes brancos
por mar mui chão
por muito chão de mar
por mar e chão de chãs de terra de Alagoas
às vezes a um tiro de falcão do abismo
se arrisca a peripécia de Gerardo
e incerta é a pilotagem do perigo e Raul
e Efraín e Abdias e Godo e Napoleão,
e os outros capitães, Francisco,
tapavam os olhos com a mão
sacudiam a cabeça e tremiam pelo navegante
cheios de misericórdia e terror:*

*“Carlos – diziam – Carlos, o Temerário” –
 e era Gerardo entrando, amor,
 Gerardo em seu labirinto
 e cada qual teria o seu: jogava
 Juan y su laberinto
 de papel
 Agustín y su laberinto
 de farsa
 Godo y su laberinto
 de estrelas
 Abdias e seu labirinto
 de bocetas
 Francisco e seu labirinto
 de anjos e Tomás
 e seu labirinto de maçã
 e vai morrer mordendo a fruta
 do primeiro Adão
 Tomás talvez o último Adão
 mordendo a sua fruta e a fruta
 de todos esses labirintos
 tem o mesmo sabor o mesmo aroma:
 assim, digamos, Gerardo
 em seu labirinto navegava
 farsa estrela papel bocetas anjos e maçãs.
 Mas onde o sítio do desejo?¹⁷⁹*

Esse longo trecho é o segmento final do quinto poema de *Peripécias*, que se destaca pela repetição do refrão “E onde o sítio do desejo?”. Como se pode constatar, a estrofe de abertura condensa elementos das entradas referidas: quase todos os versos são citações literais; a estilização reside aí no processo seletivo de condensação. A estrofe seguinte, por sua vez, toma por mote as alusões – tanto alusões pontuais aos motivos da estrofe imediatamente anterior – as alcatrazes, o “mar mui chão”, a pilotagem incerta – quanto a alusão mais geral ao episódio do *Diário*: do ponto em que Pero Lopes e os portugueses aproximam-se de um trecho perigoso do trajeto, Gerardo salta para a cena em que também navega, com os companheiros da *Santa Hermandad*, em um momento de tensão e “pilotagem incerta”. A cena captura o espírito daquelas viagens existenciais e existencialistas da Santa Hermandad – cada confrade tem o seu próprio labirinto, mas todos os labirintos testemunham uma mesma peregrinação e busca. Ao final, a indagação – “Mas onde o sítio do desejo?” – ecoa e vale para todos: pela interseção de

¹⁷⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.39/40.

tempos e espaços, vale para Gerardo e a irmandade e vale para Pero e os demais navegantes.

4.8. “E de que me terei esquecido?”

A partir do quarto poema, *Peripécias* sustenta um diálogo intertextual constante com o *Diário* de Pero. No terceiro canto, o poeta rememorara os anos no mosteiro em Congonhas. Agora, relata as notícias/memórias que foi colhendo nas andanças pelo “caminho da Grécia”, valendo-se do suporte metafórico do universo das navegações e dos descobrimentos. A abertura do quarto canto marca de forma explícita a evocação desse universo, anterior ao tempo do país dos Mourões:

*Pelas águas clementes e inclementes navegar
e navegar o chão, a fêmea, a cajazeira
com vento leste sair fora da barra
debaixo da capitania de Martim Afonso
com Pero Lopes de Souza e de seus bagos venho
antes da era de Úrsula, Alexandre, José e outras
matriarcas e outros patriarcas e aí
começa o labirinto de Gerardo – na era
de Dom Manuel, o Venturoso, pois
por ventura aventura e desventura
ia de capitão de hua armada o governador
da terra do Brasil.¹⁸⁰*

Esse pórtico de abertura inaugura de imediato o diálogo com o *Diário*, recuperando os termos nos quais Pero Lopes de Souza registra a partida de Lisboa, na primeira entrada:

Na era de 1530, sabado 3 dias do mes de dezembro, parti desta cidade de Lixboa, debaixo da capitania de Martim Afonso de Souza, meo irmão, que ia por capitam de hua armada e governador da terra do Brasil: com

¹⁸⁰ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.22.

vente leste saí fóra da barra, fazendo caminho
do sudoeste.¹⁸¹

Nesse caso, a apropriação intertextual dá-se, sobretudo, pela *alusão* – mais do que citar literalmente – embora cite –, Gerardo alude à entrada de Pero Lopes, apropriando-se dela de modo mais livre. Além disso, no caso analisado mais acima, encontramos um longo bloco de citações textuais, que servem de mote; aqui, as citações do *Diário* são desmembradas e embaralhadas às notícias/memórias do poeta, como veremos.

A memória e o ato de rememorar é o tema desse canto, que apresenta uma espécie de refrão, a indagação “E de que me terei esquecido?”, que é seguida sempre pela rememoração de algum episódio, algum personagem, algum tempo:

*E de que me terei esquecido? Não, por certo,
daquele medo, não daquela dor noturna e as vacas mugindo
no terror à solidão
de teus pastos e teus céus.*

*Ficaram num cinzeiro os olhos azuis de Catarina
no cinzeiro de um bar – e de tantas
tantas outras coisas me lembro dia e noite
aquela noite o canto das prostitutas encarceradas
- e o coração,
Demóstenes Gonzalez, o teu, hecho pedazos
e o pedaço da lua aquela noite
no chão do calabouço¹⁸²*

A indagação conduz o poeta, primeiro, a uma dor obscura, nostálgica, ambientada na vastidão de pastos e céus; em seguida, passa brevemente pelos “olhos azuis de Catarina”, fixos num cinzeiro. Da vastidão dos céus, o foco do poema fecha-se sobre o cinzeiro e, depois, na lua – não uma lua estampada nos céus, mas “no chão do calabouço”. Trata-se da primeira alusão ao tempo do aprisionamento do poeta no cárcere em Ilha Grande¹⁸³. Gerardo não reserva um poema em especial para rememorar

¹⁸¹ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, p.13.

¹⁸² MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.28.

¹⁸³ Concluo que se trata de uma alusão à Ilha Grande por conta da menção a Demóstenes Gonzalez (1918-1988), jornalista e compositor, parceiro de várias composições de Lupicínio Rodrigues. Na juventude, Demóstenes envolveu-se com o Partido Comunista, o que lhe custou alguns anos de prisão em Ilha Grande, entre comunistas e também entre integralistas, como Gerardo. Em depoimento, Gonzalez, filho

os anos em Ilha Grande, como reserva aos anos de mosteiro; em vez disso, espalha diversas alusões ao longo dos poemas de *Peripécias*, geralmente abrangendo episódios em que traz à lembrança figuras da sua juventude, ao lado de quem se envolveu nos

de um guerrilheiro andaluz, relembra: “Particpei ativamente da Juventude Comunista. Depois, fiz a campanha contra a entrega da mulher do Prestes, a Olga, para a Gestapo. Por isso fui preso, torturado. Tirei uns cinco ou seis anos de cadeia. Lá na Ilha Grande. (...) Convivi com as maiores inteligências do país: Graciliano Ramos, Jorge Amado...Estivemos juntos, dividindo o mesmo cubículo.” O depoimento é reproduzido na íntegra na dissertação *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*, defendida por Márcia Ramos de Oliveira, pela UFRS. A dissertação e o depoimento de Gonzalez estão disponíveis em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/95054/000129783.pdf?sequence=1>. Ao longo de *Peripécias*, Gerardo alude tanto às turbulências políticas da Era Vargas quanto da ditadura militar. Num dos mais belos e empolgantes poemas do livro, Gerardo transcreve e estiliza um trecho da “Relação do Ceará”, de Martim Soares Moreno. No trecho de Moreno, lê-se: “Os moradores índios dali me dizem que de uma serra daquelas carregavam os franceses quantidade de terra para a França”. (In: MORENO, Martim Soares. “Relação do Ceará”. *Três documentos do Ceará colonial*. Departamento de Imprensa Oficial: Fortaleza, 1967, p. 187). Com essa menção aos carregamentos de terra em mente, Gerardo compõe o décimo sexto canto de *Peripécias* como uma espécie de convocação geral, aos vivos e aos mortos, para buscar a terra roubada e trazê-la de volta. Entre os mortos convocados, elenca revoltosos de vários períodos da história nacional, com destaque para Anita Garibaldi, o “negro Henrique de pouca letra e muita espada” – Henrique Dias, da Insurreição Pernambucana – e Carlos Marighela, morto em 1969: “e os franceses carregavam quantidades de terra / para a França: / venho buscá-las e os gringos estão levando para / Massachussets / a minha terra com o sangue e os ossos de meu pai: sobre o lombo do touro, Mestre Adão, com / Clodomir e Célia / vamos buscá-la./ Ressuscita o homem moreno de Amaralina, / companheiro, / vamos buscá-la: / com o negro Henrique de pouca letra e muita / espada / com Maria e as mulheres e as crianças com Anita / Garibaldi / vamos buscá-la / com um terço de Feitosas e Mellos e Mourões / da Canabrava / a ferro e fogo vamos buscá-la”. Em outro poema, Gerardo alude ao fracassado levante integralista, lembrando alguns de seus principais personagens que se acharam, posteriormente, presos em Ilha Grande: “e em Dois Rios éramos / dois mil e trezentos prisioneiros além / de Demóstenes González e Agildo Barata e Belmiro Valverde / e Osvaldo França ouvia sonatas / e o sargento Francolino de olhos verdes e rosto de cobre / havia sublevado os navios e Aguinaldo Cesar Cals / amotinou a maruja e o marinheiro Gregório / encostou o cano do fuzil na nuca do Capitão de fragata / e Hasselmann tombou varado à bala / e íamos no bergantim e os condenados morriam / nos porões / e Bráulio Guimarães os mandou à puta que os pariu”. O citado Hasselmann, por exemplo, foi um dos principais articuladores do levante: “No que concerne à tomada do Ministério da Marinha, o responsável pela ação rebelde foi o integralista almirante Capitão-de-Fragata Arnaldo Hasselmann. Primeiro, conforme o planejado, cerca de trinta homens aprisionam as sentinelas do Ministério. Em seguida, Hasselmann entra no prédio e ordena a um sargento que reúna a guarda. Um dos integrantes dela, entretanto, acerta-o com um tiro de fuzil.”. In: LUSTOSA, Rogério. *O integralismo nas águas do Lete: história, memória e esquecimento*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004. Disponível online: https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/VICTOR__Rog_rio_Lustosa.pdf. Em outro poema, Gerardo alude à figura de Anísio Teixeira, jurista, educador e escritor brasileiro, morto em 1971: “quebrou-me muitos aparelhos e rompeu-me / as velas todas: / estando eu assim com a nau chegou / o capitão irmão com os outros navios e Francisco / Francisco da Gama Lima / servia o mel e o pão e o coração fraterno / de José Ribas e fazia o pelo sinal da santa cruz / com a mesma lágrima e o mesmo mel / junto ao cadáver de Anísio Teixeira / onde era o pranto da filha derelicta”. Suspeita-se que Anísio Teixeira tenha sido assassinado pela ditadura militar, como sugere reportagem da revista *Carta Capital*, disponível online: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-assassinato-de-anisio-teixeira-2603.html>. Gerardo associa, pontualmente, as peijas marinhas de Pero Lopes às peijas políticas da história nacional de que participa ou que testemunha. No último poema de *Peripécias*, uma bela estrofe homenageia os mortos evocados ao longo do volume: “Os mortos, companheiro, foram plantados / no coração de um mês e um dia / serão árvore e fruto: / pois minuto a minuto marco o metro / de seu crescer”. É seguindo tais estratégias alusivas que a história do século XX brasileiro adentra *Peripécias*. Nessas figuras, à direita e à esquerda, integralistas ou comunistas, Gerardo discerne a vocação para a revolta e a insubmissão, valores inegociáveis do *ethos* da poesia de *Os Peãs*.

conflitos políticos e com quem conviveu na prisão, como o jornalista e compositor Demóstenes Gonzalez.

Depois da menção a certo Pedro Mota, que lhe traz a cartola do pai morto, repete-se o refrão, e somos lançados ao tempo de Pero, numa colagem de alusões e citações que se embaralham entre lembranças da casa de Araci de Almeida, no bairro carioca do Encantado, onde, aparentemente, o poeta foi consolar-se da morte da primeira esposa, Maria Helena:

*E de que me terei esquecido? Não, por certo
do tempo em que reinou a calmaria podre
e sem ventar bafo de vento
era mais grosso o mar e ao mar
lancei prumo e perguntei o fundo
e tomei o fundo com cinquenta braças
Tenerife! Tenerife!
tomamos as monetas e mais que o dia
já podia a noite
e pairamos a noite toda até o quarto d'alva
demorava-me o Cabo das Tormentas a leste e depois
barlaventeamos outra noite sem poder cobrar nada
por não poder fazer caminho
e não me esqueço, por certo,
do quintal do Encantado, ribeira e casa
de Araci de Almeida onde o canto dos galos
alongou tua morte
no alanceado coração – e como esqueceria
teus seios olorosos – e da cova deles
bem que rescendiam
e do cravo e da morte os suspeitos aromas:
e ainda cantarei de ti (agora tenho apenas o grande mar
por lá dessa lembrança)
nem mais vela que traquete e mezena
e muito trabalho na capitânia
porque não governava e não governa.
E amainamos a vela e fomos
correndo ao som do mar – até que foi de dia.¹⁸⁴*

O trecho abre com um episódio de “calmaria podre”, expressão que não se encontra no *Diário*, mas que, naturalmente, alude a ele. Em seguida, temos uma condensação de várias entradas registradas entre oito e dezoito de dezembro de 1530, o primeiro mês de navegação. Isso é importante notar: de modo geral, *os poemas de*

¹⁸⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p.29.

Peripécias acompanham a cronologia do Diário, de modo que, a cada peripécia de Gerardo, avança-se também nas peripécias de Pero, numa simetria simbólica próxima daquela que Joyce estabelece entre Ulysses e a Odisseia.

No trecho acima, encontramos citações literais do texto referencial – “sem ventar bafo de vento”; “e pairamos a noite toda até o quarto d’alva” –, bem como citações semiliterais, isto é, ligeiramente modificadas – “barlaventeamos até a noite” é o que se lê exatamente no *Diário*. Há também modificações mais significativas. Na entrada do dia 14 de dezembro, lemos: “...demorava-me o cabo do Bojador a leste e a quarta”¹⁸⁵. Em vez do Bojador, contornado em 1434, pelo navegador Gil Eanes, Gerardo menciona o Cabo das Tormentas, contornado por Bartolomeu Dias, em 1488. Essa modificação tem pelo menos uma razão de ser: Cabo das Tormentas é o título do primeiro livro de poemas de Gerardo, escrito no cárcere de Ilha Grande, na mesma época em que escreve *O Valete de Espadas*, além de um diário, jamais publicado¹⁸⁶.

Da navegação de Pero, passamos à reminiscência de uma cena na casa de Araci de Almeida (1914-1988), no Encantado. Pouco antes, o poeta já evocara a célebre intérprete, mencionando a canção “Não me diga adeus”, com a qual Araci obteve grande êxito comercial, no Carnaval de 1948. Nesse exato ano, morre a primeira esposa de Gerardo, pouco antes de o poeta reconquistar a liberdade. O poema acena, portanto, para Maria Helena, presença obsessiva em *Os Peãs*, a quem, mais adiante, em *Peripécias*, o poeta dedica longa elegia¹⁸⁷, como já o fizera em *O País dos Mourões*.

¹⁸⁵ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.14.

¹⁸⁶ *Cabo das Tormentas* é composto por dez elegias e foi editado em 1950, antecedendo em mais de uma década o primeiro volume de *Os Peãs*.

¹⁸⁷ A elegia a Maria Helena é o nono canto de *Peripécias*. Aqui, Gerardo vale-se, novamente, do *Diário* como uma espécie de *mote*. Na entrada de 20 de outubro de 1531, Pero nos informa sobre uma carta: “Nesta ilha estivemos oito dias esperando por hum bargantim, que de nossa companhia se perdera: como nam veio mandou o capitam pôr hũa cruz na ilha e nella atada hũa carta emburilhada em cera, e nella dizia ao capitam do bargatim o que fizesse vindo ali ter”. Citando quase sem modificações a entrada de Pero, Gerardo dispõe-na em versos, na abertura do nono canto, para depois seguir-lhe o motivo da carta: “Estivemos oito dias esperando / por um bergantim / de nossa companhia se perdera: como não veio / mandou o Capitão pôr uma cruz na ilha e nela / atada / uma carta emburilhada em cera / e nela / dizia ao Capitão do bergantim / o que fizesse vindo ali ter: e emburilhada em cera e mel / fincada com punhal no coração / esta é uma carta, amor, é teu canto de morte - / epitáfio da primavera: naquela madrugada / no Hospital dos Espanhóis: / quando teus olhos foram se afundando / na doce caravela de teu corpo”. Tal como, por vezes, funde o discurso das navegações ao discurso erótico-amoroso, aqui Gerardo o entrelaça ao discurso elegíaco-lamentativo, alcançando essa bela metáfora dos olhos que se afundam “na doce caravela de teu corpo”. A elegia segue, trabalhando motivos retóricos típicos do gênero elegíaco, como, por exemplo, a manifestação generalizada da dor no mundo que cerca o poeta, tantos nos seres animados quanto nos inanimados: “na rádio de Paqueta o tango de ontem / é agora mais forte sobre a rua / Benjamin Constant e no Largo da Glória, ó Paulo Fleming, / as merencórias putas são mais tristes / batem mais os

Nesse ponto, aliás, escuta-se um eco do primeiro volume: ali, no canto de abertura, lemos uma promessa do poeta à amada morta formulada nos seguintes termos: “E tu mesma caíste, eu que te havia por / endereço do coração / e ainda cantarei de ti, que agora tenho apenas o espanto / da implacável derrubada / em que todos vão caindo em toda parte”. Aqui, o poeta repete a promessa de cantá-la – “e ainda cantarei de ti” -, mas, agora, em vez do espanto, tem “apenas o grande mar por lá dessa lembrança”. A referência é, novamente, o *Diário*, em cuja sexta entrada se lê: “...passou o vento ao nornordeste e ventou com muita força, e trazia grande mar por lá: a nao ia tam má de governo”. Ter o mar por lá significa, na terminologia náutica, permitir que a embarcação siga à força da correnteza, como à deriva. Aqui, Gerardo explora a metáfora da nau sem governo, propiciada e enriquecida pelos ecos de Pero Lopes.

Seguindo a leitura do poema, repete-se outras vezes o refrão – “E de que me terei esquecido?” –, ao que nos chegam notícias/memórias de São Gonçalo dos Mourões, de Crateús e de Sobral; saltando-se no tempo e no espaço, evoca-se a imagem de “um bonde / varando a madrugada da Tijuca”,

*e tantas outras coisas – já não sei
se coisas ou lembranças:
possuídas um dia possuíram
o pulso do poeta
inventado e inventor
da memória inventora*¹⁸⁸

Pode-se dizer que esses versos são o núcleo filosófico do terceiro canto; ao mesmo tempo, comentam a dialética entre vivência, memória e invenção que está na raiz do ato de poetizar em Gerardo: o poeta, rememorando, inventa – o tempo perdido se transmuta em tempo reconquistado, ou melhor, tempo transfigurado numa vivência qualitativamente superior, porque orientada para um sentido ou para a revelação de um sentido, que, em *Os Peãs*, é sempre conjurado pela indagação “E onde o sítio do

relógios pela madrugada no sobrado de Alice / e no bar do Soares se contemplam mais / as cadeiras espectantes”. Essa generalização do luto é um recurso tão ancestral que já o encontramos no lamento de Gilgamesh pela morte de Enkidu, na *Epopéia de Gilgamesh*, texto que antecede as epopeias homéricas em pelo menos mil e quinhentos anos. Tendo perdido o amigo de aventuras, Gilgamesh faz soar seu lamento, recorrendo à enumeração caótica do pranto e à prosopopeia: “Enkidu, meu jovem irmão, ouve, / um eco atravessa todo o país / como um lamento de mãe. / Choram todos os caminhos que juntos percorremos, / e as feras que caçamos: o urso e a hiena, / o tigre e a pantera, o leopardo e o leão (...) / Os rios cujas margens percorríamos / choram por ti”.

¹⁸⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.31

desejo?”. Por esse aspecto, o canto de Gerardo assemelha-se à música da “sanfona saudosa” do marinheiro Lorenz, que modula uma resposta impossível àquela indagação:

*E de que me terei esquecido? Não,
por certo, do arrepio
na penugem de teu braço quando
atrás de tua orelha era um perfume
farejado; e é preciso desfrutar
a luz, e aos olhos não negar nada na vida e
não perder
cova de seio, pedra de rua, axila e nuca tonsurada
e andorinhas ao céu
de agosto foragidas e dormir
sobre o catálogo palpitante. E de que
me terei esquecido? Não,
por certo, do arrepio
de Claude e Sylvianne e as outras cimitarras
fulgurantes:
aos fascinados olhos transpassavam
de um golpe o coração e tudo
era roteiro – os cegos tocando viola
na feira de Várzea Formosa
os soldados de mosquetão na estrada de Alagoas
e Arlette
ruiva e nua em seu bordel e nas noites de maio
a grinalda da Virgem e os anjos de novena e longa
túnica
e tudo era roteiro e de que banda
do mundo é o sítio do desejo, Capitão?
Soubesse dele e o não cantara
na sanfona saudosa o marinheiro Lorenz
e em sua voz marulhada o dalmata do cargueiro
grego
naquele outubro¹⁸⁹.*

A matéria da memória inventora é a experiência vivida – o “catálogo palpitante” –, que deve ser rica e fecunda – “aos olhos não negar nada na vida”. A poesia de *Os Peãs* não sugere que esse processo de fabulação existencial obedeça a uma cronologia rígida; a conjugação de vivência, memória e invenção dá-se pelo caminho: “canto no caminho”, escreve o poeta. Esse, aliás, é um dos significados que podemos entrever no fato de que Gerardo ancora seu poema no *Diário* de Pero Lopes, isto é, numa espécie de relato que registra e inventa a vida, dia a dia, entrada a entrada.

¹⁸⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.33.

Seguindo a menção ao marinheiro e aproximando-se do fecho do poema, o poeta retoma a metáfora da navegação e do descobrimento. As alusões ao diário de Pero fornecem imagens e motivos que o poeta entrelaça à rememoração das peripécias de um enlace amoroso:

*E à quarta do nordeste e à quarta daloeste
pode haver vista de terra e por isso
aprendi a pairar a noite toda até o quarto d'alva
e também Dalva pairava
as monetas ao léu e o seio em boia e então
barlaventeávamos até o carço da noite¹⁹⁰*

Para encerrar o poema, Gerardo retorna ao tema da abertura de *O País dos Mourões* – o chamado poético aos mortos –, associado agora à figuração do poeta como guardião da memória:

*oblivionem oblitus me esqueci de esquecer-me
e aos meus mortos
em vão imolo os bodes vigorosos
e os cantos fúnebres:
do ninho de seus túmulos levantam-se
e ao redor do atônito poeta
cantam a letra
dos próprios epitáfios:
nos alqueires do inferno ninguém morre
e ninguém morre
na bem-mal-assombrada casa
deste coração. Pois, de que
me terei esquecido?¹⁹¹*

¹⁹⁰ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.33. Mais de uma vez Gerardo se vale dos episódios, da dicção e dos motivos do diário de Pero para elaborar figurações do enlace amoroso, em um entrelaçamento do discurso erótico-amoroso e do discurso nauta que alcança resultados bastante expressivos. Ao final do sétimo canto, por exemplo, o poeta recolhe cenário, expressões e motivos às entradas registradas entre 22 e 29 de abril de 1531, quando os portugueses se aproximam do Rio de Janeiro, para elaborar uma cena amorosa que também se passa no Estado do Rio, no bairro do Leblon. Na entrada de Pero Lopes de Sousa, lê-se: “*Sabado* no quarto d'alva se fez o vento sudoeste; e veio tam supito e furioso, que quase nam deu lugar a amainar as velas; e ventou com tanta força (o qual ainda nesta viagem o nam tínhamos assim visto ventar) que as naos sem velas metiam no bordo por debaixo do mar: era tamanha a escuridam e relâmpagos, que era meio dia e parecia de noite: á tarde se fez o vento sul. Andava o mar tam grosso e tam feo que nos entrava por todalas partes. No quarto da prima ao sair da lua abonçou-se o vento. (...) Pela menhãa houvemos vista de terra a qual era mui alta a maravilha; fazia-me dela dez léguas”. No poema de Gerardo, por sua vez, lemos: “Ao sair da lua abonçou-se o vento / e era o quarto da prima / formosa / no mar de seus cabelos Dora / Maria Mourão / - Dora Correia Lima / no quarto da modorra no Leblon / era meio-dia e parecia noite / e o relâmpago de ouro de teus olhos / cortava a tempestade dos cabelos / e o mar tão grosso me entrava / por todas as partes com / o jogar da nau de ventre liso / Dora afagada à brisa ao faro das narinas: houve vista de montes / e era mui alta a maravilha / em teu monte de relva / e hoje me faz dela / dez léguas e dez línguas noroeste”.

¹⁹¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972, p.34.

Aqui, o rito sacrificial descrito guarda uma reminiscência bastante significativa: trata-se da cena em que Odisseu, no Hades, imola um bode para que os fantasmas de seus mortos recuperem a memória e possam auxiliá-lo no regresso para Ítaca. De certa forma, a rememoração implica uma visita ao lugar dos mortos do tempo passado, não por acaso, portanto, Gerardo evoca a cena de Odisseu no Hades, justamente no poema em que elabora o tema da rememoração – o poeta cearense também se dirige a seus mortos, a fim de saber como alcançar o sítio do desejo. O gesto, contudo, é “em vão”; os mortos, fantasticamente, levantam-se, mas apenas para cantar “a letra dos próprios epitáfios”. É apenas na casa “bem-mal-assombrada” do coração do poeta que ninguém morre.

O poema que acabamos de analisar tem por mote a investigação ou a exploração dos tempos e espaços da memória. É preciso dizer, contudo, que *Peripécias*, como um todo, vale-se do mesmo mote – como sugeri, é o volume que nos apresenta, embaralhadas, as notícias/memórias do poeta que perambula pelo “caminho da Grécia”. Trata-se, está claro, de um caminho alegórico, pleno de labirintos e veredas que se bifurcam nas mais variadas eras. Para percorrê-lo, o poeta necessita de inspiração: por isso insiste na evocação dos heróis exemplares – emulá-los o inspira:

*Trago notícias da Grécia e meu tetravô
ocupava o mundo
e ensinava a partir e chegar da viva morte
e morava no lombo de seu cavalo alazão
e o chão em que se erguia
não lograria ser mais vasto
que as patas de seu cavalo – e na garupa
levava sempre o par de alforjes de couro e nos alforjes
lençol de linho e manta de cochonilha e um frasco
de alfazema do monte:
em toda estrada há sempre uma serrana e sempre
a caminho do amor – e por ali
é o caminho da Grécia¹⁹²*

O “caminho da Grécia” parece ser o oposto da “estrada de Minas, pedregosa”, palmilhada por uma figura enfastiada e “desenganada” das seduições do mistério – pelo

¹⁹² MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.97.

“caminho da Grécia” andam os que não se cansam de perguntar, como o marinheiro Lorenz, “e de que banda / do mundo é o sítio do desejo, Capitão?”.

4.9. Considerações finais sobre a presença do *Diário* em *Peripécias*

As relações intertextuais entre as *Peripécias* e o *Diário* são numerosas. Seria necessário realizar um estudo detido, voltado exclusivamente para a análise dessas relações, o que, infelizmente, foge ao escopo deste trabalho, que se propõe a elucidar o plano geral de *Os Peãs*. De resto, todos os volumes do tríptico merecem análise pormenorizada, poema a poema, plenos como são de riquíssimos procedimentos e efeitos poéticos.

Antes de seguir viagem, contudo, quero ainda frisar um aspecto da conjugação entre *Peripécias* e o *Diário*. O que a torna tão feliz, no esquema do projeto poético de Gerardo, é que o uso sistemático das entradas de Pero empresta a *Peripécias* não apenas um fluxo narrativo, como um fluxo narrativo *contínuo*, estabelecendo um efeito de ação que se desdobra e avança, de modo que vivenciamos *Peripécias*, de fato, como uma viagem, episódio a episódio. Em *O País dos Mourões*, o fluxo narrativo que se pode depreender, pelo contrário, é descontínuo – ali, de modo geral, a cada poema, emergimos em um tempo e espaço diferentes, enquanto os marcos temporais transcorrem, curiosamente, em direção ao passado: da enumeração dos mortos no tempo da enunciação do poeta, que marca a abertura do livro, passamos, mais adiante, ao tempo das batalhas de Alexandre Mourão com o Padre Alencar, depois ao tempo do Padre Mororó e da Confederação do Equador, até alcançarmos o tempo ainda mais antigo de Manuel Martim Chaves, que funda São Gonçalo dos Mourões, antes de ser preso por João Carlos Augusto Oyenhausen-Gravenburg e enviado à prisão do Limoeiro, em Portugal – “naquele tempo”, o tempo da fundação.

É que a disposição temporal de *O País dos Mourões* aproxima-se da disposição temporal das genealogias, regressando mais e mais no tempo, em direção ao antepassado fundador. Era comum, nos “livros de linhagens” medievais, e ainda mais especialmente nos livros de linhagem portugueses, que algumas figuras registradas fossem delineadas pela recordação de algum feito, envolvendo por vezes narrativas de extensão variada, de modo que o registro genealógico não consistia apenas de um compêndio de nomes, mas também de um compêndio de histórias – uma memória

heroica do clã¹⁹³. Desse modo, pode-se dizer que o modelo de *O País dos Mourões* são os livros de linhagens da Península Ibérica, marcado como é pelo gênero híbrido da crônica genealógica.

Tendo por modelo não os livros de linhagem, mas os diários de navegação, e se constituindo, mais especificamente, como uma espécie de palimpsesto do *Diário* de Pero Lopes de Souza, *Peripécias* apresenta um fluxo narrativo diferente do de *O País dos Mourões*. Esse fluxo marca-se pelo efeito de continuidade temporal, que lhe preserva uma unidade de ação, malgrado a infinidade de notícias/memórias advindas de muitos tempos e espaços que se embaralham. Pelo recurso sistemático às entradas do *Diário*, a cada canto, reencontramos Gerardo, viajando pelo “caminho da Grécia”, avançando em direção ao “sítio do desejo”. O recurso da citação e da apropriação do texto do *Diário* não torna Pero Lopes o enunciador da voz do poema – o enunciador, claro, é sempre “Gerardo” – estamos no “labirinto e peripécia de Gerardo”. Mesmo quando o canto é constituído quase inteiramente pela transcrição literal do texto de Pero, o enunciador aí também é Gerardo. Trata-se de um efeito próximo ao que, em um registro cômico, Pierre Menard alcança ao copiar o *Dom Quixote* de Cervantes, no célebre conto de Jorge Luís Borges. Ao “copiar” o texto de Pero, Gerardo apropria-se dele, *tornando-se tanto o sujeito da enunciação quanto o sujeito da ação*. Desse modo, ao acompanhar a aventura de Pero, somos convidados a imaginá-las como peripécias de Gerardo – como se ambos se fundissem no tempo-espço poético.

¹⁹³ “Os textos genealógicos, na sua forma mais irredutível, correspondem a uma sequência de nomes e de relações entre os nomes que constituem uma rede familiar ou linhagística, e seu objetivo mais visível é o de perpetuar a memória e a história de uma sucessão familiar, de uma linhagem ou mesmo de uma rede de histórias familiares que se entrecruzam. Quando as genealogias se referem a famílias que são propostas como aristocráticas, ou que a si mesmas atribuem um status de nobreza, encontramos com frequência a denominação ‘nobiliários’. Na Idade Média portuguesa, entre os séculos XIII e XIV, os nobiliários eram conhecidos mais habitualmente como ‘livros de linhagens’, e assumiram feições muito específicas. Diferentemente das genealogias dos demais países europeus do ocidente medieval, as genealogias ou ‘livros de linhagens’ de Portugal neste período, e na verdade na Península Ibérica, tinham a clara peculiaridade de alternarem a modalidade genealógica propriamente dita – a mera listagem de nomes, por assim dizer – com narrativas mais alentadas, de diversos tamanhos e teores. (...) Conforme se disse, muitas vezes as genealogias europeias não passavam de longas listagens familiares, com o mínimo de material narrativo. (...) Contudo, é precisamente nos reinos ibéricos dos séculos XI ao XIV, e mais particularmente ainda no Portugal dos séculos XIII e XIV, que as genealogias assumiram ainda esta característica bastante peculiar: tenderam a deixar de ser meras listas de casamentos e filiações, para constituírem um gênero híbrido, que misturava a crônica à genealogia propriamente dita. Assim, nesta espécie de texto, um tipo de “discurso genealógico” em forma de lista familiar – que vai descrevendo passo a passo uma cadeia linhagística através de seus sucessivos desdobramentos – vê-se, de momentos em momentos, entrecortado por um “discurso narrativo” que é interpolado à lista genealógica para pretensamente caracterizar o indivíduo ou família descrita”. BARROS, José D’Assunção. “Os livros de linhagens, suas estratégias discursivas e editoriais: um estudo sobre os nobiliários da Idade Média portuguesa”. In: *Portugal and its empire, 1250, 1800: Portuguese Studies Review*, Vol. 17, Nº1. Baywolf Press, 2012, p.38/39.

É o caso, por exemplo, do vigésimo quinto canto de *Peripécias*, o último que analisaremos aqui, antes de seguirmos o *Rastro de Apolo*. Nele, Gerardo vale-se das entradas do *Diário* registradas entre 21 e 24 de dezembro de 1531, englobando o episódio, mencionado mais acima, em que os portugueses passam a noite de Natal sobre a ilha de pedras. Como boa parte dos poemas de *Peripécias*, esse também abre no meio de uma ação, indicando o desenrolar da aventura e alicerçando o efeito de fluxo narrativo contínuo:

*Era bôca-da-noite: mandei
encher as vasilhas de água doce
e houve vista do cêrro São Pedro
Montem vídeo
Montevideo
e anoiteceu-me uma légua de coito
pastei-lhe o monte da boceta castanha
et video montem
Laurita Melo
de Montevideo*¹⁹⁴

Aqui, Gerardo apropria-se da entrada de Pero de modo bastante livre. No *Diário*, lemos: “Como me parti delles, mandei encher as vasilhas de agua doce; porque nos achegamos á enseada onde se ajunta a agua doce com a salgada. Indo assi houve vista do monte de S. Pedro; e anoiteceu-me hũa legua elle”. Em um procedimento, como já notamos, bastante comum em *Peripécias*, o poeta vale-se dos motivos da navegação de Pero para elaborar um discurso erótico, figurando o descobrimento de um sítio do desejo: “et video montem / Laurita Melo / de Montevideo”. Os trocadilhos latinos envolvendo “Montevideo” explicam-se pelo fato de que o monte que Pero nomeia Monte de São Pedro constitui o atual Cerro de Montevidéu.

A estrofe seguinte consiste de citações que, selecionadas e reagrupadas, condensam a entrada do diário. Como expliquei mais acima, o texto é de Pero Lopes e Souza, mas o sujeito da enunciação e da ação é – também – o poeta. Aproveitando o motivo das pedras agudas, Gerardo alude a Carlos Drummond de Andrade e ao poema “No meio do caminho”, em um impactante exercício de emulação:

*E de repente
não há onde surgir – o fundo*

¹⁹⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.157.

*é todo de pedra
trovoada do sul vento relâmpago
cuidei sermos todos perdidos
mandei lançar a faxeta
a amarra quase quebrada de pedras
metemos os remos pondo muita força
cada um por se salvar
remando mais avante um tiro de besta
vi a boca do esteiro e me meti
e a entrada só tem pedras onde
me houvera de perder:
feliz era Carlos – tinha uma pedra só
no meio do caminho –
a fortuna me entrou e se me achara fora
todos nos perdêramos.¹⁹⁵*

O restante do poema segue a linha das apropriações que tomam a paráfrase estilizada do texto de Pero como mote para o que podemos chamar de “desvios líricos”, como a apóstrofe a Carlos ou como a alusão ao canto de um marinheiro e às sereias de Odisseu, na estrofe seguinte:

*e o fundo dele era de pedras, Carlos,
muitas, não uma
e mui agudas
sueste noroeste – estes ventos
ventam esta parte
enche a água muito
vase embora a maré – os ventos podem mais
e não há marés senão quando os ventos não ventam
e os ventos podem mais do que as naus
até que vase o vento o canto
de um marinheiro
e o canto da sereia, Odisseu¹⁹⁶*

¹⁹⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.157. Na entrada do *Diário*, lê-se: “Aqui nam ha onde surgir, que o fundo he todo de pedra. Iamos remando ao longo da costa, e deu-nos hũa trovoada do sul com muito vento e relâmpagos; e cuidei sermos todos perdidos: e íamos dar de todo á costa; mandei lançar a faxeta, bem pegados com a rocha (...) Estando assi com essa fortuna, se lançaram 2 marinheiros a nado, e se foram a terra, ver se havia algum lugar bom, em que déssemos em seco. E da terra bradaram que acharam hum esteiro, onde o bargantim podia entrar. Mandeí levar a amarra, que quase estava quebrada das pedras, e metemos os remos; e pondo muita força cada hum para se salvar. Remando mais avante hum tiro de besta vi a boca do esteiro; e me meti nelle; e a entrada tem muitas pedras, onde me houvera de perder. Como fui dentro, carregou tanto o tempo, que se me achara fora todos nos perdêramos”. In: SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. Editora Parma, São Paulo, 1979, p.60.

¹⁹⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972, p.158. No *Diário*, lê-se: “E o fundo delle era de pedras mui agudas. Nesta costa desd’o sueste até o noroeste, como estes ventos ventam esta parte, enche a agua muito; ainda que vase a maré podem mais os ventos; e desde lessueste até o nornoroeste, como ventam, vasa logo a agua, ainda que a maré encha obedecem os ventos:

Chamo, nesse caso, *desvios líricos*, por conta da brevidade dessas intromissões da subjetividade. É claro que, embora se imiscuam *en passant*, não são fortuitas: aprofundam a densidade metafórica do poema. Contudo, como já mencionei, o procedimento de maior destaque consiste em tomar o texto de Pero não para um breve desvio; toma-se, de fato, como suporte simbólico para a elaboração de uma cena-chave – como a dos labirintos da Santa Hermandad que analisamos mais acima – ou para um desenvolvimento lírico-narrativo que constitui o ápice patético do poema. Nesse canto, esse momento ápice patético é particularmente belo. Vale ler, primeiro, a entrada de Pero, para observarmos as articulações intertextuais em ação. É o momento da grande tempestade:

E logo se foi o bargantim ao fundo antre duas pedras, donde foi dar. Saímos todos em riba das pedras, tam agudas que os pés eram todos cheos de cutiladas. Desta ilha á terra havia hũa legua. Ajuntamo-nos todos em hũa pedra; porque o vento saltou ao mar; e crescia muito a agua, que a ilha era quasi toda coberta, senam um penedo em que todos estávamos, confessando hûs aos outros, por nos parecer que era este o derradeiro trabalho. Assi passamos toda esta noite em se todos encomendarem a Deus: era tamanho o frio, que os mais homens estavam todos entaguidos e meo mortos. Assi passamos esta noite com tamanha fortuna, quanta homens nunca passaram.¹⁹⁷

No poema, Gerardo condensa a entrada de Pero, ornamentando-a, mais uma vez, com a apóstrofe a Carlos. Aproveitando a atmosfera catastrófica, a imagem dos navegantes à mercê das forças naturais, o poeta alude, numa elipse súbita, à memória de uma mulher, cuja morte o poeta associa a uma tempestade que ele tenta domar:

*E lá se foi o bergantim ao fundo
e saímos todos em riba das pedras
muitas, Carlos, tão agudas, que os pés
eram todos cheios de cutiladas:*

assi que nesta costa nam ha marés; senam quando ahí nam há ventos”. In: In: SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.60.

¹⁹⁷ SOUZA, Pelo Lopes. “Diário da navegação”. In: *Cadernos de História*. São Paulo: Editora Parma, 1979, p.62.

*ajuntamo-nos numa pedra e o vento
saltou do mar – e crescia muito a água
coberta a ilha nos restava um penedo
e nós ali uns aos outros nos confessando
por nos parecer que era este
o derradeiro trabalho.
E era noite
no país dos Mourões
era noite
de encomendar-se a Deus – e todos
se encomendaram a Deus – e era tamanho o frio
os homens estavam todos entanguidos e meio mortos
noite com tamanha fortuna quanta homens
nunca passaram
e ao vento da madrugada os teus cabelos
sobre o abismo pendente:
e eu tentava domar
a tua tempestade
a tua morte
nau de pétalas
ao vento de outra noite destroçada
com tamanha fortuna quanto
nunca entre amor e morte
alguém passara.*

No arremate da estrofe, o poeta figura uma cena de desastre, misturando intimações eróticas a desfechos fatais, “ao vento de outra noite destroçada”. Ressalte-se a beleza particular dessa imagem em que encontramos não a nau, mas a própria noite em destroços.

Por esses expedientes, Gerardo sublinha a qualidade poética e expressiva do texto original de Pero. De certa forma, em *Peripécias*, como em outras instâncias da sua obra, Gerardo exercita o método do *ready made* das artes plásticas, processo artístico que consiste em deslocar um objeto da sua ambiência e função convencionais, revelando-lhe uma potencialidade poética, como também o método da colagem – procedimentos, enfim, típicos da arte modernista, de que se valeram a poesia de Eliot e Pound, para citar duas referências de Gerardo. Em *Peripécias*, contudo, o uso sistemático do *Diário* vai além da mera colagem ou do deslocamento simbólico do objeto: tem, de fato, como espero ter demonstrado, uma função *estrutural* – fornece tanto o cenário para as peripécias quanto o efeito de continuidade do fluxo narrativo.

5. Análise de *Rastro de Apolo*

Em 1977, vem a lume o derradeiro livro da trilogia *Os Peãs*. Nele, Gerardo conclui a travessia poética a que se propusera, partindo da cartografia das terras do país dos Mourões, atravessando mares sob a capitania de Pero Lopes de Souza, e chegando, afinal, ao “sítio do desejo”, o país ancestral de Apolo. O destino final do poeta é o oráculo de Delfos, o *omphallos*, “umbigo do mundo”, para onde os gregos antigos afluíam a fim de ouvir pela boca da sibila as revelações de Apolo:

*E os reis vinham de Argos e de Atenas
e os sicônios e os sifínios
perguntavam ao oráculo os ritmos
e a guerra era a
melodia da paz – e a paz
o rito da liberdade*¹⁹⁸

Perdida a comunidade, tendo perambulado no exílio dos mares e cidades, o poeta quer efetuar uma espécie de regresso espiritual ao começo do mundo, ao tempo-espço auroral, grávido de potencialidades sagradas. No âmago de *Rastro de Apolo*, pulsa o desejo de celebração ao divino como forma de integração – é aqui que a poesia de Gerardo assume-se, de fato, como *peã*, como hino de louvor ao deus-poeta Apolo. O livro guarda uma defesa e elogio aos deuses e aos ritos, opondo-se frontalmente ao antiespiritualismo moderno, aos “tempos surdos”:

*Pois faço aos tempos surdos a doação deste ouvido
e venho doar ao tempo mudo esta língua
aprendi as álgebras do espaço
e calculei às vezes aurora e noite e sou
sabedor de sua hipotenusa e mestre
de sua bissetriz e de seu algarismo
(...)
não seria ali
o sítio do desejo, Capitão Gofredo?
e venho e volto e um deus
veste na própria pele o corpo livre e gera
da incessante vida a saciada morte
e da morte incessante esta sede da vida.*¹⁹⁹

¹⁹⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.162.

¹⁹⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.129.

Essa afirmação de valores sagrados é preparada e mesmo reforçada pelo reconhecimento da descrença, da separação do homem moderno em relação ao plano espiritual. Esse reconhecimento da descrença é figurado por Gerardo no poema de abertura de *Rastro de Apolo*. Nele, o poeta registra a reação do pequeno povoado de Carrapateira, no sertão da Paraíba, às notícias sobre a viagem do homem à Lua, em 1969. Ali, naquele pequeno sítio do país dos Mourões, o poeta registra a voz perturbadora do ceticismo moderno, como analiso a seguir.

5.1. “Deus não existe”

“A que remete a necessidade histórica da insatisfeita cultura moderna, a concentração em torno de si de inúmeras outras culturas, o devorador querer conhecer, senão à perda do mito, à perda da pátria mítica?”.

Nietzsche, *O nascimento da tragédia*

Em 20 de julho de 1969, a agência espacial dos Estados Unidos conseguiu realizar a primeira alunagem, marcando a chegada do homem à Lua. O projeto que coordenara as missões espaciais que conduziram ao feito histórico, navegando espaços nunca dantes navegados, se chamava Projeto Apollo, e a espaçonave que pousa no satélite terrestre, Apollo 11. Uma reportagem²⁰⁰ do *Jornal do Brasil* da mesma data relata com grande minúcia o assombro dos moradores de uma pequena cidade do sertão da Paraíba diante da notícia. Carrapateira era, então, o município mais pobre do país, segundo dados do IBGE.

O esmero literário da reportagem, assinada por Mário-Lúcio Franklin e Rubens Barbosa, é notável. Os jornalistas conversam com diversos moradores do povoado, desde um proverbial “dono da venda”, senhor Nézinho, até o prefeito Chicão Gomes. O texto vale-se, principalmente, das falas dos moradores - suas especulações espantadas sobre o mistério da vontade divina e a solidão das grandes viagens (o espaço, para eles, se assemelha a um grande sertão). Consta também uma descrição minuciosa, atenta a

²⁰⁰ A reportagem na íntegra está disponível *online*, nos arquivos digitalizados do *Jornal do Brasil*: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19690720&printsec=frontpage&hl=pt-BR>.

detalhes de grande força simbólica, do ambiente e do ritmo de vida da pequena e pobre Carrapateira:

A luz morrente projeta-se no casario do vilarejo. Tudo parece parado, imóvel: o pátio, a igrejinha, homens e mulheres, alguns acorados, outros recostados. Todos, inclusive crianças nuas, envoltos no silêncio circular da vila. Dois homens, à sombra de uma aroeira, espreitam a vida. Os becos escondem pequenos grupos, mas há uma solidão inconsciente. As horas se arrastam, o sol castiga o galpão do mercado, o chão é esturricado. Três bodegas, jumentos soltos, moscas rondando cães remelentos, famintos, diante da igreja.

Comunica-se também, com muita precisão, o aspecto de uma vila em completo abandono, largada à própria solidão pelos desígnios de Deus e pelas instituições dos homens:

Um bêbado dorme no altar sem santos. A igrejinha, graciosa construção de tijolos, não tem padre. Zé Gonzaga, prefeito de São José de Piranhas, duas horas de viagem, há 11 anos não vem a Carrapateira. (...) O cemitério é o próprio vilarejo, à beira do caminho, ou entra as casas iguais, nas vielas e becos; a vila é um cemitério de enterrados vivos, sem cruzes, onde se conversa à luz do lampião.

O recurso à metáfora – “a vila é um cemitério de enterrados vivos” – ajuda a expressar a condição de desterro de Carrapateira, abandonada pelo Estado e pelos deuses – “Um bêbado dorme no altar sem santos”. Ao mesmo tempo, é uma imagem aterradora, relegando os habitantes da vila à condição de mortos-vivos, existindo à parte dos processos históricos, como seres de outro tempo, fantasmas de uma terra esquecida. Se no primeiro livro da trilogia, Gerardo evocara épocas de grande pujança insubmissa dos homens e mulheres do país dos Mourões, em um tempo ainda povoado de milagres, aqui, na abertura de *Rastro de Apolo*, valendo-se da bela reportagem do *Jornal do Brasil*, o poeta apresenta Carrapateira, uma figuração degradada daquele país do tempo antigo.

No poema de abertura, Gerardo, seguindo o procedimento empregado tanto em *O País dos Mourões* quanto em *Peripécias* em relação à apropriação de documentos

históricos, realiza uma paráfrase estilizada do texto de Mário-Lúcio Franklin e Rubens Barbosa. Sintetizando ao máximo os elementos descritivos e informativos da reportagem, o poeta apropria-se sobretudo dos diálogos dos moradores de Carrapateira, tal como transcritos pelos repórteres. Nesse colóquio de sertanejos, encontramos um discurso que, por um lado, espanta-se com a engenhosidade dos americanos, e, por outro, especula sobre a natureza da campanha espacial – se ela estaria de acordo com os desígnios divinos ou se, pelo contrário, seria um gesto de desafio. Nesse debate desconfiado à luz do lampião, evoca-se de forma certa, ainda que ingênua, o pertinente mito da queda da Torre de Babel:

*Chicão Gomes – “Deus
não consente, gentes:
a Torre de Babel ia até o céu – o povo
fazia a torre
todo mundo lá em cima falando
a mesma língua – Deus não deixou –
como castigo misturou as línguas”
- “Deus deixa tudo” – Arsênio emborca
outro martelo de aguardente
- “Deus deixa tudo – o mundo é nosso
quem sabe viver, vive; quem não sabe,
se acaba; a terminação é a cabeça da gente”.²⁰¹*

É de notar que o tom das falas – esse tom direto e áspero da sentença judiciosa – se coaduna facilmente com a poética de Gerardo, por ser, afinal, a expressão da fala e do temperamento sertanejo, que o poeta já registrara em segmentos anteriores de *Os Peãs*²⁰².

Mais adiante, a viagem de descobrimento de Cabral também é evocada, guardando imagem similar de uma travessia perigosa, que penetra em territórios inexplorados:

*- “O homem deve contentar-se com o país dele” –
Joana ergue o rosário
- “Mas o homem é igual a Cabral:
tinha coragem – estava sem destino*

²⁰¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.22.

²⁰² Por exemplo, o bilhete que o farmacêutico Hermenegildo escreve antes de morrer a um compadre, que Gerardo transcreve no poema de abertura de *O País dos Mourões*: “Compadre, vou morrer, os remédios não valem nada quando chega a hora”.

*acabou descobrindo a terra”.*²⁰³

Embora as opiniões se dividam quanto ao acordo entre a ação humana e a vontade divina, todos os moradores de Carrapateira são fiéis à imagem de um Deus pessoal, de quem se sentem próximos, julgando conhecer suas vontades e mesmo seu temperamento – “Deus é homem calmo / queria que o homem ficasse aqui”. Há, contudo, um habitante da pequena vila em quem está plantada a semente do ceticismo religioso – o ex-seminarista Antônio Faustino. A reportagem do *Jornal do Brasil* assim o descreve:

Preso ao solo, como a carnaubeira, o materialista Antônio Faustino, que armazena feijão verde na sala, capta a Voz da América, fala franco. Todos o odeiam. Carrapateira busca, fora de si, algo que possa acalantar; Faustino, transistor ligado, busca notícias da Apollo-11. (...) Padre Cícero, segundo Faustino, anestesiou o sertão. Nezinho Varejão crê no rosário. Antônio Faustino crê no progresso. “Deus é homem calmo, queria que o homem ficasse aqui” – diz a mulher de Nezinho; “Deus não existe”, replica Faustino.

No poema, Gerardo apresenta sucintamente a figura do materialista, cuja fala funciona como um corte, um desfecho abrupto para o diálogo dos crédulos sertanejos, que o poeta vinha reproduzindo em discurso direto. Seguindo a constatação negativa de Antônio Faustino, algo na própria realidade do vilarejo se altera; cai um “silêncio sagrado”:

*Antonio Faustino armazena feijão verde na sala
ouve a Voz da América e diz:
- “Deus não existe”.
E de repente caiu
dos espaços infinitos sobre
os homens e as mulheres caiu
um silêncio sagrado – vinha
de Ribeirão das Almas – duas léguas de Carrapateira
e ia subindo entre as ladainhas excelentes
o anjinho morto em seu caixão azul
ia subindo para o céu da tarde azul
ia subindo azul e ia ficando*

²⁰³ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.26.

*sobre a estrada subitamente sagrada
o rastro do caixão florido – o rastro
das flores da salsa encarnada*²⁰⁴.

Esse súbito aparecimento de um cortejo fúnebre, conduzindo o “anjinho morto em seu caixão azul”, completa a cena de desolação. Nota-se, contudo, a menção ao *rastro* – o vestígio do divino que o poeta quer perseguir.

Como se pode depreender do poema de abertura, Gerardo abre o último livro de *Os Peãs* elaborando de forma ambígua o simbolismo da figura de Apolo. Por um lado, temos Apolo como símbolo do racionalismo e do progresso científico que alimenta a antirreligiosidade do materialista Antonio Faustino. Por outro lado, a busca de *Rastro de Apolo* diz respeito justamente à reconquista de uma dimensão espiritual no mundo moderno, regressando às raízes ocidentais do sagrado. Uma das epígrafes de *Rastro de Apolo* é um trecho da obra *L’Oracle de Delphes*, de Marie Delcourt, em que lemos:

Para Platão, o que é Apolo? (...) Toda a obra proclama a existência de uma única vontade divina, de uma única sabedoria divina. O deus criador, apresentado como único, é chamado de rei do mundo (...). Para designar esse deus supremo, Platão poderia muito bem ter nomeado Zeus. Se escolhe Apolo, é porque essa associação encantava sua imaginação de poeta²⁰⁵.

Impossível não reconhecer que aquilo que Delcourt diz acerca da obra de Platão pode ser dito acerca da obra do poeta cearense, católico até o fim da vida: se Gerardo opta por figurar o divino pelo mito de Apolo, é porque essa estratégia “encantava sua imaginação de poeta”- permitia-lhe tecer uma rede de associações simbólicas que atravessam a tradição ocidental, ao mesmo tempo em que lhe abria uma porta para as fontes arcaicas das vivências ritualísticas, o misticismo em torno do oráculo de Delfos, que o poeta associa ao misticismo do sertão arcaico.

²⁰⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.27.

²⁰⁵ DELCOURT, Marie. *L’Oracle de Delphes*. Citado em: MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.27.

Em *Rastro de Apolo*, o deus grego é celebrado como aquele capaz de orientar os homens perdidos quanto aos seus destinos – Apolo como oráculo, o profeta de Delfos, o “umbigo do mundo”, para onde o poeta viaja. Esse é um dos sentidos da viagem que atravessa *Os Peãs* como um todo e que se nos revela de modo mais evidente neste último livro: trata-se, afinal, de uma *peregrinação*, no sentido religioso do termo, do poeta a Delfos – lá se lia, segundo Pausanias, a célebre máxima *gnothi seauton*, “conhece-te a ti mesmo”. Em *Rastro de Apolo*, o ímpeto da poesia de Gerardo torna-se cada vez mais religioso e ritualístico, como veremos.

5.2. O poeta em viagem

“Para escrever um verso têm que se ver muitas cidades, homens e coisas.”

Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*

O autoconhecimento implícito na visita ao oráculo é construído, em *Os Peãs*, como um processo, pelos ritos da viagem, que são processos também de autoinvenção – autoinvenção que demanda um acúmulo de variadas experiências, demanda mundanidade, isto é, imersão do poeta no mundo – Gerardo, afinal, acreditava que “a poesia é (...) exercitada menos no ato de fazer poemas que na forma e no rito de conviver com as coisas, os lugares e as pessoas”. Nesse aspecto, o autor de *Invenção do Mar* é um poeta bastante *rilkeano*. Uma de suas citações favoritas é o célebre trecho de *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, em que o elegíaco alemão explica o modo pelo qual se chega a escrever versos imortais:

Ah, mas que significam os versos, quando os escrevemos cedo! Devia-se esperar e acumular sentido e doçura durante toda a vida e se possível durante uma longa vida, e então, só no fim, talvez se pudessem escrever dez versos que fossem bons. Porque os versos não são, como as gentes pensam, sentimentos (esses têm-se cedo bastante), – são experiências. Para escrever um verso têm que se ver muitas cidades, homens e coisas (...).²⁰⁶

Gerardo parece seguir à risca a orientação de ver “muitas cidades, homens e coisas”. Tendo posto fogo em toda a poesia que escreveu na juventude, só se lança à

²⁰⁶ RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Porto: Editora O Oiro do Dia, 1983.

redação de uma obra poética depois das muitas viagens junto da *Santa Hermandad* e das peripécias pela política nacional. É só durante a amarga experiência do cativeiro que escreve a coletânea de elegias *Cabo das Tormentas*, publicada em 1950. Depois dela, só volta a publicar poesia treze anos depois, ao editar *O País dos Mourões*, em 1963, onde reaparece com sua voz poética já plenamente articulada.

Na narrativa geral de *Os Peãs*, é em *Peripécias de Gerardo*, como vimos, que o poeta se lança sob o signo da viagem. Contudo, em boa parte de *Rastro de Apolo* seguimos ainda nessa trilha, com o poeta se “preparando para os ritos” de Delfos, onde aportará mais adiante. Uma vez registrada a voz perturbadora de descrença na figura do materialista Antonio Faustino, na peça de abertura, os poemas seguintes do livro dão conta das perambulações do poeta pela América Central e pela América do Norte – como se o poeta buscasse a verdadeira voz e o espírito da América:

Da balança das águas venho de joelhos
- aeroporto de Caracas –
ego sacerdos – vou me preparando para os ritos:
boa noite, Bolivar,
boa noite, Simón – Simón Rodrigues
brincando de roda entre as crianças
e duty free e Hilton e Tropical Hotel – e vou
me preparando para
a tática dos ritos
(...)
boa noite, Guatemala – e ali
poderiam pescar-me o coração no rio
de teus cabelos, Antonieta Ovalle
(...)
e repito as pessoas e os lugares que encontro
e aprendi uns seios verdes em Honduras
(...)
- “Na bagagem?”
um coração embrulhado
numa carta de amor
(...)
já sou eu mesmo a minha própria bússola
(...)
*pois cartógrafo sou desde o país do Ceará e Mel Redondo*²⁰⁷

²⁰⁷ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.29/30.

De Caracas, o poeta passa a Dallas, no Texas; mais uma elipse espacial e encontramos o poeta em Nova York, onde relembra um “cantor”, o poeta galês Dylan Thomas, morto naquela cidade, em 1953:

*E vem chegando e vou me despedindo
em Nova York houve um cantor – good night
good night, sweet Prince, mad Prince:
Dylan Thomas morto e bêbado
suplica em minha cama os inocentes pés
para o rastro
de seu silêncio e sua lágrima:
em Nova York, Ezra, houve um cantor –
adeus, príncipe bêbado²⁰⁸*

No poema seguinte, seguimos o poeta vagando pelo bairro do Chelsea, reduto, à época, de artistas e boêmios, onde se localiza, até os dias de hoje, o célebre Chelsea Hotel. Aqui, como em *Rastro de Apolo* como um todo, acompanhamos o poeta em um constante estado de *epifania* – epifania agora no sentido plenamente religioso de reconhecimento de uma presença divina. É como se Apolo e as demais divindades – sobretudo as Musas – estivessem sempre ao redor do peregrino, acompanhando-o pelos caminhos, de modo que, na visão reveladora do poeta, um tempo histórico, local, determinado, o tempo de Chelsea, se funde a um tempo mítico, que se sugere através de reminiscências de rituais e sacrifícios:

*A noite se busca a si mesma
nas calçadas de Chelsea
da haste de sua galáxia sobre
o casaco de pele pende
la cansada paloma de su mano:
não sabe de seu ninho e ninho
é que estremece à noite
em busca do seu pássaro:
anoiteceu em Chelsea
boa noite, Melpômene Mourão*

*Estava nu entre as montanhas sagradas
e dizia:
- “não governo meu nome
dado a Melpômene e às outras*

²⁰⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.36.

*tenho de meu o chão que piso
a mulher que escolhi
e os filhos que gerei:
pois boa noite, Apolo,
toma a minha mulher, dorme com ela,
viola em tua cama, Calíope, os meus filhos”*

*Quer a beleza o sacrifício
da beleza
e o amor
o sacrifício
do amor²⁰⁹*

Esse estado epifânico, por sua vez, liberta o poeta dos constrangimentos do tempo e do espaço, os constrangimentos da história e do ceticismo da mentalidade moderna – o poeta torna-se uma presença absurda, incompreensível à luz das convenções citadinas; essa espécie de *existência incongruente* é explicitada e explorada por Gerardo – aqui, por exemplo, achamos o poeta em pleno surto visionário, num lobby de hotel:

*Anoitece em Chelsea
from Chelsea to Eleusis, Mister Corso
- “Who are you who spend the day walking in this lobby?” –
eu sou o gastador do dia e o ecônomo da noite
não caminho o hall
ensaio a grande marcha
caminho o dia rumo à noite
e a noite rumo ao dia quando
escapa Mona Lisa de seu quadro e sorri
na adolescência milenária desse rosto chinês e os poetas, Ho,
pelos arrozais pelo rio amarelo pelo rio azul
pelas serras de África
conduzem a estrada e a sagrada lira marca
o ritmo das grandes marchas –
entoando os teus peãs, Apolo²¹⁰*

²⁰⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.40.

²¹⁰ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.43.

Mais adiante, fala a língua incendiada das abelhas, quando é confundido com um judeu ou um indiano, num aeroporto em Nova York – mote para a reafirmação da identidade sertaneja:

Pois de Kennedy Airport TWA
- “are you a jew, sir”?
- “Do you speak yddish?”
- “Are you from India
 or Pakistan?”
Árabe ou grego?”
E eu sou
das terras do Ceará Grande e Mel Redondo
Ipueiras Itabuna e Tanque d’Arca, Jarmelino
e não falo yddish
falo a fala falo a flauta falo a língua
*das abelhas sobre as cerejas*²¹¹

No último poema do livro, quando se lança à liturgia e ao rito de Apolo, no sítio sagrado do oráculo de Delfos, acompanhado do poeta grego Sotiris Kalandzopoulos, Gerardo ainda marca essa incongruência, reproduzindo, em meio a suas orações e lembranças, o desenho de um cartaz de orientação aos turistas, em que se lê em inglês e em grego, em caixa alta: “ATENÇÃO, POR FAVOR NÃO JOGUEM SEUS CIGARROS NO CHÃO”. O poeta aglutina o cartaz à visão e discurso epifânicos, afirmando que “sabem todos inflamável o espaço por ali”. Essa incongruência entre elementos e situações prosaicas ou “realistas” e experiências poético-visionárias é, na verdade, uma constante de *Os Peãs* – a poesia de Gerardo está sempre lançando um olhar visionário sobre a realidade, sempre procurando discernir na história a metáfora da história, seja a história ocidental, a nacional ou sua história de vida pessoal.

Além disso, é preciso ter em mente que esse estado epifânico – em que os constrangimentos do tempo, do espaço e da história são rompidos – transporta o poeta para a dimensão em que pode de fato experimentar a liberdade – *eleutheria* –, grande musa do poema, cortejada e buscada ao longo de *Os Peãs*:

pois vou
a Porto Belo
Porto Fino e Porto Príncipe onde príncipe
guardo o reino e a núpcia – e onde

²¹¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.46.

*a princesa aprende a abrir-me
a flor das coxas lancinantes
e a pitanga madura e o pintassilgo
me ensinam o que sei:
- dormir contigo acordar contigo
bom dia boa noite
Eleutheria²¹²*

É essa tarefa constante de dormir e acordar com a musa Eleutheria que é a ocupação do poeta, pela qual tudo é passível de sacrifício. Em *Rastro de Apolo*, Gerardo remonta à narrativa sobre o encontro com as Musas, na *Teogonia*, que desperta em Hesíodo a vocação para a poesia: as musas lhe comunicam a vidência do passado, do presente e do futuro, e o ensinam a cantar as façanhas passadas e a celebrar os deuses e elas mesmas. Dão-lhe o loureiro, que funciona como cetro que o legitima como cantor eleito. Em *Rastro*, é o próprio Apolo que elege o poeta, que se vê imbuído de uma missão – a de andar cantando pelas cidades sonolentas. A estrofe, além da alusão a Hesíodo, interpela ainda outro senhor de oráculos, Amós, profeta do Antigo Testamento:

*Na noite de Connecticut
lambe a língua nos lábios a memória
de tua boca:
não sou profeta não sou, Amós, nem filho de profeta
mas pastor e cultivador de canas e sicômoros – e Apolo
me tirou de detrás dos rebanhos
e comecei a andar cantando

os anjos saberão dos pés desse andarilho pelas
cidades sonolentas*

Embora a vocação poética se assemelhe a um destino inevitável, esse destino só se cumpre pelo engajamento espontâneo com a aventura. Nessa dialética entre destino e autodeterminação, toca-se na questão da vivência *autêntica* delineada pela filosofia existencialista do século XX, que, como observei no capítulo anterior, é decisiva para a formação espiritual de Gerardo e, conseqüentemente, para sua poesia. É por isso que cumprir a vocação ou o destino implica, ao mesmo tempo, celebrar ou “aprender” a musa de *Os Peãs*, a liberdade:

²¹² MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.46/47.

*aparecida um dia e para sempre
me habitas a pupila
ouvi teu nome e desde então serias
moradora de meus ouvidos
e por isso – ocupado contigo
muitas outras coisas não sei:
mas aprendi a Musa
e ensino a Musa – e ela
no país de Apolo²¹³*

De modo geral, é essa conjunção entre estado epifânico e celebração à liberdade que caracteriza o ímpeto da voz poética de *Os Peãs*, embora o elemento epifânico, na conotação religiosa, seja mais ressaltado em *Rastro de Apolo*. Desses elementos deriva o sentido da existência incongruente que apontei acima – o sagrado como dimensão marginalizada – pela qual se depreende um discurso de resistência, como se o poeta representasse o arauto e o sacerdote de um saber esquecido que cabe a ele recordar e trazer de volta à luz, em um tempo que pertence aos “engenheiros e os empreiteiros” do progresso moderno. Numa das mais belas peças do livro, Gerardo articula essa ideia recorrendo ao mito de Babel, já introduzido, como vimos, nos diálogos lunares dos sertanejos de Carrapateira:

*No caminho de Aretusa
Hellas
elas
me iniciaram na língua e no alfabeto da língua:
sabem agora os engenheiros e os empreiteiros:
fui eu o ausente na torre de Babel
guardo a letra o dissílabo o fonema
e as chaves da sintaxe:
- enquanto
os povos se desentendiam em torno
da areia e da argamassa
e esqueciam o verbo e o advérbio
nosotros recusamos
a vã alvenaria
ficamos de serviço, Efraín, com as nove meninas
trabalhando na boca as promessas de amor
em que sois mestre, Apolo:
na sesmaria de violetas e girassóis por onde
o ditongo maiêutico e a vogal eólia
nominam nome e nume*

²¹³ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.60.

*a Euterpe e às outras
ao gavião à pomba e à brisa
e ao pêssogo e à mulher
e ao arco à flecha ao trigo ao vinha à abelha à fava ao favo
e Artemis e Afrodite
e Eleu
Theria.*

*Quem se esqueceu pode lembrar-se
e a semente da letra em sua leiva Linos
faz florescer em Lambda e lírio
- “Do you speak english?”
- “No, Darling”,
não estive na torre de Babel
lambda loquor et lillia convallium
e entendo a água o ar o fogo o azul²¹⁴*

Em *O País dos Mourões*, Gerardo já se apresentara como o Mourão sobrevivente que plasmava, pelo canto poético, a imagem imorredoura da comunidade perdida. Em *Rastro de Apolo*, apresenta-se como o sacerdote sobrevivente, essa presença absurda que, diante dos turistas incrédulos, repete os ritos de Apolo no oráculo de Delfos, contra os tempos surdos:

*Aqui, Apolo, venho
fundar o nome das partes de seu corpo
onde fundaste
teu tempo e teu país²¹⁵*

(...)

*e guardo sempre a língua – e é bom morrer
restam algumas horas de vida – tant mieux
pois não verei o estrangeiro
plantar sua palavra onde plantei teu nome
ao vento da montanha repetido
entre as folhas do érable:
pois ao morrer teu nome em minha boca
terei cumprido minha própria morte:
na língua estou vivendo
here lived and labored
e os turistas atônitos*

²¹⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.63/64.

²¹⁵ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.87.

*e Agnes e Carole e as outras
ouvirão do porteiro do hotel
a evocação do poeta:
from here sailed out to die
as verdes águas escrevendo na vela
as letras lancinantes do teu nome²¹⁶*

Esse reestabelecimento dos ritos de Apolo coaduna-se com o projeto de vida e morte da autoinvenção, que, como já assinalei mais de uma vez, é o ponto central de *Os Peãs* – a experiência da liberdade aterradora que impulsiona o sujeito a inventar o sentido da própria vida:

*pois entre os cavalos ruivos e as éguas ruivas e as ribeiras verdes
passeio a peripécia da tristeza
peri
patética
e a cada passo invento a morte e sou
minha própria invenção
e inventei este deus e este país
ao inventar, Apolo, o rastro
de teus pés no chão de Orfeu²¹⁷*

Ou ainda:

*Bebi o vinho do tempo –
e a eternidade
é minha embriaguez
pois não existo mais senão
no coração da lenda – e sou
eu mesmo a minha própria lenda²¹⁸*

Existir no coração da lenda é existir na dimensão epifânica em que a liberdade é conquistada pela autoinvenção – autoinvenção que, em Gerardo, implica também o resgate da memória da comunidade e dos valores sagrados, daí a peregrinação a Delfos e a recitação de reminiscências ritualísticas, lendas e mitos que tomam tantas páginas de *Rastro de Apolo*. Essas reminiscências, frequentemente, apresentam um semblante primitivista, aludindo a tempos fecundos e fundadores, que, mesmo quando recorrem,

²¹⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.120.

²¹⁷ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.96.

²¹⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.126.

como na peça abaixo, a motivos cristãos (os anjos), efetuam ainda assim um cruzamento entre o país dos Mourões do tempo antigo e o país de Apolo, a Grécia mítica dos deuses de paixões ferozes; aqui, esse cenário é articulado pelo recorrente motivo da *kleos*, a fama que se escuta e se propaga pelo canto:

*Digo o que vi – pois vi os anjos
montados no lombo das poldras azuis
galopando nos poteiros ao redor da cidade – e digo
o que ouvi –
pois ouvi dizer que as deusas moribundas
voltavam à adolescência no crepúsculo
e se entregava aos anjos
no lombo das poldras azuis
e muitas outras coisas sei
de ver e de ouvir dizer
sobre anjos e deuses
alguns deuses*²¹⁹

Essa rememoração mítica associa-se à rememoração genealógica de *O País dos Mourões* bem como à rememoração heroico-portuguesa de *Peripécias de Gerardo*. Finalmente, no penúltimo poema, o poeta já se aproxima do sítio sagrado, à “matina dos tempos”:

*Já vou atravessando a província formosa e a Musa
é contígua aos países longínquos
(...)
velejei
as costas da Dardânia onde foi Troia onde
Heitor domava cavalos e onde
a corda de tua lira regia a lança
do mais doce dos homens
- do guerreiro puro –
(...)
enumero os caminhos – e seus nomes celebram
a viagem aos tempos matinais
pois navego
a matina dos tempos onde apenas
o som da lira e os cabelos de Melpômene vestiam
a glória fálica de teu corpo nu

na escritura do chão a memória dos meus pés
das terras do Ceará Grande e Mel Redondo
(...)
Esta é a memória dos meus pés por onde*

²¹⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.141.

a liberdade peregrina
(...)
*Até breve, Apolo.*²²⁰

5.3. *Excursão sobre Apolo, a arte poética e os poetas*

A seção em cordel de *Rastro de Apolo* não é apenas uma curiosidade estilística ou metaliterária; tem, de fato, um papel fundamental, em termos temáticos, para toda a trilogia, na medida em que consagra a relação entre Apolo, a arte poética e os poetas. Depois de lembrar, em sextilhas, o nascimento conturbado do deus, na ilha flutuante de Delos, e a batalha contra a serpente, Gerardo estabelece a figura de Apolo como o Deus-Poeta, evocando sua lendária vitória sobre Mársyas. Nessa ocasião, Gerardo enumera os nomes dos mais famosos cantadores do Nordeste, apresentados agora como continuadores do serviço de Apolo:

*Há cantadores famosos
nas feiras do Cariri
Jacó Alves Passarinho
de Mutamba, Aracatí,
há Romano de Mãe d'Água,
Sinfrônio de Jabotí,*

*Azulão em Pernambuco,
e Inácio da Catingueira,
Serrador, Cego Aderaldo,
e mais Anselmo Vieira
que foi o melhor de todos
por ser filho da Ipueira.*

*Na viola e na rabeca
eu também sou cantador,
mas somos pobres mortais,
eu, Anselmo ou Serrador,
não vamos desafiar
Apolo, Nosso Senhor.*²²¹

Nesse ponto, Gerardo segue à risca a tradição, mais especificamente a palavra de Hesíodo. Uma das epígrafes de *Rastro de Apolo* é justamente uma citação da *Teogonia*:

²²⁰ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.154.

²²¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. Edições GRD, São Paulo, 1977, p.76.

“É das Musas e de Apolo arqueiro que vêm os poetas e citaristas que se encontram sobre a terra” (*Teogonia* – I – 94-96). Essa associação tem um significado central para *Os Peãs*, como veremos abaixo. Ao longo do cordel, Gerardo associa Apolo a temas que, como vimos, perpassam *Os Peãs*: o amor e a morte - “Pois o amor, a flor e a morte / são obra de sua mão”; a relação entre o canto e a suspensão da morte – “sabia a ferida e o bálsamo / a doçura da canção / pois era senhor da vida / da morte e da ressurreição”; a condição do exílio – “Expulso por Zeus do Olimpo (...) Exilado sobre a terra / filho de Deus humanado / sua canção governava / o bosque, as flores, o prado”. Em resumo, Apolo transpõe como o ser exuberante que reúne em si tanto as qualidades do poeta e do artista quanto as do guerreiro e do legislador - “Proferiu as leis divinas / disse os preceitos humanos / esmagou os opressores / mandou matar os tiranos / não há ricos não há pobres / são iguais em seus arcanos”²²². Embasa-se, assim, a presença de Apolo enquanto figura de exemplaridade máxima do poema, cujos rastros se deve perseguir, pois conduzem à liberdade.

Nesse ponto, é importante ressaltar a associação entre Apolo e a arte da poesia. Ao longo de *Os Peãs*, Gerardo encena a viagem não apenas de um “homem dos de hoje”, mas de um poeta na aventura de cumprir o seu destino de poeta – “ego poeta cidadão do abismo”. Essa aventura é figurada no poema como uma aventura, sobretudo, de emancipação – cabe ao poeta emancipar-se do determinismo do tempo, do espaço e da morte, “engenhando” a liberdade, e poetizar é o modo de “engenhá-la”. Para Gerardo, contudo, o poetizar transcende a esfera do poema. Colocando-se, conscientemente, na contramão de certo tecnicismo vanguardista, poetizar, para ele, implica estar no mundo e conviver com o mundo *à luz da metáfora poética*. É isso que seus peãs ensinam quando “ensinam a Musa”. Naquela biobibliografia que escreve sobre si para acompanhar a edição de *Os Peãs*, Gerardo elabora um elogio radical da poesia que, de certa forma, explicita a natureza de seu projeto poético:

Viajou por toda a América e toda a Europa. E por todo o Brasil. Seus poemas são escritos verso a verso nas cidades por onde passa. (...) Embora frequentemente obrigado à escravidão do trabalho, faz questão de ser marginal do estabelecimento, pois não tem e não quer ter profissão. Até porque a ocupação de ser e de existir, o exercício e os trabalhos do amor não dão tempo a nenhuma outra profissão. A poesia é, assim, o único

²²² MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo, Edições GRD, 1977, p.80.

tempo e o único espaço possível, a única categoria humana, exercitada menos no ato de fazer poemas que na forma e no rito de conviver com as coisas, os lugares e as pessoas.²²³

Os Peãs, certamente, guardam o relato da convivência de Gerardo com as coisas, os lugares e as pessoas: por um lado, são o diário poético das viagens e vivências do poeta enquanto poeta peregrino, “marginal do estabelecimento”, ao longo do período de sua vida posterior aos anos de confinamento no cárcere; por outro, são a arqueologia genealógica e espiritual pelo qual o poeta expande a dimensão espaço-temporal do seu mundo, alargando-o e remotando ao tempo arcaico do país dos Mourões, depois ao tempo aventuroso das viagens marítimas, depois, mais distante e largo ainda, ao tempo mítico dos bardos e de Apolo cantador – conquistando terrenos simbólicos que o emancipam do isolamento histórico. Embora rememore incessantemente a morte e o desaparecimento – do país dos Mourões, do irmão, da amada, dos companheiros –, e se apresente como um exilado peregrino, o poeta recusa-se a viver determinado, constrangido, encarcerado, e o tom de sua poesia é de esfuziante autoafirmação: por mais que recorra constantemente ao lírico, ao lírico-erótico e ao elegíaco, o tom de *Os Peãs* sempre volta a soar épico-heroico, em acordo com a experiência e o experimento de um poeta que se lança a uma missão e que a persegue nesse estado que caracterizamos aqui como *epifânico* – isto é, existindo sob o exemplo de um Deus-Poeta e dos discípulos que, na mitologia de seu poema, também viveram a aventura da liberdade e que, por isso, são modelos – Pero Lopes de Souza, Martim Soares Moreno, Alexandre Mourão.

5.4. “No princípio era Apolo”

“A sentença do passado é sempre uma sentença de oráculo: apenas como construtores do futuro, como sabedores do presente, poderíeis entendê-lo”.

Nietzsche, *O nascimento da tragédia*

Passamos dos Mourões dos séculos XVIII e XIX – Alexandre Mourão, Padre Mororó, Manuel Martins Chaves –, para os portugueses navegantes e exploradores do século XVI e XVII – Pero Lopes de Souza e Martim Soares Moreno. Em *Rastro de*

²²³MOURÃO, Gerardo Mello. *Os Peãs*. Rio de Janeiro, editora Record, s/d.

Apolo, regressamos ainda mais – no último poema, Gerardo encontra-se, afinal, no sítio de Delfos, contemplando a aurora dos tempos, buscando o dizer indizível:

*La répétition
est-elle possible, Sören?
e o eterno retorno, Friedrich?
pois retorno à aurora
ao umbigo da terra
e nas entranhas dos milênios
recobram-se os infantes
- inefáveis –
e falam o inefável
e dizem o indizível – o dizer de um tempo quando
ainda apenas
eram um gesto na mão dos deuses sobre o barro
e a brisa de seus lábios²²⁴*

Esse tempo, “nas entranhas dos milênios”, é acessível apenas ao poeta em estado epifânico: tempo-espaco mítico que se desvela por trás da realidade aparente. Esse é um dos elementos da estratégia de Gerardo para representar a experiência epifânica: sempre conservar “no canto do olho”, na visão periférica, a presença dessa realidade aparente, onde os turistas perambulam entre cartazes. Conversando em inglês, eles tomam o santuário que visitam como curiosidade arqueológica, ignorando o surto visionário do poeta que os acompanha:

*- “I come from Australia –
where are you from?” –
e eu venho
de para lá dos Hiperbórios
Almatéa Ipuerías Capricórnio – desde
a palmeira em Delos:
passageiro de seu carro de fogo
cavaleiro encandeado
à aurora de seus dedos
pois seus dedos délicos
coruscam a aurora:
Febo Febo Apolo*

A peça que encerra *Rastro de Apolo* não tanto entoa um canto a Apolo, um *peã*, quanto, mais propriamente, encena um culto – tal como antes assumira a voz de Pero Lopes, fazendo-se desbravador de terras virgens, aqui, o poeta assume a condição do

²²⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.169.

sacerdote que conduz os ritos. Os cultos na Grécia antiga continham poesia coral religiosa, que englobava narrativas míticas como parte de uma *performance* ritualística. Como escreve Barbara Kowalzig, “cantar em louvor dos deuses implicava cantar sobre os deuses”²²⁵. Nesta peça final, como em várias passagens de *Os Peãs* como um todo, encontramos tanto uma conjuração de Apolo, isto é, um chamamento pela sua presença, quanto narração dos mitos que o referem.

O canto final, de início, evoca a memória mítica do solo a que o poeta acaba de chegar:

*Da Ibiapaba e Passo de Camaragibe ao lugar
mais excelente da terra:
pois dali se começa o roteiro sagrado
onde galopavam os belos cavalos onde
canta o rouxinol nos vales e Dionísios
ao vinho e ao canto embriagava as deusas
na fremente orgia
(...)
e entre o coro das Musas
Afrodite sacode a rédeas douradas
sobre as crinas dos belos poldros brancos*²²⁶

Mencionando os demais deuses, o poeta compõe um panorama da paisagem mitológica da Grécia. Por último, evoca Apolo, em caracteres gregos, e sugere reminiscências de uma celebração em que o próprio deus era o regente:

*‘Α – πολλων
Os adolescentes e as adolescentes
mordiam a maçã divina – e as velhas
cozinham a fava
e nutriam os reis
e Apolo citarista
regia nas sonoras cordas
a dança dos dias e a harmonia do mundo*²²⁷

Essa evocação de um tempo mítico marcado pela harmonia e pela presença do deus é recorrente em *Os Peãs* e, em particular, em *Rastro de Apolo*. Aqui, contudo, é

²²⁵ KOWALZIG, Barbara. *Singing for the gods*. Oxford University Press, 2007, p.3.

²²⁶ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.159.

²²⁷ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.162.

mais carregada dramaticamente, pelo fato de o poeta se encontrar em pleno templo de Apolo, em “tempos surdos”, marcados pela ausência dos deuses. É nesse ponto que Gerardo assume a função de condutor do culto:

*não nos deixaram nada e cheios
de sua glória
nos deixaram tudo –
a graça de celebrar:*

*pois celebro teu rito e teu mistério
a oliva o mirto o louro o plátano:
e a coluna do templo hoje sustenta apenas
o azul do céu e o tempo – e o tempo
a transformou numa bandeja de pedra
e sobre ela arrulham os pombos
e se oferecem para os sacrifícios
e sacrífico os pombos e as olivas
pois limpas tenho as mãos²²⁸*

A coluna do templo de Apolo agora “sustenta apenas / o azul do céu e o tempo”. O poeta, não obstante, lança-se ao rito. Nesse ponto do poema, o elemento cristão começa a transparecer de modo mais explícito – Apolo é descrito como aquele que “ensinava / o mistério sagrado da redenção dos homens”. O aspecto de culto dessa peça final é reforçada agora também pela menção a segmentos da liturgia cristã, tal como determinados pelo Cânon Romano. Temos, por exemplo, o *memento* dos vivos e o *memento* dos mortos:

*E este é o memento dos vivos:
- “lembra-te Senhor Apolo
de teu servo Gerardo
e de todos os circunstantes”
(...)
e este é o memento dos mortos:
“lembra-te também, Senhor,
de todos os teus servos teus cantores”²²⁹*

²²⁸ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.164.

²²⁹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.174.

Aproximando-se do fecho do poema, há uma derradeira rememoração da vida de Apolo, traçando um apanhado dos mitos ao redor de sua figura e destacando-o como o agente harmonizador, regente da coreografia da comunidade perdida:

*No princípio era Apolo
e amava as atalaias os lugares altos e a seu canto
os povos subiam as encostas e povoavam
os vales
(...)
e a liberdade
e a morte dos tiranos
eram anunciadas
na boca profética da Pythia
(...)
e os tocadores de flauta e de cítara e de lira
regiam a harmonia do povo²³⁰*

Apolo é sempre uma força ordenadora, aquele que fixa as leis:

*fixavas as leis do canto – pois Apolo
fixou as leis do canto
e as leis do canto são a minha lei
e vivo em minha lei:
à vous, Sire Apollon²³¹*

No capítulo anterior, ao refletir sobre o elemento existencialista na obra de Gerardo, notei a pertinência do pensamento de Nietzsche tanto em *O Valete de Espadas* quanto em *Os Peãs*. Nesse longo esforço poético de anamnese das fontes arcaicas da cultura ocidental que é *Os Peãs*, e de modo mais particular em *Rastro de Apolo*, é inevitável perceber uma referência nietzscheana – e da filosofia romântica germana como um todo – também nessa tentativa de ressurreição espiritual de uma Grécia imaginada como mundo harmônico primordial ou “pátria mítica”. Para Nietzsche, os modernos sofrem de um “saber que, sem fome, é absorvido em desmedida, e mesmo contra a necessidade” e que por isso não “atua mais como motivo transformador que

²³⁰ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.175.

²³¹ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.166.

impele para fora, mas permanece escondido em um certo mundo interior caótico”²³². Já notei como a poesia de Gerardo busca escapar ao confinamento nesse “mundo interior caótico” – sua poesia recusa o caráter excessivamente reflexivo que Eliot distinguia como próprio da poesia marcada pela condição moderna; para usar uma distinção de Rosenstock-Huussy entre pensamento e fala, pode-se dizer que a poesia de Gerardo quer sair da dimensão reclusa do pensamento meditativo para a dimensão agônica da fala – daí sua qualidade oratória, o recurso constante às apóstrofes, ao diálogo, ao chamamento de vivos e mortos; daí também sua inquietante peregrinação, seu sensualismo, sua mundanidade. Nessa ruptura com o intelectualismo moderno, visto como estéril e paralisante, a referência a Nietzsche é inevitável, ainda mais quando se considera que a visão do pensador alemão se dirigia a uma realização futura do mito, como defende Habermas:

A consciência moderna do tempo proíbe, no entanto, toda ideia de regressão, de retorno imediato às origens míticas. Somente o futuro forma horizontes para o despertar de passados míticos, “a sentença do passado é sempre uma sentença de oráculo: apenas como construtores do futuro, como sabedores do presente, poderíeis entendê-lo”. Essa atitude *utópica*, orientada para o Deus que está por vir, distingue o empreendimento de Nietzsche do apelo reacionário de “volta às origens”.²³³

Uma leitura detida de *Os Peãs* aponta que a poesia de Gerardo, antes de entregar-se a qualquer “apelo reacionário” que pretendesse meramente regressar a um estado idílico anterior, capitulando diante do desafio moderno da autodeterminação, articula uma visão que parte, primeiro, da impossibilidade de regressão ingênua – o país dos Mourões não há mais: como em Nietzsche, sua visão se dirige ao futuro. O passado irrompe no presente por força do canto poético, emergindo como presença vital. Nas últimas páginas de *Rastro de Apolo*, o poético reverte-se em canto profético – oracular e utópico, como veremos em instantes. Não obstante, Gerardo afasta-se de Nietzsche em um ponto essencial, facilmente constatável: o pensador alemão estrutura suas reflexões, em *O Nascimento da Tragédia*, na dialética entre Dionísio e Apolo, tendo, contudo, em Dionísio, o elemento salutar. Gerardo, por sua vez, consagra seu canto a Apolo, e não é

²³² Citado em: HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.123.

²³³ HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.126.

difícil entender o porquê: o que Nietzsche preza na experiência dionisíaca é, em suma, a força libertadora e regeneradora alcançada pela destruição das amarras da identidade. É por essa visão do mito dionisíaco, associado à desautomatização dos sentidos e liberação, pela dor, de potências represadas, que Nietzsche influenciará boa parte do pensamento e da arte de vanguarda do século XX. *Os Peãs* lida com o aspecto dilacerador da vivência moderna; guarda o registro de uma vivência dionisíaca, dilacerada e descentrada, contudo, a poesia de *Os Peãs* clama por Apolo como força ordenadora e pacificadora, justamente porque a experiência do dilaceramento, da perda da identidade e dos valores referenciais é o ponto de partida da viagem do livro; é precisamente o conflito a ser sofrido e superado – superação que só pode vir pela sublimação no canto poético, daí a celebração ao deus-poeta Apolo e a dedicação integral do poeta à vivência poética.

Depois da longa viagem pelo mar de Pero Lopes, desde o país dos Mourões, o poeta, no “sítio do desejo”, conjura Apolo, realiza os ritos sacros e encerra seu canto com uma profecia - nela, conjuga o mito de Apolo à ressurreição de Cristo, valendo-se da imagem paradisíaca da “cândida rosa”, presente em Dante, para elaborar a imagem de uma árvore que cresce e sob a qual se acolherá, no dia da Apocatástase, a comunidade ressurreta:

*Cândida rosa
de tua raça as virgens
parirão um deus
antigo e novo
adolescente prístino
e os dias
mergulhados na eternidade
os dias
marceneiros de frondes e raízes
irão criando a forma
da primeira árvore
pois no chão de Delphos
brotou a liberdade
companheira dos tempos da aurora
(...)
à sombra dessa árvore
(...)
dançaremos sobre a ruína e a morte
o peã da ressurreição
(...)
- e as letras, Linos,
desmanchadas em mel na boca do poeta*

irão fundando para sempre

*o amor.*²³⁴

Gerardo encerra *Os Peãs* com esses versos que interpelam Linos, filho de Apolo e Calíope, segundo algumas versões da lenda, e músico excepcional. Na diagramação de *Rastro de Apolo*, esses versos, presentes na última página, são atravessados pela palavra *eleutheria* que se embaraça ao nome de Léa, esposa e viúva do poeta, sempre em caracteres gregos. De certa forma, a última página de *Os Peãs* sintetiza a essência de seu projeto. O uso do gerúndio com o futuro – “irão fundando” – indica aquele caráter de experimento em aberto, de aventura poética que está sempre a se realizar, aventura nunca acabada – “irão fundando para sempre”, isto é, estarão sempre as letras fundando algo que nunca termina de ser fundado, o amor e a liberdade, que ganham existência plena nesse dizer incessante “na boca do poeta”.

²³⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. São Paulo: Edições GRD, 1977, p.177.

6. Considerações finais

Chegando ao termo de nosso percurso, quero tecer algumas considerações finais acerca da relação entre o tríptico de Gerardo e a tradição épica, partindo de uma pergunta simples e direta: a poesia de *Os Peãs*, afinal, é épica ou lírica?

Creio que, pela análise realizada neste trabalho, fica claro que temos, aqui, um experimento poético que se insere em um gênero específico de poesia moderna – gênero de expressão inegavelmente lírica que, não obstante, se distingue pelo diálogo com elementos que, na história da produção literária ocidental, se associaram à epopeia. A esse gênero de poesia moderna pertencem *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, *Os Cantos*, de Ezra Pound, *Mensagem*, de Fernando Pessoa, bem como, no Brasil, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, para ficarmos em alguns exemplos de prestígio.

Nenhum desses poemas pode ser classificado como *epopeia* no sentido estrito do termo, em vigor enquanto norma poética até mais ou menos o século XVIII. Não obstante, todos dialogam, em maior ou menor grau, com a tradição épica, de modo recorrente o bastante para influir sobre o aspecto e o significado das obras. Como em *Os Peãs*, esse diálogo é estabelecido não apenas pela recuperação de estilemas do gênero épico, mas – o que é mais relevante – pelo intuito de plasmar um panorama que abarque o “conjunto de concepção do mundo e da vida” que Hegel compreende como o conteúdo que “determina a forma do épico propriamente dito”²³⁵. Dito de outro modo, são poemas que, se descartam a forma normativa da epopeia, buscam, contudo, aproximar-se, nocionalmente, de sua *função*.

Como procurei explicitar no segundo capítulo, essa aproximação é necessariamente problemática. Pode-se dizer que essas obras, cada uma a seu modo, dialogam com a epopeia na medida em que se realizam como problematização da própria possibilidade de uma epopeia ou de um discurso épico – discurso que compile e celebre uma memória heroica como fonte de exemplaridade de uma comunidade. Procurei delinear a solução de Whitman para essa questão: valendo-se da força mítica, inaugural, da imagem da América como Novo Mundo, Whitman estabelece o protótipo de um Novo Homem, representado na figura do próprio poeta. Por essa via, o poeta americano inverte o

²³⁵ HEGEL. G. W. F. *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

direcionamento do olhar épico: celebra não os grandes feitos do passado, mas os grandes feitos *por fazer* do futuro. Notei, brevemente, como Pound já não conta com a mesma convicção entusiástica quanto ao destino americano, e lança-se de volta ao passado, num projeto arqueológico que busca fundamentos morais para a organização social no mundo moderno, tendo como um dos elementos essenciais a condenação da usura. Como espero ter demonstrado pela análise de *Os Peãs*, a obra de Gerardo confronta problemas semelhantes no que tange à articulação de um discurso épico no mundo contemporâneo. Seu modo de tratamento dessa questão, como vimos, envolve a articulação de autobiografia, genealogia, mito e história, figurando a busca pela comunidade enquanto tarefa essencialmente poética.

Retomando a questão sobre a natureza épica ou lírica da poesia de *Os Peãs*, afigura-se mais seguro dizer que se trata de lírica que lida com vários elementos do gênero épico: em termos de conteúdo, evoca atos e personagens heroicos do passado, representativos de um *ethos* típico da poesia heroica que associamos ao épico, como vimos na *aristeia* de Alexandre Mourão ou na refiguração da epopeia de exploração de Pero Lopes de Souza; em termos formais, percebe-se um tratamento épico pelo modo narrativo que, em diversos momentos, se sobrepõe ao modo “expressivo” da lírica, bem como pela utilização de estilemas próprios do gênero épico (as enumerações dos grandes painéis da vida comunal, a profusão de personagens, as histórias de vinganças e guerras, as evocações à Musa etc.). Contudo, esse mundo épico é conjurado pela ânsia de um *eu* lacerado, que fala a partir de um estado de carência no qual aquilo que lhe falta e pelo qual anseia é exatamente comunidade – um lugar e uma companhia. A fonte da sua enunciação é, portanto, a fonte da carência do eu, articulado pelo discurso lírico, dentro do qual se conjura o mundo heroico²³⁶.

²³⁶ Para esta discussão, é bastante útil reconhecer que a natureza do ‘eu’ de Dante em *A Divina Comédia* é radicalmente diferente da natureza do ‘eu’ das peças líricas de *Vida Nova*. Essa diferença tem implicações para a atitude de percepção dos leitores, e é a diferença fundamental entre o modo narrativo (“épico”) e o modo lírico. Em um caso, o que interessa é a ação mimética ou ficcional (ou “imaginada”) – as peripécias e interações do poeta florentino que visita o mundo dos mortos. Nesse caso, Dante “despega-se” de sua *persona*, que se torna tão fictícia quanto Virgílio ou Beatriz. Em outro caso, o que interessa é a vivência subjetiva. Embora o modelo literário de Gerardo seja Dante – no sentido de que Gerardo também se coloca como herói de sua “epopeia” –, a natureza da enunciação de *Os Peãs* parece se colocar em algum lugar entre *A Divina Comédia* e *Vida Nova*, isto é, em algum lugar entre o modo épico e o modo lírico. Isso porque a natureza do modo de enunciação em *Os Peãs* parece ser, simultaneamente, narrativa (épica) e lírica. O seu *efeito* é o de que acompanhamos uma ação que avança – “Já vou atravessando a província formosa” – e, ao mesmo tempo, a vivência subjetiva da ação. Basta ler praticamente qualquer trecho de *Os Peãs* para se perceber isso. Nesse contexto, importa lembrar que a epopeia é um gênero literário

Por outro lado, é preciso dizer que se trata de uma poesia realmente tão carregada de elementos do gênero épico que é difícil senti-la como sobretudo lírica - a carência do eu é tão intrinsecamente relacionada à ânsia coletivista que a expressão desse *eu* quase sempre implica ao mesmo tempo a evocação da comunidade ausente, como se o poeta dissesse sempre “assim como eles eram, eu sou ou desejo ser”. Desse modo, temos uma poesia atravessada por um inequívoco sopro *elegíaco*, no que a elegia tem de gênero híbrido que conjuga expressividade lírica e rememoração épica, no caso específico das elegias ou lamentos fúnebres, em que se destaca a dor de um eu lírico que evoca uma figura desaparecida, às vezes narrando-lhe os grandes feitos heroicos²³⁷.

Por fim, preocupando-se menos com o rigor classificatório, pode-se dizer que a poesia de Gerardo inventa um modo poético em que matéria e sentimentos épicos, em princípio anacrônicos no seio da sociedade contemporânea, podem ser expressos e vivenciados, sem implicar um anacronismo de ordem estética ou passadismo *kitsch*,

redigido no modo épico ou narrativo, caracterizado por um tipo particular de conteúdo, que determina seu perfil – esse conteúdo é, em suma, a matéria heroica. Como a poesia de Gerardo não pertence inteiramente ao modo épico ou narrativo – isto é, não se ocupa sobretudo da narração sobre o objeto –, é, desde aí, impossível que seja uma epopeia no sentido forte do termo. Desse modo, é mais seguro classificá-la, como faço nestas considerações finais, como uma espécie de lírica – moderna – que dialoga com a epopeia: trata-se de uma poesia que se vale de elementos e procedimentos emblemáticos desse gênero literário, desde os elementos do conteúdo – a matéria e a ideologia heroica – até a adoção do próprio modo de enunciação da epopeia, o modo narrativo. Dessa forma, é possível concebê-la como *epopeia lírica*. Agora, se entendêssemos a poesia de *Os Peãs* como pertencente, essencialmente, ao registro em modo épico, o que isso implicaria para a interpretação da obra? Nesse caso, teríamos de imaginar que o ‘eu’ de *Os Peãs*, esse Gerardo das peripécias, é o ‘eu’ de uma subjetividade delineada segundo os contornos do personagem ficcional – semelhante, nesse caso, ao ‘eu’ de uma narrativa ficcional em primeira pessoa. Assim como os heterônimos de Pessoa são como personagens extraídos de uma peça inexistente, o ‘Gerardo’ de *Peripécias de Gerardo* seria uma espécie de herói liberto de todos os aparatos narrativos da epopeia – sobretudo o narrador –, cantando sua própria aventura no rastro do divino, envolto em suas memórias e aspirações. Seria a epopeia de mitificação de Gerardo narrada pelo próprio Gerardo, nos moldes de *A Divina Comédia*. O modo lírico, contudo, da enunciação de *Os Peãs* torna a obra mais ambígua, colocando-a próxima da “autoficção”, misturando vida imaginada e autobiografia, diário de viagens e epopeia.

²³⁷ A propósito da relação entre a elegia e a epopeia, Reyes Bertolín Cebrián, em *Singing the dead: a model for epic evolution*, argumenta que, em sua origem, o épico relaciona-se aos lamentos dos ritos funerários. O autor escreve: “É importante ressaltar o processo de repetição pelo qual essas canções devem passar para se tornarem épicas. Repetição implica a separação em relação à *performance* original, isto é, a canção cessa de ser um ato de fala e passa ao discurso indireto. Enquanto as canções eram executadas em um funeral para celebrar os mortos, eles mantinham-se atadas à ocasião concreta da morte. O épico surge pela transferência dos lamentos para o discurso indireto. (...) Significativamente, tornou-se a obrigação do poeta registrar essas canções, e a audiência exigia dos poetas o contínuo enriquecimento das histórias que eram contadas. O épico se desenvolveu no contexto de reuniões sociais, em que a audiência desejava ser lembrada de seus antepassados e do que eles fizeram. O funeral e as circunstâncias que causaram a morte do guerreiro eram recriadas, mas de tal forma que eram separadas do rito e, desse modo, secularizadas”. CEBRIÁN, Reyes Bertolín. *Singing the dead: a model for epic evolution*. New York: Peter Lang Publishing, 2006, p.33.

justamente porque esses elementos épicos são relativizados pela enunciação lírica – são vivenciados por meio da subjetividade de um eu lírico que aspira a uma dimensão heroica e comunal para a vida.

Diante de tudo o que foi exposto, parece-me razoável dizer que, pela sua inegável originalidade e pela densidade de sua teia simbólica, o feito poético de Gerardo, em *Os Peãs*, é, certamente, digno de *kleos*. Como notou Rosenstock-Huessy, contudo, o vínculo de uma geração para outra não é natural, e os atos dignos de memória podem facilmente perder-se, caindo no esquecimento – o apetite das traças pelos velhos livros é insaciável. A obra de Gerardo há muito merece reedição cuidadosa, bem como demanda mais atenção por parte dos estudiosos da literatura brasileira. Espero com este trabalho ter contribuído minimamente para rememorar os feitos desse poeta cearense, descendente dos velhos e reiúnos Mourões do tempo antigo.

7. BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- AUERBACH, E. *Mimese: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BANDECCHI, Brasil (org.). *Cadernos de História*. “Diário da Navegação”. São Paulo: Editora Parma, 1979.
- BASSETT, Samuel Eliot. *The Poetry of Homer*. Lexington Books, 2003.
- BAUDOT, Georges. *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*. UNAM, 2004, p. 86.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie* (escritos escolhidos). São Paulo: Cultrix / Edusp, 1986, p. 195-198.
- _____. O narrador. In: _____. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a, p. 197-221.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, franceses e judeus: três presenças no Brasil*. São Paulo: Editora Global, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. 3. ed. João Pessoa: Editora Universitária – UFPB, 1994.
- CEBRIÁN, Reyes Bertolín. *Singing the dead: a model for epic evolution*. New York: Peter Lang Publishing, 2006.
- COLLECTIF. *Formes modernes de la poésie épique: nouvelles approches*. PIE- Peter Lang, 2004.
- CROCE, Benedetto. *A Poesia*. Edições da Faculdade de Filosofia da UFRS. Porto Alegre, 1967.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996.
- DERIVE, J. *L'épopée: unite et diversité d'un genre*. Karthala, 2002.
- DOREA, Gumerindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Edições GRD, 1996, p.62.
- DUMÉZIL, G. *Mythe et épopée [I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens ; II. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi ; III. Histoires romaines]*. Paris : Gallimard, 1995.
- ELIOT, T. S. *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 1960.
- ELIOT, T. S. *The use of poetry and the use of criticism*. London: Faber and Faber Limited, 1975.
- ELIOT, T. S. *Ensaíes escolhidos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.
- FLORIO, Rubén. “Tardia Antigüedad: registros literários de sucesos históricos”. In: *Questiones de Historia Medieval*. Universidade Católica Argentina, 2010, p.89/124.
- FRIEDRICH, Hugo. *Structures de la poésie moderne*. Trad. François Démet. Paris: Éditions Denoël; Gonthier, 1976.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*.
- GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. Perspectiva, 2007.

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HANSEN, J.A. Notas sobre o gênero épico. TEIXEIRA, I. (org.) *Épicos*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

HEIDEGGER, M. *Arte y poesia*. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de cultura econômica, 1997.

JAEGER, Wegner. *Paideia*. Oxford University Press, 1986.

KOWALZIG, Barbara. *Singing for the gods*. Oxford University Press, 2007.

LORD, Albert B. *The singer of tales*. Harvard University Press, 2000.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Fortaleza, Editora do Instituto do Ceará, 1966.

MARTIN, Richard. "Epic as Genre". In: *A Companion to Ancient Epic*. Blackwell Publishing, 2005.

MAKIN, Peter. *Ezra Pound's Cantos: a casebook*. Oxford University Press, 2006.

MILLER, James E. *The American Quest for a Supreme Fiction*. The University of Chicago Press, 1979.

MOURÃO, G. M. *Invenção do Mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Os peãs*. Rio de Janeiro: Record, s/d.

MOURÃO, Gerardo Mello. *Peripécias de Gerardo*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1972.

MOURÃO, Gerardo Mello. *Rastro de Apolo*. Edições GRD, São Paulo, 1977, p.92.

MOURÃO, Gerardo Mello. *O valete de espadas*. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977.

NAGY, Gregory. *Homeric Questions*. University of Texas Press, 2009.

NAGY, Gregory. "The Epic hero", in *A companion to ancient epic*. Blackwell Publishing Ltd, 2005.

NAGY, Gregory. *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*. Harvard University Press, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PARRY, Milman. *The making of Homeric Verse*. Oxford University Press, 1987.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Northwestern University Press, 1993.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PHILLIPS, Christopher N. *Epic in American culture: settlement to reconstruction*. JHU Press, 2012.

POUND, Ezra. *Literary essays of Ezra Pound*. New York: A New Directions Book, c1935.

POUND, Ezra. *Pound/Joyce; the Letters of Ezra Pound to James Joyce*. New Directions Publishing, 1967.

ROSENSTOCK-HUESSY, Eugen. *A origem da linguagem*. Rio de Janeiro, editora Record, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SERRÃO, J. ; MARQUES A. H. Oliveira (dir.). *Nova História da Expansão Portuguesa*. O império luso-brasileiro, 1500-1620. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

SISCAR, Marcos. *O discurso da crise na poesia moderna*. In Alea, volume 9, número 2, julho-dezembro, 2007, p.176-189.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEINER, George. *Language and silence*. Londres, Faber and Faber, 1985.

VALÉRY, Paul. *Tel Quel*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

VOEGELIN, Eric. *Order and History. Volume II: The World of the Polis*. University of Missouri Press, 2000.

WEST, Martin. *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford University Press, 2007.

WHITMAN, Walt. Prefácio às *Folhas de Relva*. Iluminuras. São Paulo, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Cultura e valor*. Trad. De Jorge Mendes. Lisboa: Ed. Saber, 1996.