

Carlos Antonio Fontenele Mourão

O Orfismo em *O País dos Mourões*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Linhares Filho

DEPARTAMENTO DE LITERATURA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Fortaleza, março de 2006

O Orfismo em *O País dos Mourões*

Carlos Antonio Fontenele Mourão

Dissertação aprovada em 02/03/2006

BANCA EXAMINADORA

Fortaleza, março de 2006

Para Ipueiras, meu lugar.

Agradecimentos

À minha esposa: que ao meu lado, como hoje, construiu essa história desde o início ofereço: “a ti e só a ti / a melodia a um tempo / de cítara e de músculo / e só tu saberias o contraponto / do canto que inventei aos teus ouvidos / e à doçura de sua força.”

Ao meu filho: que ao nascer me tornou mais forte e mais capaz

Aos meus pais: por todo amor

Aos meus irmãos: pela presença em minha vida

Aos meus sogros: pelo apoio de todas as horas e por amarem o Artur

Aos meus tios Eliza e Narcélio: pela educação e exemplo

Ao poeta Gerardo Mello Mourão: pelo contato com a beleza

À Bia: pela mãe que ganhei;

Ao professor Linhares Filho: Sem cujo esforço, interesse e orientação não seria possível essa defesa;

Ao Professor Sânzio de Azevedo: Pela dedicação com a leitura de meu trabalho e zelo demonstrado na qualificação.

Ao professor Montenegro: por quem fui muito bem recebido e a quem devo a gratidão de se dispor a estar hoje aqui, mesmo em vista do curto tempo para leitura do trabalho;

Ao amigo Rodrigo Marques: especialmente pelo incentivo em momento crítico de construção dessa dissertação.

Ao professor Teoberto Landim: Que muito me honrou em aceitar a orientação desse trabalho, quando do meu ingresso no mestrado.

Se o amor servir de guia, terás êxito
(Oráculo de Delfos)

RESUMO

O presente trabalho pretende ser um estudo hermenêutico acerca da obra *O País dos Mourões*, primeiro livro de uma trilogia intitulada *Os Peãs*, cujo autor é o cearense Gerardo Mello Mourão. Para tanto, escolhemos a observação de um aspecto que evidencia a larga aproximação da obra do autor com o universo mitológico grego: a presença do Orfismo, revelado no poema pelo alcance lírico presente no estilo próprio de sua escrita épica. A figura da musa surge no estudo como um elemento chave que possibilita enxergarmos o memorialismo nesse transcurso órfico empreendido em todo o poema, sendo assim o fio condutor capaz de promover a junção entre aspectos aparentemente tão díspares: o humano e o divino, o eterno e o efêmero, o individual e o universal... Aspectos estes que se transportam mesmo para o plano estético da obra, que termina por ser um mosaico onde se coadunam o poético e o prosaico, bem como o inventivo e o documental. Há ainda nesse trabalho a apreciação do caráter filosófico influenciador da geração em que se insere o autor: é a forte carga existencialista, por onde vemos um forte traço de união com o aspecto órfico da escritura gerardiana, já que o caminho da Grécia, a viagem metafórica de ressurreição empreendida alegoricamente pelo autor, é ao mesmo tempo o caminho do encontro com a angústia ontológica e a libertação do ser.

ABSTRACT

This work pretends being a study hermeneutic nears from the job *O País dos Mourões*, first book from a trilogy entitled *Os Peãs*, whose author is the cearense Gerardo Mello Mourão. About to so much, we choose the observation by one appearance than it is to evidence the larga approach from the job author's with the universe mitologic Greek: the presence from the Orfismo, revealing at the poem by the purview lyric actual in the style custom as of your epic writ. The figure from the muse appears at the study as an element key which enables we see the remember in that cross orfic undertaken well into the whole poem, such being the case the thread bearer able to churn the joint amidst appearances apparently such duple: the humane and the divine, the ageless and the efemeric, the so and the across the board. Appearances these that if carries for even the flat aesthetical from the job, that end with by being the cement tile where in case that whit poetic and the pedestrian, as well as the one inventive and the documentary. Is there yet in that work the appreciation from the character philosophic affected from the generation where you inserts the author: is the brawny bulk existencialistic, by where we come um brawny dash as of banding with the Appearance orfic from the charter gerardian, inasmuch as the alleyway from the Greece, the journey metaforic as of ressurrection undertaken allegorically by the author, is at the same moment the alleyway from the find with the anguish ontologic and the liberation from the being.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	p. 8
2. A vida.....	p. 13
2.1 Dona Esther	
2.2 A obra.....	p. 18
3. O estilo.....	p. 37
4. As musas e a escrita memorialista de <i>O País dos Mourões</i>	p. 47
1.1 Segundo Lejeune.....	p. 57
1.2 Forma de linguagem: Narração em prosa.....	p. 59
1.3 Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.....	p. 61
1.4 Situação do autor.....	p. 63
5. O mito de Orfeu e sua amplitude.....	p. 67
5.1. A aproximação entre o Orfismo e <i>O País dos Mourões</i>	p. 70
5.2.O rito órfico.....	p. 73
5.3. O Orfismo dionisíaco da ressurreição.....	p. 76
5.4. O discurso duplo do Orfismo.....	p. 80
5.4.1 A psique e o Orfismo.....	p. 85
6. A perspectiva existencialista no discurso de <i>O País dos Mourões</i>	p. 88
7. Conclusão.....	p.95
8. Bibliografia.....	p. 98
9. Anexos.....	
9.1 Texto de defesa	

1. Introdução

O contrastante descaso demonstrado por parte de nossa crítica nacional perante a grandiosidade da obra de Gerardo Mello Mourão vem resultando em um quase completo desconhecimento da literatura produzida por este cearense. Esse fato impulsiona a primeira intenção de nosso trabalho que, em linhas gerais, pretende instigar a comunidade acadêmica a uma leitura criticamente rica e interpretativamente coerente do conjunto da obra desse autor, cujo estilo, mesmo em pleno século XXI, parece ser, a muitos, hermético, quando não, tachado de bizarro.

O esforço hermenêutico será, assim, nosso guia no desenvolvimento da idéia que aqui tecemos: construir a exegese capaz de visualizar a herança órfica em *O País dos Mourões*, onde amplamente encontramos menções claras e referências explícitas ao mundo grego e à grande carga simbólico-filosófica de seus mitos.

No desenvolvimento de tal ponto, enxergando no Orfismo um fio condutor da poética alegórica que une o universo sertanejo ao clássico, é que se constroem nossos objetivos específicos: 1) esclarecer o caráter universalista do livro através de elementos dos ideais e atitudes órficas, como o rito órfico, a própria história mítica de Orfeu e a grande vastidão espiritualista, histórica, científica e filosófica que se encontra implicada na abordagem de tal tema; 2) demonstrar o efeito poético causado à obra pela atitude memorialista do texto e por seu caráter dual, onde a todo instante se interpenetram, como ocorre a dois espelhos em paralelo, o antigo e o moderno, o prosaico e o poético, o efêmero e o eterno... Esclarecendo com isso a multiplicidade de culturas postas em caudaloso convívio em sua poesia épica.

O mito de Orfeu é, pois, preferido em nossa busca de análise do épico gerardiano porque, assim como a escrita do poeta, o relato mitológico mencionado atravessa os diversos níveis de interpretação até sua possibilidade mais elevada (o nível místico), sendo, por natureza, universal e, portanto, possível de reverberação nos campos da filosofia, das religiões, das artes, enfim, dos diversos setores do conhecimento.

O que por um lado nos ajuda pelas semelhanças, por outro nos encarrega de tarefa hercúlea: vislumbrar todas as manifestações do Orfismo dentro do poema, sem tropeçar nas diversas visões que o mito suscita, pois, como adverte Mircea Eliade, citado por Junito Brandão:

*“Parece impossível falar sobre Orfeu e o Orfismo sem irritar certa categoria de estudiosos: quer os céticos e os racionalistas, que minimizam a importância do Orfismo na história da espiritualidade grega; quer os admiradores e os entusiastas, que nele vêem um movimento de enorme alcance. Falar de Orfismo é, no fundo, descontentar a gregos e troianos”.*¹

Esta é, portanto, a parte de nosso trabalho em que mais demoradamente nos detivemos e, preocupando-nos inicialmente em explicitar tal mito, sua etimologia, os saberes que promove e as manifestações em todo seu vasto potencial de ocorrência pelo campo da literatura, é que nos servimos primordialmente das seguintes obras: 1) *Dicionário mítico-etimológico*, de Junito de Souza Brandão (já citado), que contém riquíssimo informe sobre o tema e muito nos serviu na organização e divisão dos capítulos desse trabalho; 2) *O Poético como humanização em Miguel Torga*, de Linhares Filho, especificamente o capítulo intitulado “A atitude órfica”, que veio assentar bases filosóficas e capacitar nosso estudo a um paralelo com a idéia existencialista do ser; 3) *Os mestres da verdade na Grécia Antiga e*

¹1) In: *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Escritura órfica, de Marcel Détiene, obras que consideramos indispensáveis a qualquer estudo que aponte para o entendimento do mundo órfico e sua expansão concreta nos meios artísticos da modernidade; 4) *A análise do amor*, de Marcel Conche (particularmente o capítulo “Tornar-se grego”); 5) *As origens do pensamento grego*, de Jean Pierre Vernant, obra na qual nos apoiamos a fim de entender a concepção do homem, sobretudo em Homero; leitura que igualmente nos levou à apreciação de obras como 6) *Paidéia: A formação do homem grego*, de W. Jaeger e 7) *A descoberta do espírito*, de Bruno Snell.

Importância equivalente teve para nós 8) *A Literatura Latina*, de Zélia de Almeida Cardoso, significando aqui um apoio teórico sólido a uma melhor abordagem estética sobre o estilo épico, intenção que nos levou à leitura de 9) *Colheita Tropical*, volume organizado por Antonio Martins Filho e Teoberto Landim, de onde colhemos, deste último escritor citado, artigo intitulado “A transformação do discurso épico”, no qual nos deparamos com uma rara apreciação específica de *O País dos Mourões*, cujo alcance, para nós, é de uma bússola a nos guiar pelos difíceis caminhos da abordagem poética sobre a obra do autor, cuja mesma, toda ela, foi por nós vasculhada, o que resultou no entendimento de que a idéia motriz ou a inspiração (como queiram) de Gerardo é em geral uma só: a busca da beleza e, através dela, da libertação do ser. Nessa tarefa surgem com fundamental importância, da lavra do autor, além de *Os Peãs*, 10) *Susana-3: elegia e inventário*; 11) *A invenção do saber* e 12) *A invenção do mar*, cujo preâmbulo da obra, reunindo trechos de diversas correspondências do autor, vai revelar, metaligüisticamente, o pensamento de Gerardo acerca da poesia.

Além de todas essas leituras, é necessário fazer jus à importância de *O bacamarte dos Mourões*, de Nertan Macedo, cujo valor histórico imensurável veio atestar a existência de um universo sertanejo real, capaz de alicerçar as bases inspiradoras do poeta de Ipueiras. E é

firmado nessa inter relação do pragmático com o inventivo que, por fim, entendemos: somente porque nasceu onde nasceu e porque viveu de tal forma no limiar dos amores, das coisas, dos lugares e das pessoas é que foi capaz de produzir poesia tamanha.

No trato estético com o poema, observamos ser a poesia do autor primordialmente substantiva, demonstrando seguir a idéia simplificada de que escrever com arte não traz outra necessidade que “o trabalho corpo a corpo com a palavra”, sendo a metáfora uma espécie de matéria prima do poema. Outro traço de sua escrita são os usos fartamente utilizados de citações e repetições. Sobre tais textos o poema está construído. São documentos, passagens de outros poemas, frases de amigos, cartas históricas e uma série de registros da cotidianidade sertaneja, como as memórias de Alexandre Mourão, além dos relatos orais guardados na lembrança do autor, cuja adequação no interior do poema faz com que ganhem *status* universalista escritos que, originalmente, não foram feitos para atravessar a fronteira privada da comunicação, como o caso da certidão de nascimento do poeta e o bilhete escrito por Hermenegildo ao primo, relatando de sua morte.

Estes e outros fatos conferem lugar de destaque ao memorialismo em *O País dos Mourões*. Para fim de análise mais eficiente desta característica é que então achamos adequado o estudo de *O Pacto Autobiográfico*, de Philippe Lejeune, com o qual tivemos contato quando da leitura de *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*, tese de Doutorado de Celina Garcia.

Na parte final de nosso estudo intentamos concluir um ciclo regido pela idéia do Orfismo, estabelecendo uma ligação deste com a filosofia existencialista na construção do texto poético gerardiano. Para esse fim foi muito útil a leitura de teses já produzidas no próprio mestrado em Literatura. São elas: *A inquietação do homem contemporâneo*, de Julieta de Sousa Santos. Dissertação cujo estudo volta-se para o romance (ou a novela) *O*

valete de espadas, fazendo bom apanhado das teorias de Sartre e do existencialismo como um todo; e *A ironia e o existencialismo na obra de Graciliano Ramos*, escrita por Maria Júlia Fonseca, onde igualmente fomos buscar embasamento teórico e exemplificação orientadora para nosso trabalho, que, por fim, construiu-se percorrendo trajeto original a partir da incompreensão das primeiras leituras dos livros doados a mim pelo próprio autor. A vontade de querer saber o que realmente estava nas entrelinhas de uma poesia inteligível, mas fascinante, é a pura razão de estarmos aqui hoje.

2.) A vida

A vida em si de Gerardo Mello Mourão tem substância capaz de compor um significativo poema heróico. Esta afirmação sobrevém da experiência de, ao adentrarmos no estudo acurado de tudo que se liga com o autor e sua obra, em busca de cumprirmos a contento nossos objetivos anteriormente explicitados, termos nos deparado com o espírito fervoroso e universal de um homem que jamais se negou ao convite dos sabores e dissabores vividos pela sua geração. Sua vida é carregada de episódios fortes que lhe moldaram a alma. E é, sobretudo no visitar-se em busca da memória, reflexo dessa alma de poeta, que sua obra é construída e impregnada com a presença de um Gerardo biográfico – certo que alçado à categoria do universal, mas enraizado numa fonte pejada de telurismo e de idiosincrasias quase inteligíveis, muitas vezes melhor compreendidas apenas através do convívio e do entendimento de seu mundo intimamente marcado pelas lembranças e as vozes de uma época e de um povo.

Entendendo por isso a necessidade de apresentarmos o autor a quem nos lê, é que então compomos aqui uma espécie de mapa do terreno sobre o qual pisamos, iniciando costumeiramente pela infância do poeta.

De Ipueiras, sua cidade natal, cravada ao pé da serra de Ibiapaba, no Ceará, partiu muito cedo “... o inocente Gerardo Majella, do sexo masculino, etc. (...) nascido aos oito dias do mês de janeiro do ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo, de mil e novecentos e dezessete.” (Os Peãs, p. 12), aos onze anos de idade, para Valença, Rio de Janeiro, aos cuidados de um tio. Isto somente depois de duas fugas (uma bem sucedida, cujo esconderijo foram umas moitas mofumbo cercadas de jitirinas em flor à beira do rio Jatobá; e a segunda – uma semana depois – ao interior da igreja, de onde saiu apenas por obra e feito de seu avô Gonçalo Ribeiro Mello, cuja docilidade demoveu de seus propósitos aquele pequeno

insurreto dos planos educacionais de sua mãe (professora Ester Ribeiro Mello), momentos antes de o trem partir da cidadezinha, “*com um apito que varava o coração*”)²

É então já no Rio onde ocorre o contato com os padres redentoristas que o levam para Congonhas do Campo, em Minas Gerais. São os anos de seminário, que muito contribuíram para sua condição de poliglota e erudito. “*Lia em latim, grego e francês... Aos treze anos traduzi os comentários do ‘De Bello Gallico’, de César...*”³. Dessa época ficou sobretudo a lembrança de pilhas e mais pilhas de cadernos que ele encheu de má poesia: “*...só porcaria, tudo porcaria, pastiche da poesia romântica (...) Mas eu estava certo de que queria ser poeta...*” (idem)

Fora do seminário, influenciado por amigos, Gerardo entra para a política como integralista; movimento criado por Plínio Salgado. Segundo o poeta, tal movimento diferia do Nazismo alemão e do Fascismo italiano, opinião para a qual não convergiam os Estados Unidos e, sob esta influência, o governo de Getúlio Vargas. GMM foi, nessa época, manchete de *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand e de seus vinte e quatro diários associados. A manchete: “Milionário, falso trabalhista, mora num museu.” Ali o atacaram de traidor da pátria, responsável pelo afundamento de navios nacionais, etc. O fato é que antes de tal reportagem, seu sogro, o senador Barros de Carvalho, tem um rompimento político com Chateaubriand e Gerardo atribui a isso o acontecimento. Em consequência de tudo, o cearense tem seus direitos cassados e é preso por, exatos: cinco anos, dez meses e vinte oito dias, nas mais diversas penitenciárias do Rio. Período em que escreveu sua novela *O Valete de Espadas* que, segundo Tristão de Athayde, juntamente com *O Dossiê da Destruição*, constituem as duas maiores novelas elegíacas da literatura contemporânea.

²) A frase entre parêntese e o relato integral do que anunciamos, encontra-se em um discurso proferido pelo poeta, quando da sua condecoração como Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal do Ceará, em 24 de junho de 1993.

3) Colhido de entrevista com autor, concedida à revista *Palavra*. Ano 1, Nº 3, Belo Horizonte, junho de 1999.

Na sua carreira política, GMM ocupou o cargo de Deputado Federal por Alagoas em 1963. Mas é posteriormente cassado pelo AI-5 em 68, como comunista. Antes, em 64, já havia ele sido preso pela ditadura militar. Suas prisões lhe valeram o contato com a intelectualidade – gente que hoje é responsável pela “paidéia” nacional, e o contato com a humilhação, a desesperança e a esperança, e a teimosia da vida na berlinda.

O poeta viveu muito tempo fora do país, por vezes obrigado, e muito de tudo isto está presente em sua obra. De um encontro em Buenos Aires (1940) com Efraín Tomás Bó, Gofredo Iommi e Raul Young, aos quais mais tarde se juntaram os brasileiros Abdias do Nascimento e Napoleão Lopes, resultou um pacto batizado de Santa Irmandade Orquídea, pelos adolescentes que a si incumbiram a promessa da poesia verdadeira: “ou Dante ou nada!”, era o lema ao qual o poeta se empenha até hoje. Nessa trajetória já foi indicado ao prêmio Nobel de Literatura em 1969, pela Universidade do Estado de New York. Recebeu diversos prêmios nacionais, como o Prêmio Mário de Andrade, conferido pela Associação dos Críticos de São Paulo, em 1972 e, mais atualmente, em 1997, conquista o importante Prêmio Jabuti com o livro *Invenção do Mar*, um poema épico que pretende ter para o Brasil a importância que *Os Lusíadas* têm para Portugal.

Entre as diversas menções honrosas, condecorações e atividades internacionais, Gerardo foi escolhido pela Guilda Órfica, sociedade poética criada na Europa no séc. XVI, como o maior poeta épico do séc. XX, pelo conjunto de sua obra. Mas, por incrível que pareça, a obra e a vida de Gerardo encontram retrato perfeito no que depõe sobre ele Carlos Drummond de Andrade:

*Como preito maior ao poeta que vive em nossa
Pátria comum, o destino de ser desconhecido, mal
Conhecido, inconhecido, sei lá, quanto mais sua criação*

*Exorbita dos padrões ressecados.*⁴

É bem verdade que, para muitos, o relato biográfico em si do que viveu o autor pode interessar muito pouco a um estudo crítico de sua obra. Entretanto escolhemos compor este capítulo por notarmos que esses dados surgem, muitas vezes, como uma referência explícita, dentro do que escreveu o poeta, a muitos dos episódios que acima relatamos. Sendo assim, a presença da memória no texto surge, senão como uma responsável direta na composição de seu estilo, pelo menos como suporte a uma intenção poético-metafórica encontrada principalmente em *O País dos Mourões*.

Gerardo morreu recentemente, em 09 de março de 2007, de falência múltipla dos órgãos, na cidade do Rio de Janeiro e, como consta em seu atestado de óbito, *às 03:45, na Casa de Saúde São José, do sexo masculino, filho de Coriolano Ribeiro Mello e Esther Urcezina Mello, com 90 anos de idade... deixou 3 filhos, não deixou bens, não deixou testamento.*

2.1) A obra

Gerardo não precisava deixar testamento, pois sua herança não se mede a palmo, não se conta em tostões, em euro, dólar, ou dráquima, ou qualquer moeda desse mundo. Sua herança não se contabiliza literalmente na forma de cavalos, bois e vacas nem em léguas de terras no entrançado das matas, mas ela, bem maior, contém tudo isso e muito mais que isso. Sua herança, deixou-a em espírito, através de suas obras e de sua presença viva na memória

⁴4) In: *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*, p.16.

dos que o conheceram. Ainda ressoa entre nós o som pétreo de sua voz, sua nobreza crua de ferro e fogo, marcando para sempre o deserto virginal do couro de nossas almas. Não há herança maior do que essa e, sendo vasta, e larga, e ampla, deixou-a a todos a fim de que se enobreçam pelo toque da beleza. E é então por fim, com a intenção de seguirmos distribuindo esse infundável espólio, que aqui completarmos a idéia iniciada no capítulo anterior (apresentar o autor e sua obra), achamos por demais conveniente construirmos uma descrição geral dos escritos do poeta que julgamos terem maior relevância no tocante a possibilitarem uma ampliação da leitura e da análise de *O País dos Mourões*. Assim nos detivemos exclusivamente na sua produção em poesia, reconhecendo que mesmo nos seus escritos em prosa podemos nos deparar com muitas das idéias e observações nascidas da leitura destes referidos poemas. Por esse motivo, e por reconhecermos a qualidade textual do que tem emergido de Gerardo Mello Mourão, é que reservamos, no encerramento deste capítulo, um comentário menos específico dedicado às suas obras em prosa. Iniciamos, portanto, com os comentários sobre a primeira obra do autor, que possui uma razão quase que totalmente histórica nesta empreitada.

A) *Poesia do Homem* (RJ: Ariel Editora, 1938):

Este é o primeiro livro publicado pelo autor e é composto de sessenta e dois poemas, divididos em três partes denominadas: Meu livro; O livro da amada e O livro do Senhor. O tema principal gira em torno de Deus, o pecado e a salvação, numa influência clara sofrida pelas ideologias de seminarista. São poemas imaturos que não conseguem se livrar da carga que lhes impingem o pessoal e o biográfico, sobretudo na primeira parte da obra. E embora já

se note a presença de temas que vão acompanhar com maestria quase toda grandiloquência de sua poesia, como o tema da eternidade, aqui eles surgem apenas como garatujas, rabiscos muito imperfeitos de uma obra que ainda vai amadurecer. Para efeito de ilustração sobre nosso comentário, escolhemos mostrar as seguintes passagens:

*A Poesia baixou sobre mim.
Mergulhou o meu corpo,
Mergulhou a minha alma
No Amazonas de todas as cadencias,
Baptizando-me deante do mundo.*
(p.45)

*Tu precisas saber que acima destas linhas,
Destes punhaes sangrentos e dantescos,
Das rectas repentinas,
Do mysterio dos arabescos,
Dos ângulos, das pontas, dos perfis agudos,
Destas cabeças de crucificados,
Acima, muito acima
Das torres gothicicas da tua arte,
Das agulhas negras do teu gênio
Dos picos angulares e pontudos
Da tua inspiração,
- Existe o ETERNO!*
(p.31)

O que na verdade há de valoroso nesta obra é que ela guarda a possibilidade de vermos o quanto evoluiu o autor a partir das fortes influências de leituras bíblicas. Aqui se encontram várias menções ao livro do Apocalipse, que mais tarde ajudaria o autor a compor sua trilogia *Os Peãs*. Caim, Abel, Adão e o anjo Tobias, que também ocupam largo espaço no desenrolar dos poemas e servem mais tarde ao autor, inclusive, na composição de ensaios filosóficos⁵.

⁵5) Estamos nos referindo aos ensaios filosóficos contidos em *Invenção do Saber*, obra publicada em 1990 pela editora Itatiaia, em Belo Horizonte-MG, que reúne textos e pronunciamentos de Gerardo Mello Mourão registrados na imprensa durante parte de sua vida.

Mesmo sendo um livro sem grande alcance literário, por ser prosaico, com uso de imagens usuais e, como já advertimos, possuir uma carga lírica demasiadamente emotiva e pessoal que sufoca qualquer eventual esboço de uma boa construção poética, torna-se, apesar disso, revelador quanto aos temas. O trecho acima, por exemplo, já dá testemunho de como o encontro com a poesia é significativo na vida do poeta e como ele manifesta isso, desde o princípio, de uma forma alegórica, caminhando para uma posterior expressão ricamente metafórica, quando a personifica em nomes de mulheres, nas musas e em personagens reais de sua vida.

O próprio autor não costuma citar esse livro como um trabalho que componha o conjunto de suas obras. Até mesmo em sua última entrevista ele deixa transparecer o lamento por não saber esperar um estágio mais maduro para publicar seus escritos, mas já havia publicado e sofria sempre um pouco com esse arroubo da juventude. Ele completa sua fala em referência à publicação dessa obra, afirmando que...

Quanto a mim, escrevo apenas para comparecer com estes livros na mão, diante de Deus, no Dia do Juízo Final, no Vale de Josafá, que espero esteja para chegar. Acho até que tenho vendido demais e publicado demais. Deus vai me cobrar isto. Quando um jovem escritor está aflito para publicar um livro, desconfie do livro e do escritor. Começo por mim, que desconfio de meu primeiro livro.⁶

B) *Três Pavanais* (RJ: GRD,1961):

Esta é uma obra que muito reforça nossa observação de que, principalmente a poesia produzida pelo autor está, ela toda, intimamente interligada. Há uma interpenetração evidente nos textos de Gerardo capaz de fazer o leitor acostumado à musicalidade de seu

⁶) In: www.jornaldapoesia.com.br. Entrevista concedida pelo autor a Rodrigo de Souza Leão.

estilo ancorar em passagens de outras obras suas, assim ampliando o percurso ao macro-entendimento dessa poesia. *Três Pavanas*, como o nome sugere, está dividido em três partes que recebem respectivamente os títulos de *Pavana das Putanas de Copacabana*, *Pavana do Antiquário de Veneza na Piazza San Marco* e *Pavana dos Infantes*, mostrando em todas elas uma forte semelhança com *O País dos Mourões*, por exemplo, parecendo mesmo um texto base para a criação deste livro, levando-nos até ao questionamento sobre o período de criação de ambos os poemas, se, independente do ano de publicação, não teria sido, pelo menos a *Pavana dos Infantes*, criada em interessante concomitância à feitura do primeiro livro de *Os Peãs*, já que faz referências claras a episódios e relatos contidos apenas ali, como a imagem metafórica da musa sendo levada aos ombros pelo touro, representando aqui o poeta, para a viagem de chamamento dos mortos e dos vivos à eternidade.

Na verdade, além disso, há uma enormidade de semelhanças nos dois livros, possibilitando-nos realizarmos uma analogia que ultrapassa o plano semântico e se realiza no plano estético. O largo uso de assonâncias e aliteraões revela-se em muitas passagens dos dois textos, dos quais escolhemos como ilustração as seguintes passagens:

*De uma esquina, de outra esquina,
do mar da noite, de uma noite e de outra noite,
do mar da noite desmergulham tantos, a blusa
subitamente roxa e a saia
subitamente azul:
nem chegadas nem partidas
na aparição das pávidas esquinas
aparecidas, desaparecidas
entre emboscada e dança
inefáveis infantas
se maceram
na pavana das putanas de Copacabana.*

(Três Pavanas p. 9)

*E alugavam-se ao vento os calendários,
As datas e os ponteiros do relógio
Sucedia-se pétalas e espátulas*

*Alugados aos ventos os ponteiros
Giravam girassóis de cataventos.*

(O P. p.21)

Outro traço de união intertextual é a forma com que os poemas passam, em determinado ponto, a serem construídos através de uma espécie de monólogo dirigido pela universalidade da palavra “**tu**” e de seus pronomes equivalentes (te, ti, vós, vos, teu, tua...): “*e tu mesma caíste, eu que te havia por / endereço do coração / e ainda cantarei de ti...*” (O P, p.10) *De Koenigsallee a Koenigswinter tu, / outono da alcova e noite — de onde? — / musa do quarteirão — "je vous emmène?" — quem / de nós te levaria / em salva de mãos de prata dessa / pavana das putas de Copacabana?*⁷ (*Três Pavanais* p.12)

É a partir desse livro que vemos definir-se o estilo que mais tarde consagraria GMM em sua poesia épica. A mesma escrita que une o lírico mundo íntimo do poeta com a erudição e o conhecimento revelado em sua peculiaridade de poliglota e estudioso da cultura clássica. Em *Três Pavanais* a última parte que compõe a obra nos traz uma especial diferença de estilo em relação aos dois poemas anteriores. É justamente a presença do contraste de que falamos acenando com o seu lirismo, dando ares mais singelos à composição do texto. O próprio poema é dialético e discute metalingüisticamente, na essência, o mesmo tema tantas vezes retomado no conjunto de sua obra: o real sentido da existência humana, trazendo à baila o papel do poeta. A dedicatória aos filhos é substancial para antevermos sua força lírica. O universo pessoal mostra sua face, transita em profusão pelo conjunto criativo do fazer poético gerardiano e resulta como uma ponta da múltipla metáfora que o poema compõe. Surge daí a mesma atmosfera volúvel que, dentro da obra do autor, alcança sua máxima presença existencialista em *O Dossiê da Destruição* e sua maturação de estilo em *O Valete de Espadas*. Põe-se fortemente um jogo de negação e aceitação: é o mesmo convívio duplo (por vezes vário) presente em *O País dos Mourões*, por exemplo, como nas passagens dos dois

⁷) Há em *O País dos Mourões* passagens quase que textualmente iguais a essa citação nas páginas...

livros que dão molduras diferentes para falar de temas que se entremeiam e dialogam na arte e na vida. Daí o caráter universal de toda a obra de Gerardo Mello Mourão.

*a ti e só a ti
a melodia a um tempo
de cítara e de músculo
e só tu saberias o contraponto
do canto que inventei aos teus ouvidos
e à doçura de sua força. (O P. dos M., p.)*

*de sua graça e de sua fúria
nos fizeste (Três Pavanais, p.)*

Outro importante fator de comparação entre os dois livros é a forte presença do universo clássico com uma atmosfera mais íntima e biográfica. No poema encontramos referências claras a Orfeu, Zeus, Vênus Calipigia, Perseu, Helena e tantos outros mitos greco-romanos, além de uma nada acidental representação bíblica na figura de Moisés, fazendo-nos vislumbrar três importantes pilares culturais por onde medram os ramos da poesia do autor: o clássico, o cristão e o americano (sobretudo com a cultura sertaneja). É obra fundamental no trajeto que nos leva ao estudo de *Os Peãs*, fato que entendemos melhor, principalmente, quando nos deparamos com *O País dos Mourões*.

C) *O País dos Mourões* (GRD, RJ, 1963):

Primeiro livro da trilogia *Os Peãs*, esta é a obra para a qual voltamos nossa completa atenção nesse estudo e, sendo assim, escolhemos tecer por hora uma primeira apresentação para, posteriormente, devido a sua evidente importância no trabalho, dedicarmos-nos à composição de um capítulo à parte que estenda as considerações que aqui apenas esboçamos.

Álvaro Cardoso Gomes, em artigo do *Jornal da tarde* intitulado “Uma poesia de estatura clássica e sotaque regional”⁸, traça uma divisão da poesia brasileira em duas grandes linhas: “a poesia do cotidiano, do humor, do coloquial, que encontra em Bandeira e Drummond seus maiores expoentes, e a poesia universal, de tom mais grave, cujos expoentes são Jorge de Lima e Murilo Mendes.” E aponta que a poesia de GMM se enquadra nesta segunda tendência. Concordamos com este autor e observamos, sobretudo a partir de *O País dos Mourões*, a maturidade de estilo, revelada principalmente na exploração temática suscitada desde obras anteriores e só agora trabalhada de forma inovadora tal, que nos apresenta um texto construído no limiar de gêneros, tendências e estilos. Ou seja: há nele um convívio harmônico de construções textuais muito diferentes em favor da poesia. São registros de cartório, cartas de antepassados, certidões, etc., que, ao ajudarem a compor o mosaico do texto, ganham uma representação e um significado ainda não alcançado em seu estado utilitário de documento. Dessa forma também vamos encontrar passagens integrais de outros textos poéticos, alguns do período romântico brasileiro; poesia de cordel; bem como citações de filósofos e amigos: tudo sendo afluentes de um caudaloso rio que leva ao mar da universalidade das idéias, cujo guia não seria outro senão a cultura clássica, como vemos apontar as passagens:

*Àquele tempo a musa pícaro
ensaiava os tanguinhos brasileiros de Ernesto Nazareth
e oh! Que saudades que eu tenho
da aurora da minha vida*

...

debaixo dos laranjais

(p.61)

*eram cinqüenta mulheres
à noite no cabaret*

⁸8) In: *Jornal da Tarde*, 29 de maio de 1999.

*entre elas uma francesa
sentada num canapé
Raimundo Mourão brigava
com o vigário da Sé*

(p.71)

*“Alteza:
eu preciso acabar a raça dos Mourões
são monstros, antropófagos e seu chefe
é monstruosa fera, réu endurecido pelo crime...”*
(p.122)

*Branca filha de Telefasse!
Crescem ao sol numa terra de sol
essas flores de cactus da grinalda
que me dói na cabeça
cresce a fome
das ervas que já vou pastar em tua mão:
os plátanos de Creta
aprenderão as palmas sempre verdes
do Buriti selvagem.*

(p. 56)

A referência ao caminho da Grécia (e isto quer representar de forma alegórica, dentre outras coisas, a aproximação do mundo sertanejo do país dos Mourões à universalidade dessa cultura) encerra quase todos os capítulos do livro, na maioria das vezes retomando o chamamento e o encontro com a musa da qual se acerca, do início ao fim da obra, o eu-poético, deste que é o mais lírico de todos os seus poemas épicos.

É certo que tais passagens apenas pontuam uma pequena parte de recursos expressivos e inovadores contidos em toda a obra. Mas esse é somente um comentário de apresentação, não pode nem deve estender-se à exaustão de tais assuntos. Querendo explicar melhor, passamos à descrição da obra: Dividida em trinta e três capítulos separados por letras gregas e um capítulo ilustrado com o desenho do ferro usado pelo avô do poeta para marcar o gado, demonstrando assim que o livro já nisso apresenta as tendências limítrofes entre zonas aparentemente opostas aos olhos de um descuidado observador. Nisso, nesse limiar, é onde se alicerça toda a riqueza com que o autor trata a construção de um novo poema épico, sem

precedentes na literatura brasileira ou mundial. E é novo, sobretudo porque ao se libertar de um caminho tantas vezes percorrido e imitado (a forma fixa clássica de Homero, Virgílio e Camões), jamais relega tais parâmetros. Estes são, verdadeiramente, a base de seu estilo. É por eles que se inicia a renovação poética do amálgama com a cotidianidade invisível e esquecida dentro da cultura popular, em terras distantes, documentos perdidos, falas de amigos, enfim, dentro da vida que segue agora transformada pela magia do olhar poético.

A marca temática da obra, como anteriormente mencionamos, transcorre pela continuidade de idéias presentes em textos anteriores do autor, como *O Valete de Espadas* e *A caminho de Susana* e que, pode-se afirmar, refletem-se no discurso filosófico existencialista. Em resumo, poderemos falar de algo que se salva da grande tribulação do destino. Há um inesperado golpe nesse destino, o que somente se explica pelo alcance do olhar poético, imaterial, sensível e inexplicável: “*Como venho dos mortos, nem eu sei*” (O P. dos M., p.). Para comprovação introdutória desta afirmação, servimo-nos das seguintes passagens para comentário:

*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.*

(p. 11-12)

*É certo que outros tentaram chegar antes de mim,
mas não me confundiste com eles...*

(p.14)

O primeiro exemplo ilustra a idéia matriz da obra: o discurso cosmogônico. O chamamento à eternidade numa vitória sobre os campos da morte. É justamente aqui a interseção com a filosofia existencialista, já que com esta atitude presente em todo o poema o autor eleva, frente ao real e material, o imperecível da arte e da memória. Esta mesma

tendência é encontrada no referido texto *A Caminho de Susana* e, de forma muito semelhante à composição deste conto, encontramos a construção que nos apresenta a segunda citação.

Esta obra tão significativa no conjunto das obras do autor, diríamos, inaugura os escritos épicos mais representativos do mesmo, até desaguar no premiado livro *Invenção do Mar* (1997), revelando, de um modo incomum, a construção de uma literatura muito auto influenciada, onde um trabalho recria outro, demonstrando que um vasto entendimento do que escreve Gerardo Mello Mourão requer também uma leitura profunda, senão de todas, pelo menos de todas as mais importantes obras deste autor. Voltamos assim a afirmar que este fato justifica a feitura deste capítulo.

Cabe aqui mencionarmos uma interrogação com a qual nos deparamos ao inquirirmos, como Anchieta⁹, se não seria mais cabível classificar *O País dos Mourões* como um poema heróico, já que não há mesmo o caráter tradicional da narrativa de feitos de um povo, mas sim um relato poético mesclado entre o memorialismo e o imaginário do mundo que, por mais amplo que seja, circunda o particularismo de seu autor.

Acreditamos que classificar, não só este primeiro livro, como a própria trilogia onde está contido, de um texto épico, é nos mostrar entendedores da intenção naturalmente poética contida em tais escritos que, é bem verdade, servem-se largamente do biográfico, mas em sua composição superam a informação, o relato histórico ou o rememorar saudosista típico do biografismo. Não negamos, entretanto, a possibilidade de enxergarmos neste poema características de um poema heróico, já que, como afirmamos, a obra alicerça-se numa zona limítrofe entre tendências; discussão à qual mais detidamente nos voltaremos em capítulo posterior intitulado “O resgate épico”, onde buscamos desenvolver argumentos que subscrevem nosso ponto de vista de que é o texto de Gerardo um poema épico bastante

⁹) PINTO, Francisco Anchieta Pinheiro. *A imprudência quixotesca do espírito nativista (um estudo sobre a obra Os Peãs de Gerardo Mello Mourão)* (dissertação de mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2001.

diferenciado, inaugurando uma nova construção cujo estilo, ainda que muitas vezes pareça estar distante dos moldes da épica clássica, representa à altura uma postura comum entre os tais poemas épicos: o tom solene e grandiloquente desses textos. Sendo que isso somente, reconhecemos, não determina ser ou não um texto épico. Na verdade, o épico Gerardiano é épico por muitos outros motivos que o aproximam desse gênero mais do que o afastam. Por hora limitamo-nos a reconhecer em *O País dos Mourões*, bem como em todo *Os Peãs* a especial temática que envolve feitos heróicos e filosofia dentro de uma narrativa poética. É por exemplo o que vemos especialmente através das personalidades de Alexandre Mourão, Padre Mororó, o major Borete Mourão e o próprio autor como demiurgo, cujas vidas narradas, metaforicamente inserem-se na mesma eternidade de Ulisses, Aquiles e Heitor.

D) *Peripécia de Gerardo* (Paz e Terra, RJ,1972):

Ao comentar a edição de 1972, deste que é o segundo livro de *Os Peãs*, J. G. Nogueira Moutinho nos adverte que “*o mínimo que se pode esperar da crítica responsável, universitária, estilística, que se faz entre nós, é uma análise pormenorizada, estrutural, lingüística, semântica, deste texto revolucionário que é Peripécia de Gerardo.*”¹⁰. Consideramos esta uma das obras menos citadas do autor, carecendo ainda de um estudo crítico de qualidade sobre a mesma. É claro que quando se fala em *Os Peãs* automaticamente se insere aí *Peripécia de Gerardo*. Mas são comentários generalizados, superficiais, que não encetam com devida particularidade um olhar de entendimento capaz de desvelar-nos o texto deste segundo livro. Sobre isso já falara Godofredo Iommi ao comentar que “*o tríptico*

¹⁰10) MOUTINHO, J. G. Nogueira. “Gerardo Mello Mourão: Poeta grego nascido no Ceará”. *Folha de S. Paulo*, em 31 de dezembro de 1972.

(referindo-se a *Os Peãs*), *seja como for, ainda permanece ilegido*¹¹. *Peripécia de Gerardo* não é o foco de nosso estudo, mas assim mesmo é obra referencial em nossa intenção e a ela nos dedicamos com alguns apontamentos, mesmo sabendo estarem estes longe de sanarem o vazio crítico em relação a tal poema.

Assim como em *O País dos Mourões*, em *Peripécia de Gerardo* permanece a divisão de seus vinte e sete capítulos com a utilização de letras gregas, também muitas vezes indicando sub-capítulos com a junção de mais de uma letra, como é o caso da letra **K** (Kapa), que sinaliza uma seqüência que vai de **Kα** (Kapa + alfa) até **KZ** (Kapa + zeta) e traz, digamos, além de uma ligação estética entre os mesmos, também uma ligação temática. Entenda-se, entretanto, que estamos lidando com poesia, e poesia que não se restringe a parâmetros, feita de uma multiplicidade somada, capaz de revelar-se inteira em qualquer ponto do poema. Quando falamos em temática, então, estamos nos referindo mais ao suporte elementar das imagens, pois que o resultado dessas imagens, muito mais claramente nesta obra, é um só, realimentado e caleidoscopicamente mostrado: **ELEUTERIA**, palavra fundadora do poema que aos poucos vai mostrando as potencialidades de sua significação: surge primeiro com a denominação de “*palavra profética*” (p. 152), apresentando um mistério; depois se alça na construção de imagens poéticas que nos levam ao vislumbre, dentre outras coisas, do sentido etimológico da palavra (liberdade): “*vamos buscá-la / e plantar no seu barro / uma bandeira feita de material de aurora*: “**EAEYTEPIA**” (p.225). E, por fim a palavra completa sua expansão quando passa, em sentido amplo, a referir-se à libertação:

Quando os cinco sentidos peçam morte
Morte

¹¹ IOMMI, Godofredo. “Gerardo Mello Mourão, poeta de todo o continente”. Artigo que faz parte de *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. GRD, São Paulo, 1996.

*Peçam vida
Vida.
ελευθερια
para isso sou vindo
aprendiz da morte aprendiz
da ressurreição da carne.*
(p.240)

Esta citação também revela o traço mais forte de ligação deste livro com os outros dois que compõem a trilogia do autor: a eternidade e a glória (ideais do guerreiro grego) alcançados com a vitória sobre a morte. Essa constante referência à cultura clássica, “esse arsenal mitológico”, como coloca Nogueira Moutinho no referido posfácio da obra: “*não emerge através de truncadas cópias em gesso, mas brilha serenamente como o país ancestral ao país dos Mourões*”. Esse é o suporte elementar da poesia ao qual nos referimos em parágrafo anterior. Isto é: A forma como se chega à cultura clássica vem sempre pela via sertaneja e americana. Por Martim Soares Moreno e Pero Lopes de Sousa e pela raça dos Mourões, pelas amantes e os amigos, e era assim inventado o caminho da Grécia: “*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...*” (p.223). Logo no início da obra há um comentário explicativo – etimológico – acerca da palavra “peripécia”, que, vinda do grego, assim é apresentada: peri: do grego περι: ‘ao redor de’ e πετεια (πετηζ) significando uma mudança repentina e inesperada: uma peripécia. Por tal explicação já temos idéia do que represente esse caminho da Grécia, que certamente nos leva à analogia de ter ele, os mesmos entrecortes, seguindo o mesmo transcurso feito a caminho de Susana.

E) *Rastro de Apolo* (GRD,SP,1977):

Este é o poema que encerra a trilogia do autor. Nele podemos enxergar um encadeamento dos outros dois textos em cada capítulo (ao todo vinte e um, também divididos da mesma forma que os anteriores: com uso de letras gregas). Há passagens retomadas, palavras seguindo de um a outro poema, numa trajetória feita de busca, desde *O país dos Mourões* até aqui. E entender a palavra em si é a chave capaz de penetrar o poema que às vezes nos parece tão mutável, expressionista demais ou mergulhado ao extremo do incompreensível, dentro de particularismos e idiossincrasias do autor. A explicação é que não é segredo possuir o texto de Gerardo duas pontas: uma íntima e outra universal, o que seria equivalente a dizer: uma ligada ao humano e outra ao divino. É isso um traço do orfismo, e também do apolíneo, e principalmente do dionisíaco: fontes que alimentam a gênese de sua obra: a idéia do deus-homem e homem-deus, por exemplo, constrói ao fim do capítulo intitulado (talvez o único que tenha título em todo o livro) “Vida e feitos de Apolo, por um cantador de Ipueiras – Ceará”, a metáfora que se assina “*Apolo Mello Mourão*” (p.339). Nada mais é dito. Fica a metáfora, ou seja: aquilo que realmente importa na poesia, feita da palavra, do substantivo apenas.

A palavra **rastro** é, assim, extremamente significativa não só para este derradeiro poema, mas para o conjunto que se nomeia *Os Peãs*. Ela é a viagem, entre outras coisas e lugares e pessoas, ao país dos hiperbóreos, o país de Apolo dentro das raízes do poeta: *Hiperbóreos, Hiperbóreos, / teu sol eterno onde está? / País da cobra de fogo, / planeta do Boitátá, / é nosso roteiro, Apolo / de Delfos ao Ceará.*”(p.338), onde encontra “*a liberdade e o amor – únicas razões do existir, e que talvez não sejam, para o alcance de nossos desejos, mais do que um rastro. Como o próprio Apolo. Mas já seria o bastante. O mais que podemos no pobre mundo histórico*”¹².

¹²11) Passagem retirada de comentário feito por Efrain Tomás Bó acerca da obra de Gerardo Mello Mourão, contido em *Breve Memória crítica...* (p. 31)

Ter o rastro não é ter a presença do deus, mas é estar no caminho onde esteve presente o Deus. Mas como um deus deixa rastros? No estudo de tal obra, o mais certo seria perguntar: Quem pode ver o rastro de um deus? Somente os profetas, os santos, os iluminados e, na metafórica trama do autor, esse iluminado é o detentor da palavra de chamamento e ressurreição, o que funda a vida verdadeiramente. E o poeta é assim essa figura demiúrgica a quem o autor atribui importância divinal não só em sua trilogia, como aquele capaz fundar novamente um povo e um país, mas também em sua atuação como filósofo, conforme vemos em *Invenção do saber*, quando defende, como Ortega y Gasset, que o mais perfeito e legítimo representante da raça humana seria um poeta¹³, pensamento também demonstrado em outras ocasiões como se demonstra nesse trecho de um discurso proferido na Assembléia Legislativa do Ceará¹⁴:

Neste mundo o que dura é o que foi fundado pelos poetas e não pelos especialistas, que são meros figurantes de uma tarefa ancilar. Não são protagonistas do saber nem da história. Nunca um especialista criou algo duradouro nem embasou uma nação.

Um forte traço da poesia de Gerardo é muito parecido com o que os críticos vêem em Drummond e alguns chamam de “isso e o contrário disso”, aquilo que sempre é posto e logo ceifado (*O amor no escuro – não, no claro*)¹⁵. Na verdade é traço de sua geração acentuado nos poetas, de Jorge de Lima a Ferreira Gullar. Em *Rastro de Apollo* esse aspecto também se apresenta, mas, como em toda poética gerardiana, há um diferencial ainda inominável, o fato desse jogo de contrários ocorrer como um recurso que reforça a certeza e não a dúvida, sempre expandindo o vigor de sua escritura, sobretudo quando se acerca do narrativo “*pois busco o rastro / de joelhos / de olhos no chão / talvez nas águas...*” (p.290). Há nessa

¹³ MOURÃO, Gerardo Mello. *A Invenção do saber*. (p. 28.) Ed. Itatiaia. Belo Horizonte-MG. 1990.

¹⁴ Transcrito por Ruy Câmara no Caderno Cultura do Diário do Nordeste, de 1/04/2007.

¹⁵ DRUMMOND, de Andrade. *Antologia Poética*. Ed. Record. Rio de Janeiro-RJ. 1992.

passagem, por exemplo, a certeza da busca, agora amplificada por outro elemento dentro do contexto. O poeta, nesse livro, nunca é dúbio; ele é duplo na circunstância do micro-contexto, sendo vário na amplidão do poema.

Rastro de Apolo traz o mesmo caminho longo que vence a morte, tema explorado no primeiro livro, e com quem navega a seu lado pelos profundos mares do amor em busca, sempre em busca de ΕΛΕΥΤΕΡΙΑ, fundamento de sua peripécia e substância da qual se inunda a obra em sua terceira parte, em louvor e glória ao Deus sol. É canto epifânico, vitorioso, de encontro e renascimento, o que nos faz entender que todo o trípitico é assim. Não há derrota nem morte que não leve pelos caminhos da ressurreição. É, o poema todo, composto de força vital, principalmente este que agora comentamos, também imensuravelmente lírico, sem o ser passional. É o poema da certeza iluminada:

“agora a serpente no ninho de meus olhos / já sou eu mesmo a minha própria bússola / meu próprio ardil / e de tua rosa / brota o vento por onde / chega [...] à salamandra e à estrela e ao encontro / da flecha e da serpente e à luz / à luz / ...ΕΛΕΥΤΕΡΙΑ / ...Apolon” (p.299).

A escritura de Gerardo segue então por caminhos místicos. Há nela um encontro com textos sagrados, mas não só por isso lhe damos tal qualificação, é sim pela força poética da palavra, das imagens que vão além do filosófico e alcançam o profético, como se pode atestar, sobretudo no último capítulo de *Rastro de Apolo*, o qual, da mesma forma que Otávio de Faria¹⁶, sentimos vontade mesmo é de mostrar:

*... e com toda a milícia do celeste exército cantamos
o hino de tua glória
sine fine dicentes:*

¹⁶12) Em: *Breve Memória Crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. (p.21), quando esse escritor citado, e amigo pessoal do poeta de Ipueiras, declara sua admiração pela obra de Gerardo.

Sanctus
Sanctus *Sanctus*

Senhor Deus de Delphos
Os céus e a terra estão cheios de Tua glória
Hosana in excelsis
Hosana nas alturas.
E este é o momento dos vivos:
- lembra-te Senhor Apolo
de teu servo Gerardo
e de todos os circunstantes
e lança teu olhar
sobre a fé e a piedade de teu cantor
e acolhe o sacrifício
dos dias e das noites imoladas a ti
aeterno Deo vivo et vero

(p.408)

O significativo encerramento da obra traz em sua última página a seguinte mensagem:

“- e as letras, *Lin*os, / desmanchadas em mel na boca do poeta / **EA** / irão fundando para sempre / **EΛEYTEPIA** **ΛEA** / o amor.” . Organizada e exposta de tal forma no livro que é difícil demonstrar sem os devidos recursos, a página transborda pelo uso da onomaturgia (de acordo com nota do próprio livro (p.281), palavra vinda do grego (*onomatotheros*), que significa o caçador de palavras ou aquele que as descobre em suas múltiplas significações) e constrói-se a metáfora gráfica que é potencialmente o resumo poético-alegórico da obra: a função revelada do poeta; fundar a liberdade (ou libertação) e o amor utilizando as palavras, achando-as como um caçador, pois como é dito pelo poeta em *Peripécia de Gerardo*: “*Há uma raça dos homens e uma raça dos deuses e a raça dos que tocam pelos bosques dos homens a música dos deuses.*” (O P, p.156). Desta última descende o autor.

Unido a tudo isso, como se não bastasse, vemos a modernidade do texto de Gerardo mesclada ao clássico: são recursos que não podem ser confundidos com concretismo, por exemplo, ou outros “ismos” da chamada vanguarda pós-moderna, pois que surgem da força poética do próprio texto, guiado pelo pensamento grego do ser poeta – a revelação do aedo –,

e não de cerceamentos estéticos pré-estabelecidos. *Rastro de Apolo* já seria, assim, sem dúvida, um texto ímpar pela inventividade de tais recursos.

F) Susana-3: elegia e inventário (GRD, SP, 1994):

Para nosso trabalho de interpretação da obra do autor, consideramos esse como um livro-chave e auxiliador nessa empreitada. Ele constitui a terceira parte de um texto elegíaco que tem seu nascedouro no livro *Cabo das Tormentas*, de 1950, como uma das dez elegias de perdição que compõem a obra. A segunda parte é um dos dezenove contos de *Piero della Francesca ou As Vizinhas Chilenas*, de 1979, intitulado “A caminho de Susana”.

Na explicação do próprio autor em nota que acompanha o livro, “*esta terceira elegia, seguida de um breve inventário de Susana seria a dolorosa despedida poética de uma experiência de obsessão pela beleza.*” (p.7). Especificamente no inventário de Susana é que sentimos descortinar-se a intenção poética do autor e, ao mesmo tempo, entendermos que esta anunciada busca pela beleza está presente, talvez, em toda a sua obra. Susana é uma metáfora, um signo representativo de valores eternos, muito acima da impermanência e efemeridade de tudo que, na universalidade do poema, está ligado ao material, ao realismo palpável do ser humano e, por mais forte que nos surja à frente a declaração contida na segunda parte da obra (A caminho de Susana): “*Pois não pense que é um itinerário simbólico. É uma viagem mesmo – a própria viagem – a que empreendo a caminho de Susana.*”¹⁷. O certo é que “*o tempo comeu tudo / Restou a eternidade / teus olhos tua boca*

¹⁷13) MOURÃO, Gerardo Mello. *Piero della Francesca ou as vizinhas chilenas*. São Paulo: GRD, 1979, p.19.

/ herança minha / Susana.” (S-3. p. 46). E os patacões, e as terras, e as coisas, e as pessoas desfizeram-se como tudo mais cujo destino é perecer: sem glória e sem graça. Mas ao poeta que, tem guardado em si a experiência da beleza, resta um outro percurso à alma, ao mundo telúrico e à “*rosa da memória*” (S-3. p. 20), atravessando o tempo, os povos e os países sem por eles ser tragado ou esquecido de si, de seu destino mais amplo. Essa é a viagem a Susana, que também nos reporta ao simbolismo de *O País dos Mourões*, logo em suas primeiras linhas, quando simplesmente o autor nos surpreende ao iniciar uma obra inserida na cultura clássica, falando da morte de seus antepassados numa litania marcante “*Iam caindo à esquerda e à direita Iam caindo*”, como um cantador de feira tecendo antigas histórias, para mais tarde, como na Elegia de Susana, restar sobre a morte:

*“não tombei:
sou eu.
Como venho dos mortos nem eu sei,
Mas sei que na partilha me tocou
A herança de sobreviver;”*
(OP. p.11)

E assim segue o poeta seu destino, na doce e inigualável companhia de sua musa (Susana), assunto sobre o qual ainda mais falaremos em capítulos fundamentais de nosso trabalho.

G) Algumas Partituras (Topbooks, RJ, 2002):

Márcio André, poeta e editor da revista eletrônica *Confraria literária*, em artigo intitulado “Uma tarde na casa de Gerardo Mello Mourão” afirma o seguinte sobre a obra do autor cearense:

Desde essa primeira visita que fiz à casa de Gerardo até hoje, vem se acentuando em mim a vontade de declará-lo um grande escritor. Não meramente um grande escritor qualquer, mas um dos maiores escritores que a língua portuguesa já teve. Sua vasta obra, publicada em mais de vinte línguas, é impecável. Tirando alguns livros que, comparativamente, ficam a desejar, não há nada em sua bibliografia que o desmereça ou o diminua. Tudo é grandioso, tudo é genial. É uma obra, sobretudo, singular, como é a de todo grande escritor. Bastante erudita às vezes, é verdade, mas nem por isso, afetada. Parece seguir o caminho pós-geração perdida, de Pound e Eliot [...]

É dessa forma que nos deparamos com estas “partituras” de GMM, surpreendentes porque dão força ao seu caráter estético de pluralidade e cosmopolitismo. Nesse livro encontramos o mesmo tom épico-lírico de *Os Peãs*, às vezes algumas mesmas frases de outras obras – em diferentes facetas – mas também surpreendentes novas incursões pelo que Álvaro Cardoso Gomes chamou de “poesia do cotidiano”, algo que muitos chamariam de poesia encomiasta, porém, de tão inventiva, é improvável que dela se efetue boa análise cercanda-a em padrões, aparando-lhe as arestas para que caiba dentro de algo que já se conhece. Gerardo realiza aqui um novo antiquíssimo. Ele cria, primorosamente, a encantadora magia da verdadeira poesia: descobrir (trobar), para nós, a beleza que, invisível, nos encara a frente dia após dia, sem que dela possamos nos dar conta.

A obra se divide em quatro partes, todas em poesia. A primeira parte traz o belo e instigante título de *Suíte do Couro ou Louvação do Couro* e, como o termo ‘suíte’ revela, é composto de sete cantos, cuja sutil interligação temática não anula o tom de contraste poético que justifica tal título. De todos os cantos dessa primeira parte, dois recebem uma espécie de

subtítulo, são eles: o primeiro, com a denominação de *O chão do país*, e o quinto, com *Vaqueiro*, que, além disso, traz uma inscrição (ou epígrafe) tirada de um poema de Francisco Carvalho, assim revelada: “*O boi é um centauro*”. Também os cantos três e sete fazem uso desse recurso, havendo naquele um oferecimento “*em memória das bibliotecas de Monsenhor Nabuco e de Gustavo Barroso, viciados em couros preciosos de encadernação*”. No último canto da obra outra citação, agora de Dantas Mota: “*Andavam nestas montanhas uns Mourões cascudos*”. E segue assim o poeta assentando sua obra por outros rastros de poetas, amigos, por dizeres, cenas e feições humanas assinaladas na memória, confirmando o dito de que não criamos nada e que a memória é o lugar onde está guardado o verdadeiro estilo.

Há como traço comum entre quase todos os poemas do livro, um tema bastante explorado por Gerardo em toda sua obra: a morte, que nessas partituras ganham um cantar singelo, desfolhado do canto vigoroso de *Os Peãs*, quando ali desenha o mesmo tema, embora envolvido em uma força e uma dramaticidade terrena, menos divinal que nesse livro que apreciamos, ainda que também aqui componha com seu fio a mesma teia filosófica, conservando o arcabouço pensante de sua lira. Mas em *Algumas Partituras*, Gerardo fala da morte com uma coragem terna e uma certeza de proximidade. É alguém que sente a morte chegar, o tom muda e, excetuando-se a primeira parte da obra, as demais têm algo de conversa amigável e, não por acaso, os amigos de Gerardo: vivos e mortos, os de sua geração ou de outra, os poetas que admirava estão, grande parte, presentes em todo o livro. “De Sibilas e Labirintos” mostra isso vastamente nos temas e nos vários oferecimentos que introduzem os cantos. O que tão fortemente ocorre na terceira partitura: “Lira da China”, onde essas pessoas da admiração do poeta não apenas se insinuam nas dedicatórias, elas materializam sua palavra. É uma coletânea de poemas chineses de Li Po, Ts’em Shen, Wei

Chuang, Li Ch'i... Principalmente nessa partitura, com a atitude de ladear com tais poemas o seu canto, Gerardo parece às vezes querer reunir companhia para uma conversa, cujo tema da morte aqui está inteiro, daí essa atmosfera íntima, telúrica que perpassa todo o livro, inclusive em Suíte do Couro:

*De mim mesmo isto sei
Guardo este couro que me cobre – última dádiva à terra
[um dia
A embrulhar-me omoplatas e espínhaço:
Este couro há de ver a ressurreição da morte em sua hora
Moreno e limpo – e então
Exultarão os humilhados ossos
No dia dos dias da terra que foi minha
E minha pelos séculos dos séculos.*
(p. 29)

A segunda partitura: De sibilas e labirintos, traz um Gerardo quase confessional. Entenda-se: não aquele romântico imaturo de *Poesia do Homem*, mas aquele que, capaz de expor uma rara faceta, constrói pequenos poemas independentes, sem interligação mais aparente e sem a presença de um fio épico que os entrelace, como é mais comum na obra deste autor. Parece um descanso e uma brincadeira diante da dura obra de Gerardo. “Dura” no mesmo sentido dado à poesia de João Cabral de Melo Neto, do poema-pedra. Gerardo aqui tem a leveza de um rapsodo, de um trovador ao narrar, por exemplo, a prisão de Camões. E se espalha pelo lírico nos poemas ‘Laurência’ e ‘Meu pai, meu bem, meu Jesus’, sem esquecer a raiz grega de sua escrita, com o tríptico ‘Hécules’ e ‘A flecha de ouro’ além de conservar o tom filosófico que o acompanha sempre, também em outros poemas dessa partitura, como em ‘A última elegia’ e ‘O poço’.

A quarta e última partitura intitula-se “Cartões Postais”, cuja substância com a qual é construída não poderia ser outra: a memória poética e atemporal, mais mítica do que histórica e mais histórica do que sentimental. Atenas, Rimini, Praga, Belém de Judá, Belém do Pará,

Nova York... fulguram dentro da poesia de Gerardo como um sinal do pensamento de Rilke, a influenciar o poeta de Ipueiras, que durante toda sua vida esteve marcado pela égide de um grande viajante: *No princípio acreditei em Rilke, quando dizia que para escrever um só verso é preciso viajar cidades e cidades e cidades*¹⁸. Gerardo viajou o mundo e essas viagens certamente lhe renderam uma raríssima matéria prima. Em toda sua obra os lugares e as pessoas pontuam as imagens poéticas ricamente enxertadas com o mito e a história, como vemos no poema ‘Istambu’:

*Nestas bandas do mundo rodarias a chave de ouro à porta
[do planeta onde
todas as cidades nasceram
das quatro cidades calipígias
na virilha de suas sete colinas
e em suas sete velas se navega
a navegação do mundo: Atenas, Roma, Lisboa e tu,
Bizâncio-Constantinopla-Istambu – uma e trina
e sete vezes calipígia.*

*Calipígia e azul – lava no Bósforo os dois seios celestes
todos os azuis em teu azul e mais o azul turquesa
entre o Mar Negro e o Mar de Mármara
e o mar do céu da Grécia turca e as ondas
do crepúsculo – a partida do último sol e o rosto
da primeira lua: - ali o adeus do sol ali – boa-noite, dizemos
às princesas de Bizâncio às mulheres de Tróia ás raparigas
bulgaras, eslavas, persas, assírias, filhas da Caldéia.
(A. P., p. 123)*

Em última entrevista dada antes de sua morte, Gerardo declara, em voz de sussurro e tendo às mãos *Algumas Partituras*: “*esse é um livro importante... pelo menos para mim*”¹⁹. É certo que o autor seja a pessoa menos indicada para comentar sua própria obra. Mas isso não

¹⁸ Declaração do poeta em entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão e reproduzida no site www.jornaldapoesia.com.br.

¹⁹ Documentário intitulado ‘Jaspe: pedra de toque’, de autoria de Adriana Botelho.

é um comentário. É uma declaração que achamos relevante, sobretudo por ser pronunciada no final da vida, contendo o sincero espírito de Brás Cubas. Assim, nos cabe perguntar: Que importância revelada seria essa? Quando lemos o livro, percebemos na divisão das partituras uma semelhança significativa com a trajetória literária do poeta. Ali está o sertão original, a multiplicidade universal no encontro com o mundo, os amigos, os prazeres e as dores, Deus e os deuses, e a poesia por onde se funda a atitude do poeta em redescobrir a alma que faz da vida uma aventura de sentido eterno. Essa, dentre as últimas obras do autor, faz-nos perceber um trajeto antigo, construído pela decantação do que, sendo escrito no intermezo das coisas e lugares e pessoas, vem à tona em momento especial, como um diário oculto, achado após longos anos. Tal fato nos revela: esteve o autor, em toda sua vida, verdadeiramente, escrevendo uma única obra. E isso nos leva a pensar nos motivos de uma escrita assim composta, quase que de si mesma. E a primeira resposta vem do poeta: *“Eu e meus amigos da Santa Hermandade de la Orquídea corremos o mundo em busca da verdadeira poesia e a nós impomos uma única tarefa: escrever o poema da América...”*²⁰. Esse encontro de adolescência teve dimensões fortíssimas no pensamento e na atitude poética de Gerardo Mello Mourão e talvez resida aí a grande unidade, sobretudo temática, de uma poesia inovadora em nossa pátria.

A consciência dos malefícios do tempo leva o poeta a assumir quatro posturas básicas, diretamente ligadas entre si, para constatar a efemeridade da vida ou mesmo para superá-la. A primeira delas registra a presença da morte, por meio da composição da série de epitáfios, como em “Epitáfio na estela de Cecília”: “Dorme o sono de mármore o rosto/degolada a cabeça a mulher virgem.” O tom elegíaco, nesse poema, parece contrastar com o tom irônico, meio de subverter a morte, que o poeta adota ao compor o próprio epitáfio, em “Epitáfio 3”: “Esta é a certidão de nascimento do que em vida/se chamou Gerardo/e ele mesmo lavrou/em sua primeira e última pessoa.” A segunda postura implica um determinado tom utilizado pelo “eu-poético”, quando confrontado com o problema existencial da passagem do tempo. À Villon (do “Balada das damas de outrora”), ele recupera o topos do *ubi sunt*, ao indagar com melancolia “onde andam onde dormem as meninas de então?” (“The Waste Breothels 2”). Esse enunciado que percorre grande parte do livro, espécie de fórmula encantatória, tem o condão mágico de evocar as imagens delidas, extintas e como que recuperá-las para a consciência do poeta: “Esta foi açafata, poeta, esta foi baronesa, esta foi do convento/de Soror Mariana – uma foi dançarina e aquela/foi amante de meu tio.” A terceira postura – e daí a

²⁰ Declaração do poeta em entrevista reproduzida pelo Banco do Nordeste

importância da helenidade na poesia de Mello Mourão – está diretamente ligada ao forte erotismo que impregna grande parte de sua poesia, principalmente nos poemas da série dos “Breothels” (corruptela para brothel, “bordel”), em poemas como “Nascimento de Afrodite” e, sobretudo, em “Epigrama 4”, no qual o poeta descreve a imagem ideal de um homem, Emanuel, “dependente de mulher”, que “era belo e macho e forte e bravo e bom e dependente/do heroísmo do amor”. A quarta postura, nascendo da constatação de que a existência, na passagem do tempo, só deixa vestígios quase imperceptíveis – “Que resta no ar do salto da pantera/senão risco?/Duras o que dura um salto – duras/a duração da rosa aquela – a duração/do coleio da serpente sobre a pedra” (“Dezoito exercícios”), o levará a tentar proustianamente recuperar, por meio de estímulos que lhe ativam a todo momento os sentidos, o que passou, na maioria dos casos metaforicamente representado pela figura de mulheres míticas ou não: Catarina, Marina, Joana, Madalena, Melpômene, Afrodite, Dolores, etc.

Em realidade, o sentimento doloroso da passagem do tempo está diretamente ligado à consciência de que nada tem existência real, de que as coisas sem consistência dissolvem-se, deixando apenas traços quase imperceptíveis no ar. Por isso mesmo, ao se conceber como um “tabelião das eras”, “piloto do naufrágio” (“Um poeta”), “senhor de senhorio/e usufruto do tempo/mora na cabana da sílaba/onde anoitece o verso” (“Endereço”), o poeta adota um procedimento que é o de encontrar a forma mais adequada para captar o inefável, aquilo que restou da passagem das coisas pelo tempo e que, por isso mesmo, não pode encontrar acolhida no seio da linguagem convencional. A saída parece estar na recorrência à musicalidade. Como se sabe, desde o Romantismo os poetas procuraram reativar a aliança entre a poesia e a música, como forma de superar a esterilidade imposta pelo racionalismo iluminista, que impregnou a poesia de pragmatismo. Sobretudo no Simbolismo, essa aliança se tornou bastante explícita na ânsia dos simbolistas de eliminarem da expressão poética tudo que negasse o mistério, tudo que não fosse alusão, sugestão. Em suma, a busca do inefável, daquilo que constituísse a essência do real e não a sua aparência, levou os adeptos desse movimento a buscar o auxílio da música (“De la musique avant toute chose”, diz Verlaine), como se sabe, a mais imponderável e subjetiva das artes, capaz de sugerir sem revelar.

H) O Nome de Deus

Esse é o poema derradeiro, aquele que o poeta temia acabar e depois morrer. *O Nome de Deus*, a exemplo do que acontece em *Algumas Partituras*, tem uma gênese antiga, apesar de ainda não estar publicado. Lembro de vê-lo encadernado, volume grosso, mostrado pelas mãos do próprio Gerardo, nos idos anos de 1990: “Estou escrevendo um poema sobre o nome de Deus. Está aí para a secretária digital”²¹. Andou com ele vários anos sem pôr ponto final, pois são assim os poemas que servem de instrumento aos verdadeiros poetas e estes à poesia. Jamais acabam: seguem, como seguiu Gerardo pelo fio da vida, por onde vemos resultar um poeta e seu poema infundável. Nenhum deles termina, e essa é a metáfora

²¹ Frase dita pelo poeta ao autor deste livro, num encontro com GMM no Hotel... em Fortaleza.

mais real para toda a obra do autor, feita com a própria vida: luta transformada em dança com o destino. Já não sabemos de condutor e conduzido, o que dança e rege e toca a mesma música antiga: o que traz, o que é trazido.

-na garganta dos infantes-
 uma
 virgem
 viaja a um gesto um ventre
 na garganta dos infantes
 e salta à boca do silêncio
 e estremecem uns seios:

 partem-se as rochas
 [...] (&-1)

Por esse trecho, logo no início do poema, notamos a presença de dois elementos constantes da poética gerardiana: a presença da musa e a peripécia (mudança surpresa). O primeiro elemento atravessa toda a épica, viaja pela elegia e faz morada na prosa e por quase toda herança artística do poeta ela estende suas largas terras de beleza, os seios, o delta do sexo, os cabelos, num olhar de espanto e festa. Aqui não podia deixar de estar. É ela (a musa) a condução ao Deus e à libertação, assumindo as mesmas facetas de companhia e mistério. É elemento chave, fortemente responsável pelo caráter universal dessa escritura, pois estando na vida, surgindo na tribulação cotidiana dos sentimentos e fatos humanos, constitui-se de matéria divinal, numa dimensão mais sutil: é água; decantada à sujeira, evapora-se com o sol. Faz sua mágica como um convite ao olhar acostumado nas coisas invisíveis.

O elemento da peripécia aqui mostra uma nuance, cuja essência é a metalinguagem, visto que as voltas de uma narrativa levam a outra e a várias peripécias, como vemos: *partem o chão / dançam as folhas em suas copas / mas sepulcros não se abrem e na boca [...] &-1*. E ainda quando a cada novo parágrafo muda bruscamente os elementos na corrente do poema:

um novo cenário, um transcurso da Grécia ao Novo Testamento e à Canabrava dos Mourões.

Não que esse recurso já não seja evidente em textos anteriores do autor. Mas nesse há

Nasci em Ipueiras, no pé da serra da Ibiapaba. Creio que a memória da infância é a companhia mais assídua que o ser humano carrega consigo ao longo da vida. Como Rilke, creio que ninguém se despede para sempre da própria infância.

3.) O estilo

É evidente que analisar o estilo desse autor, especificamente em uma das suas mais importantes obras, nos favorece ao entendimento macro-estrutural de sua escrita, principalmente porque, como já frisamos, Gerardo Mello Mourão é um poeta que se apresenta dentro de um constante referir-se, retomar-se... estando seu pensamento interligado no trânsito entre uma e outra obra sua. Nada melhor do que o próprio autor, então, a nos servir de guia na viagem de descoberta pelos caminhos preclaros de seu estilo.

Escolhemos, para tanto, textos do autor, onde ele assume com maestria a difícil posição, não de crítico de sua própria obra, mas de poeta que tece, metalingüisticamente, suas observações acerca da poesia. O primeiro destaque está no seguinte comentário contido em uma coletânea de trechos da correspondência do autor, exposta no livro *Invenção do Mar*, como uma espécie de prefácio da obra: “... é preciso castrar os substantivos, isto é, tirar-lhes as excrescências.” (I M, p. 12).

O poeta aponta aqui para uma das características mais marcantes de seu estilo: uma escrita primordialmente substantiva. Mas o que exatamente vem a significar isso e que efeitos causam no texto?

É Raul Young, amigo, crítico respeitado e co-artífice do pensamento do poeta – já que com ele passou pela metamorfose juvenil de trilhar o caminho da verdadeira poesia: “ou Dante, ou nada!” – quem melhor nos explica tal característica:

“...Falam muito da palavra, como matéria-prima da poesia. Mas em geral a corrompem e depravam, servindo-se dela para fabricar símbolos, imagens, comparações e construções verbais, que resultam no ‘deus-exmaquina’, dos poetas secos, que fazem prosa sem saber [...] Gerardo sabe, com saber mágico, que a palavra

*poética não é símbolo, nem espelho, nem imagem. É a ‘pulchritudo’ de Agostinho e de Góngora. É a mera metáfora...”*²²

A valorização do substantivo (do nome) é o que faz o estilo do poeta enumerar as coisas, os lugares e as pessoas. Esses nomes aparecem no poema e nele se decantam, para mais tarde homogeneizarem-se na força da metáfora. Assim os fatos históricos vão sendo narrados encadeadamente, e é importante salientar a predominância da narrativa e não da descrição, visto que aquele gênero é caracteristicamente substantivo, enquanto este se utiliza, logicamente, do adjetivo. Isto é mais bem percebido quando comparamos o estilo do autor, em suas primeiras obras, com *O País dos Mourões*. Em *Poesia do Homem*, por exemplo, Gerardo tece seus poemas utilizando-se fartamente de adjetivos, justamente aquilo em cujos referidos comentários ele chama de excrescências do substantivo. Assim temos neste livro:

“Saudades do Romantismo... / Meus cabelos mais longos e mais pretos, / Meus olhos mais sombrios. / Gemidos de bandurras, / Sons de guitarras, cavatinas languês, / Minh’alma de bohemio esquecida dormindo / No bojo sonoro dum violão...” (p. 4).

É possível encontrarmos, em um único poema contido ali, maior incidência de adjetivos do que em todo o primeiro capítulo de *O País dos Mourões*.

Não só por essa observação podemos notar a construção dessa ‘escrita substantiva’; é sobretudo pelo efeito causado ao texto que se mostra a intenção do recurso, não sendo outra senão o maior alcance da metáfora. Este é o segundo destaque colhido dos comentários do autor, como se vê:

“Pode ser que existam os 360 modos de escrever poesia, de que fala Eliot [...], mas eu mesmo não conheço outro melhor que o trabalho corpo a corpo com o mero nome. Isto porque as imagens,

²²14) *Breve Memória Crítica da Obra de Gerardo Melo Mourão*. p. 109

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 outro nome e a outro nome e a outro nome.” (I M, p.13)

Aqui está uma chave para a compreensão da obra do autor. Quando ele põe a metáfora no centro de sua poética, dando-lhe uma importância superior à alegoria, às comparações e aos símbolos, na verdade está apontando para o mesmo pensamento de Edward Lopes, que explica: *“uma alegoria é uma metáfora expandida, construída pelo procedimento da metaforização continuada.”*²³. O que este estudioso quer nos dizer é que a metáfora é a interseção, chamada de fundamento. Este, representado por um sema intersector, que se constitui ponto comum entre dois planos diversos. Por exemplo: na famosa frase: “O homem é o lobo do homem”, temos a crueldade como ponto de interseção entre os dois planos: homem e lobo.

Na visão do autor desta teoria da metáfora, a alegoria teria seu fundamento, ou seja, seu ponto de interseção, “entre metáforas”, o que se definiria como “correlação alegórica”. Temos então esse exemplo: “Napoleão é um lobo”. Nessa metáfora há um texto implicado que surge do contexto, da seguinte forma:

- a) Napoleão = lobo
- b) lobo = inimigo do cordeiro
- c) cordeiro = povo francês
- d) Napoleão = inimigo do povo francês

A correlação entre metáforas faz ver a intenção encoberta do texto, daí nasce o texto poético, cuja base, o centro, mesmo que se utilize de outros recursos, é primordialmente a metáfora, ou seja: “o nome que se transporta de si mesmo a outro nome e a outro nome...”

²³15) LOPES, Edward – *Metáfora; da retórica à semiótica*. 2ª edição São Paulo: Atual, 1987, p. 95.

Nos três livros que compõem a trilogia chamada *Os Peãs* podemos notar esse transitar metafórico de um nome a outro, respaldado pela interseção que o poeta funda, não fingindo, mas achando-a com sua vida, no caso da épica de Gerardo Mello Mourão. É claro que no poema isso acaba sendo bem mais complexo do que no exemplo dado por Edward Lopes. Não se trata apenas de uma relação simples de **a** com **b**. Em relação a isso o estudioso, ao falar do sentido alegórico medieval, alerta para a existência de quatro níveis de interpretação, um dos quais é literal, sendo os três outros de caráter figurado (de caráter abstrato e simbólico). Assim também acontecendo no discurso bíblico, no qual ele enxerga os seguintes níveis de interpretação:

- a) o sentido literal;
- b) o sentido alegórico;
- c) o sentido moral;
- d) sentido anagógico.

Essa mesma idéia nos trazem Danziger e Johnson (1961)²⁴, com terminologia bastante semelhante:

- a) nível literal
- b) nível político
- c) nível moral ou filosófico
- a) nível anagógico ou místico

Concluimos com isso que o estilo do poeta, lançando mão do uso do nome assim como um pedreiro utiliza-se de tijolos na feitura de uma casa, para melhor ser compreendido, necessita ser observado em seus níveis mais profundos de interpretação. Como já foi comentado em capítulo anterior desse trabalho, é interessante notarmos essa evolução poética

²⁴16) DANZIGER, Marlies K. e JOHNSON, W. Stacy – *Introdução ao Estudo Crítico da Literatura*. São Paulo: CULTRIX, 1961.

dos capítulos que compõem *O País dos Mourões*: a maioria deles se inicia de um fragmento biográfico ou autobiográfico, mas sempre se conclui carregado de significações mais universalistas. É o que acontece, por exemplo, na passagem ilustrada com o desenho do ferro dos Mourões (p. 30 a 32). O capítulo inicia-se com “*Naquele tempo / chiava o ferro no quarto dos bois*”, para daí deixar de ser citação referencial ao objeto que marca, tornando-se capaz de, com o desenrolar do capítulo, cumprir outras funções mais abstratas: marcar a “*branca flor de teu umbigo*” e “*ir além do tempo*”. Assim se revela a metáfora no poema: os nomes seguem uma trajetória fluvial pelas palavras; nascem em simples afluentes, são nomes com um único significado, mas que se unem a outras águas, enxertam outros nomes e deságuam no mar, infinitamente grávidos de sentidos e de memórias.

Ernest Cassirer (1992)²⁵, ao falar de metáfora, primeiramente acha necessário entendermos sua natureza e seu significado, a fim de que possamos compreender semelhanças e diferenças entre os mundos mítico e lingüístico. Para ele “*o homem, quisesse ou não, foi forçado a falar metaforicamente.*” (p.103). É a chamada ‘metáfora radical’, que surge da necessidade espiritual do homem em forjar incessantemente a expressão adequada capaz de lhe explicar os mundos interno e externo a si. A metáfora é, portanto, a base lingüística do que chamamos mitologia, e ela acaba sendo algo absolutamente necessária ao crescimento de nossa linguagem e de nossa razão.

Naturalmente distante desta metáfora movida pela necessidade, há a moderna metáfora individual, que é fruto de uma atividade deliberada e consciente do poeta e é movida pela fantasia. Ambas, entretanto, possuem em comum o fato de existirem através da transposição de palavras (ou de seus sentidos), elevando-se de um conceito a outro, ou seja, como nos explica Cassirer: “...uma determinada impressão é levantada por sobre a esfera do comum,

²⁵17) CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*, 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

do cotidiano e do profano, e impelida para o círculo do sagrado, do significativo do ponto de vista mítico-religioso.” (p. 105).

Isso efetivamente constitui o transporte de um nome a outro de que falamos há pouco, é a metáfora que acompanha o estilo do autor, não só do ponto de vista interno, mas também ocorre de maneira muito semelhante através das influências externas ao texto, de tal forma que passam a compor o próprio poema. É o que nos aponta o seguinte comentário do autor sobre a obra do poeta grego Kavafis:

“Os poetas e críticos que melhor leram Kavafis levantaram seu DNA épico-lírico. Anotam, quase em cada poema, os ecos de outros poemas. É a iluminação de um poema por outro. A criação poética toma corpo em planos sucessivos. Na obra densa, pacientemente amadurecida, a leitura de cada poema se ilumina, aqui e ali, pela lembrança de um título, de um parêntese, de uma pontuação, de uma disposição linear, de qualquer expressão já formulada em outro poema.”
(I M, p.21)

Isso é justamente o que vemos acontecer na poesia também épico-lírica produzida por Gerardo Mello Mourão. Em *O país dos Mourões*, por exemplo, uma das passagens mais repetidas é: *“vem formosa mulher, camélia pálida / que banharam de luz as alvoradas”*, cuja autoria é de Castro Alves e em nota explicativa do editor, afirma-se não saber bem a razão desta repetição. Mas para nós, esta passagem é uma clara referência à importância da presença da musa no poema.

Além desta, há inúmeras passagens textualmente tiradas de outras composições. Há trechos da Ciropédia, de Xenofonte, sem que deles seja perdido nem mesmo a antiga escrita grega; há famosos versos de Juvenal Galeno (*onde o fruto alastra o chão / vastos campos onde os touros / nédios urram sobranceiros / entre os bandos de carneiros...*); há constantes passagens bíblicas e textos históricos, como as memórias de Alexandre Mourão; além de documentos de cartórios: certidões, testamentos, lavraturas, etc. Tudo isso compõe o texto e

o estilo do autor. Isso é o que, em Kavafis, o próprio Gerardo chama de anastasis, ou seja: a ressurreição de personagens e acontecimentos perfeitamente concatenados pelo poeta e que, unidos a sua criação, são uma recriação poética, construída também com citações de sua própria autoria, como “*e de seus bagos venho*” que invade o plano textual de *Invenção do Mar*, mas que já anteriormente tem surgimento neste livro por nós analisado.

O efeito desta construção em mosaicos e repetições, a alguns críticos parece suscitar um discurso imprudente e quixotesco. Nós entendemos ser efeito de um estilo criativo, por natureza universalista, construído sobre a memória de diversos passados e, portanto, naturalmente inter-intratextual, inter-intratemporal e inter-intraespacial. Isso gera, na conjunção dos textos, o efeito metafórico que proporciona a superação de planos significativos, isto é: parte da esfera do comum ao sagrado, por exemplo, e servimo-nos, assim, dos comentários do autor como reforço de nossa observação:

“A intertemporalidade e a interespecialidade são a coisa da poesia. O poeta é o taumaturgo, o diablo, o saltimbanco que atravessa as paredes e os séculos. Não é o fingidor, Fernando, pois só finge quando finge que está fingindo. Os outros, os críticos acadêmicos, vivem no estrito mundo tridimensional. Não conhecem as surpresas da quarta, da quinta da milésima dimensão das coisas, dos lugares e das pessoas. Do poliedro universal. ‘Répétez, répétez sans cesse, le nouveau viendra au galop.’ Mas pergunta Kierkegaard – la répétition, est-elle possible? – sim, mein Herr, mas só para o poeta.”
(I M, p. 20)

A repetição é algo tão marcante no poema que adentra o território semântico, surgindo em temas que representam a espinha dorsal do texto: o jogo entre a vida e a morte, a memória e a missão do poeta. O sétimo capítulo do livro revela o trato com tais temas e também nos serve de exemplo argumentativo à idéia da evolução semântica por que passa a

maioria dos capítulos. Este sétimo – dedicado ao avô do poeta –, em seu nascedouro referencial assim apresenta-se:

“E era uma vez o hercúleo avô / de olhos azuis e ensinou / a preparar a vida e ensinou / a preparar a morte e a morte / avançou a labareda de sua coivara / lenta e implacável: primeiro, / lambeu suas pernas de gigante, subiu / pela poltrona e lhe alcançou as mãos, / projetou-se em seus braços, em seu rosto, até / erguer-se trêmula em seus olhos azuis / e abater-se no breve telegrama.”
(O P, p.28-29)

É necessário advertir que estamos tratando com poesia e, quando falamos em ‘referencial’, para qualificarmos alguma passagem, isso não quer dizer que não haja aí a presença do poético. O que desejamos verdadeiramente é diferenciar níveis de interpretação. Há passagens que alcançam níveis mais profundos do que outras. A que citamos acima, por exemplo, carrega em si uma densidade material incorporada pela citação ao avô, que a prende a um nível interpretativo inferior ao que podemos alcançar em:

“Quem sabe eu não viajo senão / para trazer / teus cabelos de trigo do ventre de uma filha de um coronel / do Báltico / e teus olhos azuis, tua bravia estampa / repetir no tempo?”
(O P,p.29)

Aqui, é evidente, também há referência ao avô, mas não se explicita, e sim é generalizadamente expandida essa referência, com o uso de pronomes (teus, tua), até chegar ao tratamento temático amplificado ao universalismo, de forma a situar o capítulo harmoniosamente dentro da obra. Veja, por exemplo, a presença carregada de significações da ‘musa’, através da menção à viagem que o poeta com ela empreende. Esta idéia atravessa

não só *O País dos Mourões*, mas chega a ser um elo de ligação entre toda a trilogia. E quem a permite? A repetição poeticamente (metaforicamente) trabalhada.

4.) As musas e a escrita memorialista de *O País dos Mourões*

*Dizei pétala à pauta da memória
e a flor ensaiarei à flor da boca;
dizei uva e nas taças da lembrança
o vinho espumarei embriagado;
e os estrangeiros no triclinio atônitos;*

*perguntarão se o menestrel de vós
Seria a sombra, a flauta, o pai, o filho
que inventado talvez vos inventara.*
(O P, p.20)

Após a derrota dos Titãs, os Deuses pediram a Zeus que criasse divindades capazes de cantar condignamente a vitória dos Olímpicos. Assim nasceram as nove musas, filhas de Zeus e Mnemósina, que, por surgirem para realizarem o referido feito de homenagear os Deuses, cantando e contando o que foi a *Titanomaquia*, trazem em si a capacidade da memória, de instruir o espírito para esta arte. A evocação às musas está presente nas narrativas clássicas, sobretudo nas que se alimentam de um conteúdo oral, e são tais divindades que possibilitam ao aedo, como em um louvor atendido, a capacidade deste cantar de forma bela o que se pretende. Marciel Detienne em: *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga* assinala este ponto ao afirmar que “*não há Alétheia sem as Musas*”²⁶. A obra de Gerardo Mello Mourão sobre a qual aqui nos debruçamos é um poema épico onde identificamos larga e importante referência às musas, é o que sugere o destaque, em sua temática, de duas evidências-chave: a memória do próprio mundo do poeta, onde se insere seu clã familiar; e a presença do mítico mundo grego.

É, pois, o mergulho no entendimento de como são tratados tais temas e, principalmente, a compreensão da forma com que se dá esta ligação entre tais evidências, que monta a grande metáfora desta obra peculiar, visto que sua intenção maior, mais que documental é metafórica; mais que recordação é poesia.

Tomando como norte uma apreciação interpretativa mais profunda do poema, passamos a olhar dessa mesma perspectiva o memorialismo dentro da obra, e é o poeta quem dá o tom do que ela (a memória) representa:

²⁶18) DETIENNE, Marciel. *Os mestres da verdade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981. p.33.

Eu acho que a memória é a musa por excelência... as pessoas mergulham dentro de si mesmas, atrás de sua infância, seu passado, o passado do passado e do futuro, a saudade do presente e do futuro... É tudo uma busca... mas é a memória que me traz tudo... A poesia de Leopardi, por exemplo, ele recria textos antigos... Kaváfis, um dos mais importantes poetas contemporâneos, vai buscar a essência de seus versos nas inscrições das telas dos monumentos funerários gregos... Nós não criamos nada, na verdade, nós repetimos a criação de acordo com nossa memória... Nosso estilo é nossa memória... (Palavra, Ano I, Nº 3, 1999)

Aludimos que a maior intenção da obra em questão é metafórica, o que quer dizer ainda que o universo documental, os relatos memorialistas, os cenários e pessoas da vida do poeta, dentro da grande intenção poético-filosófica do livro, servem muito mais como pano de fundo a uma idéia mais grandiosa do que ao mero relato. Fazendo uma incursão no conjunto das obras do autor vamos nos deparar com o seu poema elegíaco *Susana*, do qual aqui nos serviremos da terceira parte: *Susana-3: elegia e inventário* para explicarmos justamente esse caráter de sua épica; e, posteriormente, da segunda parte: *O caminho de Susana* com o qual procuraremos trilhar nosso estudo à contemplação do Orfismo nessa poética gerardiana.

Na construção do inventário de Susana é evidente como o autor guia sua narrativa de forma a deixar transparecer idéias que pertencem ao mundo do existencialismo humanista, porque as terras que José herdou, os rios e navios dados a João, o engenho de Francisco, os patações de ouro dos quais Manuel tomou posse, as fazendas, os bois, as pistolas, as escadas de mármore, os jacarandás lavrados e uma infinidade de coisas e objetos de valor material, divididos por um série de pessoas que tiveram, na verdade, como herança perene o anonimato, foram tragadas pelo tempo, pois as terras arderam, os rios secaram, os patações

derreteram... “*O tempo comeu tudo / Restou a eternidade / teus olhos / tua boca / herança minha / Susana.*”.

Susana na verdade é um nome simbólico que quer representar a busca do eterno, a ligação do homem com valores universais como a arte, a memória e a libertação. É também assim que se inicia o livro de nosso estudo, quando primeiramente o autor relata da morte de seus parentes, listando os nomes dos que “*Iam caindo à esquerda e à direita*”, até que se rompa a ordenação da morte, que ataca os velhos e as crianças, e não só aos de sua raça, mas “*todos vão tombando em toda parte*” independente do que possuam, do que representam, do que acreditam...

*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.*

(O P, p. 11)

Por que então o poeta está fora do cerco da morte? Porque, como na elegia de Susana, o poeta não sobrevive do mundo material, a sua herança alarga-se ao sublime da beleza e a sua função é a função precípua da poesia, que nas sociedades arcaicas, como já dissemos, principalmente nas sociedades não-letradas, era a preservação da memória. Daí é que vem a razão do apelo às musas nas narrativas épicas clássicas. Em Homero e Hesíodo, encontramos esse fato não somente no início dos seus poemas, mas também nos momentos em que o poeta deseja mencionar os detalhes que considera mais relevantes. De fato, inspirado pelas musas, o poeta era a memória da tribo: era ele quem rememorava o passado, numa época em que a

História ainda não existia. E é assim que na presente obra o poeta está fora do alcance da morte porque ele é a memória do seu povo e só ele é capaz de chamar à direita e à esquerda os que tombaram na materialidade da vida. Gerardo promove assim em seu texto o discurso cosmogônico.

Escrita moderna e universal, queremos aqui chamar atenção para o modo como Gerardo Mourão elabora esse apelo à musa: Também como nas narrativas a que fizemos referência, esse fato não surge apenas no início do poema, no entanto ele se difere substancialmente daqueles textos, porque insere tal elemento como recurso metafórico, como símbolo e como faceta do seu lirismo; o que é interessante vermos na seguinte passagem:

*Pois apenas esperavas a chegada de teu macho;
diz agora: era assim que o querias,
o vencedor da morte, o que enrijou os músculos
almoçando e jantando
a medula dos homens e das fêmeas...*
(O P , p.12)

Aí está um traço talvez do que a crítica chamou de “discurso imprudente”²⁷. Mas nós enxergamos nisso a força lírica e inventiva sem a qual o poema não existe como poesia e sem a qual, sobretudo na modernidade, o discurso épico perde seu valor artístico. Massaud Moisés²⁸, ao interpretar *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, fala do permanente tom de dor:

“que é mais do que o sofrimento individual do poeta, é o universal ecoando nele e nele encontrando meio de expressão. Por conseguinte, o resultado dessa incursão nos escaninhos da alma consiste numa confissão à autobiografia moral, assinalada pela ânsia do infinito.”

²⁷19) Este é um termo criado por Francisco Anchieta (Op. cit. p.13) em sua tese de mestrado acerca de *Os Peãs*. O autor explica que tal termo se justifica pela ‘voz insolente’ do narrador dentro do texto, pela estrutura discursiva carregada de ‘arrogância’ e ‘egocentrismo’, bem como pelo ‘excesso de erudição’, tudo fazendo com que a narrativa seja ‘volúvel e historicamente permeável. Opinião com a qual não concordamos e procuramos nos explicar nesse estudo.

²⁸20) MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*, 26ª edição. São Paulo: Cultrix , 1991, p.55.

O que com isso se demonstra é que, assim como em Camões, essa dor cósmica apresenta-se, no poema épico do autor cearense, através do aspecto lírico-memorialista, unido a um tom telúrico e impressionista, sem que no entanto anule a reverberação universalista do poema, tanto que, se tentarmos vislumbrar o herói desta epopéia de Gerardo Mello Mourão, certamente vamos nos deparar com um eu-lírico universal em sua peripécia existencial, revelado pelo lugar especial em que surge no relato poético: a lembrança do avô materno, a quem o poeta tinha como um pai e assim o chamava (Pai Bebeu); o único irmão, que falecido lhe ergue “a palmeira da primeira solidão” e ensina-lhe todos os “caminhos de sepulturas e ressurreições”; os amores; os lugares; o universo que constitui o tempo que tem no autor seu interminável explorador, aquele que da cotidianidade, através da memória, retira a substância universal, encontrando no seu tempo físico-geográfico a possibilidade de subvertê-lo à eternidade através da poética de seu texto, seguindo a seu modo o que fez Camões, como também Homero e Virgílio.

Teoberto Landim, ao abordar esse mesmo tema na obra do autor, traça comentários sobre a relação da moderna epopéia gerardiana com os modelos clássicos de Homero e Virgílio, apontando a importância da figura do herói, para que assim se perceba uma aproximação em ambos os textos. Afirma ele que “*se nos voltássemos para os heróis de Homero encontraríamos, mesmo na distância, uma certa afinidade com os de Gerardo, no fato de satisfazerem as suas ambições em vidas intensamente aventureiras [...]*”²⁹. Por outro lado, o estudo mostra uma diferenciação radical entre a epopéia clássica e o modelo construído por GMM, já que o herói de *O País dos Mourões* vive dentro de uma

²⁹21) LANDIM, Teoberto. “A transformação do discurso épico”. In: *Colheita Tropical*.

constituição sólida e rigorosa do estado, “*não proporcionando a atmosfera, as personagens e os assuntos próprios do poema genuinamente épico*”³⁰.

O fato é que essa leitura vem atestar o caráter duplo e transgressor da obra, definida pelo autor citado a pouco como “*um ato poético épico / lírico, muitas vezes dramático, inspirado e sob a proteção de Apolo.*”³¹

Entendemos, assim, como finalidade maior desse capítulo, analisarmos a presença e a importância da musa (memória) na poética do autor como elemento de interseção entre o universo particular do poeta e o mundo histórico grego, numa primeira interpretação; e entre o lírico e o universal, em aprofundamento dessa interpretação; e entre o material e o existencial, numa extrapolação interpretativa. Dessa forma intentamos também reafirmar o caráter metafórico da obra, a fim de prepararmos argumento para a apreciação do Orfismo dentro do poema e fazermos melhor compreender que quando, por exemplo, GMM se refere à musa de forma inusitada, como ninfa que o poeta põe em seus ombros de touro e com ela galopa sob os céus da etrúria, a embalar-se com ela “en los cantares”, na rede dos filhos dos Mourões, chamando à esquerda e à direita os que não mais cairão de sua raça; o trajeto que constrói com ela é, portanto, um caminho órfico, porque se torna um mergulho e um ressurgir do mundo dos mortos. Com isso ele reafirma o espetáculo anímico de nós todos (do homem), transferindo para o seu relato uma intenção que vai muito além do relato em si, como nos explica Eric A. Havelock ao comentar a obra de Berkley Peabody: *The Winged Word (A Palavra Alada)*.

Não há surpresa, pois, quando Peabody, no seu último capítulo, “The Flight of Song” (O vôo da Canção) argumenta que a história contada na epopéia é um traço secundário. Não

³⁰22) LANDIM, Teoberto. (op. cit.)

³¹23) idem

*é aí que vamos buscar as pistas básicas para o desvelamento do caráter da composição oral.*³²

É claro que este crítico se refere às epopéias clássicas de Homero, quando enseja a importância de desvelamento do caráter oral, pois que é onde reside o entendimento mais amplo e representativo da cultura grega. Em Gerardo, analogamente, há o relato de episódios nascidos da oralidade e presentes na memória íntima do poeta, mas é justamente desses relatos que surge o trampolim poético capaz de fundir duas culturas (o sertão e a Grécia). Isso vemos claramente em muitos capítulos, mas para efeito de exemplo escolhemos fazer referência aos capítulos Κα', Κβ', Κγ' e Κδ' inseridos entre as páginas 83 e 92 de *Os Peãs*.

Neles há uma idéia comum: o amor e a violência (no sentido de bravura e fortaleza) presentes no universo masculino de *O País dos Mourões*, o que se reflete na passagem “tanto me atendem à cítara / como à ponta do punhal” que está presente nos dois últimos capítulos citados acima, surgindo sempre acompanhada dos termos gregos *Ορφευς* e *θησευς*, que significam o nome dos deuses ‘Orfeu’ e ‘Teseu’ e, respectivamente, pela história de ambos, tornam-se representantes do amor (já que Orfeu guia seus passos ao Hades por amor a Eurídice) e da força (Teseu é o próprio Hércules para os Áticos).

Os relatos orais que vão aportar nessa referida idéia aparecem sempre no início dos capítulos. São casos ocorridos com personagens reais, todos ilustrando o brio masculino venerado pelo poeta. Há o episódio com Maria Alves Feitosa, a quem o marido, bêbado, surrara na saída da igreja e sua reação foi ordenar às escravas:

³²24) HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. (tradução de Ordep José), São Paulo: Unesp, 1990, p. 154.

*marchassem e cantassem: não fora nada, / sendo por seu marido,
não era agravo e o vigor / dos machos é sempre doce ao coração
das fêmeas / na raça dos Mourões (O P, p.89)*

Interessante também é observarmos a história onde se cita uma certa personagem chamada Leonor que, viúva, havia desaparecido de sua própria casa. Na verdade fora raptada pelo Major Eufrásio Feitosa, da raça dos Mourões. Este episódio vem, em contraponto ao anterior, revelar a conquista pelo amor, pela doçura tão forte quanto o vigor da bravura. Essa característica dupla, que faz deitar ao punho os “*inimigos na macega*” e ao canto ‘*as mulheres na ribanceira do rio*”, é aproximada pelo poeta e oferecida àquela que faz o simples relato transgredir o espaço à esfera do universal, ao nível cósmico e anímico do homem: a musa. É como se o poeta nos levasse de um olhar terreno, onde cabe ver violência, preconceito e desrespeito para uma esfera mais divina, cujo olhar é o da beleza. Assim é esta a função da musa, como se vê em:

*no couro dos Mourões sobeja o macho
a ti domava a cítara
a outras o músculo.*

...deixa-me pastar a erva em tua mão.

*E tu,
que não morres de mim, vives de mim*

*a ti e só a ti
ofereci a melodia a um tempo
de cítara e de músculo e só tu
saberias dizer o contraponto
do canto que inventei aos teus ouvidos.*

(O P, p. 91)

Segundo Teoberto Landim, a transposição do estado de recordação e memorização para o plano da expressividade está presente tanto no autor cearense como em Homero, havendo entretanto uma diferença significativa, como abaixo nos explica:

Em Gerardo Mello Mourão esta conversão alcança a categoria do sagrado quando a revelação órfica atinge a dimensão mítica, em que o homem é o corpo onde se defrontam forças de luz e sombra, bem ou mal. É por isso que sua trilogia canta aos que nascem e aos que morrem, com indiferença, certo da imortalidade da alma e sua transfiguração em outros corpos.

Sobre tais comentários fizemos a junção entre os capítulos subseqüentes.

4.1 Segundo Lejeune...

Assim então percebemos a importância do forte fator memorialista dentro do estilo por onde transita o poeta ipueirense, e é sobre a análise da escrita autobiográfica, de Philippe Lejeune, que nos debruçamos como se estivéssemos a vasculhar em um mapa, muito útil para realizarmos a missão de possibilitar uma interpretação à altura da obra desse escritor cearense, não tendo a ingênua ilusão de encontrarmos nele um modelo homogêneo de texto, sendo então imprescindível que saibamos utilizar as teorias de Lejeune como uma referência, e nunca como um pressuposto para conflitos, tantas vezes presente na crítica comparativa, por exemplo, e que assim não se torna clara, porque não vem a ser imparcial.

A autobiografia deixa de ser um ramo da biografia e concebe-se lhe então a existência de uma forma e um conteúdo próprios deste gênero extremamente fecundo, porque transita e

mescla-se, tanto da criação estético-literária, quanto da restrita realidade factual das coisas que pertencem a um tempo.

Ela (a autobiografia) possui um papel de reconversão, como diz Lejeune ao chamá-la de escrita secundária por vir sempre apoiada em outra forma de escrita e aí ganha o caráter de converter e redirecionar o fluxo das experiências sobre si mesmo. *“A autobiografia é então a retradução, numa linguagem pessoal, de qualquer coisa que já se afirmou num plano geral e objetivo.”*³³

Destarte, também enxergamos a autobiografia como gênero com uma função e uma estética própria que, ao tentarmos encontrá-las dentro de O País dos Mourões, baseados em Lejeune, vamos pisar um terreno movediço, por si um desafio para qualquer tentativa de modelo fixo que pretenda se apoiar na escrita gerardiana. Indo ao ponto onde queremos chegar, vejamos a definição textual do que seja autobiografia para este estudioso francês:

“DEFINIÇÃO: *Narração retrospectiva em prosa, que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo o acento sobre sua vida individual, e em particular sobre a história de sua personalidade.*

A definição joga com elementos pertencentes a quatro categorias distintas:

2. **Forma de linguagem:** a) *narração*; b) *em prosa*.
3. **Assunto tratado:** *vida individual, história de uma personalidade.*
4. **Situação do autor:** *identidade de autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.*
5. **Posição do narrador:** a) *identidade do narrador e do personagem principal*; b) *perspectiva retrospectiva da narrativa.*

³³25) LEJEUNE, Phillipe. Apud. GARCIA, Celina Fontenelle.

*Constitui uma autobiografia toda obra que preenche, ao mesmo tempo, às condições indicadas em cada uma das categorias.*³⁴

Diante desse quadro, chegamos verdadeiramente defronte do que se evidencia mais possível dentro de nosso estudo: tentar encontrar as observações de Lejeune em um texto literário heterogêneo como o épico moderno, e não considerarmos este épico como uma autobiografia tal qual apresenta Philippe Lejeune nos itens acima.

4.2) Forma de Linguagem: Narração em prosa.

Essa é uma condição primordial apontada no estudo da autobiografia. Então como enxergar traços autobiográficos dentro de um poema, por exemplo? É preciso, antes, entender que tanto a narrativa em prosa oferece a possibilidade de se assemelhar com a poesia, através do estilo; como a poesia, da mesma forma, pode se assemelhar à narrativa em prosa.

Em *O País dos Mourões* nós encontramos o gênero épico, que por origem é narrativo e não invalida uma provável presença do texto autobiográfico. É o que claramente percebemos logo na passagem que inicia a obra porque conta histórias vividas por personagens, além de que nos mostra uma forma de versificação inusitada, escrevendo em verso livre, mas que na verdade é prosa disposta de maneira especial. Clive Scott, em estudo sobre os processos híbridos em prosa e verso, explica que:

“Ao colocar em relevo os componentes do parágrafo em versos de comprimento variável, o poeta tira tudo o que pode das variações,

³⁴26) LEJEUNE, Phillipe. Op. cit.

da cadência e da duração, torna-as fins em si mesmas, faz com que sirvam mais à enunciação do que à ação."³⁵

É justamente o tipo de escrita encontrado em *O País dos Mourões*. É fácil, portanto, perceber o gênero narrativo dentro da obra de Gerardo Mourão em muitas passagens, tanto pelo uso da pontuação característica deste gênero, como por conseguirmos identificar os elementos característicos da narrativa: narrador, foco-narrativo, personagens, etc. Sendo assim, estamos trabalhando com uma obra que oferece a primeira condição para a existência do traço autobiográfico. É necessário, porém, que se reforce o caráter heterogêneo deste épico e se entenda que em determinadas passagens essa condição não se oferece, como quando há a transcrição de documentos de cartório ou em versos, onde a força lírica e/ou a estética sobrepõem-se em relação aos ditos elementos que identificam uma narrativa; é o caso, por exemplo, dos lances de concretismo presentes na obra.

4.3) Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.

O gênero épico trabalha com a presença (ou onipresença) do herói. Na verdade é na Literatura Clássica greco-romana que este herói invencível e prodigioso é facilmente percebido: Enéias, na *Eneida*; Ulisses ou Odisseu, na *Odisséia*... Mas o que dizer das grandes epopéias do início e fim da Idade Média: *A Divina Comédia* e *Os Lusíadas*? Onde o herói da primeira é o próprio autor, mas que no meio de um jogo alegórico extremamente representativo, ele se torna um instrumento fundamental, porém restrito como uma testemunha dos fatos; Enquanto na segunda o herói é um povo, e talvez o mais importante

³⁵27) SCOTT, Clive. *O poema em prosa e o verso livre*. In: *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 295.

que se tenha dito sobre este dito povo não tenha muito a ver com as conquistas, mas com a decadência e o futuro da pátria.

Gerardo Mello Mourão construiu também uma epopéia que se guia por sua própria nuance em relação à figura do herói. A passagem abaixo vai revelar que o poeta é o herói, mas, no entanto, não é o poeta Gerardo, e sim o buscador da beleza, o filho da coragem e do amor revelado em fatos de seu clã, em mitos gregos, em prisões escuras, em portos distantes que há em todo homem que cultive o heroísmo universal da aventura de conhecer-se e libertar-se:

*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 do meu rosto
e que é meu rosto senão
a beleza que o amor talhara nalguns olhos?*
(O P, p. 15)

Podemos com isso observar que *O País dos Mourões* é o mais autobiográfico dos épicos citados acima, salvaguardada a evidência da linguagem metafórica da poesia, quando diz por exemplo: “*e que é meu rosto senão/ a beleza que o amor talhara nalguns olhos?*”. Ou seja: o “eu” dessa passagem não faz a mesma referência equivalente a quando o poeta cita seu próprio nome e, pois, torna o relato claramente autobiográfico.

4.4) Situação do autor

Lejeune afirma ser esta uma condição fundamental para identificar o texto autobiográfico, ou seja: “para que haja uma autobiografia (e mais genericamente literatura íntima), é preciso que haja identidade de autor, de narrador e do personagem.”³⁶ A análise cuidadosa do pacto autobiográfico é o primeiro aspecto a influir neste item. Na obra do autor cearense observamos esta afirmação de identidade, este contrato com o leitor assumido claramente na seguinte passagem que, não por acaso, se apresenta logo após a transcrição do documento cartorial que identifica o nascimento do poeta:

*E aqui restei: não venho
introduzir a dança da 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
comunicar-te a inocência e o pênis
erguido em lírio...*

(P.12)

É evidente a ligação com o nome ‘Gerardo’, pela forma que aparece no documento citado: “...declarou o nascimento hoje, à uma hora da madrugada, em sua casa, à Rua Padre Feitosa, nesta Vila de Ipueiras, de seu neto, o inocente Gerardo Majella, do sexo masculino, etc.”.

O segundo importante aspecto que aqui se apresenta é o uso dos pronomes pessoais, que têm referência dentro do discurso e não podem ser definidores, por si mesmos, da pessoa por eles identificada. É o que se mostra no uso do pronome TU e equivalentes, em grande parte referindo-se à musa, personificação da beleza, como em *Elegia de Suzana*, poema ao qual já aludimos.

³⁶28) LEJEUNE, Phillipe. Op. cit.

Em outras situações, esta mesma colocação pronominal pode se referir a personagens reais presentes na obra, como a mulher, o irmão, o avô, até mesmo ao leitor e, em interessante uso inovador, apresenta-se uma multi-referência a diversas pessoas ao mesmo tempo:

*Pois entre brisa e brisa deixei de navegar
em barco de silêncio:
tu, passaramagda, passarialena,
pássara de água em minhas mãos desfeita,
tu,
se as flautas te soprassem – voltarias?*

*Ou tu,
passarialéa
pássara de água em pétala e milagre
cataléa
asa pétala*

(p.17)

No exemplo acima são poética e textualmente citadas as duas esposas da vida do poeta: Magdalena, de quem ficou viúvo, e Léa, ao mesmo tempo que esses nomes referendam a personificação da musa, elemento importantíssimo na interpretação da obra.

Por fim, nos deparamos com a seguinte afirmação das idéias de Lejeune:

“É impossível que a vocação autobiográfica e paixão do anonimato coexistam no mesmo ser. As distinções propostas, a atenção dada ao nome próprio têm importância sobre o plano prático como critérios de classificação; sobre o plano teórico, elas impõem várias séries de reflexões.”

A respeito do que se diz aqui, já vimos o exemplo em que o autor faz referência clara a sua própria pessoa, conduzindo a uma confirmação de que autor, narrador e personagem

são a mesma pessoa. Entretanto a obra *O País dos Mourões* é por demais fragmentada, onde o narrador parece não dar seqüência a essa idéia de concomitância dos elementos da narrativa e parece surgir um episódio à parte:

*Alexandre cavalga
e às vezes é
a bússola amorosa dos anjos
e ao aroma dos jasmineiros o aroma
da nuca de Carmem, 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 [...]*

(p.101)

*Naquele tempo – 1824
o Padre Gonçalo Mello
da raça dos Mourões
Gonçalo Ignácio Loyola de Albuquerque Mello
chamado o Mororó
sublevou os povos [...]*

(p.113)

Há, entretanto, uma característica que dá unidade às pessoas do autor e do narrador. Ocorre que depois de agir quase como um historiador ponteados de poesia, inicialmente se propondo a narrar a vida de personagens reais da história do Ceará (na maioria das vezes aqueles que pertenceram ao clã dos Mourões), o autor-narrador gira o fluxo total de seu relato para vivificar em sua própria pessoa a mesma condição de buscador da beleza, que cavalga em companhia desta musa, aprendendo os sentimentos de bravura e coragem, por exemplo, que o relato transmite. É o que mostram os respectivos finais de cada passagem que se iniciam acima, confirmando que *O País dos Mourões* possui muito de autobiográfico, apesar de ser uma escrita poética.

*E assim como era no princípio agora e sempre
pelos séculos dos séculos
o touro sobre ti
e à nossa volta e de nossa
semente
o mundo.*

(p.112)

*...e agora sei e agora digo ao teu ouvido:
por isso te ensinei o amanhã do sexo
e os outros exercícios do amor...*

(p.119)

5.) O mito de Orfeu e sua amplitude

Em torno do mito de Orfeu circulam inúmeras dúvidas e mistérios, entre os quais, o que se apresenta a respeito da origem etimológica do nome do deus: *Ὀρφεύς* (*Orpheús*), *Orfeu*, que, como explica Junito Brandão (In: *Dicionário Mítico-etimológico*, vol. II), não possui, até o momento, etimologia comprovada. Há, segundo o estudioso, a hipótese de uma derivação de *orbho-*, *ορφο* (*orpho-*), que significa “privado de”. Esta idéia surge por influência da própria história do mito – já que Orfeu foi privado da presença de Eurídice – e pela semelhança com a palavra *ὀρφανός* (*orphanós*), cujo sentido primeiro é “desprovido de, privado de, órfão”, como *orbis* do latim. Por essas ligações etimológicas é que se entende ser “Orfeu” um nome de origem pré-helênica, o que pode significar ter o Orfismo contribuído com a formação do próprio helenismo, já que nesse movimento também se encontram firmes características órficas, como o universalismo e a idéia cosmogônica da evolução através do caos, contida na própria forma com que se deu o helenismo.

Quanto à personagem mitológica em si, é válido aqui informar que Orfeu era filho de Calíope, a mais importante das nove Musas e do deus Apolo. Ligado dessa forma ao mundo da música e da poesia, muitos o consideravam o inventor da cítara, ou ao menos o que lhe aumentou o número de cordas de sete para nove, fato que nos possibilitará mais tarde a construção de uma ligação interpretativa do mito com o poema *O País dos Mourões*. Verdade também é que Orfeu é considerado educador da humanidade, pois conduziu os trácios da selvageria para a civilização e divulgou na Hélade a idéia da expiação das faltas e dos crimes, bem como os cultos de Dioniso e os mistérios órficos, prometendo a imortalidade para os que neles se iniciassem. Aliás, há uma forte ligação entre Dioniso e Orfeu a tal ponto de muitas vezes confundir-se o mito de Zagreu, que é o primeiro Dioniso, morto e

espedaçado pelos Titãs, com o próprio Orfeu. Mas o que há na verdade é uma significativa semelhança, já que aquele, por ter ressurgido do mundo dos mortos, constitui-se assim um deus órfico por natureza.

A amplitude do mito de Orfeu se estende por caminhos que cruzam tanto a filosofia apolínea como a dionisiaca, como o pitagoricismo, sem, no entanto, ser tragado completamente por uma ou por outra corrente, o que lhe faz ter postura própria, e assim é que achamos possibilidade eficaz da existência de nosso estudo.

É necessário primeiramente, para desenvolvermos nossa idéia, sabermos que estamos lidando com um mito da cultura grega e esta é uma evidência que nos aponta ao cuidado, primeiro para o entendimento de uma simbologia riquíssima, e segundo para a finalidade de que não nos percamos na discussão infrutífera a que nos arriscamos quando nosso olhar busca apenas a história palpável em torno do mito. É justamente de um ensaio do poeta cearense aqui apreciado que surge o melhor argumento para materializar nosso pensamento:

A história, como caminho para o passado, isto é, para as fontes inaugurais de nossa pobre e estupenda raça planetária, é apenas um beco sem saída [...] Não é, pois, a história que nos há de ajudar, mas exatamente esse denso espaço de mistérios aonde não entram os historiadores – a noite dos tempos. É dentro dela, de resto, que nasce o tempo histórico. Para lá dele – “ailleurs” – “irgendwo” – situa-se o tempo mítico, o tempo auroral do ser e do existir do homem. Não é por acaso que todos os profetas vão buscar a substância elementar de suas profecias nos acontecimentos ao mesmo tempo virginais e prístinos do tempo mítico.

(A invenção do saber, p. 13)

A partir dessa apreciação entendemos o conteúdo do mito como um arquétipo e uma constante possibilidade de desdobrar-se, de recriar caminhos interpretativos capazes de esclarecer, sobretudo, acerca do ser e do existir do homem, dessa “pobre e estupenda raça planetária” como nos coloca o poeta. E é assim que vemos se tornar intenção maior dos

capítulos subseqüentes a este, a construção do dialogismo entre *O País dos Mourões* e o mito de Orfeu. Para tanto procuramos primeiro nos deter nos detalhes da história mitológica em si, a fim de, no traslado do elemento palpável ao mais amplo simbolismo do mito, visualizarmos o estreitamento entre os dois textos

5.1) A aproximação entre o Orfismo e *O País dos Mourões*

Orfeu era o admirável cantor que, com a lira presenteada a ele pelo deus Apolo, encantava a tudo e a todos. Triste fato fez seu instrumento musical encher-se de tristeza. A morte de sua amada Eurídice leva-o a uma dor tremenda, como nos explica Gustav Schwab:

“...mas suas súplicas e seu choro não lograram trazer de volta sua amada perdida. Ele então tomou uma decisão inaudita. Resolveu descer ao horrível reino das sombras, para convencer os habitantes dos inferos a lhe devolver sua Eurídice. Em Têtaro ele atravessou os portões dos inferos, e os fantasmas dos mortos o rodearam, assustadores. Mas ele caminhou em meio aos horrores do Orco...”
(Schwab, p.123)

Orfeu desce aos infernos em busca de sua musa. Este fato por si é uma alegoria que assinala as situações de dificuldade, o ascetismo, o silêncio ensimesmado de onde se emerge para a luz, para a epifania da compreensão. Carregado de simbolismo, o episódio vem a caracterizar o ‘rito órfico’, tão explorado dentro de toda literatura, como vemos em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, na descida do poeta ao inferno, textualmente, para de lá emergir ao céu, onde lhe aguarda Beatriz, a musa que o recebe dos braços de seu guia Virgílio. Este

próprio poeta, por sua vez, em seu grande épico *Eneida*, realiza através da personagem Enéias o dito rito, ao colocar o herói em situação de fuga pela derrota de Tróia, sofrendo privações diversas, tendo que lutar contra monstros, povos hostis e o mar bravio, para assim fundar mais tarde o que seria a poderosa cidade de Roma.

Nessa mesma trilha se insere o herói Ulisses na *Odisséia* e quase todas as histórias mitológicas da antiga Grécia também guardam um paralelo com este caminho órfico. Assim, mais do que um episódio, o Orfismo se insere como uma estética clássica, e mesmo uma filosofia é capaz de nele fundar-se. Gerardo Mello Mourão claramente indica sua viagem para trazer ao seu tempo e lugar o som da lira desse deus. Ele faz o caminho ao mundo dos mortos e aprende com a morte, e é o vencedor da morte, como Orfeu.

*Todas as noivas voltarão / quando eu tanger a lira no Tenaro / e
condoer os capitães do inferno. / Não, eu não te perdi; ao teu
encalço / viajei o inferno e demorei no inferno / e ainda espedaçado
nas orgias trácias / as águas do rio a arrastar-me a cabeça cortada
/ os lábios à torrente clamariam / teu nome – e tu serias no meu
canto / e touro e cisne e degolado Orfeu*

’Ορφευς θησευς

(O P, p. 57)

*E as feras e as coisas e as pessoas / tanto me atendem à cítara /
como à ponta do punhal*

’Ορφευς θησευς

(O P, p. 88)

E assim há uma larga referência direta ao mito de orfeu e a seus elementos simbólicos e filosóficos. Na verdade, *O País dos Mourões* é o mais órfico dos três livros que compõem a trilogia *Os Peãs*, talvez porque venha a constituir a cosmogonia que nasce da dor e da morte, além de que é a parte mais telúrica e memorialista, fato que por si leva a um mergulho na alma e ao resgate do que entendemos ser o eterno dentro do humano. Co-substanciados nesse

olhar, achamos melhor dividirmos as características do Orfismo em tópicos e assim efetivarmos a ligação a que nos propomos.

5.2) O rito órfico

Consideramos uma das páginas mais bem escritas da literatura brasileira, chegando a ter assento na literatura universal, o trecho de *O País dos Mourões* que, como se explica em nota do próprio livro, “trata-se de um canto elegíaco a um irmão morto na infância, Francisco, único irmão que teve o poeta e que morreu aos oito anos”. É desse trecho que nos utilizamos para melhor falarmos sobre rito órfico dentro do poema.

Já esclarecemos que o memorialismo contido na poética do autor possui sentido mais amplo que o meramente documental. Isso nos leva a olhar o trecho referido acima, de forma a atribuir-lhe uma certa desimportância pelo fato de ser ou não uma referência ao irmão morto do poeta. No entanto é de nosso grande interesse mostrarmos que esse trecho faz parte de um sentimento diversas vezes reafirmado durante a leitura dos capítulos (ou cantos) que compõem a obra: o sentimento fundador do discurso cosmogônico, o sentimento de esperança frente ao caos do desespero e da morte. É, pois, nesse caos que se inicia o poema, como já dissemos anteriormente, pela descrição da presença onipotente da morte que a todos, pacientemente, subjuga sem perdão. Mas o poeta, como o herói a buscar Eurídice na viagem

ctônica aos inferos, sobrevive por ser o único capaz, através da arte e da musa, de ressuscitar o mundo engolido pela morte:

Teu poeta e teu macho te carrega nos ombros / e à esquerda e à direita onde tombavam antes, / como um mágico irei tirando / de teu ventre inesgotável / os que não mais cairão, os que se irão / à esquerda e à direita incorporando. Pois / apenas esperavas a chegada de teu macho; / diz agora: era assim que o querias, / o vencedor da morte, o que enrijou os músculos / almoçando e jantando / a medula dos homens e das fêmeas / que à sua direita e à sua esquerda iam caindo, / era assim que o querias / o que venceu a Dor?

(O P, p. 12)

Vencedor das intempéries também no “canto ao irmão morto” – porque resulta “*este aprendiz da dor / este aprendiz da solidão / este aprendiz de sepulturas e ressurreições*” (O P, p. 26); o eu-poético da narrativa estende até o final da obra esta viagem ao mundo dos mortos, apontando, entretanto, para o movimento de ascensão, ligado mais ao movimento orgiástico de Zagreu (Dioniso) do que ao inabalável universo apolíneo – embora este aspecto também se instaure fortemente na poética aqui estudada – e menos tendente ao existencialismo de Schopenhauer do que ao de Leibniz. É o que se ilustra mesmo nesta pequena passagem: “*e ao seu baque irão brotar / os do culto de Hécate ctônica*” (O P dos M, p. 97)

O rito órfico encontra paralelo, inclusive, no acróstico V.I.T.R.I.O.L. ligado à alquimia hermética e que textualmente significa: *Visita Interiora Terrae Rectificando Inuenies Occultum Lapidem*, e é traduzido como: “*desce às entranhas da terra e, purificando-te, encontrarás a pedra oculta*”.³⁷ Queremos

com isso dizer que a descida ao seio da terra-mãe é uma catábase do homem para dentro de si, na busca do encontro e da reconstrução catártica. E o que vem a ser a vitória sobre a dor

³⁷29) BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2000.

que em cada canto o poeta apresenta alegoricamente modificada, senão o dito rito órfico a que nos referimos? Esse encontro e essa reconstrução catártica se dá quando o poeta, no texto, por exemplo, funda as cidades que então se cobriam de heras, e agracia-lhes as armas, e novamente povoa um mundo morto com os que atenderam ao seu chamado à esquerda e à direita. O rito órfico é, assim, em linhas gerais, uma viagem, para Orfeu, ao encontro de Eurídice; para Hermes, à descoberta da pedra filosofal e para o herói deste épico, ao caminho de Susana, à fusão com a musa, ou seja: Tudo são facetas de um mesmo pensamento: o pensamento órfico da ressurreição e libertação, do qual trataremos melhor em capítulo seguinte.

5.3) O Orfismo dionisíaco da ressurreição

O Orfismo é particularmente importante porque introduz na civilização grega “uma nova interpretação da existência humana”. A concepção estabelecida desde os tempos homéricos entendia ser o homem uma alma desconhecida que se perdia para sempre nas regiões do Hades depois da morte, e isso representava quase como um fim da existência humana, porque esta era indistinta ao corpo. O Orfismo vem, entretanto, proclamar a imortalidade da alma, sendo esta a que dá personalidade ao homem, herdeira de uma história e de um trajeto evolutivo, sempre se aperfeiçoando nesta e em inúmeras outras vidas, até que se consiga se assemelhar ao máximo a Deus; traços estes que nos mostram a profunda intercessão entre o Orfismo e o Estoicismo, mas que por hora não nos cabe considerar detidamente.

O que com este capítulo intentamos mostrar é a potencialidade inovadora da poética de Gerardo Mello Mourão ao aproximar dentro da escritura de *O País dos Mourões* concepções tão díspares como idéias tendentes tanto ao Orfismo como ao mito de Dionísio. Sim, pois apesar das interseções existentes entre as duas correntes, como já aludimos anteriormente, elas se mostram tão opostas a ponto de se combaterem. Assim é que nos aponta o renomado estudioso da cultura clássica, Junito de Souza Brandão:

[...] Se bem que o profeta da Trácia se considere um sacerdote de Dioniso e uma espécie de propagador de suas idéias básicas, de modo particular ao que se refere ao aspecto orgiástico, bem como ao êxtase e ao entusiasmo, quer dizer, à posse do divino, o Orfismo se opõe ao Dionisismo, não apenas pela rejeição total do diasparagmós e da amofagia, porquanto os órficos eram vegetarianos, mas sobretudo pela concepção “nova” da outra vida, pois, ainda que a religião dionisiaca tente expressar a unidade paradoxal da vida e da morte, não existem na mesma referências precisas à esperança escatológica, enquanto a essência do Orfismo é exatamente a soteriologia. Acrescente-se a tudo isto que, enquanto o êxtase dionisiaco se manifestava de modo coletivo, o órfico era, por princípio, individual.³⁸

Essa fusão entre características de um e de outro sentimento místico e a idéia de ressurreição e soteriologia que tem no épico de Gerardo uma apresentação coletiva e orgiástica própria de tudo que se liga a Dionísio, inaugura uma estética que, para efetivar a possibilidade dessa ligação, utiliza-se, por exemplo, do simbolismo que referencia a sexualidade através da forte presença da masculinidade reprodutora. Notamos dessa forma o quanto é acentuadamente dionisiaco o poeta de Ipueiras quando, em determinado ponto, louva a vitória em busca da glória e, para demonstrar tal característica, serve-se da

³⁸30) BRANDÃO, Junito de Souza. Op. cit.

festividade do falus, do sexo e da libido, debruçando-se ao mesmo tempo em temas que compõem o cerne do Orfismo, como a descoberta individual da alma libertada.

Unem-se assim oposições que encontram seu melhor arquétipo nos sentimentos de amor e guerra, fundadores do mundo clássico e do país dos Mourões e, portanto, liga capaz de encerrar em si forças tão opostas quanto estas. A respeito disso, destacamos então as passagens da obra do poeta:

*[...] por amor das mulheres / e por elas e por todas elas, por três,
por duas e por uma delas / aguardo militarmente el tiempo / e
sirvo o dia e a noite a coice d'armas / com el florete de la
aventura manchado de sangre no olvidada / e estou de partida e
não me parto / e me muero porque no muero / e não quero
morrer e sobrevivo / entre os que tombaram à esquerda e à
direita / para comer a erva tenra em sua mão / e carregá-la no
lombo e à sombra do plátano / ensinar ao seu ventre a prenhez
dos Mourões / e a alegria da ressurreição / a alegria dos rapazes
e raparigas de Atenas. (O P, p.66 /
67)*

[...] e sempre a morte se nutriu do amor
(O P, p. 90)

*Venho desse país e desse tempo / e em seu chão e em seu dia o
Capitão – o sabedor da guerra – fundou meus olhos e meus pés / de
sabedor do amor / e sabedor da morte. / Aquela que ainda não
pariu – comece a parir; / aquele que ainda não matou comece – a
matar: / e o país dos Mourões surgiu no fim das águas / surgiu do
sangue de nascer e do sangue de morrer / in illo tempore / no tempo
de partir e de matar (O P,
p. 94)*

Nesse ponto, à clarividência do Orfismo, vemos melhor o que justifica o título deste trabalho: sobretudo ao estabelecer uma união entre as culturas grega e nordestina, onde o

ponto de interseção é o próprio poeta, quando transita na universalidade de seu discurso, sem perder o que lhe é de origem, sua vida telúrica, seus antepassados, seu mundo atávico. Ele vem nessa viagem, como afirma de modo metafórico no próprio poema, armar a rede do filho dos mourões entre a torre de Pisa e a de Giotto, vem aprender o caminho da Grécia que Tereza, filha de Damiana, puta da beira do rio, já anunciava em seus dois seios e em suas ancas baiadeiras.

A inovação de sua poética está, portanto, na forma com que o autor promove o pensamento órfico, pois O orfismo de Gerardo acrescenta ao mito do Deus, uma violência presente em seu mundo, uma aparência toda sua, um culto encorajado a Dioniso, não negando a fidedignidade à sua própria musa.

Não, eu não te perdi; ao teu encalço / viajei o inferno e demorei no inferno / e ainda espadaço nas orgias trácias / as águas do rio a arrastar-me a cabeça cortada / os lábios à torrente clamariam / teu nome – e tu serias no meu canto / e touro e cisne e degolado Orfeu / a flor do talictres tem o cheiro da semente humana / em meu ombro em minha asa em minha lira em minha toledana / celebrarás, ó bem amada, o teu guerreiro e o teu cantor. (O P, p.57)

5.4) O discurso duplo do Orfismo

O poema inteiro, por ser a primeira parte de uma trilogia que se estende através da aventura heróica em busca de *Ελευθερία*, que primeiramente surge no conjunto da obra como palavra de mistério, depois significando liberdade e, por último, transmitindo a idéia de

libertação; é por natureza órfico, porque nos apresenta, como já dissemos, a cosmogonia quvai nascer no mundo duplo do amor e da morte.

Dentre as várias evidências dessa duplicidade escolhemos tratar aqui das que consideramos mais relevantes. A primeira delas se refere à simbologia contida nos vocábulos direita e esquerda que, além de serem por diversas vezes estrategicamente retomadas na obra de GMM, também possuem lugar de destaque no mito de Orfeu.

Em grego, direita é *δεξια* (deksiá) e no latim *dextra*, que significa “de bom augúrio, favorável”. A esquerda em sua origem latina se chama *sinistra*, que possui, evidentemente, sentido contrário ao termo designador da direita, ou seja: “significa mau presságio, funesto, sinistro”. Essa significação a partir da etimologia encontra sintonia nas mais diversas culturas através de mitos, crenças e manifestações artístico-literárias. Para nos determos apenas em alguns exemplos, podemos citar o *olhar à direita* contido em salmos,142,5, significando olhar para o lado do defensor e do paraíso, enquanto seu contrário revela o lado do acusador e do inferno. Ainda em textos bíblicos, vamos encontrar no relato da destruição de Sodoma e Gomorra a personagem que é esposa de Lot, transformada em estátua de sal por ter olhado para trás durante a fuga. Caso semelhante está presente na descrição do mito de Orfeu, quando este, mesmo tendo sido aconselhado a não olhar para trás, estando já perto da luz, não resiste à tentação (ou insegurança) e vira-se para ver se Eurídice o acompanhava na saída do Hades, fato que lhe faz perder a amada, considerada *dimidium animae eius*, isto é: *a metade de sua alma*. Sobre este fato trataremos com mais detalhe no capítulo seguinte, pois entendemos que a idéia de psique do helenismo introduzido por Orfeu encontra aqui paralelo com a poesia do cearense GMM.

Junito Brandão nos dá notícia de que na Itália meridional e na Ilha de Creta foram encontradas em sepulturas órficas pequenas lâminas ou placas de ouro (chamadas *lamelas*)

de origem aproximada entre os séculos IV a I a.C., cujo conteúdo escrito traz interessante mensagem falando dos caminhos de salvação no mundo dos mortos:

*Sofri o castigo que mereciam minhas ações injustas. Venho, agora, como suplicante, para junto da resplandecente Perséfone, para que em sua complacência, me envie para “a mansão dos bem-aventurados”.*³⁹

O termo em destaque se refere ao lugar da salvação no Hades, que se localiza do lado direito, como vemos ainda na referida lamela com resposta da deusa Perséfone:

*Bem-vindo seja, ó tu que sofreste o que nunca havias sofrido anteriormente. Bem-vindo, bem-vindo seja tu! Segue pela estrada da direita, em direção às campinas sagradas e aos bosques de Perséfone.*⁴⁰

Assim é que olhar para a direita é estar olhando para a salvação, para o futuro, para frente, é a descoberta do bem e do progresso. Estar olhando para a esquerda é o mesmo que olhar para trás, ou seja: representa o apego à matéria, o atraso, a volta ao passado e às *hamartías*, é o mundo dos erros e a renúncia ao espírito e à verdade.

Por esses exemplos queremos revelar um aspecto do mundo duplo do Orfismo e assim reafirmarmos esse paralelo com a obra de Gerardo Mourão, sobretudo porque um e outro estendem seu mundo de significações na possibilidade do trânsito entre dois mundos opostos. No mundo órfico, isso acontece no que acima revelamos ao tratarmos de sua soteriologia; e em *O País dos Mourões*, a todo instante nos deparamos com semelhante idéia ao analisarmos os termos utilizados na obra para descrever o caminhar épico do herói que se

³⁹31) Idem

⁴⁰32) Ibidem

confunde com o eu-lírico universal do qual já falamos, e com a própria figura viva do autor. Termos como: *esquerda e direita; defuntos e vivos; dia e noite; despedir-se e não partir; sepulturas e ressurreições; vida e morte; súbito te encontro e súbito te perco; o bem e o mal* aparecem no texto de forma a reafirmarem o rito órfico, a saída do herói épico ao bem-aventurado lado direito da salvação e da luz, embora seja certo dizer que essa completa libertação dar-se-á ao longo da obra, atingindo sua plenitude no terceiro livro da trilogia, enquanto neste primeiro as duas correntes (da esquerda e da direita), ainda que distintas, surgem mescladas num trânsito de ida e volta constante, para só depois, como afirmamos, pôr-se completamente do lado nobre do bem e da vida.

O suporte para o argumento deste capítulo encontramos-lo nas palavras de Efraim Tomás Bó em pequeno estudo crítico que acompanha a edição do ano de 1986 de *Os Peãs*. Diz este amigo pessoal do autor:

Este Orfismo como forma do descenso infernal, forma na qual se insere em todas as dimensões O País dos Mourões, com o signo cristão, tem um novo antecedente e um novo patrocínio: o poema apocalíptico de João. Seremos chamados, poderosamente, à direita e à esquerda e veremos – ou não veremos – o sagrado na glória e na majestade. Em Dante, em Cervantes e em Quevedo, através do Apocalipse, a revelação poética da experiência do sagrado supõe uma vida purgativa alegoricamente expressada.

Em tais comentários encontramos força para nossas observações. Primeiro por conta da dúvida deixada ao não certificar a revelação da glória divina, pois é nisso que encontramos a mescla em que está o discurso do duplo, do dualismo presente no poema. Em segundo porque afirma que chegar a tal categoria de sublime, exige um duro e penoso caminho de purgação, e o que vem a ser isso senão o sofrimento de Orfeu após as duas mortes de Eurídice? E esta purgação por que passa o poeta em suas memórias inspira-se sem

dúvida no discurso apocalíptico, texto inspirador da obra prima de Dante Alighieri, por exemplo, a partir da qual destacamos outro aspecto do discurso duplo do orfismo: a busca da amada, ou seja, a psique (alma) separada do corpo (soma).

5.4.1) A Psique e o Orfismo

Os mistérios de Elêusis, o pitagoricismo e o Orfismo vieram acabar com a idéia homérica do *eidolon*, ou seja, o corpo que em si encerra a alma e continua imutável após a morte. Tanto assim que na *Iliada* lutava-se com mais bravura para salvar o corpo de um herói morto, a fim de lhe prestar as devidas homenagens, do que mesmo contra um adversário vivo.

A *antropogonia* órfica tem para nós, então, uma importância maior do que a própria *cosmogonia*. É que a história do surgimento dos homens explica essa dicotomia corpo-alma apresentada no Orfismo. O mito central explicativo desse fato é o mito de Zagreu: o primeiro Dioniso, que por ordem de Hera fora raptado pelos Titãs. Estes o despedaçaram, cozinham suas carnes e o devoraram. O castigo de Zeus veio em forma de raio (ou fogo), que os fulminou, transformando os seres em cinzas, de cujas mesmas nasceram os homens. Desse fato nasce a explicação destes possuírem uma natureza má, mortal, perecível (titânica) e uma parte divina, imortal, imperecível (dionisíaca). Essas duas partes vêm então representar, respectivamente, o corpo e a alma (a psiqué).

Sobre isso nos explica melhor o poeta tebano Píndaro (séc. VI-V a.C.): ele diz que o corpo segue a poderosa morte e a alma, porém, que procede apenas dos deuses, permanece imortal. Esta, acrescenta, dorme enquanto nossos membros estão em movimento, mas o divino mostra-lhe em sonhos o futuro. Desse modo, se os sonhos são enviados pelos deuses e

a alma é divina, é preciso libertá-la do cárcere do corpo, para que possa participar do divino, dos sonhos.

Platão, em seus *Diálogos*, também tratou do mesmo tema sob uma perspectiva que tem seu nascedouro na citada antropogonia órfica reveladora da dicotomia corpo-alma. Em *Fedro* 250c encontramos a passagem “*túmulo que arrastamos conosco como o caracol arrasta a concha que o envolve*” para dizer sobre o corpo, e onde também nos deparamos (nesse e em outros diálogos) com a idéia de psique como se fora unidade imortal, sujeita a um renascimento cíclico num corpo que é a fonte de todos os seus males, fato de onde advém a necessidade de purificação, a catarse soteriológica de que já falamos.

A obra do autor cearense, diretamente ligada à cultura clássica grega, nos apresenta, como exaustivamente reafirmamos, uma possibilidade interpretativa que permeia e adentra o universo místico e filosófico próprio a todos os grandes pensadores e poetas dessa mesma cultura. Onde encontraríamos então paralelo entre as idéias expostas acima e o poema *O País dos Mourões*? Certamente no ponto ao qual já nos referimos no quarto capítulo desse estudo, onde inclusive realizamos intertextualidade com a obra *Susana*, de autoria do mesmo autor, e cujo tema consideramos também o principal assunto do livro em questão aqui: o que podemos entender que seria o diálogo entre o material e o imaterial, o que também podemos estender para: o diálogo entre o divino e o terreno ou o eterno e o perecível e, portanto, o diálogo entre soma (corpo) e psique (alma).

Especificamente acerca deste último paralelo citado, localizamos o enlace entre eu-poético e a musa ardentemente louvada no poema, convidada a realizar junto a este o perigoso trajeto do amor, da vida, da morte, da memória.

Como esse convite ocorre, é o que nos permite a interpretação que lhe damos, ou seja: de que a musa seria a própria psique do poeta (do homem universal) em busca de libertação. Porque...

*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 [...]* (O P, p.16)

Esse chamamento só é feito através da memória (vide capítulo 4) e isso constitui dado relevante na comprovação do que observamos, visto que os mortos na “idade do bronze” corriam o risco de serem abandonados e esquecidos no Hades, caso também se desvanecessem da memória dos homens. Platão, na evolução da mesma idéia, a partir da separação corpo-psique, explica que saber é recordar (*scire est reminisci*) (Fedro 72c). Esse saber, na filosofia platônica, é o conhecimento das idéias (*Εἰδη*) e desse campo das idéias procede a psique, do conhecimento das formas invisíveis ao corpo. Essa é a teoria da anamnese, ou seja, da reminiscência, em cujos apontamentos despejamos nossas observações acerca de uma obra que se constrói a partir da memória e de suas nuances, e com ela poeticamente traça uma viagem de recordação, isto é, uma viagem ao “saber de coração” que segue o destino de “...povoar em Delfos o coração dos adolescentes com as faces de Febo e de Atenéia.” (O P, p. 42)

6. A perspectiva existencialista no discurso de *O País dos Mourões*

Raramente encontramos a obra do poeta Gerardo Mello Mourão comentada em qualquer estudo que se proponha à crítica literária brasileira de largo alcance acadêmico. Quando isso ocorre é de forma minimizada, não passando de uma citação restrita que não vai muito além de elencá-lo como um escritor pertencente à geração de 45. Alfredo Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, por exemplo, não foge muito ao que relatamos, mas nos serve aqui como introdução ao estudo desse capítulo, por uma mínima, mas sensível diferença quando refere-se ao poeta cearense em meio a alguns de seus contemporâneos, como Hilda Hilst, Adélia Prado, Waldir Ayala, Carlos Nejar, Gilberto Mendonça Teles, etc. Ele afirma que tais poetas, quando “*vistos por um ângulo estreito da sobrevivência de certos hábitos estilísticos, o seu ponto de referência poderia ser ainda a poética da geração de 45. Mas prefiro ver neles o nosso veio existencialista em poesia.*”⁴¹

Gerardo é herdeiro da crise do século XX, nasceu no ano da Revolução Russa, em plena primeira guerra mundial e, posteriormente, sofre na pele as consequências da segunda grande guerra, com perseguições e torturas. Esse tempo de crise vem representar um vertiginoso abalo à confiança do homem fruto da “*belle époque*”, que antevia a promessa de um futuro melhor calcado no progresso emergente da revolução tecnológica. O resultado é

⁴¹33) BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1992.

uma negação da fé, das certezas, dos princípios e valores, fragmentando mesmo a representação anterior do tempo e do espaço. O homem está angustiadamente desnudo e isso vem a ser o primeiro ponto a reverberar na produção artística e filosófica da geração do pós-guerra em todo o mundo. Franz Kafka é o autor da incerteza do tempo e do espaço na literatura, subvertidos e aniquilados dentro da monotonia irascível de existir; Albert Camus reflete a angústia inquietante cercada pelo niilismo, há em sua obra uma desterritorialização, um não-lugar retratado pelo ser humano errante e sisífico. Jean-Paul Sartre é o filósofo mais representativo do existencialismo que, juntamente com Heidegger, sofre influências, sobretudo, do pensamento de Kierkegaard. É o filósofo e romancista autor de *O Ser e o Nada* e de *A Náusea*, obras fundantes do pensamento existencialista que particularmente influenciaram Gerardo em sua formação, como se atesta em entrevistas, onde ele as seleciona como fundamentais ao completo entendimento do pensamento do século XX, bem como se reflete em sua escrita, como procuraremos provar adiante.

Começamos pelo estudo da idéia de liberdade. Sartre define esse termo como sendo a capacidade do indivíduo de decidir sobre sua vida, escolhendo-a e sendo por ela responsabilizado, pois é o ser o seu único juiz e tudo que pratica diz respeito a si. O homem resumido a si é o homem da contingência de seus romances, jogado numa inexplicável sem razão dos acontecimentos e da existência. A vida torna-se, assim, um malogro.

O País dos Mourões está fundado nesta contingência caótica da qual trata o Existencialismo. O maior reflexo disso é o aspecto da morte presente na obra, como geradora do fim das pessoas e de seus sonhos jamais concluídos, de toda beleza efêmera por eles realizada. Assim atesta o relato do farmacêutico Hermenegildo do distrito de Livramento, que antes de morrer bebe uma garrafa de aguardente, destrói a farmácia e escreve ao primo: “*Compadre, vou morrer, os remédios não valem nada quando chega a hora...*” (O P. p. 8) E

toda a obra é percorrida pela morte: “*outros tombaram sem carta e sem notícia*”, mas o certo é que tombaram todos à esquerda e à direita. Nisso há também um importante ponto de interseção com o Orfismo, que surge e baseia-se no caos como uma fênix a renascer das cinzas. O poeta é essa fênix cujo ninho assenta-se no mundo inexorável da morte, mas justamente porque em si toma a liberdade de decidir sobre a morte, é que funda a vida e assim atravessa as ruas desertas e as ruínas e as cidades cobertas de hera, para ver surgir do elegíaco nada “*amanhecer o macho*” (OP. p.15) que em seu louvor “*maduram-se laranjas e ananazes*” e “*as ondas bailam no oceano*” e a própria morte compõe o próprio rosto em seu louvor. O que é isso senão o rito órfico do qual tratamos no capítulo 5?

É principalmente nessa idéia onde mora a superação do ser humano diante das atrocidades da vida, aspecto tal que faz com que Sartre formule o pensamento do humanismo existencialista:

O humanismo, segundo Sartre, significa no fundo isto: o homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir; sendo o homem esta superação e não se apoderando dos objectos senão em referência a esta superação, ele vive no coração, no centro desta superação. Não há outro universo senão o universo humano, o universo da subjectividade humana. É a esta ligação da transcendência, como estimulante do homem – não no sentido de que Deus é transcendente, mas no sentido de superação – e da subjectividade, no sentido de que o homem não está fechado em si mesmo, mas presente sempre num universo humano, é a isso que chamamos humanismo existencialista.⁴²

Essa é a idéia que completa nosso estudo: a superação do homem em busca do transcendente. Idéia cujo texto de Gerardo todo ele apresenta como fim último dos episódios narrados.

⁴²34) FERREIRA, Vergílio. Apud. LINHARES FILHO. *O poético como humanização em Miguel Torga*. Fortaleza: Casa de José de Alencar / UFC, 1997.

8) BIBLIOGRAFIA

A) *Obras de ficção*

MARÃO, Publios Virgílio. *Eneida*. (tradução de Tassilo Orpheu Spalding). São Paulo: Cultrix, 2001.

MOURÃO, Gerardo Mello. *Poesia do Homem*. Rio de Janeiro: Ariel Editora, 1938.

_____. *Três Pavanas*. São Paulo: GRD, 1961.

_____. *Dossiê da Destruição*. São Paulo: GRD, 1966.

_____. *Piero della Francesca ou as Vizinhas Chilenas*. São Paulo: GRD, 1979.

_____. *O Valete de Espadas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Os Peãs (O País dos Mourões, Peripécia de Gerardo e Rastro de Apolo)*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. *Susana-3 – Elegia e inventário*. São Paulo: GRD, 1994.

_____. *Invenção do Mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

B) Obras históricas ou de ensaio literário

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Dicionário Mítico-Etimológico*. V. 2. Petrópolis: Vozes, 2000.

BÓ, Efraín Tomás. “ *O país dos Mourões*” In: Os Peãs (posfácio de O País dos Mourões). Rio de Janeiro: Record, 1986.

BRUN, Jean. *O Epicurismo*. (tradução de Rui Pacheco). Lisboa: Edições 70, 1998.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1992

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. (Tradução de Nilson Moulin). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARDOSO, Zélia de Almeida, *A literatura latina*. São Paulo: Mercado Aberto, 1989.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. 3ª edição, São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CATUNDA, Márcio. *Na trilha dos eleitos*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1999.

CHANDLER, Billy Jaynes. *Os Feitosas e o sertão dos Inhamuns*. (tradução de Alexander F. Caskey e Ignácio R. P. Montenegro). Fortaleza, Edições UFC; Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Introdução à História da Filosofia*, v. 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

CONCHE, Marcel. *A análise do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CORBISIER, Roland. *Introdução à Filosofia*, tomo 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

CORREA, Paula da Cunha. *Armas e Varões: A guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Unesp, 1998.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. (tradução de Jean Melville). São Paulo: Martin Claret, 2001.

DANZIGER, Marlies K. e JOHNSON, W. Stacy – *Introdução ao Estudo Crítico da Literatura*. São Paulo: CULTRIX, 1961.

DETIENNE, Marciel. *Os mestres da verdade na Grécia Antiga*.(tradução de Andréa Daher). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos* (tradução de Maria Auxiliadora R. Keneipp). Brasília: Editora UNB, 1997.

ELIADE. Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fonte, 1998.

FREITAS, Antonio Gomes de. *Inhamuns: terra e homens*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1972.

GARCIA, Celina Fontenelle. *A escrita Frankenstein de Pedro Nava*. Fortaleza: Edições UFC, 1997.

GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou o segundo nascimento de Roma*. (tradução de Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. (tradução de Ordep José). São Paulo: Unesp, 1990.

HARVEY, Paul. *Dionário Oxford de literatura clássica*. (tradução de Mário da Gama Cury). Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

IOMMI, Godofredo. “Gerardo Mello Mourão, poeta de todo o continente”. In: *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. GRD, São Paulo, 1996.

JAEGER, Werner. *Paidéia; a formação do homem grego*. (tradução de Artur M. Parreira). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANDIM, Teoberto. “A transformação do discurso épico”. In: *Colheita Tropical*. Fortaleza: Edições UFC, 2000.

_____. “A poesia de Gerardo Mello Mourão”. In: Convivium. São Paulo: GRD, 1987.

LESKY, Albin. *História da literatura grega*. (tradução de Manuel Losa). Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

LINHARES FILHO. *O Poético como Humanização em Miguel Torga*. Fortaleza: Casa de José de Alencar / UFC, 1997.

LOPES, Edward. *Metáfora; da retórica à semiótica*. São Paulo: ATUAL, 1987.

MACEDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1966.

_____. *O clã dos Inhamuns*. Fortaleza: Editora Comédia Cearense, 1965.

MARTINS, Wilson. “Renovação do conto”. In: Pontos de Vista. São Paulo: Queiroz Editor, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1991

MOURÃO, Gerardo Mello. *A Invenção do Saber*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

OLIVEIRA, Franklin de. *Literatura e Civilização*. Rio de Janeiro: Difel-MEC, 1978.

SCOTT, Clive. “O poema em prosa e o verso livre”. In: *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHURÉ, Édouard. *Orfeu* (Coleção Os Grandes Iniciados nº 6). São Paulo: Martin Claret, 1987.

SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da antiguidade Clássica: os mitos da Grécia e de Roma*; (tradução de Hildegard Herbold). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SNELL, Bruno. *A descoberta do espírito*. (tradução de Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

TOLENTINO, Bruno. “*O mito presentificado*”. São Paulo: Folha de São Paulo, 1998.

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa editora, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

C) Artigos em jornais, revistas e similares

CASTRO, Maria Júlia Fonseca de. *A ironia e o existencialismo na obra de Graciliano Ramos*. (dissertação de mestrado) . Fortaleza: UFC, 2001

GOMES, Álvaro Cardoso. “Uma poesia de estrutura clássica e sotaque regional”. In: *Jornal da Tarde*. Rio de Janeiro, 29 de maio de 1999.

MARTINS, Wilson. “O desafio de um grande poema”. In: *O globo*. Rio de Janeiro, 21/03/1998.

MERCADOR, Tônico. “Um cangaceiro no Olimpo”. In: *Palavra*. Belo Horizonte, 1999.

MOUTINHO, J. G. Nogueira. “Gerardo Mello Mourão: Poeta grego nascido no Ceará”. *Folha de S. Paulo*, em 31 de dezembro de 1972.

PELLEGRINO, Hélio. “O poema poliédrico de Mello Mourão” In: *O Globo*, 05/02/1989.

PINTO, Francisco Anchieta Pinheiro. *A imprudência quixotesca do espírito nativista (um estudo sobre a obra Os Peãs de Gerardo Mello Mourão)* (dissertação de mestrado). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2001.

SANTOS, Julieta de Sousa. *A inquietação do homem contemporâneo*. (dissertação de mestrado) Fortaleza: UFC, 2002.

SILVEIRA, Alcântara. “A crônica dos Mourões”. In *O Estado de S. Paulo*, 1990.

YOUNG, Juan Raul. “O poeta é um peixe”. In *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996.

9) Anexos

9.1) Texto de defesa

Se o amor servir de guia terá êxito
Platão(?)

Em alguns minutos, gostaria de falar aos que aqui muito me honram com a presença, sobre como a força dessas palavras resume meu trabalho, minha admiração pelo poeta Gerardo Mello Mourão e minha passagem por esse mestrado em literatura.

Meus primeiros contatos com o autor deram-se quando menino, quando ele era para mim e meus irmãos apenas o tio Gerardo, o senhor simpático, de fala engraçada que de tempos em tempos visitava meu pai. Diziam que conhecia o mundo inteiro. E a gente se espantava com uma mala de coro de avestruz, marcada com os selos de todos os lugares por onde ele já havia passado. Imagine só nossa cabeça, com um homem daqueles metido em nossa casa, para onde toda a cidade de Ipueiras se voltava em sua admiração. Gerardo surge na minha infância como um herói encantado, sem pouso nem destino, vivendo apenas de colher aventuras.

Seus livros, entretanto, pouco falavam a mim. Eram indecifráveis, mas sempre me acompanhavam. Na casa de todo parente por onde eu andava era raro não existir um exemplar de *Rastro de Apolo* ou de *O Valete de Espadas*, sobre os quais eu cansava de ouvir a mesma frase: “eu não entendo é nada!”. Isso me doía a alma, porque na verdade eu também não entendia nada e não havia ali ninguém capaz de me explicar. Alguma coisa, entretanto, começou a mudar em relação a esse véu que me mantinha distante de sua obra quando finalmente me surgiu o interesse pelo *O País dos Mourões*. Essa obra me tomou de chofre, logo em suas primeiras páginas:

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.*

Parecia-me ouvir uma velha história, contada como nunca eu ouvira alguém dizer, era o desfiar de uma reza, uma conversa branda, um misto de coisas e, verdadeiramente, era um canto. Ali o autor ia falando os nomes de todo um povo que eu conhecia de memória e sangue. Mas entender o livro, pelo menos o suficiente, eu não entendia ainda. Foi só quando caiu em minhas mãos *Susana – 3: elegia e inventário*, terceira parte de uma obra iniciada em *O Cabo das tormentas*, que uma idéia se descortinou: “a busca da beleza”. É por isso que o eu lírico, confundindo-se em *O País dos Mourões* com a própria figura do autor, está fora do cerco da morte onde todos os outros tombaram.

*Apalapa, 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[...]*

A partir daí me surge a percepção de que tal poema épico vem também se constituir uma viagem órfica que tem por estrada o memorialismo, pois é todo o livro um constante mergulho na memória, que termina por ser fonte inesgotável de onde brota a poesia do autor, através da sublimação dos relatos, por cujo veio se alastra a força lírica construída da metáfora carregada de emoção, já que se elabora do íntimo, de onde parte o sentimento artístico e poético.

Esse transcurso entre fatos e lugares e pessoas é também por onde se dá o alcance universalista do poema, cuja temática, se pudermos resumir em uma dicotomia, gira em torno

dos temas: vida e morte, cuja presença ontológica remonta à eternidade e, portanto, ao universal, que traz seu nascedouro desse íntimo incessantemente recordado, como vemos:

*Na paisagem uma árvore. E seu lance
desferido no espaço não se parte
do chão – fonte raiz semente infância.*

*Assim vivemos nós: daquele lírio
do hálito aquele: sopra para sempre
nas flautas de escutar anoitecer.*

*Assim vivemos nós: daquele dia;
não se cansam as mãos de lenço e brisa
de tanto despedir-se e não partir.*

*Assim se aclara o quarteirão à noite
e a luz que cresce e sobe pelos muros
do coração da lâmpada é que existe.*

*Palpítamos. E a vida e a morte como
sombra que toma o pulso de uma chama,
tomam o pulso desse dia – infância –*

pulso da aurora, pulso até o fim.

Então esse trabalho pretende revelar, basicamente, uma visão interpretativa acerca do primeiro livro da trilogia *Os Peãs*, cuja importância dentro da obra do autor como um todo, alcança, para nós, o status de ponto de interseção. O cuidado com que lemos, a emoção do encontro com as idéias, a força de buscá-las... Tudo isso teve como guia o amor pela obra e a poesia, que acreditamos ser a mesma presente no espírito de Gerardo Mello Mourão.

Assim encerro os esforços de contribuição e agradecimento ao mestrado em literatura da Universidade Federal do Ceará, sabendo ter cumprido meu melhor, apresentando minha dissertação dentro do prazo determinado pela coordenação e possibilitando um maior contato com a valorosa poesia desse escritor cearense que muito tem a nos encantar e ensinar.



