

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

**O POEMA LONGO MODERNO E  
CONTEMPORÂNEO**

Caroline Tavares da Silva

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque.

Goiânia

2011

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

### 2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Caroline Tavares da Silva				
E-mail:	carolzintava-res@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não					
Vínculo empregatício do autor	Secretaria de Estado da Educação de Goiás				
Agência de fomento:					Sigla:
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	O poema longo moderno e contemporâneo				
Palavras-chave:	poema longo, hibridismo de gêneros, épico, lírico, Gerardo Mello Mourão				
Título em outra língua:	The modern and contemporary long poem				
Palavras-chave em outra língua:	long poem, genre hibridismo, epic poem, lyric poem, Gerardo Mello Mourão.				
Área de concentração:	Poéticas da Modernidade				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	03/04/2012				
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística				
Orientador (a):	Jamesson Buarque				
E-mail:	jamessonbuarque@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

\*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

### 3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Data: 28 / 11 / 2013

Assinatura do (a) autor (a)

CAROLINE TAVARES DA SILVA

# O POEMA LONGO MODERNO E CONTEMPORÂNEO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

**Área de concentração:** Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Poéticas da modernidade.

**Orientador:** Prof. Dr. Jamesson Buarque.

Goiânia

2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)**

S800p Silva, Caroline Tavares da.  
O poema longo moderno e contemporâneo [manuscrito] /  
Caroline Tavares da Silva. - 2012.  
137 f.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Jamesson Buarque  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Letras, 2012.  
Bibliografia f. 130-136  
Anexos

1. Poema longo. 2. Gêneros literários. 3. Geraldo  
Mello Mourão. I. Título.

82-1

## **Agradecimentos**

A meu orientador, Jamesson Buarque, que me identifiquei pelo caminho e que me proporcionou conhecimento, possibilidades e, acima de tudo, uma amizade para toda a vida.

A minha família e amigos, sempre do meu lado nos bons e maus momentos, e dos quais sempre pude contar com o apoio que, do contrário, não seria possível a confecção desta.

Aos demais colegas da turma de 2009, que sabem bem os caminhos tortuosos que enfrentamos e, por isso, poderão saborear comigo o término dessa jornada.

## Resumo

O presente trabalho refere-se ao poema longo como um problema de gênero e estilo pelo épico e pelo lírico, tendo como objetos, para discorrer sobre o tema, três poemas longos de Gerardo Mello Mourão: *Susana*, “Suíte do couro ou louvação do couro” e “País dos mourões”. Para iniciar nossa pesquisa partimos da concepção de que a história do poema longo esteve vinculada à da poesia épica e medieval até o surgimento do Romantismo – quando o épico se imiscuiu de características do gênero lírico (HEGEL, 1997, p. 551). Na verdade, antes do Romantismo o poema longo era de fato o poema épico, pois os clássicos (ou seja, os poetas do Classicismo) e os que os precederam prendiam-se à forma para a feitura de seus poemas e a forma tradicional para um poema longo era o poema épico. Os românticos rompem com o formalismo clássico, pois cantam o sentimento que têm, ou seja, há uma imersão do sujeito no discurso poético e a forma usada é uma consequência dessa imersão. A partir daí, eles passam a compor poemas da maneira e na forma que lhes convenha, com o único objetivo de expressar o sentimento a que são acometidos no momento. Por esse motivo, consideramos que o poema longo, como o conhecemos na contemporaneidade, é um fruto do Romantismo, criado a partir do rompimento com o formalismo clássico.

**Palavras-chave:** poema longo, hibridismo de gêneros, épico, lírico, Gerardo Mello Mourão.

## Abstract

The present dissertation is about the long poem as a genre problem and style by the epic and the lyric, having as object, to develop the theme, three long poems from Gerardo Mello Mourão: *Susana*, “Suíte do couro ou louvação do couro” (“The leather’s suite or the leather’s laudation”) e “O País dos mourões” (“The country of Mourões”). To start our research, we start from the concept that the history of the long poem was linked to the history of epic and medieval poem until the emerging of Romanticism – when the epic united itself to the lyric one (HEGEL, 1997, p. 551). In fact, before Romanticism, the long poem was actually the epic poem, cause the classic authors, and the ones before them, was attached to the form to make their poems and the traditional form for a long poem was the epic. The romantic poets broke with the classic formalism, cause they sing about the feelings they are having, wich means, there is an immersion of the subject on the poetic discourse and the used for is a consequence of this. After that, they can compose poems in anyway they want to, with the propose to express the feelings of the moment. Because of that, we consider the long poem, as we know, as a product of Romantism, created from the broke to the classic formalism.

**Keywords:** long poem, genre hibridismo, epic poem, lyric poem, Gerardo Mello Mourão.

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	5
<b>1. Tópicos de história do poema longo</b> .....	8
1.1 O poema longo na tradição europeia .....	11
1.2 O poema longo no Brasil.....	32
1.3 O poema longo na obra de Gerardo Mello Mourão.....	44
<b>2. O poema longo como um “problema” de gênero</b> .....	50
2.1 O poema longo como lírico .....	61
2.2 O poema longo como épico .....	70
2.3 O poema longo como híbrido .....	88
<b>3. Os poemas de Gerardo Mello Mourão como exemplos de poemas longos</b> .....	97
3.1 “Suíte do couro e louvação do couro” .....	98
3.2 <i>Susana 3</i> : elegia e inventário .....	108
3.3 “O país dos mourões” .....	117
<b>Considerações finais</b> .....	128
<b>Referências</b> .....	130
<b>Anexos</b> .....	137

## Introdução

O presente trabalho se refere ao poema longo como um problema de gênero e estilo pelo épico e pelo lírico, tendo como objetos, para discorrer sobre o tema, um poema livro e dois poemas longos de Gerardo Mello Mourão: *Susana 3*: elegia e inventário, “Suíte do couro ou louvação do couro” e “País dos mourões”. A escolha de objeto recai nesses três poemas de Mello Mourão por julgarmos que estes são exemplares da produção de poemas longos na contemporaneidade, bem como por cada um apresentar as características de hibridização dos gêneros em estudo.

Para iniciar nossa pesquisa, partimos da concepção de que a história do poema longo esteve vinculada à da poesia épica até o surgimento do Romantismo – quando o épico se imiscuiu de características do gênero lírico (HEGEL, 1997, p. 551). Na verdade, antes do Romantismo, o poema longo era de fato o poema épico, pois os clássicos (ou seja, os poetas do Classicismo), bem como os que os antecederam, prendiam-se à forma para a feitura de seus poemas, e a forma tradicional para um poema longo era a do poema épico. Os românticos rompem com o formalismo clássico, pois cantam o sentimento que têm, ou seja, há uma imersão do sujeito no discurso poético e a forma usada é uma consequência dessa imersão. A partir daí, eles passam a compor poemas da maneira e na forma que lhes convém, tendo como principal objetivo expressar o sentimento a que eram acometidos no momento. Por esse motivo, julgamos que o poema longo como o conhecemos na contemporaneidade é um fruto do Romantismo, criado a partir do rompimento com o formalismo clássico.

O poema longo é um tema pouco abordado pelos estudiosos de literatura, por isso, em ordem de apresentar nosso objeto de pesquisa, para que então possamos apresentar o “problema” de gênero, fizemos uma descrição de tópicos da história desse tipo de composição. Os estudiosos de história da literatura que tomamos por base para os comentários aventados a

esse respeito foram<sup>1</sup>: Carpeaux (1959, 1961), Curtius (1979), Hodget (1982), Lesky (1995), Pereira (2002), Courtney (2003) e Falbel (2005). No momento de tratar das questões de gêneros literários, recorreremos ao seguinte arcabouço teórico: Staiger (1969), Boileau (1979), Joseph Conte (1992), Octávio Paz (1993), Auerbach (1994), Croce (1997), Hegel (1997), Lessing (1998), Iván Carrasco Muñoz (2000), Poe (2001), Bakhtin (2002), Aristóteles (2005), John Greenfield (2006) e Celina Silva (2006).

A dinâmica do trabalho, então, é: a descrição de alguns tópicos da história do poema épico, dos poemas didáticos/filosóficos e das canções de gesta, como sinônimos do que era o poema longo até o surgimento do Romantismo; apresentação de algumas obras da tradição de poemas longos no Ocidente até os dias de hoje; levantados esses tópicos, que nos importam para que já consigamos aventar algumas características desse tipo de poesia, principalmente, no que concerne aos elementos responsáveis pela extensão desses poemas, fizemos o mesmo percurso de elencar tópicos de história do poema longo no Brasil, considerando os poemas de maior extensão, desde o início de nossa literatura até o período contemporâneo; ao fim deste primeiro capítulo, apresentamos um percurso na produção literária de Gerardo Mello Mourão, com ênfase em seus poemas longos.

No segundo capítulo, enfocamos as teorias de gênero para apresentar o nosso ponto principal, a de que o poema longo não mais é sinônimo de poema épico, apesar de poder ser o poema épico, e mais, a de que o poema longo é um caso de hibridismo. Antes disso, começamos um estudo que terá continuidade em outra ocasião, que é o levantamento das características comuns aos poemas longos no intuito de diferenciá-los dos demais. Já nesse momento apresentamos alguns elementos que acarretam em extensão: narratividade, descrição, visibilidade, reflexão, quantidade de personagens e a complexidade de cada um no poema, desenvolvimento espaciotemporal do que se expõe, entre outros elementos. A presença em maior ou menor grau de tais

---

<sup>1</sup> As datas colocadas são as das publicações que consultamos. Tentamos ao máximo consultar à edição mais recente da obra estudada, mas algumas vezes só tivemos acesso às mais antigas.

elementos influenciam em considerar o poema como longo, extenso, médio ou curto.

Após essa diferenciação das espécies de poemas quanto a sua extensão, num movimento que intenta clarificar o que entendemos por poema longo, começamos o nosso estudo de gênero. A princípio, apresentamos o poema longo como sendo lírico, a partir de um passeio pelas teorias tradicionais cruzadas aos poemas longos líricos da tradição ocidental e brasileira. Do mesmo modo, realizamos o mesmo percurso para apresentar o poema longo como épico e, ao final, discorremos sobre esse tipo de produção poética como um caso de hibridismo, no qual passa o épico e o lírico, formando algo novo, que em menor ou maior grau se assemelha a um dos dois estilos estudados.

No terceiro capítulo, tratamos especificamente dos três poemas selecionados de Gerardo Mello Mourão, como exemplos de poemas longos da cena literária contemporânea brasileira. À medida que apresentamos uma leitura minuciosa dessas composições, apontamos a presença do hibridismo, bem como os elementos presentes nos versos que, em nosso julgamento, corroboram com a extensão dos mesmos. Em “Suíte do couro ou louvação do couro”, por exemplo, vê-se uma voz lírica que emerge da voz épica primordial; voz épica que é mais evidente ainda em “O país dos Mourões”. Em *Susana 3*, ao contrário dos dois poemas anteriores, o que temos é uma voz lírica primordial, que parte de uma estrutura formal épica, responsável por sua extensão.

Este trabalho objetiva contribuir para os estudos literários, principalmente no que refere aos estudos a respeito do poema longo, bem como colaborar para o projeto de pesquisa de nosso orientador, Jamesson Buarque, que tem como título *Presença do estilo épico na literatura moderna e contemporânea*, visto que a pesquisa que desenvolveremos se relacionará com a permanência, e pertinência, do estilo épico na literatura contemporânea.

## 1. Tópicos de história do poema longo

O estudo acerca do poema longo ainda é incipiente e começou a dar seus primeiros passos no século XX. Antes disso, só temos conhecimento de comentários esparsos de poetas e estudiosos do assunto como, por exemplo, as ideias de Poe (2001, p. 913), que versam sobre o poema longo nada mais ser que um aglomerado de outros curtos. Apesar de esses pensadores românticos ainda não terem começado a pensar no que vinha a ser esse novo tipo de composição, que tinham certeza de não se tratar do épico, visto que as teorias vigentes consideravam esse gênero como impossível no mundo moderno<sup>2</sup>, eles produziam poemas longos. Inclusive acreditamos ser esse o momento do surgimento desse tipo de composição, visto, nesse período, haver uma maior imersão do sujeito que diz eu sobre si mesmo e, dessa forma, uma maior liberdade de criação, possibilitando o hibridismo dos gêneros que apresentamos na sequência.

Antes do Romantismo, a história do poema longo coincide com a do poema épico e com as canções de gesta – que também possuem caráter épico –, por isso, para iniciar um estudo acerca do poema longo, fizemos um apanhado de tópicos de história da literatura que remetem à história do poema épico, das canções de gesta e, posteriormente, dos poemas longos propriamente ditos, existentes no período romântico, moderno e contemporâneo. Isso se torna necessário devido à postura genealógica que temos diante do objeto pesquisado, visto que, foi a partir desses tópicos elencados que conseguimos destacar os elementos presentes nesses poemas

---

<sup>2</sup> Apesar de não encontrarmos muitos pensadores preocupados em teorizar ou expressar suas observações acerca do poema longo no Romantismo, vemos muitos deles preocupados em observar e teorizar as características da epopeia, tanto para que pudessem constituir uma, como para entender seus elementos constituintes. Entre esses pensadores, podemos citar Goethe e Schiller (1993), que trocaram várias correspondências com observações a respeito de todos os gêneros, mas em especial do gênero épico. Além de livres pensadores como Goethe e Schiller, os filósofos românticos, e entre eles citamos Hegel (1997, p. 132), colocam o caráter essencial da epopeia como sendo a que deve abarcar toda a totalidade de uma nação, constituindo sua bíblia nacional, e o poeta faria parte dessa totalidade, formando elo indissolúvel. Como a sociedade moderna estava distanciada dos conceitos de valores que povoavam o surgimento de seus povos, eles não seriam mais capazes de constituir as bíblias de seus povos de maneira eficaz, logo, a epopeia para esse mundo seria falha.

que denotam a extensão, bem como os traços de cada um deles que nos apontam para a presença do hibridismo de gêneros em todos os exemplos de poemas longos apontados<sup>3</sup>.

Logo, os tópicos de história da literatura descritos auxiliam para que façamos um trajeto da história do poema longo, analisando as mudanças e espécies presentes no decorrer dessa história, bem como destacar os poemas que nos interessam desse conjunto de publicações existentes, numa tentativa também de desenhar a tradição de composições desse tipo. Desse modo, os poemas aqui apresentados são os que consideramos, pelos motivos expressos ao longo do texto, como canônicos na tradição literária, e canônicos principalmente por serem poemas importantes para a compreensão do que vem a ser o poema longo, como um todo e, principalmente, no mundo moderno e contemporâneo.

Como já especificado, nosso foco principal de estudo é o poema longo no período moderno e contemporâneo, mas faremos também um apanhado de toda sua evolução, principalmente do período que consideramos como seu nascimento (o romântico), para que possamos desenvolver as observações acerca desse tipo de composição no cenário atual. Para isso, fizemos o percurso genealógico dos pontos principais da história do poema longo, que se inicia com o surgimento da epopeia, atendo-nos especialmente no Romantismo, período de surgimento do poema longo como algo que efetivamente não coincide com o poema épico, para, no fim, estudar esse tipo de composição no mundo contemporâneo. Como não somos pesquisadores de história da literatura, recorreremos aos apanhados de história já efetuados, fazendo os recortes necessários para apresentar nosso objeto de estudo.

À medida que apresentamos os tópicos de história da literatura, no que se refere ao poema longo, na tradição ocidental, vamos afunilando nossa descrição para os pontos que mais particularmente nos interessam: os tópicos de história do poema longo no Brasil e, por fim, na poesia de Gerardo Mello Mourão, nosso poeta em estudo, apontando o motivo de sua escolha como exemplo de escritor que se dedicou à feitura de poemas longos na

---

<sup>3</sup> O estudo específico a respeito do hibridismo será realizado no segundo capítulo.

contemporaneidade. Os três poemas de Mello Mourão que adotamos como objetos para aprofundamento de nossa pesquisa são exemplares de todas as características que apontamos para a extensão dos poemas, bem como para o estudo de gêneros empreendido ao longo do texto. Dessa forma, *Susana 3*, “Suíte do couro ou louvação do couro” e “O país dos Mourões” servem para sistematizar os apontamentos desenvolvidos e indicam o caminho do poema longo na literatura contemporânea.

## 1.1 O poema longo na tradição europeia

Primeiramente, é preciso enfatizar que julgamos o poema longo, do modo como o descrevemos nesta dissertação, como um produto do Romantismo. Isso porque investigamos o poema longo como tópico para os estudos de gênero, visto esse tipo de composição passar pelo épico e pelo lírico, no sentido do hibridismo. O Romantismo é o movimento literário conhecido por romper com os padrões clássicos de composição de poemas. É a partir desse movimento que se torna mais evidente a concepção de autoria, produtora de uma maior liberdade de criação poética<sup>4</sup>. Aos clássicos importa a imitação como emulação dos antigos, conforme a padronização do processo de composição estabelecida para os gêneros literários. No período denominado como Antiguidade, bem como no Classicismo, a história do poema longo coincide com a do poema épico e com a das canções de gesta, que, de resto, é um gênero textual da épica. Por isso, para descrever alguns tópicos da história do poema longo no Ocidente, começamos pela descrição de tópicos da história do poema épico, o que nos remete à Antiguidade grega.

O primeiro poema épico ocidental do qual temos conhecimento é a *Ilíada* (2009), de Homero. Na *Ilíada* (2009) apresenta-se-nos a forma considerada mais complexa do gênero épico: a epopeia. Sabemos que Homero<sup>5</sup> é o último poeta de uma antiga tradição de poetas épicos, mas os poemas anteriores aos dele nos são desconhecidos. Homero, na antiga Grécia, adquire *status* de educador, visto que as crianças da *pólis* eram educadas a partir dos poemas da *Ilíada* e da *Odisseia* (CAMBI, 1999, p. 129). A palavra de Homero era levada

---

<sup>4</sup> Auerbach (1997) já nos aponta Dante como o primeiro autor que se tem conhecimento, isso devido ao fato de o poeta italiano ser o personagem de sua própria epopeia.

<sup>5</sup> A questão homérica, objeto de estudo de vários helenistas, entre eles WOLF (1795), HAVELOCK (1997), KIRK (1965), AUBRETON (1956), SCHÜLER (1972), FINLEY (1981), BURKERT (1993), LESKY (1995), não é pertinente a nossa descrição. Com o objetivo de simplificar a abordagem do tema, optamos por nos referir a Homero, apesar de concordarmos que há a presença de poemas exógenos na estrutura hoje conhecida da *Ilíada* e da *Odisseia*. Um exemplo de texto que provavelmente foi acrescentado à *Ilíada* original, com o objetivo de humanizar Aquiles, é o episódio das exéquias de Heitor. Já com relação à *Odisseia*, parece-nos obra de poeta distinto, visto ser mais tardia e fugir ao plano bélico e imperial da coletividade grega dos antigos “feudos” da passagem da Idade do Bronze para a Idade de Ferro.

tão a sério, que os navegantes seguiam a geografia por ele apresentada e se perdiam, visto que ao poeta cabia a invenção, mas seus leitores o tinham como verdade absoluta. Ademais, o nome de Homero se tornou sinônimo de poeta (CARPEAUX, 1959, p. 52), tanto na sociedade ocidental, quanto na grega, visto ser ele o modelo de perfeição do gênero épico, a ser emulado por todos que desejam se aventurar pelo gênero, ainda mais contundente no mundo antigo, no qual Homero era o modelo não apenas para o gênero épico, mas para toda a produção literária de um modo geral.

Carpeaux (1959) nos descreve a importância de Homero para a sociedade grega:

‘Homero’ é o próprio mundo grego. Nasceu com a civilização grega: a língua e o metro, o hexâmetro, nascem ao mesmo tempo. Pertencendo a uma época que é, do ponto de vista histórico, uma época primitiva, as epopéias homéricas revelam simultaneamente a existência de uma literatura perfeitamente amadurecida. Não é possível determinar com exatidão a época em que as epopéias homéricas foram redigidas. (...) A *Ilíada* descreve fielmente a época feudal da Grécia, e o conteúdo da *Odisséia* está em relação íntima com a época fenícia da civilização mediterrânea. Mas não é possível distinguir entre a realidade histórica e o panorama poético. A época mais provável das origens homéricas situa-se entre o século IX e o século VII antes da nossa era. Nas epopéias, a religião ‘pré-homérica’ e – em parte – a civilização micênica está já esquecida. A racionalização acha-se tão adiantada que os gregos de todos os tempos podiam ler Homero sem deparar com primitivismos incompatíveis com os seus dias. (...) Homero compreende tudo: sol e noite, tragédia e humor, o universo grego inteiro, do qual é a bíblia e o cânone ideal. Cânone estético e religioso, pedagógico e político; uma realidade completa, mas não o reflexo imediato de uma realidade. Se Homero só fôsse este reflexo, teria perdido toda a importância com a queda da civilização grega. Mas era já, para os gregos, uma imagem ideal; e não desapareceu nunca. O equilíbrio entre realismo e idealidade é o que confere aos poemas homéricos a vida eterna: a bíblia estética, religiosa e política dos gregos podia transformar-se em bíblia literária da civilização ocidental inteira (CARPEAUX, 1959, p. 59-60)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Mantivemos o sistema de acentuação gráfica e ortográfico da edição consultada.

Devido a essa complexidade que a poesia de Homero possui, temos todos os demais poetas gregos devedores de alguma forma da epopeia homérica. Os temas, os metros e os estilos derivam da *Ilíada* (2009) e da *Odisseia* (2009): os temas das tragédias gregas, bem como os das comédias, os deuses louvados nas odes de Píndaro e a poesia intimista de Safo, só para citar alguns exemplos. Porque Homero fala de tudo que é humano, apesar de concentrar-se apenas no que é nobre dentro dessa totalidade, desse modo, Homero é o poeta da aristocracia de sua época, preocupado em cantar tudo que se refere à honra, à tradição, à beleza e à riqueza da civilização grega, não se atendo ao universo dos camponeses ou da vida ordinária.

Num outro momento, tratamos de maneira específica os elementos dos poemas homéricos que conferem grande extensão à obra, mas adiantamos que os elementos narrativos, somados às características tipicamente épicas do registro minucioso dos detalhes, apesar de importar a Homero os detalhes luxuosos e que remetam à ancestralidade divina dos heróis retratados, bem como a quantidade de personagens cuja história de vida são importantes à narrativa apresentada, são grandes responsáveis pelo tamanho do poema. O épico apresenta isso naturalmente, por sua estrutura mesma, e nosso poeta em estudo, Gerardo Mello Mourão, também, inclusive consideramos esse poeta como o único brasileiro a possuir verdadeira verve épica. No período do Romantismo, os gêneros se imiscuem e essas características até então exclusivas do gênero épico passarão a fazer parte também dos outros gêneros, conferindo extensão a todos, no momento em que o autor necessitar disso para abordar o objeto que intenta cantar.

Ainda como poema em estilo épico, mas não mais como epopeia, apresentamos os poemas de Hesíodo, que cantam a realidade cotidiana, quiçá cronística, da Grécia. Na *Teogonia* (2003), são apresentados os mitos relacionados ao caos e ao temor, característicos das crenças religiosas de povos primitivos gregos. Para entender melhor isso, convocamos Eliade (1989) para verificarmos como funcionam a estrutura dos mitos das sociedades primitivas, no geral, e na grega, em específico. Ele nos aponta que todas as sociedades apresentam os seus mitos cosmogônicos e os seus mitos

escatológicos. Os primeiros se referem à criação do mundo e o último ao fim que a todos esperam, ou seja, a morte. A cosmogonia apresentada por Hesíodo tem seu ponto centrado na criação de tudo a partir do caos, do mesmo modo que na cultura judaico-cristã havia o espírito de Deus que pairava sobre as águas e criou o mundo a partir da palavra. A escatologia grega se pauta no temor da morte, característicos a grande parte das civilizações, como a cristã, por exemplo, que teme a morte apesar de ter a garantia de uma vida eterna.

Toda a história grega autenticada como mais pertinente, da idade do ferro à idade áurea (XIV a V a.C.), é contemplada na *Teogonia* (2003). Os *trabalhos e os dias* (2002) reforça o caráter cotidiano da poética de Hesíodo, pois se trata de um poema didático, que ensina sobre o plantio e a colheita, bem como outros trabalhos da lida campesina diária. Carpeaux (1959, p. 60-61) clarifica que a poesia de Hesíodo se fia nos temas simplórios não por ser uma obra da decadência – ao passo que Homero seria uma poesia dos dias gloriosos –, mas por apresentar o contrário da poesia homérica, o reverso da medalha. Desse modo, a poesia de Homero e a de Hesíodo contemplam totalidades diferentes, e o conjunto das obras dos dois nos apresentam ao que foi a civilização helênica.

Para dar continuidade aos tópicos de história da literatura que nos importam para o estudo do poema longo em questão, partimos para a ode, que também se configura como poesia em estilo épico ou, como diria Carpeaux (1959, p. 66), odes são “canções de vitórias, quer dizer, de vitórias em jogos esportivos; são epinícios olímpicos, píticos, nemeus, ístmicos, assim denominados conforme os lugares nos quais as festas esportivas se celebraram”. Píndaro é o grande nome da Antiguidade, quando se pensa em odes. Ainda de acordo com Carpeaux, o poeta grego foi mal compreendido pelos classicistas – que viam o estilo rebuscado do mesmo como sinônimo de inspiração divina – e tal incompreensão da poesia pindárica ocorre, principalmente, devido ao fato de o poeta buscar os ancestrais divinos do vencedor e/ou da cidade natal deste para atestar que a vitória só foi conseguida porque o atleta era bem quisto pelos deuses. Isso atesta o caráter aristocrático da poesia de Píndaro, ressaltando que os deuses estão ao lado dos nobres, ou mais, que os nobres são descendentes dos deuses. A poesia

de Píndaro canta os feitos gloriosos do vencedor, ao mesmo tempo em que apresenta a ancestralidade do mesmo. O estilo rebuscado de Píndaro, bem como o fato de que hoje temos contato apenas com fragmentos de seus versos, faz com que o poeta seja obscuro até os dias atuais.

Nesse caso, outro ponto se apresenta como gerador de extensão: o tema didático. A descrição dos afazeres diários e dos deuses criadores e presentes no mundo grego antigo, confere extensão aos versos a partir do momento que esses assuntos precisam ser especificados em detalhes, com vistas à pedagogia. Nesse caso, quanto mais claro e detalhista o ensino for, tanto maior será o poema que lance mão desse artifício como meio de transmitir as informações educativas necessárias. Os poemas em questão são épicos, pois nos apresentam todo o registro de uma totalidade da sociedade grega, a trabalhadora. Já a ode, como poema que canta os feitos gloriosos dos atletas da aristocracia, no caso específico de Píndaro, ou como poema em que se louvem feitos gloriosos de qualquer tipo, é um gênero tradicionalmente conhecido como poema longo devido à necessidade de se elencar argumentos, e exemplos, mesclando isso à narração dos feitos, que apontem o objeto louvado digno de tal. Desse modo, os argumentos utilizados por Píndaro para provar que o vencedor dos jogos era de linhagem nobre, de preferência divina, conferem extensão ao poema<sup>7</sup>.

Com relação aos apontamentos a respeito dos poemas épicos que nos importam da civilização helênica, ficamos com os três autores apresentados: Homero, e a grande epopeia do Ocidente, Hesíodo, e a canção dos deuses e dos afazeres populares, e Píndaro, com a exaltação dos heróis da aristocracia de seu tempo. Damos agora um salto na história para apresentar os poemas épicos romanos, preocupados em helenizar sua cultura pela via de, entre

---

<sup>7</sup> No mundo moderno e contemporâneo, a hibridização dos gêneros permite a criação de odes sem essas características apontadas que conferem extensão ao texto. No caso de “Ao espelho”, de José Paulo Paes (1992, p. 79), por exemplo, estão presentes argumentos, de cunho lírico, visto que subjetivo, que se referem ao objeto como algo digno de louvor, mas nem há uma narração que apresente os grandes feitos desenvolvidos pelo objeto, tampouco argumentos épicos, no sentido da visibilidade e registro de linhagem nobre, que colaboram com a extensão do poema. Logo, do mesmo modo que o poema longo deixa de ser necessariamente o épico, graças à liberdade de criação do mundo moderno, poemas que antes eram tradicionalmente longos, podem desenvolver-se em poucos versos.

outras coisas, emular as epopeias homéricas. O início dessa tentativa de assemelhar a cultura romana à grega através da literatura se deu por meio da tradução dos textos de Homero (PEREIRA, 2002, p. 63). Podemos citar aqui, devido a sua importância, a tradução que Lívio Andrônico, grego de Tarento, fez da *Odisseia*. Roma não possuía tradição literária e, por isso, Andrônico se dedicou a traduzir a epopeia grega em sátúrnios. De outro modo, é notável a preocupação de Andrônico em transpor elementos característicos da cultura grega para a romana, como, por exemplo, as musas, que no texto romano se transformam em Camenas (ninfas aquáticas devotas de Vênus, capazes de prever o futuro (HARVEY, 1998)). Não se sabe se a escolha da *Odisseia*, em detrimento da *Ilíada*, recai no gosto pessoal do tradutor ou no fato de Ulisses percorrer a região itálica em sua jornada, nobilitando, assim, o passado romano (PEREIRA, 2002, p. 65).

Seguindo os ensinamentos de Andrônico, Nêvio narra a primeira epopeia romana, a respeito do passado recente da Urbe: *Guerra púnica*<sup>8</sup>. Nêvio se pauta nas traduções de Lívio Andrônico, porque o poeta insiste no verso sátúrnio e se dirige às Camenas para pedir inspiração (PEREIRA, 2002, p. 67). Somente com Ênio é que temos uma tentativa de narrar o surgimento mítico e histórico de Roma. Trata-se de *Os Anais* (NATIVIDADE, 2009), obra que chegou fragmentada até os nossos dias e nos apresenta o mito da Loba que amamentou os irmãos Rômulo e Remo. Ênio utiliza hexâmetros dactílicos em seu poema, bem como exalta as musas, quando da proposição e invocação de *Os Anais* (2009). O poeta romano se considera uma “reencarnação” de Homero e, por isso, utiliza todas as fórmulas homéricas de composição, desde o verso hexâmetro dactílico até os epítetos. Apesar disso, há nas fórmulas utilizadas certo tom romano (PEREIRA, 2002, p. 69), como, por exemplo, quando Ênio descreve um evento de expectativa, comparando-a a espera pelo início dos jogos romanos. A voz local também é vista sempre que se exalta o bom orador, ou o poder da sabedoria, ou quando critica a violência.

---

<sup>8</sup> Trata-se de uma composição que não chegou a nosso tempo. Os dados que temos a respeito dela são os de comentários da época ou de estudos dos historiadores da literatura.

Para Carpeaux (1959, p. 107-110), a literatura romana nada mais é que uma cópia da grega, com a diferença de não possuir a unidade entre mundo material/mundo espiritual que os gregos possuem. A espiritualidade romana é forçada para se parecer com a grega, mas nunca conseguiu exprimir a unidade de uma cultura fechada (LUKÁCS, 2000, p. 26). Dito isso, de acordo com as teorias de Lukács (2000) e Bakhtin (2002) que abordamos em pormenores em momento posterior, não há a possibilidade de considerar tais poemas como epopeias, visto que já são textos oriundos de uma civilização cindida. Entretanto, para nossa descrição de alguns tópicos da história do poema longo eles são importantes, visto que os romanos, mais que os gregos, principalmente se levarmos em conta a importância de Virgílio para Dante, influenciaram a tradição da poesia dos países europeus modernos, particularmente para o poema longo. Tratamos disso mais amiúde quando falamos de Dante, mas, por hora é necessário que já nos atentemos para o fato de que devemos aos romanos a sobrevivência das epopeias de Homero até os nossos dias e, dessa forma, devemos a eles também a sobrevivência dos padrões clássicos para a composição de poemas longos.

Desse modo, dando continuidade às apresentações dos poemas longos da civilização romana, partimos para Lucrécio, que, de acordo com Carpeaux (1959, p. 115-117), compôs poemas didáticos como nenhum outro poeta jamais soube fazer. Em seu poema, *Da natureza* (1962), Lucrécio exalta a natureza, personificada na deusa Vênus, criadora da terra, das aves, das flores, enfim, de todas as forças do universo. Ao menos das forças que regem a paz, visto que a guerra que os homens insistem em fazer é, no poema, colocada como de responsabilidade de Marte. Mas até o deus da guerra sucumbe às forças da natureza (NOVAK, 1984). Usando desse subterfúgio inicial, o poeta descreve os fenômenos naturais de maneira, digamos, científica, a tal ponto que já encontramos aqui alguns indícios das teorias do positivismo científico.

Se a Lucrécio cabem os poemas didáticos e religiosos, com os elementos geradores de extensão já expostos quando tratamos da poesia didática e religiosa de Hesíodo, a Propércio e Ovídio cabem a confecção de elegias, outro tipo de poema também dado a grandes extensões, como

subgênero da poesia épica. *Metamorfoses* (2006), o poema mais conhecido de Ovídio, trata da mitologia romana – uma mescla dos deuses primitivos de Roma e dos deuses gregos, com novos nomes – numa perspectiva erótica e, de acordo com Carpeaux (1959, p. 121), maliciosa. A linguagem de Ovídio o faz ser tomado a sério, lembrando os parnasianos da modernidade. Para Carpeaux (1959, p. 121), esse foi o maior erro que cometemos com o poeta romano, pois, desse modo, acabamos por não aproveitar o que de melhor sua poesia tinha a nos oferecer: a comicidade e galhofa de seus versos. Aquela linguagem erótica também pode ser encontrada nas elegias de Propércio.

Na poesia romana também há a tradição de composição de odes, entretanto, as de Horácio (1853) diferem drasticamente das de Píndaro, a quem os romanos tendem a igualá-lo. Ao invés da exaltação da vida aristocrática e dos vencedores em jogos, o que vemos na poesia de Horácio é a elevação dos prazeres delicados da vida no campo, onde o poeta vive seus amores com as Lídias, as Leucônoes, as Cloes, e também com alguns rapazes. Embora o caráter erótico de seus versos, o tempo todo Horácio se lembra da filosofia estóica e não se esquece de pregar a serenidade das paixões e o *carpe diem*. O bucolismo de seus versos será muito apreciado pelos trovadores e classicistas que o procederam. A exaltação da vida campesina contrasta com os versos satíricos do poeta, que desprezam os homens simplórios e se preocupam em observar a falta de virtude dos habitantes da Urbe.

Apesar de se diferenciar tematicamente do estilo de Píndaro, os elementos de narratividade, exaltação e argumentação como prova da validade do objeto exaltado permanecem semelhantes nos dois poetas como característicos de poemas longos. A isso se soma os elementos descritivos das belezas da natureza e das ações realizadas pelos personagens, como características que favorecem ainda mais a extensão. “Suíte do couro ou louvação do couro”, de Gerardo Mello Mourão, possui esses recursos de validação do objeto digno de louvor, com descrições das paisagens sertanejas e dos objetos que podem ser produzidos com o couro do gado, bem como sua importância para a sociedade como um todo. Nesse ponto, vemos, além da

cultura helênica, traços marcantes da tradição latina nos versos de nosso poeta em estudo.

Também por sua importância na tradição do poema longo<sup>9</sup> de todo o Ocidente, abarcando nisso a poesia de Gerardo Mello Mourão, apresentamos tópicos relacionados à epopeia de Virgílio. Este poeta romano se pauta no modelo homérico da *Ilíada* e da *Odisseia* para escrever sua epopeia, a *Eneida* (2004). Aliás, o herói da epopeia de Virgílio é o troiano Enéias, que escapa da devastação de sua cidade e preconiza a fundação do que conheceremos como Roma. A presença das epopeias homéricas se faz evidente como tema desencadeador da narrativa na *Eneida* (2004): o tema da viagem, a ida ao inferno – semelhante à de Ulisses – e a guerra para conquistar terras e matrimônio. Apesar de se pautar no modelo de Homero, os ideais exaltados são os romanos da *pietas* e da *fides*, bem como também há o elogio ao bom orador e à paz. Os princípios do estoicismo perpassam todo o poema virgiliano. Há uma exaltação – conforme se pode verificar, também, nas *Bucólicas* (1996) e nas *Geórgicas* (1997), obras do mesmo poeta – do que se produz com as próprias mãos, dos frutos do trabalho dos agricultores em tempos de paz. Enéias não é um herói destemido como Aquiles e tampouco astuto como Ulisses. Ele é um herói que cumpre com seu dever – como filho, como rei, como cidadão – e que anseia pela paz.

Carpeaux (1959, p. 108) nos diz que Virgílio, porque vai a Homero para escrever sua epopeia, é um dos responsáveis pela perpetuação da tradição grega no Ocidente. Outro poeta, intimamente responsável por essa permanência da Antiguidade grega, bem como da romana, na tradição ocidental é Dante. Para Auerbach (2007, p. 98), a Antiguidade não desapareceu com as invasões bárbaras. Ele afirma que a cultura clássica – do latim clássico, das obras literárias e da cultura erudita – desapareceu, mas a cultura antiga vulgar, a que passa as tradições e os ensinamentos da tradição oral, subsistiu. O único autor antigo que persistiu foi Virgílio, pois sua figura se transforma em lenda, reavivada e eternizada de uma vez por todas por Dante. Os motivos que transformaram Virgílio em lenda (AUERBACH, 2007, p. 99-

---

<sup>9</sup> Não apenas do poema longo, mas aqui tratamos apenas dos recortes importantes para esta pesquisa.

100) pouco têm a ver com sua produção poética, mas com o fato de sua obra disseminar os ideais pacificadores de Roma.

Outro motivo é que se acreditava que Virgílio anuncia a volta de Cristo em seus poemas. Virgílio fora transformado, pelos vulgares, quer dizer, pelos conhecedores novilatinos em geral, em profeta pagão. Essa face místico-religiosa-lendária de Virgílio se consolida eternamente nos versos d'*A divina comédia* (2005). Isso porque ele é o poeta romano escolhido por Beatriz para guiar os passos de Dante do Inferno ao Paraíso. Virgílio não pode entrar no Paraíso, pois não conheceu Cristo em vida, mas é um sábio que entende do mundo sobrenatural. Ele está presente no poema dantesco não apenas como personagem (AUERBACH, 2007, p. 101-104): é ao velho poeta romano a que Dante deve o aprendizado da simplicidade no fazer poético. O *stil nuovo*, movimento estético ao qual Dante esteve inscrito, caracterizava-se pela obscuridade no tratamento do verso. É através do estudo atento do estilo de Virgílio que Dante consegue ir além dos de seu tempo e produzir uma poética que amalgama alegoria e didática – casamento esse tão profundo que, na poesia de Dante, não há como apartar uma coisa da outra.

A alegoria, na Idade Média, era recorrente. *O romance da rosa*, texto que possuiu vários leitores em sua época, também utiliza alegorias, ainda que apenas no que diz respeito a sua primeira parte. Trata-se de um romance que, a princípio, foi escrito por Guilherme de Lorris, em 1235. O texto iniciado por Lorris versa sobre o seguinte:

Uma alegoria amorosa em quatro mil versos. O jovem poeta sonha que em plena primavera chega a um jardim murado. Aí reina o Amor, assistido por Alegria, Juventude e Liberalidade. O jovem avista uma rosa, que desejara colher. Cerca-a, porém, uma sebe de espinhos, vigiada pelo Medo, a Vergonha, a Difamação e potências afins. Numeroso pessoal alegórico barra-lhe o acesso (CURTIUS, 1979, p. 129).

Esse texto amoroso foi retomado, quarenta anos depois, por Jean Meun, e concluído com dezoito mil versos (CURTIUS, 1979, p. 130-132). Entretanto, Meun não retoma a alegoria anterior, mas se atém a explicá-la e desconstruí-la, dando ênfase à necessidade da relação sexual em detrimento do amor

cortês. Esse tratamento do amor como exclusivamente erótico é uma vertente dos estudos filosóficos do humanismo latino e foi veementemente criticada por Aquino em sua *Suma contra os gentios* (1992). Os ataques de Tomás de Aquino não diminuíram a popularidade de tal prática. Dentre os seguidores dessa corrente erótica, de desgosto da moral cristã, aparecem outros adeptos como, por exemplo, Bernardo de Bath. *O romance da rosa*, primeiro poema da tradição medieval a ser abordado aqui, deve sua extensão justamente a esses versos acrescentados por Meun, que em sua tentativa de filosofar a respeito da alegoria construída, propõe argumentos e exemplos para provar seu ponto de vista. É a respeito de poemas como esse, inaugurais das sociedades europeias, que tratamos a partir de agora.

Para falar do poema longo na Idade Média, precisamos falar das canções de gesta. Tratam-se das canções existentes, nas regiões que posteriormente viriam a constituir a Europa, antes do contato desses povos com a tradição épica grega ou com o cristianismo. Essas canções antigas, que contam as histórias de heróis pré-cristãos, foram modificadas com o passar do tempo, com o intuito de imbuir nesses heróis um ar de cavaleiros medievais que lutam a favor da honra cristã. Na literatura francesa temos conhecimento de três ciclos de epopeias medievais, usando a terminologia clássica: o de Carlos Magno, o Bretão e o Antigo. Essa divisão em ciclos parte de uma teorização romântica, na tentativa de dividir as gestas em temas, mas as histórias narradas não são díspares o suficiente para merecerem essa separação. Bem como no caso da questão homérica, e devido a ela, as canções de gesta suscitam estudos relacionados a seu surgimento. A teoria mais recente e aceita<sup>10</sup> é que essas canções faziam parte da cultura dos povos primitivos, da tradição popular, e foram transformadas em canções maiores com o passar do tempo. Como poema de tradição popular, com a narração de feitos heroicos de personagens que marcaram a fundação das civilizações europeias, as canções de gesta tendem a se estender, como subgêneros da

---

<sup>10</sup> Com relação à épica francesa, conhece-se a teoria tradicionalista (PARIS, 1985), que alegam que se tratavam de pequenas canções originárias da época de seus acontecimentos e que foram desenvolvidas em poemas maiores num momento posterior, e a individualista (BÉRDIER, 1908-1913), que veem essas canções não como antigas, mas como criação dos monges da Idade Média, através de jograis, com o intuito de atrair peregrinos a seus mosteiros, visto que os textos se encontravam guardados em suas bibliotecas.

épica que tratam da narrativa de heróis e/ou do surgimento de um povo. Essa temática depende dos elementos que já elencamos e que conferem extensão aos poemas que o possuem como constitutivos de sua escrita.

Na verdade, de todas as canções de gestas conhecidas, as de maior interesse literário são: *A canção de Rolando* (1987), da França, *A canção dos nibelungos* (2001), da Alemanha, e *O poema do Cid* (1993), da Espanha. Todas se assemelham por possuírem heróis com comportamento primitivo que se tenta atenuar na medida em que são transpostas da tradição oral para a escrita. N' *A canção de Rolando* (1987), por exemplo, o herói nos é dado como alguém que possui ideais cristãos cavaleirescos e esses ideais destoam de seu comportamento rude e primitivo. A cristianização do herói e o espírito de patriotismo que nele tentam imbuir são um verniz (CARPEAUX, 1959, p. 251) acrescentado pelos últimos redatores. O herói Rolando é de uma época em que a França não era ainda território constituído. Pode-se notar, inclusive, que a França não possui espírito épico, além da *Chanson de Roland* não há epopeia alguma em língua francesa. Esse mesmo espírito épico primitivo está presente nas canções espanhola e germânica e é justamente por isso que essas canções não conseguiram constituírem-se como bíblias de seus povos. As histórias por elas narradas não dizem respeito à formação cultural daquelas nações, mas de um período anterior. De acordo com a teoria tradicionalista, a respeito do surgimento das gestas, é nesse momento de transcrição para a língua escrita que aos poemas são acrescentados elementos que os transformam e poemas maiores, logo, são esses elementos “inventados”, acrescentados ao texto primitivo com o intuito de cristianizar o mesmo, que conferem extensão a esse poema.

Excetuando-se as canções de gestas, que tentam apresentar-se como epopeias do mundo europeu, mas apenas constituem um conjunto de poemas da era primitiva desses povos, continua sendo Dante o grande poeta desse mundo quase esquecido. Aliás, Dante é o poeta de transição entre a Idade Média e o Renascimento, o responsável pela criação da língua italiana e da primeira literatura de que se tem conhecimento (CARPEAUX, 1961, p. 348-349). *A divina comédia* (2005) é a única das grandes epopeias que podem ser lidas como obra viva até os dias de hoje (CARPEAUX, 1961, p. 339). O poema

dantesco trata de temas atuais: a caminhada do homem na terra, em busca de paz, justiça, salvação. Não há heróis nessa epopeia e o único personagem presente em todos os episódios e em todos os livros, ou seja, o elemento comum/aglutinador da obra é o próprio Dante.

Depois de Dante, e antes da revolução proporcionada pelo Romantismo, encontramos outras tentativas – bem sucedidas ou não – de se escrever uma epopeia. Com Ariosto e seu *Orlando furioso* (2004), por exemplo, no qual o mundo imaginado pelo poeta não é levado a sério nem pelo próprio; visto que o poeta descreve e ironiza o mundo criado e a história narrada quase que simultaneamente à época do poeta. Há também a epopeia de Torquato Tasso, *Jerusalém libertada* (1998), que é exemplo de epopeia muito escrita no período: a cavaleiresca. Poemas como o de Tasso, considerados cristãos, foram criticados pelos classicistas, pois, para eles, a religião cristã não deveria ser usada como se usam os mitos gregos, sob prejuízo de se confundir um Deus de verdade com um de mentira (BOILEAU, 1979, p. 50). Também como tentativa de escrever-se uma epopeia cristã, *O paraíso perdido* (1994), de John Milton, narra a história de Adão e Eva e sua expulsão do Paraíso, baseada no Gênese. Apesar de criticados pelos prescritores das poéticas, ao nosso interesse, que é evidenciar a extensão do poema, eles prestam bem, visto que possuem todos os elementos já especificados para serem extensos.

Por outro lado, de acordo com Carpeaux (1961, p. 547-555), o espírito realista da nação portuguesa favoreceu o espírito de Camões para que o surgimento de *Os lusíadas* (2007) fosse possível. Não se trata, ainda de acordo com ele, de haver ou não o espírito épico na língua portuguesa, mas de existir um gênio individual, criado a partir da cultura/história de Portugal. Camões consegue escrever uma epopeia que interesse a seu povo – sendo a única epopeia nacional, depois da *Eneida* (2004) –, ao mesmo tempo em que interessa a toda a civilização ocidental da época, visto que o período de descobrimentos e navegações foi comum a muitos dos países europeus. Camões está para a literatura portuguesa como Dante está para a literatura italiana, inclusive Carpeaux (1961, p. 551) compara os episódios das duas epopeias, dizendo que o mundo de Camões é “como o mundo de Dante,

composto o Inferno das tempestades do Oceano, o Purgatório das provações sofridas pelo gigante Adamastor, e o Paraíso voluptuoso da Ilha dos Amores”.

Mas sabemos que nenhum desses poetas conseguiu se igualar à grandeza de Dante. O poeta italiano consegue, já em sua época, casar o estilo épico e o lírico<sup>11</sup>. Assim, podemos considerar o poeta italiano já no limiar do romântico. O Romantismo caracteriza-se como um momento de transição entre o mundo antigo/clássico<sup>12</sup> e o mundo moderno. Um período em que a literatura constitui-se no seio da cultura como arte singular, bem como um momento de ruptura com as regras vigentes anteriormente. Falbel (2005) explica que o Romantismo foi um movimento literário capaz de revolucionar as artes, do modo como fez, devido ao período histórico em que se encontrava. Período esse proporcionado por eventos como a Revolução Industrial e a Revolução Francesa que, por si, já modificaram o modo de vida da sociedade ocidental. A partir da união entre um grande desenvolvimento econômico – que mudou as características da vida cotidiana –, e uma busca política pela democracia – desencadeadora de revoluções como a americana e a francesa –, surgiu uma nova forma de pensar o mundo, mais individualista e preocupada com a interioridade.

A respeito da ruptura provocada pelo Romantismo, Benedito Nunes nos diz:

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura, rompimento que se aprofundou, ainda na primeira metade do séc. XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial, e do qual a reação contra o sistema das idéias do Iluminismo, desde as nascentes do movimento

---

<sup>11</sup> Dizemos que Dante une o estilo épico e lírico n'A *divina comédia* (2005), porque ele se mostra, no poema, como sujeito empírico, ao mesmo tempo em que conta uma história de interesse universal. Dante é um sujeito, personagem do poema, mas também é o representante de toda a humanidade.

<sup>12</sup> Agregamos os dois períodos porque os clássicos se pautam nos antigos, não há rompimento estético.

romântico, já era a manifestação preliminar (NUNES, 2005, p. 53).<sup>13</sup>

Esse é o período no qual o homem deixa de ser apenas um cidadão da nação ou uma “criatura de Deus” para se constituir como indivíduo, dotado de subjetividade e capaz de se pensar, sem precisar necessariamente pensar o mundo que o cerca. Há uma evidente mudança no modo de ver o mundo, que se reflete diretamente na maneira de pensar a arte, mais especificamente no modo de pensar a literatura, como produção artística. A partir do Romantismo, surge a concepção de autoria, que traz consigo uma maior liberdade no que concerne ao ato de criação. Assim, cada poeta<sup>14</sup> pode compor da maneira que achar melhor, gerando, com isso, uma grande variedade de obras e uma mescla entre os gêneros literários.

Dois poetas românticos podem ser destacados para servir de exemplo dessa liberdade de criação do período: Coleridge e Whitman. O primeiro, em seu poema *Christabel* (1907), pode ser considerado mais tradicional, pois o poema em questão se constitui por uma narrativa épica, que versa sobre a maldição que recai sobre a doce Christabel. A diferença encontra-se no fato de tratar-se de uma história totalmente fictícia, sem a mínima pretensão de realidade, bem como no fato de a heroína ser uma mulher, colocando os personagens masculinos no plano de coadjuvantes. A epicidade objetiva da narrativa se mescla à subjetividade na escolha e no tratamento do tema. Assim, *Christabel* é uma obra híbrida e consegue fazer a consubstanciação dos dois gêneros para criar um efeito de sentido novo, no qual temos os elementos de narrativa e descrição, geradores de extensão, com a subjetividade do narrador que, apesar de incapaz de mudar o destino de Christabel, se compadece dela, estando, desse modo, próximo ao objeto cantado. No segundo capítulo tratamos os elementos híbridos e que o colocam entre os poemas longos da tradição ocidental com mais minúcias.

Na poesia de Walt Whitman, especificamente no poema “Canção da estrada aberta” (2006), o poema longo é construído de maneira completamente

---

<sup>13</sup> Aqui também mantivemos a acentuação e ortografia vigente na edição consultada.

<sup>14</sup> Referimo-nos a poetas, nesse caso, por ser de nosso interesse o estudo da poesia, em específico.

diversa do que vimos anteriormente. Não há mais a preocupação com um cantar épico, tampouco há algum indício de narração. O que temos é um “eu” completamente submerso em si, que sai pelo mundo (a estrada) a observá-lo a partir de seu interior. Durante todos os duzentos e oitenta e dois versos temos contato com as percepções da viagem do “eu” oriundas de sua subjetividade. Mas a viagem é real, o sujeito que fala no poema realmente abandonou sua vida e passou a se dedicar à estrada, num anseio de liberdade/libertação do mundo que o circundava. Desse modo, acompanhamos, no poema, as reflexões desse sujeito (autor e empírico) “de dentro para fora” e só tomamos conhecimento do mundo “de fora” a partir dos sentimentos que esse mundo suscita no “de dentro”. “Canção da estrada aberta” é nosso exemplo de poema longo de Whitman, visto que nele há o desenvolvimento de suas reflexões a respeito da liberdade, à guisa de ode, desenvolvendo essas mesmas reflexões e exaltações ao longo de um grande número de versos.

O poema de Whitman, e outros semelhantes, como “Tabacaria”, de Fernando Pessoa, por exemplo, servem como material para que se relativize o que Octavio Paz diz acerca do poema longo. Paz (1993), em seu ensaio sobre o poema longo<sup>15</sup>, afirma que a quantidade de versos pouco pode dizer sobre um poema ser longo ou não, porque, para ele, essa medida é um dado cultural. O exemplo que ele dá para isso é o fato de que um poema longo para um japonês é considerado curto para um hindu. Seguindo essa linha de pensamento, Paz alega serem necessários outros elementos para diferenciar um poema curto de um poema longo. O primeiro elemento destacado por Octavio Paz é que o poema curto apresenta início e fim confundidos entre si. O poema longo, ao contrário, possui o início e o fim claramente definidos. Ele também diz que um poema longo é constituído por partes autônomas interdependentes. Paz também ressalta que em um poema longo o cantar e o contar coincidem, deixando claro que, para ele, um poema longo será caracteristicamente uma narração. Para ele, “o poema longo deve satisfazer uma dupla exigência: a da variedade dentro da unidade e da combinação entre recorrência e surpresa” (PAZ, 1993, p. 23). Dessa forma colocado, o poema

---

<sup>15</sup> Trata-se do primeiro ensaio do livro *A outra voz* (1993, p. 11-31): “Contar e cantar: sobre o poema longo”.

longo assemelha-se muito ao poema épico, inclusive, Paz cita ser esse o surgimento do poema longo.

Julgamos que grande parte dos poemas longos realmente sejam narrações, constituam-se por partes autônomas e satisfaçam à dupla exigência proposta por Paz (1993), tanto que, só nesse momento de nossa descrição de tópicos de história do poema longo é que pudemos apresentar poemas que destoam do proposto pelo livre pensador, isso devido ao fato de poemas longos que não coincidem com o épico só surgiram após o Romantismo. Por exemplo, o poema “Canção da estrada aberta”, de Walt Whitman, não se configura como narração, não há um contar coincidente a um cantar. Paz (1993, p. 30) nos diz que “O ‘Canto a mim mesmo’ não é um relato e sim uma expansão poética”. O mesmo pode-se dizer de “Canção da estrada aberta”, poderíamos acrescentar. Também podemos facilmente encontrar poemas como *Susana 3: elegia e inventário*, de Gerardo Mello Mourão, um poema-livro que nem possui partes autônomas e tampouco narra/conta alguma coisa. O mesmo pode-se dizer de “Tabacaria”, de Álvaro de Campos, só para citar mais um exemplo. Aliás, nenhum dos poemas citados casa recorrência e surpresa. Paz reduz suas considerações acerca do poema longo como se elas sempre coincidissem com as do poema épico. Mas o livre pensador lê muito bem os poemas que usa como exemplo de poemas longos: *A divina comédia*, de Dante, “Canção de mim mesmo”, de Whitman, e “Um lance de dados”, de Mallarmé, por exemplo. Sabemos que Paz, como livre pensador, não precisa obrigatoriamente se fiar em dados de pesquisa em suas considerações. Isso explicaria o reducionismo que encontramos a respeito de seu ensaio sobre o poema longo.

A mudança no modo de ver o mundo também se apresenta como uma mudança no modo de ver a arte, principalmente nos movimentos literários que vieram depois do Romantismo<sup>16</sup>. O Simbolismo, por exemplo, procura restaurar a ligação entre a poesia e a música, bem como transcender o significado das palavras, visto que elas não eram mais suficientes para expor o que se queria.

---

<sup>16</sup> Afinal, como já dissemos anteriormente, foi no período do Romantismo que a literatura se constituiu como arte singular. Vale acrescentar que coube aos movimentos seguintes o desenvolvimento dessa nova arte.

No caso específico de Mallarmé, em “Um lance de dados”<sup>17</sup>, para se alcançar a transcendência e a musicalidade almejada, é utilizado também o espaço da página onde se inscreve o poema, e a tipologia das letras. “Um lance de dados” é um caso singular dentro da Literatura, talvez superado, anos depois, por Ezra Pound. Dizemos de sua singularidade, porque o poema de Mallarmé explora, como já dito, o espaço em branco da página e os caracteres tipológicos com o intuito de acrescentar significado a seu poema, por si obscuro, mas que, de um modo geral, versa sobre os paradoxos do destino, do acaso, do mistério. A forma aparentemente randômica da disposição dos versos e a mudança nos caracteres reforçam o mistério e o acaso, temas do poema em questão.

A poesia de Mallarmé já está em contato com os vanguardistas que o procedem e com os modernos. O poeta simbolista terá sua poética continuada pelos modernistas. N’*Os cantos* (2005), de Pound, por exemplo, além da exploração da disposição das palavras no espaço branco da página e da diferença nos caracteres, há também a inclusão de símbolos – como cifras – e de outras línguas – como o mandarim, em seu poema. O objetivo de Pound era escrever o épico de nosso tempo, incluindo dados a respeito da cultura, da religião e, principalmente, das artes, desde os antigos. É de se imaginar a dificuldade encontrada por um poeta moderno, em crise com o passado, para contar, restaurar e transformar esse passado em monumento épico. Essa crise é visível no poema em questão, que acaba por constituir-se de fragmentos, nos quais o passado é apresentado em confluência com o presente, apontando para o futuro. Um exemplo disso é a exaltação de Pound ao tradutor italiano da primeira edição da *Ilíada* a que ele teve contato. O antigo só lhe é presente e só permanece para as gerações posteriores, graças ao italiano que a traduziu. Os versos seguintes, de um poeta seguidor de Pound, ajudam-nos a elucidar essa crise moderna, porque nos mostra o tempo como algo contínuo e interdependente, o mesmo modo como Pound vê o tempo: “O tempo presente e o tempo passado/ Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/ E o tempo futuro contido no tempo passado” (ELIOT, 1981, p. 199). Aliás, essa atitude de

---

<sup>17</sup> Com relação a esse poema, consultamos a versão francesa, de edição de 2007: MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Table Ronde, 2007.

trazer o passado para o presente, anulando assim a estrutura temporal, é tipicamente épica, apesar de estar em crise no Modernismo, devido à negação do passado.

Na “Terra desolada” (1981)<sup>18</sup>, de Eliot, também há a poética do fragmento, com o poema construído por trechos de fontes canônicas, como a *Bíblia*, a *Ilíada* e/ou obras de Shakespeare. Há também algumas referências um tanto desconhecidas, com o intuito de ironizar a crítica de sua época, que insistia em procurar os precursores de todos os poetas de seu tempo. Como poeta moderno que escreve um épico, a crise do passado também é evidente. Mas, como o objetivo da “Terra desolada” (1981) é mostrar a Inglaterra, mais precisamente a cidade de Londres, estiolada pela guerra, a técnica do fragmento e o clima de decadência que perpassam a obra vieram a calhar. Inclusive, os personagens da tradição literária que Eliot abduz para seu poema são ligados a essa decadência: Tirésias – o cego vidente e fantasma –, Ofélia – a louca suicida –, o marinheiro afogado, entre outros. Um poema épico que trata da decadência e não da glória de um povo é algo inédito na Literatura, e casa muito bem com o espírito moderno de derruir as tradições, de derrubar os cânones.

Quando falamos em contemporaneidade, sabemos que se trata de um período da literatura que ainda carece de definições. Nesse trabalho, optamos por compreender a contemporaneidade como um algo que dá continuidade ao Modernismo. Nesse caso, não vemos o período atual como um momento de ruptura com o movimento literário que o precedeu, mas como um período de amadurecimento e reconciliação desse período moderno com o passado, por ele colocado em crise. Desse modo, nos pautamos no pensamento de Enzensberger (2003) para compreender como e por que se dá essa reconciliação. Em seu ensaio “A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo”, Enzensberger (2003) nos fala sobre a impossibilidade de se viver na contemporaneidade sem se dar conta dos “remanescentes do passado” que se encontram a nosso lado a todo momento. Dessa forma, no

---

<sup>18</sup> No caso deste poema, e de outros elencados posteriormente, utilizamos para consulta não a edição em livro da *Terra desolada*, mas da edição da poesia completa de T. S. Eliot, publicada em 1981 e, por isso, colocamos o título do poema entre aspas.

mundo contemporâneo seria impossível viver apenas ao corrente dos dias, visto que o passado se encontra ao nosso lado. Enzensberger (2003) utiliza a metáfora da massa folhada para nos explicar que o anacronismo está presente na contemporaneidade de forma arraigada e indissolúvel porque o tempo não se constitui como uma reta que anda sempre adiante, mas como uma sucessão de eventos que se sobrepõem delicadamente e, no momento em que analisamos um ponto específico dentro dessa sobreposição, podemos observar que ele caminha por entre os elementos da “massa do tempo” mesmo os que se encontram nas camadas de baixo. Logo, o tempo não pode se dar apenas no presente, mas ele é um constante caminhar de ida e de volta entre todas as camadas de tempo já vividas. Por isso, não há realmente ruptura entre o passado e o hoje, visto que o passado pode ser revisitado involuntariamente e essa atitude sempre gerará um efeito novo, porque isso ocorrerá não com o abandono do presente para a vista ao passado, mas através da interação entre as duas coisas, pois não se encontram lado a lado, mas sobrepostos.

Benedito Nunes (2009), de quem tomamos o termo “enfolheamento das tradições” de empréstimo, de certo modo corrobora com o pensamento de Enzensberger. Em seu ensaio intitulado “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, Nunes diz, a respeito da poesia feita a partir da década de 80: “em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones” (p. 166). Nunes (2009, p. 167) se refere ao fato de a poesia produzida nesse período, principalmente pelos que participaram das vanguardas poéticas, ser propensa à glosa e à paródia, resultando o que ele chamará de enfolheamento das tradições. Ele (NUNES, 2009, p. 168) afirma que “enfolheamento das tradições quer dizer: a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas”. A partir do momento que a poesia contemporânea se ocupa em retomar a tradição, para esvaziá-la de seu caráter canônico e com ela dialogar, essa poesia se ocupa do anacronismo. Nesse ponto, o enfolheamento das tradições seria uma roupagem desse anacronismo característico da poesia contemporânea.

Nem sempre a tradição será abarcada para ser desconstruída e esvaziada de seu caráter canônico. Na poesia de Gerardo Mello Mourão, nosso

poeta em estudo, por exemplo, a tradição é abduzida a todo momento quando da constituição de seu texto, e, devido à verve épica do autor, esses intertextos canônicos não se esvaziam de sentido, mas continuam com seu caráter normativo. Mas Mello Mourão é exceção no cenário contemporâneo, visto que em sua poética o cânone se encontra já reconciliado com o objeto da poesia.

## 1.2 O poema longo no Brasil

O procedimento que adotamos para descrever a história do poema longo no Brasil coincide com o que usamos quando tratamos da Europa: começamos pela descrição da história do poema épico. Mas, no caso específico brasileiro, existem, no princípio de nossa sociedade, poemas primitivos de cunho nativista e cuja expressão era mais informativa, encomiástica, que estética. As produções poéticas nacionais, da época do descobrimento e da colonização, são fruto de uma necessidade de mostrar o Brasil colônia para os europeus e/ou exaltar algum donatário português que se instala na nova colônia. Por esse motivo, não podemos afirmar que haja uma história da poesia épica a ser traçada no Brasil, mas um conjunto de poemas que emulavam o estilo homérico, virgiliano e camoniano, sem jamais alcançar a grandeza daqueles. Nossos gênios épicos não são os que se encontram na ancestralidade, eles apareceram “tardamente”, a partir do Romantismo, com expressão máxima no Modernismo e na Contemporaneidade.

O primeiro desses poemas é *Prosopopeia* (1972), de Bento Teixeira. Alguns estudiosos, como Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 27-49), afirmam que o poema de Teixeira não possui qualidade literária. Afirmações como essas são endossadas por informações incertas acerca da vida deste português, que apontam a confecção do poema como uma pena que o professor de retórica deveria pagar, sob risco de força, por acusações de judaísmo. Para esses pesquisadores, um texto encomendado e, por isso, de caráter artificial, não poderia ser considerado como peça de valor literário. Não há divergência alguma no que concerne ao valor histórico de *Prosopopeia* (1972) – primeira tentativa de criação épica na colônia, e uma louvação aos irmãos Coelho, donatários da Capitania de Pernambuco. Entretanto, indo de encontro aos comentários críticos vigentes, Jayro Luna (2002, p. 60-87) vê em *Prosopopeia* (1972) uma das primeiras tentativas bem sucedidas de se fazer literatura no Brasil. Isso se dá pelo fato de Luna ler o poema dentro de seu contexto histórico: um poema fruto do Barroco, movimento que se ocupava de imitar os modelos clássicos e antigos. Luna também leva em conta a formação erudita de Bento Teixeira, professor de retórica, inserido num contexto político-

religioso específico e, por isso, capaz e, podemos ousar dizer, interessado em criar uma tradição cultural-histórica para a sociedade da nova terra, da qual agora faz parte.

Aliás, outro poema que se assemelha a *Prosopopeia* (1972), pelo viés encomiástico, bem como pela tentativa de construção de uma tradição literária para a nova terra é *De gestis Mendi de Saa* (1970), de José de Anchieta. Jamesson Buarque, ao tratar dos poemas de Bento Teixeira e de José de Anchieta, diz, a respeito do poema como encômio:

Voltando ao problema da poesia como encômio, não queremos dizer que tal empreitada jamais resultará em obra de arte. O caso é que, faltando o espírito de amor ou vínculo visceral em relação ao objeto cantado, a admiração não é suficiente para produzir uma obra de arte. Por essa razão, os encômios terminam sendo bajulações disfarçadas de texto literário. Compare-se, por exemplo, os dois poemas destacados com *Os lusíadas*, que não deixa de ser um poema encomiástico. Em sua epopéia, Camões *inventa* esteticamente uma nação, a ponto de a ilusão do poema se configurar em realidade<sup>19</sup>. A partir da epopéia camoniana, Portugal, de maneira determinada, descobre-se como nação; supera, como Estado, formações sociais bem antigas, como a Galícia; e toma consciência de um organismo lingüístico sedimentado, inerente a sua história, e que irá definir a unidade nacional do mosaico humano em seu território. A redescoberta de Camões pelo sistema literário, político e pedagógico do povo português durante a idade romântica coincide com a liberdade deste em relação às rédeas castelhanas. Diferentemente, Bento Teixeira e seus vaticínios a respeito de Jorge de Albuquerque Coelho fizeram gerar nome de rua, avenida, praça e o mais que seja em Recife, mas não levaram o nome deste segundo donatário da Capitania de Pernambuco para o futuro

---

<sup>19</sup> “Antonio Candido (2000, p. 55) faz-nos observar que “a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isto só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão de mundo” (grifos do autor). A posição de Candido, nesse caso, não é outra senão aquela que toma a arte, no caso literário — no nosso, a poesia —, como ente de ilusão que se antecipa à realidade, efetivando-a no âmbito de suas possibilidades. Em outra perspectiva, Paul Ricoeur (2000) nos faz pensar a poesia como aquilo que não muda as realidades física, química e biológica, mas faz-nos vê-las de tal maneira que gera mudança determinante de paradigmas em nosso modo de vida” (BUARQUE, 2007, p.82).

como fundador do espírito de nativismo. O mesmo infortúnio ocorreu à voz de Anchieta, a propósito de Mem de Sá (BUARQUE, 2007, p. 81-82).

Poemas como esses se tornam importantes para a sociedade brasileira pela tentativa de se constituir uma tradição literária e uma história para a nação, mas eles não servem para constituir essa nação. Falta a ligação de real amor entre poeta e terra para que esse cantar épico crie vínculos com a sociedade que o cerca e se perpetue como verdade. Um exemplo, agora brasileiro, e bem conhecido, é a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Seus versos se instalaram de tal forma no coração dos brasileiros que até hoje é o poema mais parafraseado/parodiado da história de nossa Literatura, bem como perpetuou a tradição do Brasil como paraíso de belezas naturais incomparáveis, cantadas por vários outros poetas, acreditando, talvez, que Deus seja brasileiro.

Basílio da Gama, poeta árcade, em seu poema *Uruguai* (2007), aproveita o elemento indígena para compor seu canto. O índio serve direitinho aos propósitos árcades, pois contém os elementos naturais e rústicos em excelência. Bem mais até que os pastores cantados pelos europeus. A inserção do motivo indígena como tema de poesia será caro aos brasileiros a partir daí, levando Basílio da Gama a configurar como precursor do nosso indianismo romântico. Entretanto, Candido (2000, p. 138) deixa claro que o nativismo romântico não deve ser confundido com o de Basílio da Gama, que almejava apresentar o índio como elemento pitoresco ao europeu e não como o representante puro de nossa nação (que é o caso do Romantismo). Candido também deixa claro que não há em o *Uruguai* (2007) elementos que o configurem como epopeia, como muitos o leem. Falta ao poema de Basílio da Gama um herói que sobrepuje o derrotado. Ao contrário, em o *Uruguai* (2007) o poeta se compadece do perdedor e o canta com notas tão ou mais vivas que as que usa para cantar as tropas portuguesas e espanholas. O índio não se encaixa na figura de vilão, essa cabe ao jesuíta, sendo o índio apenas uma vítima da vilania daquele. Mesmo não se constituindo como epopeia, o poema de Basílio da Gama nos é muito importante, por ser a primeira tentativa de se constituir uma epopeia nacional (BUARQUE, 2007, p. 91). Não é apenas mais

um poema encomendado para exaltar alguém, mas uma verdadeira obra com valores estéticos capazes de encantar seus leitores.

Buarque (2007, p. 92) nos relata que Santa Rita Durão inaugura no Brasil o canto épico que se constrói a partir de um esforço de erudição, o único meio pelo qual a epopeia pode sobreviver no mundo moderno. Isso se dá pelo fato de *O Caramuru* (2004) ter sido escrito graças a um trabalho árduo de pesquisa empreendido pelo frade mineiro. Santa Rita Durão sai da colônia brasileira ainda na infância, e é a partir de documentos históricos que ele tenta constituir uma epopeia que cantasse o mito de criação do Brasil, seguindo os passos de Camões. E talvez seja por seguir os passos de Camões, ao invés dos de outros como Milton, Virgílio, entre outros, que Santa Rita Durão não tenha conseguido empreender a epopeia planejada. Em primeiro lugar, porque o poeta não conseguiu conciliar os elementos históricos/factuais aos que são fruto de invenção. Em segundo lugar, porque o herói ainda é o português, apesar de, como em *Uruguai* (2007), o poeta se encantar pelo elemento indígena e, por isso, não conseguir manter Diogo Álvares Correia no lugar que lhe caberia como herói de uma epopeia. E, por último, pela presença do canto religioso que perpassa a obra e que, em alguns momentos, ultrapassa o cantar que se quer épico. Apesar disso, *O Caramuru* (2004) fica para a história da literatura brasileira como um dos precursores do nacionalismo romântico, ao lado de *Uruguai* (2007), bem como um dos poemas que tentam criar uma tradição literária para a nova colônia a partir de um cantar épico.

De acordo com Sérgio Buarque de Hollanda (2000, p. 80), a nossa produção literária inicial se concentrou demasiadamente em tentativas de épico, por causa da linguagem pretensamente impessoal inerente a esse gênero. Graças à objetividade da linguagem épica ou, como preferimos chamar, pensando em Nietzsche (1992, p. 42-48), à subjetividade desinteressada, o poeta árcade brasileiro pode cantar as belezas naturais da terra sem correr o risco de dar sua opinião que, invariavelmente, desmereceria a terra cantada em detrimento da sociedade europeia. Desse modo, não temos poemas épicos com a voz do poeta, nesse período.

Em nosso Romantismo, apesar da presença do sujeito imerso em si mesmo nos poemas, característica do movimento, há a continuidade da tradição épica que se desenha desde o descobrimento. No caso romântico, por ser esse movimento literário o responsável pela independência do Brasil e pela consolidação do sentimento de patriotismo na sociedade da nova nação. O nacionalismo era a chave da literatura do Romantismo brasileiro e, por isso, poemas como *O Caramuru* (2004) e *Uruguai* (2007) são colocados como precursores românticos, visto que propagam o pensamento rousseauiano do bom selvagem<sup>20</sup>, levando o Romantismo a colocar o índio como símbolo da terra e herói nacional. O épico romântico, em verso e em prosa, é mais bem sucedido que os dos movimentos literários posteriores, por já haver, nesse momento, o sentimento de amor pela pátria que se deseja criar tradição literário-histórica. Não é mais o canto do homem português nascido na colônia, é o canto do índio, sujeito que já habitava as terras brasileiras antes da chegada dos portugueses e que foi dizimado pela crueldade desses últimos.

O poeta romântico essencial para essa consolidação do sentimento de amor à pátria é Gonçalves Dias. Ele não queria escrever uma epopeia, deixa claro em seus versos que ele não tem esse objetivo. O que ele quer é criar uma tradição literária para a nova pátria, ou seja, cantar a “Madrugada dos Dias” (MOURÃO, 2007), um mito de criação que unia um país-continente como o Brasil. Dias inventa nosso mito de criação através da inserção do lírico dentro épico. E é ao mito do bom selvagem que ele recorre para validar a figura do índio como herói nacional, superior ao europeu. Buarque (2007, p. 99) nos lembra que o indianismo romântico foi fruto da invenção dos poetas, não de pesquisa. Lembra-nos também que os nativos brasileiros já possuíam estrutura social organizada demais para se enquadrarem nos padrões do mito de Rousseau. Por isso, os heróis indígenas dos poemas de Dias são “romantizados”, dotados de valores que caíam bem aos olhos do europeu,

---

<sup>20</sup> Rousseau (1996) defende o pensamento de que o homem nasce bom e que a sociedade o corrompe. Desse modo, o lugar onde se encontraria o homem puro, ainda não corrompido pela sociedade, seria na selva. Os nossos românticos partiram dessa premissa para cantar o índio brasileiro como ser dotado de sentimentos valorosos, semelhantes aos dos cavaleiros medievais, e fazer desse índio o herói nacional, símbolo de nosso patriotismo.

num momento em que havia a necessidade de criar uma tradição que agradasse aos brasileiros e aos estrangeiros.

Em “I-Juca Pirama” (1991), por exemplo, há o herói que não tem medo de se passar por covarde, desde que consiga estar ao lado de seu pai velho e cego em seus dias finais. Apesar de chorar pela sua vida na frente de estranhos, quando confrontado pelo pai, o índio mostra que é valente o suficiente para enfrentar toda a tribo inimiga. Ir de encontro à tradição de seu povo em favor de sua família é uma ação honrada aos olhos do ocidental. Tal ação cria o sentimento de orgulho da terra natal nos brasileiros, pois sentem que em sua pátria existia desde sempre um povo que colocava a honra e a família acima de qualquer coisa. O próprio ritual de antropofagia é romantizado por Dias. O ato de canibalismo não é mais visto como selvageria desumana, mas como parte de um ritual religioso de suma importância para a tribo indígena e uma honra para o prisioneiro vítima do ritual. Vale lembrar que o herói do poema teve sua brava tribo dizimada pelo homem branco, remetendo-nos ao fato de que o indígena brasileiro teve de se submeter ao europeu, aculturando-se e formando nossa nação.

Não mais sob o tema indígena, mas ainda com o estilo híbrido para cantar seu épico, Castro Alves nos apresenta o poema-denúncia do tráfico negreiro. “O navio negreiro” (1997) se presta a derrubar a visão do homem negro como mercadoria e a colocá-lo na condição de ser humano, que tinha uma vida em sua terra antes de ser sequestrado e trazido para terras longínquas. A princípio, é apresentado o barco que traz os escravos, visto de cima, sem que se saiba que em meio ao oceano, às belezas naturais, há um navio que se presta a trazer seres humanos acorrentados, para que sejam escravos em outros países. A partir do quinto canto o poeta “desce” ao barco para narrar as atrocidades sofridas pelos africanos, e o “eu” lírico se mostra indignado com a cena que observa. O poema termina com a crítica ao país que acolhe esses pobres seres humanos e baseia sua economia no trabalho deles. Durante toda a narrativa há a mescla do canto épico, preocupado em apresentar os fatos, e o canto lírico, interessado em questionar esses fatos narrados. É graças à voz lírica, em meio à épica, que o poeta consegue

mostrar que as cenas retratadas não podem ser aceitas e muito menos validadas pelo povo brasileiro.

Outro poeta romântico que se empenhou em compor poesia em estilo épico foi Sousândre. Apesar de pouco conhecido, *O guesa* tem como ideal a unificação do continente americano, através do canto de uma de suas lendas mais antigas. O guesa é uma lenda peruana, e se refere a um jovem peregrino que aos quinze anos é sacrificado, para simbolizar a destruição da sociedade indígena pela europeia. Como Gonçalves Dias, Sousândrade não realizou pesquisa acurada a respeito do guesa, e seu poema se pauta na invenção dos caminhos percorridos por esse jovem, durante sua vida. Trata-se, antes de tudo, de um poema de viagem, o jovem guesa percorre toda a América e termina sua andança no Brasil. Cada um de seus cantos pode ser entendido autonomamente, desse modo, o poeta romântico se aproxima de outros, posteriores a ele: Pound, Jorge de Lima, Mello Mourão, entre outros. Entretanto, Sousândrade, ao contrário dos outros dois poetas românticos de que tratamos, foi esquecido pelos leitores e pela crítica de sua época. Sendo assim, ele não criou linhagem até pouco tempo, quando sua poesia foi resgatada pelos irmãos Campos (1966).

Para continuar na descrição das composições poéticas em estilo épico no Brasil, damos um salto para o Modernismo. É em *Martim Cererê* (1983), de Cassiano Ricardo, que encontramos a retomada do nacionalismo indianista de Gonçalves Dias, aliando-o ao mito de criação nacional que realmente criou raízes na sociedade brasileira: o mito das três raças felizes. Porque, num país marcado pela miscigenação, como o nosso, não basta cantar o índio como herói. Também é preciso que se explique a mistura de raças que caracteriza nossa população, dando a ela um ar de harmonia. Cassiano Ricardo nos apresenta esse mito, no qual a Uiara, cansada só de sol, promete casar-se com quem lhe trazer a noite. O indígena não consegue cumprir o feito, que é realizado pelo europeu, o Martim Cererê. A noite que o homem branco apresenta a Uiara nada mais é que o africano, trazido para o país. Da união do europeu com a Uiara nascem os gigantes de botas, conhecidos como bandeirantes e desbravadores do Brasil. Eis a história de nossa nação,

transformada em mito e consolidada em versos. O nacionalismo iniciado pelo Romantismo só será verdadeiramente implementado pelos nossos poetas modernos.

Cecília Meireles, ao contrário de Cassiano Ricardo, não foi em busca do mito criador da nação na madrugada dos dias, tampouco no indianismo romântico. Meireles escolhe um recorte da história nacional no qual presenciamos factualmente o amor pela pátria, ainda colônia, e o desejo de vê-la independente de Portugal. A poeta vai aos documentos e à pesquisa para nos mostrar, mesclando história e invenção, a Inconfidência Mineira, e nos apresentar ao herói Tiradentes. Pela escolha do tema, vemos que Cecília Meireles não planejava criar uma epopeia. O resultado, *Romanceiro da Inconfidência* (1987), é um conjunto de romances, liricamente trabalhados, e amarrados por um cantar épico, responsável pela unidade do poema. É devido a esses cantos autônomos, constituintes de um todo, que o poema de Meireles se aproxima do de Ricardo. Aliás, esse estilo de composição de poesia em estilo épico possui grande linhagem na poesia brasileira. Alguns exemplos são: Sousândrade, Cassiano Ricardo, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Haroldo de Campos, Gerardo Mello Mourão, entre outros. O caminho da poesia épica nacional passa por aqui: composições em cantos autônomos, perpassadas pela voz lírica e resultado de esforço de erudição.

Também com produção épica em cantos autônomos, e com temática que pode ser aproximada à do *Romanceiro da Inconfidência* (1987), no que concerne à espiritualidade e ao simbolismo, *Invenção de Orfeu* (1997), de Jorge de Lima, aparece com o que há de melhor na poesia nacional, casando a tradição épica brasileira com a do Ocidente. A autonomia dos versos de Lima não pode ser comparada à de Cecília Meireles e à de Cassiano Ricardo. Porque em *Invenção de Orfeu* (1997) temos a composição no estilo *cornice*, com cantos que podem ser lidos na ordem que se desejar, sem prejuízo algum para a compreensão da “moldura” como um todo. Nos poemas de Meireles e Ricardo, cada canto acaba dependendo de algo que vem antes ou depois, no de Jorge de Lima os cantos fazem sentido em qualquer perspectiva de leitura. A respeito da tipologia textual de *Invenção de Orfeu* (1997), Buarque nos diz:

Por sua morfologia, pela confluência da dispersão de discursos no lugar de valorização do cristianismo, pela ausência de uma “composição de atos”, mesmo que digressiva, como na *Iliada*, em *Os Lusíadas* e na *Invenção do mar*, pela ausência de proposição e de ações bélicas pelo menos até certo ponto orgânicas entre si, *Invenção de Orfeu* não é uma epopéia. Buscando solucionar o problema, Gilberto Mendonça Teles (1985, 2001) adjetivou o poema como “epilírico”. No entanto, os romances medievais são “epilíricos” também, ou “épico-líricos”, como disse Segismundo Spina (2003, p. 189). Definitivamente, ainda que o adjetivo seja adequado, já sabemos que a atualização desses romances foi cargo do *Romanceiro*. *Invenção de Orfeu* é uma obra que nossa tipologia textual ainda não conseguiu forjar a etiqueta. Ao poema de Jorge de Lima não ocorre o mesmo do *Ulisses*, de James Joyce, nem do *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa — os quais se convencionou chamar de romance porque ainda apresentam um enredo. O poema também não é do tipo épico de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, cuja morfologia configura a história das conquistas lusitanas e da afirmação da gente de Portugal como povo de identidade singular. E não é principalmente porque *Mensagem* foi montado com murais — breves poemas épicos da tradição arcaica grega, cuja atualização no Brasil encontrou no César Leal de *Os heróis* sua melhor realização. *Invenção de Orfeu* é uma *invenção* de Jorge de Lima (BUARQUE, 2007, p. 122).

A *invenção* de Jorge de Lima se presta a cantar em favor do catolicismo, apesar de não ser um poema panfletário. Canta alguns episódios esparsos do descobrimento e colonização do Brasil, mas não intenta a buscar um mito do nascimento da pátria brasileira. Na verdade, Lima apresenta diversos mitos, heróis e personagens que marcaram a história do catolicismo, de Portugal, do Brasil, do Ocidente. E pouquíssimas dessas figuras retratadas se repetirão em mais de um canto. Cabe ao leitor juntar os cantos e formar sua tradição ou ler os cantos esparsos e se admirar com o poder de composição desse poeta de nossa literatura.

Com estilo completamente diverso dos poetas que vimos até agora, João Cabral de Melo Neto apresenta-nos sua poesia fruto da substância, do nome, da objetividade. Em “Cão sem plumas” (1997) , por exemplo, a descrição do rio Capibaribe é feita de forma linear, com uma linguagem objetiva e clara. Temos a descrição do rio Capibaribe que corta a cidade, dos homens que habitam a cidade cortada pelo rio e da cidade habitada pelos homens. Todos esses elementos são colocados como “sem plumas”, vivos como se

estivessem mortos. O rio forma a cidade e os homens a sua volta, e tudo possui uma vida que beira à morte e que, talvez, seria melhor se morto do que vivo. Trata-se de um épico que canta o nordeste – sua seca, a vida sofrida de seu povo – a partir da descrição do rio do qual tantos dependem, e que mal consegue continuar seu curso em direção ao mar. O rio é cantado como elemento vivo, como personagem responsável pela vida ou morte desse povo nordestino que o rodeia. Ele não presta, é lamacento, mas merece um cantar épico porque o amam, pois, apesar de precário, ele gera vida (também precária). João Cabral de Melo Neto lança mão de uma linguagem simples para tratar do que também é simples, a vida do povo de sua terra. E grande parte de sua poesia vai se debruçar sobre esse tema, apresentando esse povo ao resto do Brasil.

João Cabral de Melo Neto encontra-se no limiar entre o modernismo e a contemporaneidade, ele é um dos últimos modernos. Sua poesia instiga uma revolução nas letras: as vanguardas poéticas, que almejam uma modificação tão grande na estrutura do poema a ponto de abolirem o verso e, posteriormente, experimentarem a abolição da palavra como forma de construção de significado em poesia. Após as experiências das vanguardas, presenciamos um momento de apaziguamento na literatura brasileira e a volta ao cânone. Nesse ponto, encontramos Ferreira Gullar, em sua fase madura, e seu “Poema sujo” (2000). Aqui se inicia uma nova forma de fazer poema em estilo épico na nossa literatura, que é usar a estrutura épica de canto para narrar uma aventura particular. Essa aventura pode ou não ser tomada como metonímia de outras aventuras humanas, de nível universal. No caso específico de Gullar, ele se propõe, a princípio, a cantar sua vida sexual (O que mais se podia esperar de um poema que se autointitula sujo?), iniciando esse canto em sua primeira vez. Mas, no decorrer do poema, ele acaba cantando sua vida, a cidade de São Luís do Maranhão, sua família, a sociedade que o cercava. O que se propõe a ser um canto individual, culmina na coletividade épica.

Adriana Espínola, em “Táxi ou poema de amor passageiro” (1996), também nos narra uma aventura individual que pode ser tomada como coletiva. “Táxi” é um poema longo, com 972 versos, caracterizado pela filiação à poética

do fragmento, amplamente utilizada por T. S. Eliot. A presença eliotiana no poema em questão evidencia-se desde sua epígrafe<sup>21</sup> - um trecho do “Sermão do fogo”, do poema “Terra desolada” – passando pela linguagem fragmentada e culminando em referências a personagens do poema de Eliot, como o marinheiro Flebas e o narrador Tirésias. Adriano Espínola é um poeta-exemplo do que Nunes (2009) diz a respeito dos poetas contemporâneos, no que concerne ao fato de o poeta dos dias atuais encarnar também a figura do crítico, estudioso de literatura. Espínola é, além de poeta, professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará.

O poema de Espínola tem seu início exatamente na “hora violácea” (ELIOT, 1981, p. 97) citada por Tirésias no “Sermão do fogo”: o horário de sair do trabalho e tentar procurar alguma diversão. O poema tem como espaço principal a cidade de Fortaleza, mas a cidade observada pelo sujeito do interior do táxi suscita outros espaços referentes ao passado desse sujeito: Nova York, Rio de Janeiro e Juazeiro, por exemplo. O sujeito que fala no poema, ou seja, o sujeito-empírico, confunde-se com o sujeito-autor devido ao tom memorialístico que perpassa toda a obra. Mesmo quando ele parafraseia Tirésias ao dizer que “Eu, Moacir, filho da dor, estarei no Bar da Luz” (ESPÍNOLA, 1996, p. 55)<sup>22</sup>, sabemos que o poeta coloca-se como Moacir para referir-se à lenda contada por José de Alencar em *Iracema* (2006): Moacir, o filho de Iracema, o primeiro americano nascido na terra, cearense, filho duas vezes da dor. O poeta ora parte do mundo exterior para mergulhar em suas reflexões e lembranças, ora parte de sua interioridade para voltar a observar o mundo a seu redor. É importante ressaltar o jogo presente em todo poema entre exterioridade, lembranças, reflexões. O sujeito do poema, como todo sujeito contemporâneo, encontra-se dividido entre preocupações de ordem individual e de ordem coletiva; o táxi proporciona a esse sujeito um passeio por sua cidade e por sua própria vida, como exemplos de cidades e de vidas inerentes à sociedade contemporânea.

---

<sup>21</sup> “At the violet hour, when the eyes and back/ Turn upward from the desk, when the human engine waits/ Like taxi throbbing waiting...” (“The waste land”, 215-217).

<sup>22</sup> No poema de Eliot lemos: “Eu, Tirésias, embora cego, palpitando entre duas vidas” (ELIOT, 1981, p. 97).

Unindo o estilo dos poetas que vimos até agora e construindo uma verdadeira epopeia nacional, Mello Mourão encerra nossa descrição da história do poema longo na poesia brasileira. O poema que tomamos como exemplo é *Invenção do mar* (1997) fruto de esforço de erudição para narrar a Madrugada dos Dias, e criar um mito de fundação convincente. O mito criado por Mello Mourão alicerça-se em três elementos: a cultura lusitana, a guerra e o sexo. O primeiro elemento se refere ao fato de o Brasil, na leitura de Mello Mourão, ser uma invenção do mar, um produto do sonho de D. Diniz e da tecnologia da Escola de Sagres. Também remonta à carga cultural-religiosa que veio juntamente com o povo português: o catolicismo e as credences populares como, por exemplo, o mito do sebastianismo. O segundo elemento nos remete aos quatro conflitos descritos no poema: o de Tabocas, o de Guararapes, o de 1817 no Recife e da inconfidência mineira. Os conflitos para expulsão dos holandeses das terras brasileiras ou como tentativa de uma independência política com relação a Portugal são colocados como formadores de identidade nacional por tratar-se de lutas para defender a terra em que vivem e na qual já se encontram enraizados. O terceiro elemento se refere à formação do povo brasileiro, caracterizada pela miscigenação entre brancos, negros e índios.

Como já comentado no capítulo anterior, Mourão utiliza os elementos canônicos, relativos ao passado, em sua obra, de forma a criar *collages* que constituam caráter de cânone em seus versos também. Ou seja, o poeta lança mão da tradição do passado já valorado para atribuir valor ao passado que ele canta. Dessa forma, Mello Mourão cria tradição épica para o Brasil, enobrecendo a criação da nova terra, como uma continuidade de outra cultura já valorada por Camões, a lusitana, e como beneficiários da cultura cristã católica também digna de valor no Ocidente.

### 1.3 O poema longo na obra de Gerardo Mello Mourão

É interessante que ainda seja necessário apresentar Gerardo Mello Mourão, quando dele queremos falar. Dizemos isso de ser interessante, porque, a partir do momento que se conhece a poesia de Mello Mourão, é visível que seu nome deveria constar entre os dos principais poetas brasileiros. Assis Brasil (1996, p. 123-126) acredita que o motivo do esquecimento de um poeta de tão grande importância em nossa Literatura, exaltado por grandes nomes de escritores brasileiros e internacionais, foi a postura política adotada por ele. Mello Mourão fazia parte do Partido Integralista e, por isso, ganhou fama de nazista. Buarque (2007, p. 54-57) relembra que para o argumento de Assis Brasil ser válido, poetas como Cassiano Ricardo e Vinícius de Moraes, também membros do Partido Integralista, deveriam constar fora do cânone da Literatura moderna, o que não ocorre. Para Buarque, o motivo da desvalorização da poesia de Gerardo Mello Mourão se dá por causa do motivo principal de sua poesia: a restauração da memória brasileira e a criação de tradição literária a partir da continuidade, e não do rompimento, com os movimentos literários anteriores.

Buarque nos diz que à época de Mello Mourão ainda eram recentes as teorias destrutivas dos primeiros modernos. A ideia de desconstruir o cânone anterior para se criar o novo ainda estava em voga quando do surgimento do poeta de *Invenção do mar*. Desse modo, não havia espaço na literatura nacional para uma poesia que se pautava na tradição, no resgate do cânone brasileiro/ocidental para se narrar a madrugada dos dias nacional. Uma poesia que se caracterizava na memória como matéria de criação de monumento épico não podia ser considerada atual e, por isso, foi desprezada pela sociedade, como um todo.

É justamente isso que nos interessa na poesia de Gerardo Mello Mourão. Ele é um dos únicos poetas brasileiros dotado de verve épica, e cuja poética se construiu, basicamente, de poemas longos, resgatando o estilo épico na contemporaneidade. Mas ainda é necessário apresentar esse poeta

ao público, para isso, tomamos as palavras de seu último estudioso, Jamesson Buarque:

Gerardo Mello Mourão é um sertanejo de Ipueiras/CE, que saiu criança de casa para a vida clerical; depois deixou a Igreja para viver o mundo fora dos vértices de um signo fechado; foi professor universitário, jornalista, deputado, homem encarcerado e condenado à morte pelo Estado Novo, exilado pela astúcia desta mesma política, exilado novamente durante a Ditadura Militar; é um poeta que peregrinou por todo o território nacional, por todas as Américas, pela África, Europa e Ásia — chegando a viver na Grécia, para escrever o “Rastro de Apolo”, e na China, como correspondente do diário *Folha de São Paulo*. Experimentar o espaço quase planetário do mundo faz de um poeta um artista bem diferente daquele que viveu entre fronteiras — embora uma coisa nem outra determine a relevância de um poeta para sua língua e nação. Dessa experiência, um detalhe se destaca: Gerardo Mello Mourão é o único caso relevante de nossas letras. Eis sua experiência tempo-espacial: um século e o mundo (BUARQUE, 2007, p. 60-61).

Buarque (2007, p. 60) ainda ressalta a importância de se ter em mente que o poeta de Ipueiras, apesar de viver quase um século, só compôs e publicou poesia em fase madura, não podendo, desse modo, ser comparado a outros, contemporâneos a ele, mas que tenham começado sua produção entre os 20 e 40 anos de idade. Mello Mourão é um poeta de maturidade, e a presença de vozes da tradição literária/religiosa/mítica do Ocidente em sua poesia é um exemplo claro de experiência e árdua vida de pesquisa.

Exemplificando o que dissemos, sobre a poesia de Gerardo Mello Mourão ser fruto de erudição e caminhar pela tradição cultural do Ocidente, podemos citar o poema *Susana – 3*: elegia e inventário, no qual, para se alcançar a grandeza da beleza de Susana, é necessário que se faça toda uma peregrinação pelo cânone da beleza na história/literatura ocidental e nos mitos gregos e bíblicos. Essa atitude de percorrer o caminho da tradição europeia, grega, bíblica e familiar é característica da produção desse poeta. E uma poesia que se pauta em criar/resgatar tradição ao invés de derruí-la não poderia ser vista por bons olhos pela crítica de sua época.

A voz épica de Mello Mourão se evidencia quando tomamos como ponto de observação o poema *Os peãs* (1999). No tríptico, o poeta canta sua família (tradicional do Ceará) para dar exemplo de todas as famílias brasileiras e para

descrever a história da nação. Gerardo Mello Mourão despretensiosamente nos apresenta a nossa cultura, partindo do âmbito nordestino até a alusões aos grandes poemas/poetas/obras de todos os tempos em nossa sociedade: Homero, Dante, Camões, *A bíblia*, os poetas românticos brasileiros, os modernistas, entre outros. Assim, Mello Mourão constrói seus poemas, partindo de um dizer poético que se faz através de *collages*, acarretando que toda sua poesia seja perpassada de trechos de outros poemas, referências a fatos ou pessoas reais, pedaços de documentos históricos, reportagens de jornal, entre outras coisas.

Em “O país dos mourões” (1999), primeiro poema do tríptico, por exemplo, é narrada a história da família dos mellos e mourões de um modo que podemos chamar de avessa. Isso porque Mourão canta a história de sua família a partir da morte dos membros da mesma. Trata-se de uma genealogia que se constrói a partir da morte, como representante da vida, porque gera o início de uma nova etapa. O poeta, sujeito-autor e sujeito-empírico, se mostra como o único de sua estirpe que foi fadado a viver, mesmo depois da morte de Magdalena, sua amada, a quem dedica o livro e a quem se dirige na maioria dos versos. Em “O país dos mourões” temos o canto da família, como o canto da nação, visto que a família do poeta nos remete aos tempos do descobrimento e de nossa formação de identidade.

Esse percurso pela história de nossa pátria e pela tradição do Ocidente continua em “As peripécias de Gerardo”, no qual são narradas as aventuras do poeta em sua vida de brasileiro itinerante, sendo formado e formando identidade para a nação. Note-se que no primeiro livro é narrada a história da família do poeta, e é apenas no segundo que ele canta, especificamente, suas próprias aventuras. As aventuras do que foi condenado a sobreviver. É aqui que vemos efetivamente Magdalena como interlocutora de todo o poema, bem como é nesse livro que ele se entrega a composição de versos extremamente líricos em homenagem à amada.

“Rastro de Apolo” nos apresenta a sociedade nordestina dos dias atuais, com suas superstições, para fechar essa construção da identidade da nação a partir da sociedade nordestina. Um exemplo de evento cantado nesse livro é a

descrição da notícia de jornal onde se comunica a chegada do homem à lua e essa notícia é recebida com descrédito pelos moradores da cidade de Carrapateiras, no interior da Paraíba. A cena em Carrapateiras é introduzida por Calíope, mostrando que os deuses olímpicos também se ocupam dos nordestinos. Esse movimento do interior do nordeste no centro da atenção dos deuses reitera o que Buarque (2007, p. 67) diz a respeito da poesia de Gerardo Mello Mourão ser feita como uma metonímia para toda a sociedade brasileira.

*Susana* – 3, apesar de longo, não se constitui como poema que se ocupa de construir identidade nacional. Esse poema, na verdade, é uma despedida de Mello Mourão da poesia nos moldes clássicos. Ele acaba por realizar essa despedida em uma busca pela beleza, a beleza clássica, personificada na figura de Susana. A mulher do poema nada mais é que a beleza de papel, ou seja, a própria poesia, a poesia nos moldes clássicos da qual o poeta quer se libertar. Desse modo, o poeta procura por Susana através de versos carregados de lirismo, percorrendo a tradição da beleza na sociedade ocidental e na mitologia grega. Ele passa pelas ninfas, por Afrodite, por Laura, Beatriz, Leuconoé, entre outras. É importante ressaltar que a beleza que incessantemente se busca é a mesma que leva o poeta à perdição. Porque a beleza cega o homem e o faz ser capaz de cometer crimes para tomar posse do objeto belo desejado. Construindo o cânone da beleza ocidental, personificada em figuras femininas, Mello Mourão consegue se despedir da poesia da “arte pela arte”, prosseguindo seu caminho pelas letras dentro dos padrões estéticos do modernismo e da contemporaneidade.

Já *Invenção do mar* é uma epopeia nacional, narrando a madrugada dos dias a partir do sonho de Don Diniz, que desencadeia as navegações portuguesas, que chegam ao Brasil. Desse modo, o mito criado por Gerardo Mello Mourão passa pela tecnologia da escola de Sagres, que permite o movimento português de desbravamento pelos mares. A partir daí, o poeta coloca a morte, a guerra e o sexo como principais elementos de formação nacional. A morte, porque fruto de luta em favor da pátria que se quer constituir. O sexo, porque cria descendência legitimamente brasileira para a nação. E a guerra, porque mostra que, desde cedo, os colonos lutavam não em favor da colônia portuguesa, mas como brasileiros cristãos, que não desejam

entregar a terra onde moram e que aprenderam a amar para companhias/nações que só se interessam com roubo das riquezas da terra. Alguns versos evidenciam que os moradores da terra não se importavam em morrer pelo amor da terra em que nasceram:

“senhores holandeses, saibam Vossas Mercês,  
tenho poucas letras e muita espada –  
respondo sempre e minhas respostas  
são sempre dadas, Vossas Mercês podem senti-las  
no cheiro da pólvora da boca de meus bacamartes,  
meu camarada, o Camarão, não está aqui, porém,  
eu respondo por ambos –  
saibam Vossas Mercês que Pernambuco  
é pátria dele e pátria minha  
e já não podemos sentir tanta ausência dela”;

e este é o primeiro documento escrito da história  
do país em que aparece a palavra *pátria*.

(MOURÃO, 1997, p. 304)

Os brasileiros vencem os conflitos, mesmo em minoria, constituindo a nação pelo canto do vencedor em guerras. Além do mais, nossos heróis lutavam por amor à terra e em nome de Deus, ao passo que os inimigos só se interessavam em lucro e tentavam difundir o protestantismo em terras brasileiras.

O recorte de canto épico em *Invenção do mar* compreende desde o sonho de Diniz, onde pede para que plantem as árvores que permitiram a construção das caravelas, até a abolição da escravatura. O monumento épico construído nesse poema abarca as três principais raças que constituem nossa nação: o europeu branco, o nativo índio e o negro africano. É a mistura dessas três raças, através do sexo, que constituem a nação, na perspectiva da poesia de Gerardo Mello Mourão.

O último poema longo de Mello Mourão que trataremos aqui é “Suíte do couro ou louvação do couro”, presente no livro de poemas *Algumas partituras* (2007). Nesse poema, o couro é cantado como algo típico do sertão e, por isso, como objeto capaz de representar o sertão nordestino, aqui também como metonímia de toda a pátria. Apesar de o couro ser colocado como monumento épico que remete à nação brasileira, é importante que fique claro que essa relação entre couro-nação foi construída pelo poeta ao longo do poema.

Primeiramente ele vai mostrar que o formato do couro de boi seco nos remete ao desenho do mapa do Brasil. Depois ele vai narrar, ao longo dos cantos, todos os momentos em que esse couro possa ser usado no artesanato, na literatura, no ornamento das mulheres, na vida campesina, na vida do peão. Aliás, o peão, o boi e o couro são elementos equiparados, no poema e, em alguns momentos, são colocados como semelhantes. A ver:

Da cabeça aos pés o couro  
Borda rosto e queixo:  
Onde começa o barbicacho  
Onde terminam quatro cascos  
Começa o chão a folha a pedra – começa acaba  
A testa curta de Antônio Piauí  
Com seu chapéu de couro – e o couro  
Veste cavaleiro e boi;  
Veste Antônio veste curral capoeira caatinga espinho  
Veste o mandacaru veste  
Tamarindos cajus cajás de outro dos quintais frondosos veste  
A sombra do juazeiro encourado de verde – veste  
O sertão dos Inhamuns a memória  
De Quintino Galdino e os outros  
Sozinhos em seus couros seus facões na bainha  
Seus estribos nos louros o subido galope

(MOURÃO, 2002, p. 21)

Nesse excerto, não apenas o peão e o cavalo são uma coisa só, formando a figura do Centauro, mas toda a paisagem que cerca esse vaqueiro é formada por couro e faz parte da figura do vaqueiro. Esse homem aqui representa toda a nação, pois ele se identifica e se imiscui nela, visto que dela nasceu, nela vive e nela será enterrado, após a morte.

No último canto desse poema, os vaqueiros a serem exaltados são os membros da família de Mello Mourão, para mostrar que o couro faz parte da vida do poeta desde sua ancestralidade. E, novamente, para mostrar sua própria família como símbolo de todas as famílias da nação brasileira.

## 2. O poema longo como um “problema” de gênero

Nosso estudo a respeito do poema longo por hora se concentra no fato de que esse é um tipo de composição que se pauta em transgredir os parâmetros elencados para as barreiras dos gêneros. Dizemos isso porque nos poemas longos modernos e contemporâneos sempre enxergamos características específicas do gênero épico, bem como características específicas do gênero lírico. Tais características se imiscuem de forma que não é possível apartar uma da outra. Desse modo, para mostrar que esse tipo de composição é intrinsecamente híbrida, caminharemos pelo percurso do gênero lírico e épico para, em um terceiro momento, demonstrar como esses poemas são formados hibridamente, mesmo que “pendam” para um ou outro dos dois estilos<sup>23</sup> que estudaremos.

Mas antes de partir para o estudo dos estilos que compõem o poema longo, vamos especificar a que tipo de composição estamos falando. Para isso, diferenciaremos o poema longo do curto e do médio e faremos uma divisão entre o que chamamos de poema longo e o que chamamos de poema extenso. No dicionário, vemos que o extenso é aquilo que é cumprido, que dura muito, que é *longo*. Já o longo é aquilo que dura ou demora demais, que percorre grandes distâncias, que se amplia por um grande período de tempo. Logo, vemos que o extenso possui longa duração, mas o que “demora muito” é o longo. Dessa forma, trataremos como poemas longos aos poemas que são expressos inicialmente no formato que ocupe todo um livro, conhecidos por poemas-livros<sup>24</sup>. Já o extenso é o poema de longa duração, mas que está inserido em publicações em que ele figure como um dos poemas de um livro maior.

---

<sup>23</sup> Para apresentarmos o poema longo como híbrido, falaremos não de gêneros, mas de estilos, visto que os gêneros são estruturas fixas e imutáveis, ao passo que os estilos podem se aglutinar uns nos outros, formando as obras híbridas que apresentamos.

<sup>24</sup> Dizemos inicialmente, porque é costume agrupar todos os poemas de determinado escritor em obras completas, fazendo com que, dessa forma, poemas que foram publicados em formato de livro, num momento posterior são reeditados no formato de poema dentro de uma obra completa. Não entraremos nos detalhes de estudo a respeito do mercado editorial, mas deixaremos essas questões em aberto para responder em outro momento.

Entretanto, em consonância com Paz (1993), sabemos que não é possível analisar a extensão de um poema apenas pela quantidade de páginas que o mesmo ocupa. Ainda nas palavras do livre pensador, um poema longo para um japonês é considerado curto para um hindu. Tendo isso em vista, há mais a se levar em conta quando se trata de analisar a extensão de um poema. É preciso, a princípio, levantar suas características textuais: narração, descrição, injunção, reflexão etc. Há também que se levar em conta a quantidade de personagens, a dilatação espaciotemporal, os elementos culturais que permeiam a confecção do poema e a presença de intertextos dentro da obra. Quando falamos em elementos culturais, nos referimos à tradição literária do país no qual a obra foi produzida, para que se possa levar em conta se tal país possui ou não tradição épica ou de feitura de poemas longos. Dizemos isso porque um povo com tradição épica tenderá a estender mais sua poesia, entretanto, em maior ou menor grau, todas as sociedades apresentam algum tipo de composição de poemas longos. No que se refere aos intertextos, é nítido que a intertextualidade, como referências ou *collages*, favorece a extensão do poema e induz o que Ivan Carrasco Muñoz chamará de poética da exterioridade, com a intertextualidade como recurso para abarcar o mundo que rodeia o poema, em detrimento do poema lírico, que abarcava o mundo interior. Gerardo Mello Mourão, poeta em estudo, costuma dizer a respeito do épico na modernidade, que ele só é possível através de *collages*<sup>25</sup>.

O estudo em questão foi feito, a princípio, pela via da comparação. Após a comparação de pares de poemas, levantamos os pontos importantes que diferenciam a extensão deles. Os pares de poemas que escolhemos para fazer as comparações empíricas foram os seguintes: a *Ilíada*, de Homero, e “É um batalhão de infantes – ou de cavaleiros”<sup>26</sup>, de Safo; *A divina comédia*, de Dante, e o “Vós que escutais em rima esparsa o som”<sup>27</sup>, de Petrarca; “Canção da estrada aberta”, de Whitman, e “Musa enferma”, de Baudelaire; “Terra desolada”, de Eliot, e “Quadrilha”, de Drummond; “Táxi ou poema de amor passageiro”, de Adriano Espínola, e “Reais ausências”, da poeta portuguesa

---

<sup>25</sup> E é sabido que o poema épico é o longo, ou seja, todo poema épico é longo, mas nem todo poema longo é épico.

<sup>26</sup> Trata-se do quinto fragmento contido no livro *Poemas e fragmentos* (2003), de Safo de Lesbos.

<sup>27</sup> O soneto encontra-se em: *As rimas de Petrarca* (2003, p. 40).

Ana Luísa Amaral. Já é evidente que escolhemos os pares de poemas de modo que fossem relativamente contemporâneos entre si, principalmente pelo fato de a época na qual o poema está inserido ser crucial para compreendermos a transformação do poema longo da antiguidade aos dias de hoje. Primeiramente, é preciso ter em mente que a história do poema longo coincide com a do poema épico e com a das canções de gesta, até o Romantismo. Nesse período, que compreende a Antiguidade e o Classicismo, a tradição imperava quando da confecção de algum poema. Ou seja, se queriam escrever um poema longo, eles partiam para uma das formas já consolidadas para tal: a epopeia, a ode, a elegia, por exemplo. O Romantismo rompe com o formalismo clássico devido à maior imersão do sujeito que diz eu sobre si mesmo e, a partir daí, pode-se escrever poemas longos mesmo que fora dos padrões considerados como específicos para isso.

Após a comparação empírica de poemas curtos e longos de cada um dos períodos, tratamos do poema médio e extenso, que ficam no intermeio entre as formas que são demonstradas posteriormente. Com relação à quantidade de versos, sabemos que a *Ilíada* possui 15.693 versos, ao passo que o poema de Safo possui apenas 20 versos. Os personagens da *Ilíada*, levando em conta apenas os que mais aparecem, são 63; no poema de Safo vemos o eu que fala a sua amada, Anactória, e uma breve referência a Helena de Troia. Os dois poemas são narrativos, mas na *Ilíada* são narrados 52 dias do último ano da guerra de Troia, que já durava 10 anos. No poema de Safo, em contrapartida, há a expressão da opinião de Safo a respeito de qual a coisa mais bela do mundo – para ela, sua amada Anactória. A seguinte sentença é o núcleo do poema de Safo (2003, p. 27): “É um batalhão de infantes – ou de cavaleiros/ – dizem outros que é uma frota de negras naus/ a mais linda coisa sobre a terra – para mim,/ é quem tu amas”. Os versos seguintes apenas contém um argumento para provar sua opinião – de que o amor fez Helena abandonar marido e filhos sem olhar para trás – ou mais descrições da beleza de Anactória e uma súplica para que Safo nunca seja esquecida por sua amada.

O poema de Safo, desse modo, não apresenta marcação temporal comprovável no corpo do texto. O mesmo pode-se dizer a respeito do espaço,

enquanto sabemos que as ações da *Ilíada* se passam entre os muros de Troia, a cidade de Troia e o Olimpo. Fica claro nesse momento que, na *Ilíada*, há a descrição do desenrolar de uma ação principal, a ira de Aquiles, e que no poema de Safo temos a expressão dos sentimentos da poeta por Anactória, sua bem amada. Desse modo, a narração da história de uma guerra, com foco na ira do herói Aquiles, tende a se estender mais que a expressão dos sentimentos de alguém por um único indivíduo, pelo menos enquanto a expressão desse sentimento se pauta na apresentação de um único argumento, a de que o ser amado é a coisa mais bela do mundo, comparando com o que o período considerava como a coisa mais bela do mundo: uma parada militar grega.

Já é visível que o poema de guerra, narrando os feitos heroicos de figuras pertencentes a duas nações distintas (gregos e troianos) é um tema passível de grande extensão, pois é um tipo de composição que precisa “contar” o que aconteceu nessa guerra, como sucederam-se os fatos que desencadearam a ira de um personagem, o que aconteceu com todos os outros personagens principais enquanto a ira de Aquiles o colocava fora da guerra (no caso do poema, os gregos começaram a perder a guerra, mesmo contando com grandes heróis), e como a ira desse herói foi aplacada. Nesse caso, estamos consonantes com os pensamentos de Paz (1993) ao dizer que o “contar” permite maior extensão ao poema que o “cantar”.

Em nosso segundo exemplo, *A divina comédia* e o soneto de Petrarca, podemos mostrar que o poema de Dante possui 14.233 versos e um soneto petrarquista possui 14 versos. Sabemos que os personagens principais de *A divina comédia* são a tríade Dante, Beatriz e Virgílio. Entretanto, se levarmos em conta os demais personagens da epopeia, contamos com aproximadamente 54 personagens apenas no inferno. Já em “Vós que escutais em rima esparsa o som”, de Petrarca, vemos como personagens apenas o próprio Petrarca e seu interlocutor. Assim como no poema de Safo, também não podemos encontrar marcação temporal ou espacial nítida no soneto de Petrarca. Mas podemos identificar que se trata do desabafo de um “eu” maduro a respeito de seu primeiro erro juvenil, “eu” esse que é recriminado pelos de sua época e que acaba por se envergonhar de suas atitudes passadas. NA

*divina comédia* vemos o espaço do inferno, do purgatório e do paraíso bem demarcados na narração, bem como as marcações de tempo, apesar de não se conseguir precisar o tempo transcorrido. Bem como no par de poemas anterior, aqui também é possível identificar a ação principal que perpassa *A divina comédia* – a viagem de Dante pelo mundo sobrenatural em busca de Beatriz –, ao passo que Petrarca fala do sentimento que tem.

Novamente o sujeito épico dilata a história contada bem mais do que apenas a objetividade de narrar a busca de Dante por Beatriz. O sujeito católico e preocupado com o contexto sociohistórico de sua época acaba por precisar descrever os diversos ciclos do inferno, por exemplo, para mostrar que a cada pecado cometido há uma punição específica. Há também a preocupação de apontar em qual ciclo se encontra algumas personalidades famosas de seu tempo, inclusive pessoas que são contemporâneos a Dante e ainda estavam vivas, bem como o próprio Dante estava no inferno em vida. Tal atitude de dilatação da narrativa além do objetivo proposto é uma característica tipicamente épica e já denota que há subjetividade nesse gênero, visto que sempre há a escolha de um recorte de história por parte do poeta, mas onde ele começa e onde termina não necessariamente segue a ordem objetiva da proposta inicial. A extensão do poema épico/longo também se deve a isso.

O terceiro par de poemas escolhido é a “Canção da estrada aberta”, de Walt Whitman, que possui 282 versos, e “A musa enferma”, de Baudelaire, soneto nos moldes italianos e que, por isso, possui 14 versos. No longo poema de Whitman vemos o eu-poético que se lança à estrada e fala com os elementos da natureza, que por ventura o acompanham: a estrada, o vento, os pássaros, bem como a qualquer companheiro que o queira acompanhar. Ao final do poema ele se volta a um sujeito específico, seu interlocutor, que o poeta gostaria que o acompanhasse durante a jornada. A estrada, desse modo, representa a liberdade dos padrões e dos preconceitos da sociedade de sua época. Temos aqui, um exemplo de poema longo reflexivo, contrastante aos que vimos anteriormente (*Iliada* e *A divina comédia*), que se tratavam de narrativas épicas. Apesar de identificarmos os elementos da natureza e as pessoas às quais o poeta se dirige como personagens do poema, é a imagem do próprio Whitman o personagem principal. No soneto de Baudelaire, o

personagem principal é a musa, imensamente importante para os clássicos, mas que se encontra doente no mundo romântico do poeta francês. Ainda com relação ao poema “A musa enferma”, podemos constatar que também não há marcações espaciotemporais facilmente identificáveis no corpo do texto, apenas a afirmação, no primeiro verso, de que não era a primeira vez que a musa adoecia.

Os poemas de Whitman e o de Baudelaire já nos evidenciam a mudança que sofreu o pensamento do homem e que culminou numa maneira diferente de se encarar a produção poética. Em *A divina comédia*, já víamos a coincidência entre o sujeito empírico e o sujeito autor dentro da obra, visto que Dante era personagem de sua própria epopeia. Entretanto, no poema de Walt Whitman o que vemos é toda a obra voltada para os pensamentos, reflexões e sentimentos desse sujeito, que também é autor e empírico. Desse modo, exemplificamos com a obra o que já expomos anteriormente: no Romantismo há uma maior imersão do sujeito que diz eu sobre si mesmo e, por isso, haverá um rompimento com o formalismo clássico. A doença da musa no poema de Baudelaire também nos explicita esse rompimento. Julgamos que o poema longo é uma invenção romântica, justamente por ser a partir do Romantismo que surge a liberdade formal e conteudística capaz de permitir o nascimento de poemas como “Canção da estrada aberta”, no qual o poeta escreve um poema longo para cantar o que sente perante a liberdade de escolher seu próprio caminho. No caso desse poema específico, a extensão se dá a partir da descrição reflexiva que o sujeito faz dos elementos que ele quer com ele durante sua caminhada, basicamente elementos da natureza, que simbolizam a liberdade de poder caminhar pelo mundo em paz consigo mesmo.

Dos modernos, escolhemos Eliot e Drummond. “Terra desolada” possui 444 versos, ao passo que “Quadrilha” possui apenas 7 versos. No poema de Eliot contamos 8 personagens, entre os principais, sendo que o poema de Drummond possui 7 personagens, contando com o J. Pinto Fernandes, “que não tinha entrado na história” (ANDRADE, 1993, p. 57). É evidente a passagem de tempo no poema de Drummond, pois o desfecho dos enlances amorosos pressupõe um salto no tempo, provavelmente da adolescência para a maturidade. No primeiro canto de “Terra desolada” nos deparamos com alguns

versos que nos mostram a passagem do tempo na narrativa: trata-se do mês de abril, o início da primavera na Europa. Mas o texto nos remete também ao inverno anterior e ao verão subsequente. Apesar da narrativa de Eliot se desenvolver em vários lugares, temos a cidade de Londres como o espaço principal das ações narradas. No poema de Drummond, ao contrário, não é possível perceber o espaço da ação, mas apenas que ela se desenrola num ambiente comum a todas as personagens do poema. Tanto “Terra desolada”, quanto “Quadrilha” são narrações, a diferença se encontra no fato de o poema de Eliot estender sua narrativa por diversos episódios que expressam, como um todo, a sociedade, a história e a cultura inglesa no período entre-guerras.

Encerramos nosso percurso pela história literária comparando dois poetas contemporâneos, Adriano Espínola e Ana Luísa Amaral. “Táxi ou poema de amor passageiro”, de Espínola, possui 938 versos, ao passo que o poema de Amaral possui 42 versos. O poema de Espínola apresenta aproximadamente 20 personagens (entre os mais recorrentes) ao passo que a poeta portuguesa trata dos mitos heroicos do Rei Artur, D. Sebastião e cita mais algumas personagens femininas de pouca importância. No que se refere aos elementos espaciotemporais, vemos a corrida de táxi até o motel, no primeiro, e a reflexão da poeta a respeito da inexistência de figuras míticas femininas na tradição portuguesa. Como poetas contemporâneos, ambos ressignificam os cânones na via da conciliação com o passado. O poema de Espínola tem sua delimitação de espaço entre o momento de sair do trabalho e pegar o táxi para ir ao motel na Praia do Futuro e tem o seu desenrolar durante o tempo que o táxi demora para chegar a seu destino. Entretanto, a lembrança que o passeio lhe suscita o leva para o passado, nos revelando um espaço maior, na qual é apresentada a vida do sujeito. O poema tem como espaço principal a cidade de Fortaleza, mas a cidade observada pelo sujeito do interior do táxi suscita outros espaços referentes ao passado desse sujeito: Nova York, Rio de Janeiro e Juazeiro, por exemplo. O sujeito que fala no poema, ou seja, o sujeito-empírico, confunde-se com o sujeito-autor devido ao tom memorialístico que perpassa toda a obra.

Nesse ponto, o poema torna-se híbrido, visto que apresenta traços do estilo épico, quando trata do que está pronto, do que não muda: como o

passado rememorado ou a cidade vista pela janela do táxi. O poema também apresenta traços do estilo lírico, a partir do momento que coloca tudo o que o rodeia em “sua casa”: um exemplo disso é a atitude que o poeta sempre tem quando observa algo, porque o poeta sempre quer abduzir a coisa ou o ser observado para junto de si. Pode ser considerado híbrido também pelo fato de, como poema longo, “Táxi” remeter-se a toda uma tradição da poesia épica que o precede, visto ser a história do poema longo similar à do poema épico até Romantismo. Apesar da tradição que o precede, é evidente a voz do sujeito que fala de si enquanto fala e/ou para falar de outrem. A tradição do poema longo nos remete a Eliot, no Modernismo, e é Eliot a principal fonte canônica encontrada em “Táxi”.

A extensão do poema de Espínola é devedora da neorretórica mencionada por Nunes (2009) quando fala dos poemas longos produzidos na contemporaneidade. É um misto de narrativa épica e reflexões tipicamente líricas. Julgamos que o poema em questão é exemplo do enfolheamento das tradições, por partir da tradição do poema longo e por dialogar com obras canônicas da poética do fragmento e da poesia reflexiva de Eliot e Pessoa. Bem como nos fala Nunes (2009), vemos que “Táxi” dialoga com o cânone a todo o momento, ao mesmo tempo em que o esvazia de seu caráter normativo, transformando-o numa fonte acessível de produção poética.

Na banda lusitana, Ana Luísa Amaral também se ocupará do esvaziamento de cânones. Só que, no caso de Amaral, isso será feito com os mitos canônicos do Ocidente, todos, de diversos modos, transportados para a literatura. A poeta portuguesa ressignifica os mitos do Rei Artur e D. Sebastião em seu poema “Reais ausências”. O enfolheamento das tradições está presente a partir do momento que Amaral retoma as figuras míticas citadas para expor o fato de que, na tradição europeia, as rainhas possuem papel menor que os reis. Colocar em destaque o passado monárquico europeu, primordialmente patriarcal, para levantar questões de âmbito feminista, retira esses mitos do lugar que ocupam e os colocam em outro, onde há a possibilidade de diálogo sobre a pertinência desses mitos na sociedade atual. No poema em questão, não nos importa as bravuras realizadas pelos dois reis, tampouco os disparate do rei Henrique VIII ou o visionismo de D. Diniz. O que

importa é o lamento do sujeito do poema, pelo fato de essas figuras masculinas terem tido maior destaque que as femininas. Na leitura de Amaral, fica no ar o mistério do que poderia ter sido das histórias desses países, se em lugar dos homens apaixonados por guerras houvesse mulheres, guiando o mundo nos passos de sua interioridade. Podemos atestar isso a partir da leitura dos seguintes versos:

Mas rainhas a sério,  
reinado feminino e língua nova,  
nariz torcido à guerra no saber ancestral  
de entranhas próprias,  
não me lembro nenhuma.

(AMARAL, 2005, p. 101)

Aliás, na estrofe anterior a essa, nos é mostrado que mesmo quando as mulheres estão no poder, elas apenas reproduzem o reinado masculino. Ou seja, à época dos monarcas, o único meio para a mulher se destacar como governante era masculinizando-se. É o caso da rainha Vitória, tratado nos versos abaixo:

Não há rainhas, não.  
Até Vitória, na forma de mandar,  
foi mais que homem:  
manias do império,  
toucados opressores e verso  
espartilhado de costumes

(AMARAL, 2005, p. 101)

Desse modo, o sonho da poeta de que as mulheres no poder fariam diferente dos homens que se transformaram em mitos, recai em um discurso vazio, visto que a sociedade da época não permitia que as mulheres governassem com o olhar feminino requerido por Amaral. Ou as mulheres masculinizavam-se ou se apagavam diante dos feitos do monarca que as precederam. A ressignificação ocorre, portanto, apenas no plano do discurso, de algo que poderia ter acontecido diferente, caso tivessem existido as tais rainhas reais. E é por esse motivo que o poema termina com os mesmos versos do início: “Não há rainhas, não./ Quando se fala em mitos,/ é sempre Artur ou D. Sebastião” (AMARAL, 2005, p. 101).

E ela acrescenta: “O resto uma Avalon/ ameaçando brumas” (AMARAL, 2005, p. 101). O Avalon retratado nos dois últimos versos nos remete ao

romance de Bradley, que conta o mito do rei Artur e seus cavaleiros a partir da perspectiva feminina. Assim, vemos que as mulheres que marcaram a história do Ocidente só aparecem no plano principal quando retomadas pela imaginação das romancistas/poetas modernos/contemporâneos. É apenas em nosso tempo que é possível resgatar a história para recontá-la numa nova roupagem. Amaral reconhece a visão de Bradley, mas não a aceita como verdadeira, porque não se preme a apresentar um recorte de história que coloque suas personagens em evidência. O que a poeta portuguesa queria mesmo, eram mulheres consagradas de fato, ao invés de consagradas por linguagem literária. Nesse ponto, Amaral vai de encontro a Bradley, pois queria acreditar no ponto de vista da romancista, mas não pode, visto que os dados reais da história derrubam a perspectiva adotada por ela. O discurso apresentado em “Reais ausências” é um algo pessimista, visto que tenta construir um sonho, mas um sonho no qual é impossível acreditar.

Nesse momento, já percebemos que o poema longo contemporâneo que usamos como exemplo vai ao encontro do exposto por Mourão, quando diz sobre esse tipo de poesia em nosso mundo de hoje. Ou seja, o poema “Táxi ou poema de amor passageiro” é construído a partir de *collages*, de Eliot e de escritores da tradição literária nacional, construindo o épico da contemporaneidade e o poema longo como o conhecemos.

Vemos então que a narração mesclada à descrição são elementos que contribuem para a extensão de um poema. Quando se fala no “contar”, a partir do momento que o elemento narrado suscita lembranças, reflexões ou digressões (como ocorre em *Ilíada* e “Táxi ou poema de amor passageiro”) o poema terá uma extensão ainda maior. Quanto à quantidade de personagens, ela só fará diferença na extensão do poema, caso esses personagens não sejam apenas citados, mas que sua presença seja desenvolvida nos versos. O desenrolar das “aventuras” dos personagens da *divina comédia*, combinado à necessidade de Dante de nos apresentar aos espaços do “além vida”, é um dos elementos que conferem a extensão à epopeia em questão. No caso de “Canção da estrada aberta”, no qual o único personagem marcante é o sujeito-autor, vemos que o poema se estende pela reflexão construída a partir do sentimento de liberdade alcançado ao tomar a estrada, mas o poema não

possui as marcas de decorrência de tempo ou de construção da história como citados nos poemas anteriores. O mesmo ocorre com “A terra desolada”, de Eliot. Dessa forma, podemos dizer que os dois últimos poemas citados são extensos, ao passo que os anteriores são longos de fato.

O hibridismo dos gêneros também é um elemento comum a todos os poemas longos e/ou extensos citados. A forma do poema longo muda após o surgimento do Romantismo, como já dito anteriormente. Isso porque, nesse período, os chamados gêneros literários se mesclam, possibilitando novas formas de criação. Por isso é possível para Whitman escrever um poema com o eu voltado para si mesmo, mas que se estenda como uma elegia, que é o caso de “Canção da estrada aberta”. Ou um poema épico carregado de subjetividade, que é o caso de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Consideramos, para início de nosso estudo, que o poema longo, como o conhecemos após o Romantismo, é um “problema” de gênero, que passa pelo épico e pelo lírico. Mesmo se o poema longo constituir-se por um eu que canta completamente imerso em si mesmo, esse poema partirá de uma forma tradicional épica. Ou, mesmo com uma intenção épica, o poema será carregado de alguns traços de subjetividade. A elegia e a ode, formas classicamente aceitas para poemas longos, são exemplos de poemas híbridos. O que quer dizer que tanto na ode quanto na elegia encontramos os gêneros épico e lírico consubstanciados. E é dessa característica singular dos poemas longos que trataremos a partir de agora.

## 2.1 O poema longo como lírico

Recorremos aos teóricos tradicionais do gênero lírico para apresentá-lo e, concomitantemente, apresentamos os poemas longos e extensos que podem ser considerados como líricos. Logo, começaremos nosso percurso por esse gênero de maneira genealógica, buscando as origens da teoria literária, para num outro momento, chegar às teorias mais modernas a respeito dos gêneros. Por isso, iniciaremos com os clássicos, fazendo o recorte em Aristóteles e Boileau. Clássicos porque são autores que foram definidos, ao longo do tempo, como referência; autores destacados como base de estudo em qualquer nível. Além disso, Boileau, uma vez pensando nele mais especificamente, é de uma época conhecida como Classicismo francês: época de Molière, Racine e Rabelais. O que também explica muito, pois o Classicismo é uma época em que os antigos (como Aristóteles) eram abduzidos para serem imitados, ou seja, eram emulados por serem referência, por serem considerados melhores. Vale ressaltar que a definição de lírico, de um e de outro teórico, é confluyente, principalmente devido a Boileau ter-se pautado em Aristóteles.

Tomando esses dois autores por base, observamos que, a respeito do gênero lírico, nada fala Aristóteles e pouco fala Boileau. O primeiro (ARISTÓTELES, 2005, p. 19-20) apenas cita os ditirambos e os nomos – hinos em louvor aos deuses Dionísio e Apolo, respectivamente – como exemplos de imitações que utilizam o ritmo, a melodia e o metro em suas composições. No entanto, ele não distingue aí o que poderia ser tomado como um gênero. Aristóteles trata, em sua *Poética* (2005), das imitações de pessoas em ação, logo, seu foco é na tragédia e na epopeia. Somente mais tarde, a partir do Renascimento, é que os tipos de poemas não identificados como épico nem dramático vão compor um novo gênero: o lírico. Inclusive, Horácio (2005) fala de várias espécies de poemas que mais tarde serão tomados como líricos, no entanto, em termos do que chamamos de gênero, para ele só há, como para Aristóteles, o épico e o dramático.

Boileau (1979, p. 29-35) descreve alguns tipos de composição que, hoje, consideramos como típicas do gênero lírico: o idílio, a elegia, a ode, o soneto, a epigrama, o rondó, a balada e o madrigal. Entretanto, as tratará separadamente, considerando-as como gêneros menores. Pode-se aferir disso que a descrição das características do gênero lírico não era uma preocupação para os clássicos, assim como não era para os antigos. Os gêneros dramático e épico eram de maior importância para eles. São os românticos que buscam no gênero lírico sua forma primordial de expressão, conforme nos diz Hegel (1997, p. 551). E é Hegel (1997, p. 510-555) quem nos mostra o gênero lírico como o lugar da expressão subjetiva da alma, na qual o poeta descreve a exterioridade sempre a partir de como ele a vê, ou seja, de sua interioridade.

Com relação às composições antigas e clássicas do gênero lírico, observamos que se tratam de poemas predominantemente curtos, como os de Safo e Catulo, na Antiguidade, ou os sonetos de Petrarca e Camões, no Classicismo. A ode e a elegia, formas poéticas posteriormente consideradas como líricas, já são gêneros menores caracterizados pelo hibridismo dos gêneros. Hegel (1997, p. 510-555), por exemplo, nos apresenta a ode como lírico, mas quando a explica, a vê como fruto mais da exterioridade (visto que cantam feitos que aconteceram no mundo exterior e baseado em louvores e glórias conquistadas nesse mesmo mundo exterior) que o contrário. A subjetividade só se faz presente na escolha do recorte a ser cantado e no fato de os elementos louvados partirem do conjunto de valores de quem está cantando.

Embora tenhamos buscado nos clássicos a definição de lírico, recorreremos às considerações de Hegel (1997) e de Staiger (1969), que, de certo modo, tornaram-se “clássicos” para o mundo moderno e contemporâneo, no que diz respeito aos estudos de genologia poética. A eles nos remetemos pelo fato de considerarmos que esses teóricos atualizam as poéticas de Aristóteles e Boileau. Assim procedemos porque Hegel – tomando-o em primeiro lugar em relação a Staiger – escreveu seu *Curso de estética: o sistema das artes* (HEGEL, 1997) visando a abordar todas as manifestações

artísticas de seu tempo<sup>28</sup>, de modo a elencar suas características principais e distintivas. Esse também foi o objetivo de Aristóteles (2005), ao escrever sua *Poética*, apesar de sua análise compreender apenas às imitações de ações em versos e tratar, mais especificamente, da tragédia e da epopeia.

Hegel retoma o estudo de gênero das poéticas clássicas, mas o faz de maneira mais abrangente, pois descreve alguns traços característicos do romance, ainda sem considerá-lo gênero<sup>29</sup>, e empreende um estudo detalhado da lírica, não apenas dos tipos de poemas considerados líricos, mas do gênero propriamente dito. Aliás, a lírica é considerada por Hegel como o gênero predominante do Romantismo, chegando a afirmar que ela impõe suas características aos demais gêneros (HEGEL, 1997, p. 551). Esse fundamento de Hegel é reducionista, pois considera que o gênero lírico impregna os demais gêneros e não que, no Romantismo, há uma profunda imersão do sujeito que diz eu sobre si mesmo e, por isso, o gênero lírico foi mais utilizado. Podemos, nesse sentido, aproximar o pensamento hegeliano ao de Croce (1997), visto que este considera todo ato poético – e até mesmo todo ato artístico – como lírico, devido ao fato de a criação literária (e artística em geral) se tratar de efeito de intuição. Como a intuição é proveniente da interioridade, das camadas menos racionalizantes possíveis do ser, ela é considerada um fenômeno gerador de lirismo. O reducionismo que observamos em Hegel também pode ser visto em Lukács (2000) e Bakhtin (2002) – embora voltado para o romance, em ambos os casos. Bakhtin considera o romance como o principal, e mesmo o único, gênero capaz de descrever o mundo moderno; aquele gênero por asseverar que há uma impossibilidade de existir uma epopeia na modernidade, devido ao caráter fragmentado do mesmo. Vale ressaltar que a filiação filosófico-teórica de Hegel, Lukács e Bakhtin<sup>30</sup>, bem como o lugar na história que eles ocupam, explica o porquê de suas teorias apresentarem o reducionismo apontado.

---

<sup>28</sup> Hegel descreve todas as manifestações artísticas de sua época, mas, para nosso estudo, interessa apenas sua teoria dos gêneros literários, estritamente no sentido da arte poética.

<sup>29</sup> Bakhtin (2002) foi o primeiro a desenvolver uma teoria do romance como gênero literário.

<sup>30</sup> Hegel e (o jovem) Lukács se pautam no idealismo, ao passo que Bakhtin utiliza as ideias do marxismo para construir sua teoria. Vale notificar que, em sua fase seguinte, Lukács se torna um dos principais filósofos marxistas do séc. XX.

Staiger foi quem retomou essa definição hegeliana de gêneros para demonstrar o caráter híbrido dos mesmos. Ele conhece os perigos da tentativa de se fazer uma poética para o mundo moderno e explicita isso na introdução de sua teoria (STAIGER, 1977, p. 4-6). Nesse ponto ele argumenta não haver mais a possibilidade de abarcar o todo que é produzido em determinado gênero, devido à quantidade de obras existentes e, principalmente, da diversidade de estilos dentro dessa quantidade; e mesmo se possível fosse, essa poética seria tão abrangente que perderia seu sentido. A nova configuração do mundo moderno, com o eu submerso em si, também auxilia nessa diversidade. Por esse motivo, ele opta por tratar de estilos, e não de gêneros, visto que um estudo das características estilísticas/estilizantes de cada gênero ainda é possível – na perspectiva dele. O teórico alemão aborda o épico, o lírico e o dramático em suas características específicas, mas, deixando claro que, quando vamos às obras literárias, o que encontramos é a consubstanciação desses estilos. Vale ainda observar que Hegel e Staiger constroem suas teorias a guisa de poéticas e, ao assim fazer, abduzem as poéticas clássicas de Aristóteles e Boileau para constituírem as suas e, desse modo, as atualizam.

Levando em conta, então, os pensamentos desses dois teóricos modernos, vemos, no texto de Hegel (1997) que ele concebe a poesia lírica como o inverso da épica. Se na épica temos o mundo exterior sendo apresentado em sua totalidade, na lírica é apresentado o mundo interior, como representação. Para Hegel, a poesia lírica é aquela onde o espírito fala, de modo subjetivo e, dessa forma, se dá a conhecer, percebendo o “ânimo na exteriorização de si mesmo” (HEGEL, 1997, p. 157). Dessa forma, a poesia lírica trata do que é particular, individual e singular, visto que só pode partir da subjetividade do espírito do sujeito. É nesse sentido que Hegel trata o conteúdo da poesia lírica como os mais variados possíveis, sempre se prendendo a singularidades da sociedade e, por isso, não sendo capaz de abarcar a totalidade da vida de uma nação (apenas se levar em consideração todos os poemas líricos dessa nacionalidade). Apesar de os temas serem singulares e particulares, a eles se junta a universalidade dos pontos de vista e conceitos a respeito do mundo. Assim, para Hegel, a poesia lírica tem seu caráter individual que se mescla aos conceitos universais de maneira inseparável. E, como na

poesia lírica é o sujeito que fala, os objetos cantados podem ser o mais fúteis possíveis, e nesse caso, o ânimo, ou seja, a subjetividade ela mesma deverá ser o que é cantado no poema.

Com relação à forma<sup>31</sup>, Hegel (1997) considera ser o sujeito lírico o ponto central de expressão do gênero, estando nele todos os elementos necessários para o conteúdo se tornar efetivamente poema. Logo, o que importa na poesia lírica não é o objeto cantado, mas o modo como o sujeito apresenta esse objeto a partir de sua subjetividade. O filósofo até considera que existam composições líricas em que se cantem acontecimentos do mundo exterior, como as baladas, por exemplo, apresentando temas épicos, mas, mesmo assim, o que importa é o ânimo do sujeito lírico ao apresentar esses conteúdos. É o que Hegel (1997, p. 161) chama de tratamento lírico de um conteúdo épico. E, mesmo quando o poema trata unicamente da individualidade do poeta, há espaço para a presença da narração dentro da obra. Dito isso, cabe-nos observar que para Hegel a poesia lírica não é um acontecimento de rompante e, por isso, esse tipo de composição pode ser passível de se estender.

Apesar de Staiger (1977) seguir os passos de Hegel, ele vai discordar da possibilidade de existência de narrativa ou extensão para o gênero lírico. O teórico nos apresenta a ideia de que a poesia lírica é o fruto da inspiração e dos rompantes de alma do eu poético, sendo, desse modo, um tipo de composição tipicamente curto, visto que a inspiração é feita de breves rompantes. Para ele, a extensão de um poema lírico se dá, para que não se tenha, como dia Poe (2001), um amontoado de poemas curtos, pela via da repetição. Mas ele está tratando do gênero como algo puro e continua a descrevê-lo como um tipo de poesia em que conteúdo e a música são elementos que não podem ser apartados um do outro. Ou seja, não são as palavras que representam os elementos do mundo exterior, mas o mundo exterior que se manifesta na poesia em forma de palavras. Apenas essa frase já nos dá a ideia central do que Staiger diz a respeito da importância da musicalidade na poesia lírica. Essa importância é tanta que na Antiguidade

---

<sup>31</sup> Hegel (1997) considera a forma como o modo do conteúdo virar arte, não do ponto de vista da matéria do poema (ou seja, o verso), mas da expressão, mantendo assim sua visão idealista do fazer artístico.

cada poeta possuía seu próprio esquema de métrica, mostrando que a forma, na poesia lírica, está consubstanciada ao conteúdo, tornando algo impossível de se apartar, correndo-se o risco de transformar um todo em algo fragmentado e artificial. É nesse ponto que ele nos mostra que não existem muitos poemas que sejam tipicamente líricos, visto que em um pequeno deslize a disposição anímica é desfeita e o momento lírico é perdido.

Isso devido ao fato de ao gênero lírico, ainda de acordo com Staiger (1977), faltar substância. Tudo parte de rompantes ou sensações. Trata-se de um gênero que fala mais ao individual que ao coletivo, pois é a voz do interior de um ser e, como tal, pouco teria o que dizer aos outros sujeitos do mundo e quando diz, o faz a sujeitos individuais em ocasiões específicas e por motivos que também só podem ser dados à subjetividade de quem lê os versos do poeta lírico num momento específico da vida. Desse modo, esse tipo de poesia não prescinde da retórica, pois não intende a convencer o leitor. Nisso ele também discorda de Hegel (1997), que prevê elementos retóricos e de narração mesmo quando o conteúdo trata unicamente do mundo interior do eu.

Olhando o contexto específico do Romantismo, podemos citar dois poemas extensos que exemplificam os elementos líricos elencados tanto por Hegel quanto por Staiger (e que, por conseguinte, corroboram com os poucos elementos líricos elencados por Aristóteles e Boileau). São eles *Christabel*, de Coleridge, e “Canção da estrada aberta”, de Whitman. Dois poemas de língua inglesa, no primeiro temos os elementos narrativos sendo usados para nos contar a história da doce Christabel, enfeitiçada e amaldiçoada por uma jovem dama misteriosa que provavelmente advém do mundo sobrenatural.

A tensão sexual entre as jovens fica nas entrelinhas, apesar de sabermos que Christabel se entrega a Geraldine por força de feitiço. Todos os elementos da natureza compactuam para ambientar a noite mórbida em que a Christabel sai para o bosque a rezar por seu amado cavaleiro que está na guerra, encontra uma jovem misteriosa precisando de socorro e a leva para sua casa. Os elementos da natureza e a musicalidade dos versos são os cúmplices dos infortúnios a que a jovem donzela passaria. Nesse caso, temos um eu que observa a história do lado de fora e nos conta a partir do seu ponto de vista. O sujeito que conta a história conhece o destino da pobre jovem, mas

se mostra incapaz de ajudá-la, entretanto, pede ajuda aos céus para que protejam a jovem Christabel. A métrica e a musicalidade dos versos de Coleridge são exemplos da ligação intrínseca entre poesia e música descrita por Staiger, bem como a presença da repetição para evitar a fragmentação dos momentos líricos no decorrer desse longo poema. A narração da história de Christabel nos remete aos elementos líricos expressos por Hegel, onde se canta acontecimentos do mundo exterior a partir da subjetividade de quem está cantando.

Em “Canção da estrada aberta” não há narrativa transcorrendo. O que temos é a reflexão do eu diante da estrada que pode levá-lo para o lugar que ele quiser. Assim como no poema de Coleridge, aqui também vemos os elementos da natureza como os cúmplices, só que não de uma terceira pessoa, mas do próprio sujeito lírico que se aventura nessa nova estrada. O sujeito, feliz em sua caminhada, convida a todos os elementos da natureza, e aos outros indivíduos do mundo, para o acompanharem e compartilharem com ele a alegria de ser livre. A musicalidade e metrificação dos versos de Whitman são distintos do de Christabel. Naquele, a liberdade em que se encontra o poeta também encontra referência semelhante na forma da poesia. Por isso, nesse poema também evidenciamos a ligação íntima e inseparável entre o poema e a música, talvez até de maneira mais contundente que no exemplo anterior. A estrada é exaltada pelo poeta como símbolo de liberdade, um elemento que acolhe sem julgar e que aceita a todos que estejam dispostos a andar por seus caminhos. Dessa forma, temos a exaltação do elemento do mundo exterior, feita a partir da interioridade do sujeito que canta, casando, assim, com o pensamento de Hegel a respeito dos poemas de exaltação.

Retomando o que já foi elencado no capítulo anterior, é o Romantismo o exato momento em que o poema longo passa a ter sua existência à parte do poema épico. Como nos exemplos citados anteriormente, e outros como “O corvo”, de Poe, por exemplo, o poema lírico que no período antigo e clássico era caracterizado por poemas de curta duração, com rompantes de inspiração, podem se estender e produzir poemas maiores, mesmo que livres de elementos narrativos, como é o caso de “Canção da estrada aberta” e vários outros poemas de Whitman. A partir desse momento o sujeito possui a liberdade de criar, bem como a necessidade de romper com os padrões

prescritos anteriormente. Os modernos, devedores dos românticos, possuem a estrada aberta para aprofundarem os caminhos da liberdade de criação. Desse período escolhemos *O barco ébrio*, de Rimbaud, e *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, como exemplos.

Em *O barco ébrio* vemos a subjetividade do poeta nas aventuras do sujeito num barco que o leva para dentro de si e para dentro da poesia. Toda linguagem com simbolismo próprio é aplicada para nos mostrar essa viagem do poeta no mundo da própria poesia, onde as fantasias marítimas elencadas pelos poemas de viagens são colocados lado a lado com os elementos da imaginação do poeta (as serpentes do mar comidas por piolhos, por exemplo) e tudo termina com a fantasia do barco de papel de criança ou barcos de algodão que não podem mais ser suportados pelo autor-empírico. A subjetividade da poesia lírica se dá aqui de maneira mais contundente, na criação de imagens que remetem ao caos e ao irracional. O ritmo dos versos é mantido do início ao fim, nos remetendo às aventuras vividas, mesmo que apenas no papel. Essa subjetividade simbólica/inventada é considerada lírica pois nos apresenta à interioridade de quem canta, apesar que de maneira mascarada.

Em *Invenção de Orfeu*, por outro lado, vemos o que nos apresenta Staiger a respeito do gênero lírico, no que diz respeito à musicalidade ser algo que não pode ser apartado do poema, nem para ser estudado, e do lírico como que realizado a partir de momentos fugazes. Trata-se de um poema onde cada parte vive independente, com o efeito denominado *cornice*, palavra italiana que remete a moldura. O eu imerso em si nos apresenta a diversos objetos do mundo exterior, da história factual, da religião, dos elementos oníricos ou da imaginação do sujeito. Em cada um dos movimentos entramos em contato com uma diferente parte do eu e principalmente com a devoção desse eu à poesia e à música.

Finalmente me referindo aos poemas longos líricos contemporâneos, chegamos ao Mello Mourão de *Susana 3 – elegia e inventário*. Trata-se de um poema-livro que se pauta na obsessão e na busca pela beleza, a clássica, personificado na figura de uma mulher: o mito bíblico de Susana. Essa busca pela beleza e, ao mesmo tempo, despedida da poesia nos moldes clássicos, leva o autor a percorrer toda a tradição bíblica, histórica, literária e mítica das

mulheres belas da tradição ocidental e oriental, em busca de sua mais amada e bela Susana, que se apresenta em cada um dos rostos encontrados, mas não pode ser apreendida pelo poeta. Os elementos líricos encontram-se presentes desde a musicalidade dos versos, que casa perfeitamente com o tema tratado e varia de momento a momento, para fazer esse casamento perfeito, até à subjetividade do tema, que leva-nos a percorrer a tradição das mulheres belas, como metonímia para a beleza da arte, que o poeta persegue por todo o poema e não consegue alcançar.

Como poema contemporâneo, *Susana 3* se pauta no cânone sem a preocupação moderna de desconstruí-lo, mas abarcando-o em seus versos para fazer as vias da conciliação. Nos poemas de Mello Mourão, tendo *Susana 3* como o exemplo atual, esse cânone também não é empregado para que seja esvaziado, mas para que se faça o caminho da tradição, em busca da beleza, como algo que perdura entre os séculos e que permanece como elemento perpétuo. Nesse caso, a despedida da poesia nos moldes clássicos se dá a partir da percepção de que esse tipo de poesia permanecerá para sempre intacto em sua pureza de formas, e que o poeta pode prosseguir buscando outros rumos e retornar para essa fonte em todos os momentos. Trata-se da conciliação total entre tradição e modernidade, fazendo da poesia contemporânea de Gerardo Mello Mourão uma retomada dos cânones para construir a própria tradição da poesia atual.

## 2.2 O poema longo como épico

Para tratar do gênero épico, novamente retomamos nosso passeio genealógico pela tradição da teoria dos gêneros, seguindo os passos de nosso poeta em estudo, Gerardo Mello Mourão, que sempre apresenta-nos um passeio pela tradição ocidental no momento de nos mostrar seu objeto de poesia. Portanto, retomamos os antigos e os clássicos, bem como a Hegel e Staiger, para que possamos apresentar o gênero épico e, ao mesmo tempo, os poemas épicos/longos da tradição literária do Ocidente.

No que se refere ao épico, os dois pensadores, Aristóteles e Boileau, o definem como sendo uma imitação narrativa de longa duração. Além disso, acrescentam que a poesia épica deve possuir unidade de ação; Aristóteles (2005, p. 45), inclusive, critica os que narram todos os episódios de determinada época, bem como os que contam tudo o que aconteceu a uma pessoa. Segundo Aristóteles, a epopeia deve se ater a narrar os fatos que sejam relevantes para alcançar o fim almejado<sup>32</sup>. Aristóteles e Boileau afirmam que a razão e a naturalidade devem ser levadas em conta a todo o momento; entendendo razão e naturalidade como a boa articulação do texto (coesão) em relação ao que é verossímil e necessário.

Aristóteles (2005, p. 46-48), sempre contrapondo/comparando a epopeia à tragédia, comenta que a extensão do poema épico se deve à possibilidade que o mesmo possui, por ser narrativo, de apresentar muitas partes como simultâneas. Também afirma que na epopeia há espaço para o irracional e que a melhor maneira de se contar o que é falso é através do paralogismo. Boileau (1979, p. 46-51) constrói seu texto a guisa de manual – por prescrever o que um poema de determinado gênero deve ter para ser considerado bom – e cita os elementos que devem estar presentes em uma boa epopeia: linguagem grandiloquente; o mito pagão; um herói em tudo virtuoso, desde o nome<sup>33</sup>;

---

<sup>32</sup> Por exemplo, no caso da *Ilíada*, narra-se apenas os 52 dias do último ano de uma guerra que durou uma década, visto que o propósito de Homero era apenas cantar a ira de Aquiles.

<sup>33</sup> Boileau demonstra total desconhecimento do caráter religioso dos mitos para os gregos, chegando a criticar veementemente os que usam mitos cristãos num poema épico, sob o “erro” de confundir um Deus de verdade com um de mentira; também dá preferência aos nomes dos heróis da antiguidade, acreditando que aqueles já possuíam nomes que se relacionavam a seus feitos valorosos.

início do texto de modo simples, curto e sem afetações; alegria e agradabilidade na narração, com elegância aprimorada nas partes descritivas<sup>34</sup>; que o poeta não se prenda em objetos e/ou circunstâncias sem importância.

Nesse ponto, não há poeta melhor que Homero para exemplificar o que Aristóteles e Boileau dizem a respeito do épico. Principalmente por ser na *Ilíada* e na *Odisseia* que os filósofos/teóricos do gênero se pautarão para elencar os elementos característicos desse estilo. As duas epopeias são consideradas por estudiosos como Bakhtin<sup>35</sup> e Lukács como os únicos possíveis, tendo em vista a discussão da pertinência/permanência ou não de tal gênero na atualidade. Não vamos entrar no mérito dessa questão, visto que aqui não trataremos de gêneros puros, principalmente por duvidarmos da existência de tal coisa, mas com estilos. O que nos importa agora é apenas apresentar, como já fizemos no capítulo anterior, as duas epopeias como exemplos de poemas longos, no momento em que as duas coisas – poema épico e poema longo – coincidiam em produção e teoria. Acrescentamos à lista de poemas épicos antigos e clássicos o texto de Virgílio, *Eneida*, e de Dante, *A divina comédia*. Sabemos que elencamos diversos outros anteriormente, para caminharmos na história do poema longo, mas para exemplificar o poema longo como épico, nesse período específico, faremos o recorte apenas nesses quatro títulos.

Ao poema de Virgílio, por apresentar a história de criação do povo romano, como continuação da estirpe de Eneias, um dos poucos troianos sobreviventes. Desse modo, Virgílio nos apresenta a *Ilíada* como tendo continuidade também do ponto de vista dos perdedores da guerra de Troia. Eneias conseguiu escapar e construiu uma grande civilização que, ironicamente, num momento posterior, conquistou os gregos. Virgílio nos apresenta, nos pequenos detalhes, os pilares da civilização romana, como a supremacia do discurso perante a guerra, e a valorização do trabalho. De todos os poemas épicos romanos, o de Virgílio é o que melhor nos conta a respeito

---

<sup>34</sup> Elemento também elencado por Aristóteles (2005, p. 48).

<sup>35</sup> Bakhtin ainda considera *A divina comédia* como uma epopeia possível, mas Lukács apresenta seu estudo considerando apenas os dois poemas épicos de Homero.

desse povo, e somos devedores dele por nos apresentar a Homero. E devemos a Dante por nos apresentar a Virgílio.

O poeta italiano é o grande responsável pela cultura antiga sobreviver até nossos dias. N'A *divina comédia*, o personagem responsável por guiar os passos de Dante no inferno é Virgílio, e apesar de Homero também estar presente, é o poeta romano o grande digno da confiança do herói desse poema. Devemos a isso a tradição de considerar Virgílio, apesar de pagão, como um dos anunciadores da vinda de Cristo (AUERBACH, 2007, p. 99-100), logo, ele seria um dos primeiros cristãos. Dante, católico que era, acende a história e coloca Virgílio como um personagem cheio de sabedoria. Além disso, n'A *divina comédia* encontra-se reunida toda a Idade Média, fazendo do poeta italiano o responsável pela apresentação da civilização cristã de sua época, bem como o perpetuador da tradição antiga para a posteridade.

Apesar de termos acrescentado o poema de Virgílio e o de Dante como exemplos de poemas épicos importantes para os antigos e os clássicos, sabemos que como modelos de épico, são os poemas homéricos os usados como parâmetros de análise. Hegel, por exemplo, considera como épico aos epigramas, teogonias, cosmogonias e os poemas didáticos e filosóficos, mas como epopeia propriamente dita<sup>36</sup> apenas aos poemas que retratam a história de uma nação, numa totalidade oriunda da singularidade das partes que a compõem. Apenas as sociedades em formação podem constituir suas epopeias, ainda de acordo com Hegel, porque essa história da nação precisa ser constituída antes da sociedade se encontrar totalmente organizada. Para o filósofo, deve haver a ligação intrínseca entre a nação e o tema e igualmente entre o poeta e o tema. De acordo com Hegel (1997, p. 93), se poeta e o conjunto de valores e elementos contados não se encontram entre os que o poeta tem para si, então a obra estaria inevitavelmente cindida.

Para Staiger, o poeta épico é aquele que se mantém impassível diante de um acontecimento que sempre é observado de longe. Esse acontecimento é observado de longe porque sempre se refere ao passado. Só que o passado épico não se dá no texto como o passado lírico. O lírico recorda, o épico

---

<sup>36</sup> Hegel (1997, p. 91) afirma que às formas do épico que ele trata anteriores à epopeia faltam o tom poético.

rememora. E essa rememoração é feita através do afastamento do objeto cantado, que se trata de um passado estático, no qual os seres e os acontecimentos eram maiores e melhores que os do presente onde o narrador se encontra. Ao épico importa a origem, a estirpe, o passado mesmo dentro do passado que se conta. O épico é a poesia da tradição e da aristocracia (2007), que registra os acontecimentos valorosos dos heróis do passado. Ao épico cabe nomear as coisas e mantê-las num estado único de coisa que não se move.

Ainda de acordo com Staiger, o épico nos apresenta a tudo que precisa ser visto, por isso, é um gênero que prescindir de luz e teme a noite e/ou a morte. Para que a luz sempre sobreviva como elemento principal no gênero, elementos que remetem às emoções como o amor e as orgias do deus Dionísio são esquecidas ou delegadas a segundo plano nas epopeias. Desse modo, a lírica se aproxima da música, como já dito, e o épico se aproxima das artes plásticas. Cabe aqui esboçar os pensamentos de Auerbach (1994) quando ele diz que o épico traz o passado para o presente e coloca tudo num só patamar, fazendo com que o tempo desapareça, visto que apresenta tudo aos nossos olhos como se fosse agora<sup>37</sup>.

Todos os elementos do gênero épico elencados por Staiger são responsáveis pela extensão do poema. Fica claro que ao poeta épico cabe apresentar o objeto a que se propõe contar da forma mais objetiva e clara possíveis, atendo-se a todos os detalhes que levem-nos a considerar os personagens retratados como os mais valorosos, ou que nos esclareçam algo da história. O épico não esconde nada e não possui necessidade de que seu texto transcorra para um fim esperado. Não há fim esperado para as epopeias, porque já sabemos o que acontece nelas, visto que são as histórias das nações. No caso da *Ilíada*, Homero se propõe a cantar a ira de Aquiles, mas a história começa antes da ira se iniciar e acaba depois que a ira já havia se aplacado. Homero não nos explica o motivo de ter começado no momento que Apolo castigava os gregos e tampouco para que o fim seja nas exéquias de

---

<sup>37</sup> O que explica as digressões, que é o ir para o passado mais remoto, apresentando-o como se fosse presente, ou seja, no mesmo patamar do outro passado que se conta.

Heitor. O mesmo podemos dizer da epopeia contemporânea de Mello Mourão, *Invenção do mar*.

Isso se deve ao fato de que o poeta épico pode fazer o recorte de história que bem entender, dentro do recorte pretendido. Começar e acabar a *Ilíada* apenas para abarcar a proposição seria deixar de lado o que é mais importante para a epopeia: o caminho. No caso do poema homérico, os feitos e glórias dos heróis gregos e troianos; no caso de *Invenção do mar*, todos os elementos que transformaram o Brasil de “invenção” lusitana através do mar em nação. E esse caminho percorrido durante uma epopeia deve ser tratado através das narrações, descrições, apresentações, digressões etc., conferindo a esse gênero o mais propício a se estender. Mas esse tipo de poesia não fica impune ao mundo moderno, e também se modifica com a mudança de visão de mundo do homem romântico, aliás, o poema de Mello Mourão que usamos como exemplo já representa a reconfiguração desse gênero. Dito isso, convém que observemos as mudanças apresentadas.

Quando pensamos no poema longo como épico no Romantismo, precisamos retomar novamente Hegel (1997, p. 145-155) para nos atentarmos ao que ele diz a respeito do épico no Romantismo como sendo uma continuidade do épico na Idade Média. Isso se explica facilmente quando nos lembramos das canções de gesta e das novelas de cavalaria elencadas no capítulo anterior como poemas que relembavam o surgimento das sociedades europeias. Sempre nos poemas épicos desse período teremos a retomada dos heróis desses poemas inaugurais, como a figura do cavaleiro medieval, apesar de que na maioria das vezes essa tradição pagã acaba mesclada aos elementos cristãos para serem socialmente aprovados. Além da coincidência entre os temas românticos e medievais nas epopeias do Romantismo, Hegel também mostra como evidente a cisão que existe nesses novos poemas, ou pelos versos não serem capazes de abarcar a totalidade da sociedade moderna ou pelo próprio poeta não compactuar mais com os princípios de valores que ele canta em sua epopeia. *Os lusíadas*, de Camões, apesar de não ser um poema característico do período romântico, é elencado por Hegel (1997, p. 153) como poema que se remete às tradições antigas e, apesar de apreender a totalidade da nação de seu povo, não consegue compreender a totalidade do objeto cantado e as crenças do poeta, que se perde ao

apresentar a nação portuguesa rumo ao futuro glorioso, mas presa a uma forma que se quer copiada dos antigos.

Não estamos buscando uma epopeia brasileira para esse período, mas apresentamos o nosso poeta épico nacional do período romântico, responsável por incutir o sentimento de nacionalismo aos brasileiros de um país recém independente de Portugal (CANDIDO, 2007). Trata-se de Gonçalves Dias, e o poema dele que retomaremos aqui será o “I-Juca Pirama”. Vale ressaltar o fato de que não possuímos tradição medieval ou poemas inaugurais desse período, mas tomamos de empréstimo a cultura das novelas de cavalaria para constituir nosso herói nacional como meio europeu – no que se refere ao conjunto de valores ligados ao heroísmo cavaleiresco e cristão – e meio nativo – por nos apresentar à figura do índio como esse representante do que é tipicamente brasileiro. Para começar, o poema nos é apresentado como uma história da tradição dos Timbiras que é repassada dos mais velhos para os mais jovens, que são incrédulos no fato de que herói de tamanha bravura como a expressa no poema possa de fato ter existido. Nosso herói torna-se mais honrado, nobre e forte que os demais da brava tribo Timbira pelo fato dele possuir sentimentos valorosos relacionados a sua família e de ele não temer a humilhação como guerreiro, se isso for o necessário para que ele novamente possa ter contato com seu pai velho e cego, que só ao jovem tupi possuía em vida.

O herói é amaldiçoado pelo próprio pai, e precisa provar a todos que chorar por amor aos de seu sangue não o torna um guerreiro menos valente. Ao final do poema, ele se mostra digno da morte, pois não se acovardou, pelo contrário, foi forte o suficiente para lutar pela segurança daqueles que ele amava. Essa mescla entre os valores cristãos de amor à família e os indígenas do ritual antropofágico nos apresenta ao herói tipicamente romântico: aquele que apresenta as características tanto do elemento nativo quanto do conquistador europeu. O jovem tupi fica para a história, acima dos guerreiros valorosos da própria nação timbira, justamente por apresentar a todos a importância desses novos valores, que mostram-se também como os valores do povo brasileiro.

Os modernos retomam os românticos para ressignificar o nacionalismo, e nosso poeta em estudo, Gerardo Mello Mourão, também o reconhece como

movimento fundamental para a criação da identidade nacional e explicita isso quando da confecção da epopeia brasileira. Como já dito anteriormente, em *Invenção do mar*, Gerardo Mello Mourão aponta três elementos responsáveis pela formação de nossa identidade nacional: a cultura lusitana, a guerra e o sexo. A concepção de guerra, de morte, de sexo e de amor apresentadas, é consonante à dos românticos brasileiros. O discurso de ambos fia-se na formação da identidade nacional. A diferença está no fato de os românticos serem uns dos responsáveis por incutirem nos brasileiros o sentimento de amor à pátria, ao passo que Mello Mourão apenas descreve esse sentimento já consolidado.

Para apresentar essa ligação intrínseca entre os elementos românticos e o poema longo contemporâneo, recorreremos, a princípio, aos teóricos que estudaram a intertextualidade: Bakhtin e Kristeva. Bakhtin (2002), ao desenvolver sua teoria para o romance, levanta a questão de ele ser um gênero ainda em desenvolvimento e que convive muito mal com os gêneros já consolidados (o lírico, o épico e o drama) porque os parodia. O surgimento do romance no âmbito da grande literatura faz com que os demais gêneros se abram para o plurilinguismo e o dialogismo, ou seja, faz com que eles permitam a presença das diversas linguagens da época, bem como dos diversos discursos<sup>38</sup>. Um texto será dialógico quando nele se perceber a voz do outro, por isso, para Bakhtin (2005, p. 184), uma única palavra pode ser passível de se dialogizar. Pensando no discurso como algo que não pode ser individual, Bakhtin (2002, p. 201) afirma que no romance sempre estarão presentes as diversas linguagens de uma época e o diálogo com outros textos. Apesar de colocar o romance como o único capaz de se abrir plenamente ao dialogismo e ao plurilinguismo, podemos ver que *Invenção do mar* também consegue dialogar com outros discursos. Buarque (2007, p. 257) aponta para a composição dialógica desde a proposição em *Invenção do mar*. Isso porque Mello Mourão canta a madrugada dos dias nacional pelo sonho lendário de D.

---

<sup>38</sup> Bakhtin (2005) considera que o lírico, o épico e o drama se abrem para o plurilinguismo e para o dialogismo, mas ressalva que apenas o romance é capaz de expressar completamente as linguagens e os discursos da contemporaneidade, por ser um gênero ainda em formação, mas principalmente por ser um fruto dessa modernidade.

Dinis e pelo mito bíblico do gênese. Além disso, a presença de diversos discursos e de diversos textos (desde lendas, mitos, até a presença de documentos históricos) faz-se presente em todo o poema.

Bakhtin afirma que a poesia não pode ser dialógica, porque nela a voz que fala sempre está sob o controle do poeta. No romance, para mostrar a contrapartida, o sujeito-autor cede sua voz ao sujeito-narrador, o que permite a presença de diversas vozes suscitadas por esse sujeito-narrador. As vozes fora do controle do sujeito-autor podem possuir autonomia e, por isso, tornam o texto dialógico. Na poesia, ao contrário do romance, o sujeito sempre será o poeta, mesmo que se configure como “eu” lírico. Por isso, as vozes não têm autonomia psicologizante, visto que o sujeito-autor-“eu”-lírico controla essas vozes. Esse é o motivo que faz o poema épico possuir personagens arquetípicos e não personagens dotados de psicologia. Óbvio que Bakhtin está correto em suas colocações. No entanto, ele mesmo afirma que o estilo sempre é o outro e, pensando desse modo, toda forma textual compreenderia algum tipo de dialogismo.

Julia Kristeva (1974) se concentra no estudo de duas obras de Bakhtin<sup>39</sup> e nelas observa alguns conceitos teóricos fundamentais. Diretamente, interessam-nos três desses conceitos: o de intertextualidade, o de ambivalência e o da monologia da linguagem épica. Com relação à intertextualidade, Kristeva (1974, p. 64) afirma: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. O conceito de ambivalência é descrito pela teórica como sendo um termo que “implica a inserção da história (da sociedade), no texto, e do texto na história” (KRISTEVA, 1974, p. 67). É importante deixar claro que tomaremos história com a mesma acepção que Buarque (2007, p. 135), ou seja, como sucessão de eventos e como articulação dessa sucessão de eventos. A linguagem da épica é considerada como monológica, ou seja, como uma linguagem que “não dispõe da fala de outrem” (KRISTEVA, 1974, p. 76).

---

<sup>39</sup> *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1987) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN, 2005).

Podemos facilmente, em *Invenção do mar*, identificar a presença do mosaico de textos citado por Kristeva (1974). Aliás, o próprio Mello Mourão (1997, p. 16) afirma que “o poema épico escrito em nossos dias pode e deve ser feito também de *collages*<sup>40</sup>”. A intertextualidade e a ambivalência estão presentes desde os primeiros versos do poema, a ver:

Ai flores do verde pinho  
ai pinhos da verde rama  
coroadas das flores do verde pinho  
eu não quero este mar – eu quero o outro

(...)

E era uma vez Diônisos – poeta e rei  
(MOURÃO, 1997, p. 24)

Nesse início do poema, faz-se evidente a presença intertextual da cantiga de amigo de D. Diniz e, inclusive, há a inserção dessa personagem histórica como o narrador desse primeiro movimento do primeiro canto (BUARQUE, 2007). Este autor ainda afirma que é comum a linguagem dialógica no épico moderno e contemporâneo e que poemas desse estilo se constroem a partir da inserção da história e do mito consubstanciados.

Há em *Invenção do mar* três citações românticas explícitas. A primeira, encontramos no sexto movimento do primeiro canto e consta: “não se morre de amor e só de amor se morre” (MOURÃO, 1997, p. 38). O verso cunhado por Mello Mourão resume a tese de amor desenvolvida por Gonçalves Dias em “Se se morre de amor”. No poema de Dias, há uma reflexão a respeito do amor que leva à morte e do amor que apenas fascina. O primeiro tipo de amor é o que nos leva a realizar qualquer loucura e, como concepção romântica, deve ser mantido no plano da idealização para ser eterno. O delírio, considerado como o outro tipo de amor, é o sentimento passageiro que nos acomete a qualquer momento. Na leitura de Gerardo Mello Mourão, temos o verso advindo de Gonçalves Dias como explicação para os navegadores portugueses terem se aventurado mesmo conhecendo os perigos do mar. Isso porque tais perigos são comparados, no poema em questão, aos que Odisseu enfrentou quando voltava para Ítaca; o embate com as sereias, principalmente. Apesar de se

---

<sup>40</sup> Grifo do autor.

depararem, tal qual Odisseu, com as sereias, também chamadas de iaras e colocadas como metáfora às novas terras descobertas, os portugueses sobrevivem às tentações e retornam a seus lares, mesmo que encantados pelas terras descobertas e pela navegação em si. Desse modo, em *Invenção do mar*, o amor que os navegadores possuem é pelo mar e pelas aventuras do descobrimento de novas terras. Essa ideia do amor como sendo o amor às terras descobertas também faz presente nos seguintes versos:

A penugem da epiderme estremeceu  
em todas as curvas de teu corpo: –  
o poeta do mar e guerreiro do mar sobre ondas velejadas  
suas pupilas ainda adolescentes

Pero

Pero Lopes de Sousa – e de seus bagos venho –  
no primeiro frêmito  
na primeira carícia  
suas mãos marinheiras  
tratadas ao sal das águas e das cordas  
conheceram tuas formas de virgem  
à beira da água verde, à beira das espumas de ouro  
e da volúpia  
do primeiro encontro, terra e noiva

(MOURÃO, 1997, p. 131)

A terra torna-se a amada do desbravador. E sempre a terra é colocada no poema como a mulher amada dos colonizadores/colonizados. Por ela não morreram, mas só por ela poderiam morrer.

A segunda citação romântica pode ser encontrada no sétimo movimento do segundo canto e trata-se de um trecho de “O livro e a América”, de Castro Alves. Eis os versos: “vai, Colombo, abre a cortina/ de minha eterna oficina,/ tira a América de lá” (MOURÃO, 1997, p. 67). Nesse caso, vemos uma citação *ipsis litteris* dos versos do poeta condoreiro. Nos versos iniciais desse movimento já temos uma referência ao poeta romântico, podemos ler: “e preparava-se o espetáculo no teatro do mundo/ e o poeta condoreiro anunciava em sua tuba/ o brado de Jeová” (MOURÃO, 1997, p. 67). Tanto Castro Alves quanto o poeta de *Invenção do mar* tinham o intento de cantar a descoberta da América em altos brados. O poeta condoreiro canta a descoberta da América ligando-a a descoberta da imprensa e profetizando, usando inclusive Jeová como locutor, que esse seria o continente da imprensa, dos livros, do pensamento. Mello Mourão descreve exatamente os acontecimentos do

momento anterior à chegada dos portugueses ao Brasil. Isso fica claro na última estrofe desse movimento:

E depois de quarenta e quatro dias de viagem,  
singraram o Mar Tenebroso e chegaram  
aos verdes mares bravios  
e na tarde de vinte e dois de abril  
o gajeiro da nau capitânia bradou:  
“Terra! Terra!”

(MOURÃO, 1997, p. 70)

Na verdade, a descrição de Mello Mourão nesse movimento se refere à América como um todo, mas tem na descoberta do território que mais tarde viria a ser o Brasil o seu ponto máximo. No nono movimento desse mesmo segundo canto, é a vez de Gerardo Mello Mourão colocar Gutenberg e sua invenção como contemporâneos ao nascimento da nova terra. Ele diz: “e chega a vinte milhões o número de livros editados/ desde Gutenberg, numa Europa de cem milhões de almas” (MOURÃO, 1997, p. 75).

Não se pode pensar em Castro Alves sem se lembrar de sua alcunha de “o poeta dos escravos”. O recorte da história cantada na epopeia de Gerardo Mello Mourão compreende até a abolição da escravatura e, para um poeta declaradamente devedor dos românticos<sup>41</sup>, a poesia libertária de Castro Alves não poderia ser ignorada. É a esse respeito que encontramos a terceira citação romântica. Mello Mourão canta: “interpela, poeta, o Deus embuçado:// Deus, ó Deus, onde estás, que não respondes,/ em que mundo, em que estrela tu te escondes” (MOURÃO, 1997, p. 338). Esse trecho de “Vozes d’África”, de Castro Alves, nos mostra a consonância de ideais libertários entre o poeta romântico e o poeta cantor de *Invenção do mar*. Inclusive, a própria descrição da cena da assinatura da Lei Áurea é cantada com tom romântico:

E era uma vez uma princesa  
e com uma pena de ouro

---

<sup>41</sup> Essa declaração consta na “Partitura do poema ou pequena viagem, digamos, ao interior da poesia”, ou seja, nas cartas violadas que antecedem o poema: “Aos vinte anos fui golpeado pela advertência de Verlaine: *‘il faut tordre le cou de l’eloquence’*. Os poetas românticos brasileiros, muito lidos na adolescência, me haviam infecionado com sua eloquência. Eram quase sempre oradores e declamadores. Mas como na exclamação de Gide – *‘Victor Hugo, hélas!’* – os poetas brasileiros mais importantes – ai de nós, – ou graças a Deus – ainda são os rapazes do romantismo” (MOURÃO, 1997, p. 11) (grifos do autor).

assinou a abolição da escravatura  
e a sentença de morte de seu trono  
e trocou a glória da coroa do império pela glória  
de ver um país sem escravos;  
e o Papa de Roma enviou-lhe uma rosa de ouro  
e os brancos e os negros guardam seu nome  
nas ruas das cidades e na toada coral

(MOURÃO, 1997, p. 345)

Trata-se de uma descrição romântica, porque transforma a princesa Isabel em uma heroína, sem levar em conta as pressões que ela recebeu ou os reais motivos que a fizeram assinar a abolição da escravatura. Não é nosso intento aqui realizar um discurso a respeito do problema da verdade e/ou do juízo de valor que perpassa todo o poema-livro. Cabe a nós, nesse momento, apenas apontar essa descrição como idealizada e, por isso, romântica.

Versos antes, no início desse nono movimento do sétimo canto, temos um verso que nos remete tanto ao poema “Deprecação”, de Gonçalves Dias, quanto ao “Navio negreiro”, de Castro Alves: “E agora, Musa, cobre o rosto e deixa” (MOURÃO, 1997, p. 338). Em Gonçalves Dias lemos: “Tupã, ó Deus grande! Cobriste teu rosto”. Em “Navio negreiro” nos deparamos com: “silêncio, Musa... chora, e chora tanto/ Que o pavilhão se lave em teu pranto!”. A consubstanciação de versos dos dois principais poetas românticos nos remete a um Gerardo Mello Mourão que não pretende cantar a madrugada dos dias a partir da visão do homem branco, não apenas. O poeta de *Invenção do mar* também quer cantar a negra e a indígena como raças fundadoras da nação brasileira. Afinal de contas, “Deprecação” e “Navio negreiro” são poemas que cantam o sofrimento dos povos indígenas e negros, respectivamente, causado pelos brancos.

Encontramos outras duas referências românticas, apesar de mais tímidas. A primeira é a citação de Fagundes Varela como um dos poetas cantores dos feitos de Padre José de Anchieta: “Depois, foi cantada a vida desse Padre José/ por Luís Nicolau Fagundes Varela/ poeta e santo e bêbado” (MOURÃO, 1997, p. 205). Um pouco mais a frente, temos uma referência à lenda de Iracema, que sabemos ter sido narrada por José de Alencar: “(...) e Pero por ali/ conheceu as amarguras de Martim Soares Moreno,/ bandeirante e Orfeu no Ceará Grande entre as doçuras/ do rosto dessa Iracema da lenda/ a

virgem dos lábios de mel – seu talhe de palmeira na campina” (MOURÃO, 1997, p. 224). As duas referências valem para ressaltar o fato de os românticos resgatarem as lendas e os personagens históricos para dar-lhes caráter de símbolo de formação da identidade nacional. Não podemos nos esquecer da importância dos poetas/prosadores românticos no papel de incutir nos brasileiros o sentimento de amor à pátria. O resgate da história e dos personagens famosos na formação da nação é uma das melhores maneiras de se realizar esse resgate do orgulho nacional. Como já dissemos anteriormente, Mello Mourão não precisa se preocupar em formar uma identidade nacional para o brasileiro, mas em descrever como essa identidade foi formada.

Em outros momentos é visível a presença de um discurso romântico, mesmo quando não necessariamente explícito. O episódio da assinatura da Lei Áurea é exemplo de um deles. Se procuramos a presença do discurso romântico na descrição do sexo, da morte e na dicção da poesia. Começando por essa última, é evidente que o ritmo da poesia de Mello Mourão possui uma preocupação musical, semelhante à preocupação dos românticos. Podemos destacar alguns versos que demonstra bem esse trabalho com a sonoridade realizado no poema:

na proa de uma nau à sombra  
da guitarra de teu corpo e ao ritmo  
das cítaras  
das velas e dos ventos  
partindo a galope cantando galope ao galope das ondas  
na estrada do mar.

(MOURÃO, 1997, p. 132)

Novamente temos as descobertas de terras novas e as aventuras marítimas como o amor dos desbravadores. A musicalidade desses versos, onde a sonoridade nos induz a imaginar a cena descrita, nos remete aos versos de Gonçalves Dias: “Sou bravo, sou forte/ Sou filho do Norte;/ Meu canto de morte,/ Guerreiros, ouvi”. Remete-nos também à musicalidade mais delicada dos versos de Casimiro de Abreu: “Eu tenho uns amores – quem é que não os tinha/ Nos tempos antigos? – amar não faz mal;/ As almas que sentem paixão como a minha/ Que digam, que falem em regra geral”. Trata-se de uma poesia voltada para a oralidade, para a declamação.

O ritmo dos versos de Gerardo Mello Mourão ora usam dessa sonoridade delicada de poetas como Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, ora lançam mão de uma eloquência maior, devedora da poesia oratória de Castro Alves. Os versos a seguir nos mostram isso:

E agora, Musa, cobre o rosto e deixa  
o verde de teus olhos se espalhar na plantação  
junta a lágrima tua a essa chuva de lágrimas  
dos negros que cantavam e choravam nos eitos  
e molhavam com seu pranto o chão de crescer cana  
a terra escura de crescer café  
e engrossavam a água dos ribeiros na bateia de ouro.  
Esta é uma estrofe curta, sufocada, e seu ritmo é o ritmo  
do soluço que estrangula a garganta do cantador:  
interpela, poeta, o Deus embuçado:

Deus, ó Deus, onde estás, que não respondes,  
em que mundo, em que estrela tu te escondes?  
(MOURÃO, 1997, p. 338)

É evidente que o ritmo dos versos de Castro Alves é mantido desde o começo do movimento. Principalmente pra denotar que o pensamento de Gerardo Mello Mourão é semelhante ao do poeta condoreiro no que se refere ao tema da libertação dos escravos. A diferença consiste no fato de Castro Alves ter um papel combativo na história, ao passo que Mello Mourão apenas descreve essa história.

A concepção de morte em *Invenção do mar* pode ser considerada romântica se levarmos em conta a figura do herói destemido, que morre feliz por seus ideais e por sua pátria. A respeito disso, o poeta canta:

E navegavam os rios e navegavam a selva:  
navegar o sertão é navegar um mar  
levam a bússola e os olhos para ler a rota  
nas estrelas do céu; e a partida repete a cerimônia  
das partidas de monção das caravelas:  
ouvem todos a missa solene levam um padre na bandeira  
e casa por casa se despedem na vila,  
em trabalho de lágrimas: não sabem aonde vão –  
sabem que ao ouro ao diamante às esmeraldas  
à caça ao bugre, à flecha da morte, à onça, à caninana  
e não sabem se voltam – quando voltam – e sabem  
que terão um padre para a ajuda da hora de morrer

“... indo caminho da guerra e sendo mortal e não sabe

*o que Deus Nosso Senhor de mim fará*<sup>42</sup> – assim  
começa o testamento dos Raposo Tavares, dos Fernão Dias  
(MOURÃO, 1997, p. 243)

Os heróis se lançam nas aventuras marítimas ou aventuras de desbravamento da nova terra, mesmo tendo como incerto seu destino, mesmo tendo que deixar (cheios de pesar, às lágrimas) pra trás sua casa e sua família. O que nos lembra o índio herói de *I-Juca Pirama*, que não temia lutar ou morrer por sua tribo, só temia pelo pai velho e cego que deixaria sem auxílio. O herói romântico e os heróis formadores da pátria brasileira descritos por Gerardo Mello Mourão temem por seus entes queridos, mas não temem por sua vida.

A morte em *Invenção do mar*, como já dito anteriormente, também se refere ao movimento de criação da identidade nacional. Os heróis morrem pela pátria, seja para defendê-la (como os guerreiros das batalhas para expulsão dos holandeses) ou para constituí-la (tais quais os bandeirantes). Alguns exemplos de excertos que atestam o dito anteriormente: “Não foi em vão o sangue dos heróis: tupis, tapuias, carijós, tamoios/ devoravam guerreiros da floresta –// era a medula dos guerreiros brancos/ nutrindo os ossos de uma nova raça/ a raça dos brasis do Capitão” (MOURÃO, 1997, p. 161). Ou: “e cada sonho era um feudo e cada feudo era um sonho/ e cada sonho um perigo e cada marinheiro/ ao pisar a terra pisava seu próprio feudo/ seu risco sua vida e sua morte – e era senhor/ de seu risco, sua vida e sua morte em busca/ de seu império” (MOURÃO, 1997, p. 175). E mais ainda: “E assim iam morrendo e a terra começava a viver”. (MOURÃO, 1997, p. 179).

O sexo em *Invenção do mar* também possui essa conotação de formador da identidade nacional. É através da miscigenação das raças e da formação de descendência que surge o apego e o amor à terra em que habitam. Os heróis defendem a terra em que vivem para que suas famílias tenham boas condições de vida. No poema-livro, a dispersão das “sementes” dos heróis sempre está ligada à morte para proteção dessas sementes geradas. É o que nos mostra o fragmento a seguir:

O Capitão deixou ali dois homens

---

<sup>42</sup> Grifos do autor.

para criar a terra que viemos criar  
e lhes deixou muitas sementes

e sementes também de homens e mulheres

e as sementes das fêmeas e dos machos

irão brotar – brotaram – Pirro,  
das pedras do caminho de Deucalião  
no começo do mundo entre as palmeiras  
carnaúbas jandaias e pássaros e pássaras  
ribeirões e açais, cajus e buritis  
e o cheiro do ananás e da cidreira  
na pele de algodão das redes e das núpcias e no olor  
e na cor no cajá na cajarana  
das mulheres de mel e seus guerreiros  
entre o verdor das relvas e das águas:

gemia entre as moitas corações, violas  
cantigas ensinadas por Diônisos  
aos ouvidos de Isabel:

aprendemos também essas cantigas, Pero,  
e a letra e a melodia delas e o meneio do corpo  
entre a cintura e as ancas entre  
gravatás, cachoeiras e clarins  
de sabiás na saudação da aurora  
às jabuticabas e às raparigas em flor  
e às outras corolas abertas.

Depois, era o uivo das jaguatiricas  
o relincho das éguas o sino  
do Martim-cererê: e o estrondo  
da salva dos bacamartes – e silvavam flechas  
e gemiam a morte e a vida,

e o gemido da gênese e o clamor da aurora  
nas agonias da inauguração  
sacudiam as copas das árvores

(MOURÃO , 1997, p. 143-145)

O movimento de “criar” a pátria está ligado ao movimento de gerar descendência e ao movimento de desbravar a nova terra e, desse modo, enfrentar perigos. A conexão entre o sexo e a morte também pode ser atestada nesses versos que seguem:

Se o amor servir de guia, terás êxito –  
disse a Teseu o oráculo de Delfos  
e venceram os querubins de roupeta negra  
os nóbregas anchietas – os piagas do amor, poeta –  
e foram-se trocando os ritos canibais  
pelos ritos das redes concubinas

e o ritmo das flechas disparadas  
pelo ritmo do meneio dos machos e das fêmeas  
entre a cintura e as ancas.

(MOURÃO, 1997, p. 228)

Nesse fragmento observamos a presença da miscigenação, nesse momento entre brancos e índios, um dos elementos que caracterizam a formação de nossa sociedade. Como já dito anteriormente, os elementos que se referem à formação da identidade nacional sempre possuem conotações românticas, visto serem os românticos considerados como poetas que se preocuparam com essa formação de identidade pós independência política de Portugal.

Sabemos que *Invenção do mar* não possui no discurso romântico o seu pilar para constituição do épico na contemporaneidade. É em Camões, como exemplo de clássico, e em Pessoa, como exemplo de moderno, que Gerardo Mello Mourão se pauta para constituir sua epopeia. O que atesta mais uma vez a tese do poeta de *Invenção do mar* de que somos fruto do sonho de D. Diniz e da tecnologia da escola de Sagres. E ainda: que somos devedores da cultura lusitana, desde a nossa formação religiosa até a artística. Entretanto, serve para nos mostrar o quanto nosso poeta em estudo é devedor da cultura romântica porque, se não possuímos os poemas inaugurais dos europeus, temos os românticos para nos lembrar de onde surgiu nossa identidade nacional e, por conseguinte, a possibilidade de num momento posterior como a contemporaneidade com o gênio de Mello Mourão para definitivamente nos apresentar à epopeia de nosso povo.

Como já dito anteriormente, Gerardo Mello Mourão é poeta que se prende às tradições, ou seja, poeta que possui verve tipicamente épica, capaz de nos apresentar a nossa sociedade também por via da apresentação da história de sua própria estirpe. Já observamos atitudes assim quando da leitura de *Invenção do mar*, a partir do momento que o poeta nos apontava aos heróis da terra e os colocava dentro de sua própria genealogia, nos dando a conhecer os detalhes da tradição brasileira e sua própria, como modo de também elevar a estima do leitor no poeta que nos conta a história. Mas em “O país dos Mourões” temos contato unicamente com a narração dos feitos dos mellos e

mourões, desde o começo da sociedade brasileira, com a apresentação da história da família como o poema épico a ser contado.

## 2.3 O poema longo como híbrido

Apesar de apresentarmos nos tópicos anteriores o poema longo como sendo lírico ou épico, o que queremos mostrar é que esse tipo de composição, surgida no Romantismo, configura-se como um “problema” de gênero. Dizemos isso devido ao fato de nesse tipo de poesia haver sempre a consubstanciação entre os gêneros líricos e épicos, dando-nos um efeito que consideramos como híbrido. Mesmo nos poemas tratados anteriormente, nos quais há uma maior existência de um gênero em detrimento do outro, podemos apresentar elementos híbridos. Sabemos que o gênero como elemento substantivo e imutável não é capaz de se mesclar a outro, e por isso mesmo trataremos aqui da mistura de estilos, principalmente pelo fato de duvidarmos que esse gênero como coisa substantiva tenha ocorrido em algum momento que não seja nas prescrições das poéticas. Para tratar desse assunto, faremos, como sempre, um apanhado teórico concomitante à apresentação de poemas longos da tradição literária e da contemporaneidade.

Para falar do hibridismo dos gêneros, recorreremos primeiro à fala de Bakhtin a respeito da dialogização. A mescla de discursos dentro do texto, previsto por Bakhtin, também se dá devido à mescla de gêneros. Bakhtin (2002), ao tratar do problema de se desenvolver uma teoria para o romance, pelo fato de ele ser ainda um gênero por se constituir, afirma que o romance convive muito mal com os outros gêneros, principalmente porque os parodia. O teórico parte do pressuposto de que, antes de o romance assumir o papel principal na produção literária oficial, os outros gêneros já consolidados (o lírico, o épico e o drama) se limitavam e se completavam, acrescentando que as poéticas antigas davam conta dessa harmonia. Entretanto, com a ascensão do romance, os gêneros já consolidados, e até já meio mortos – que é o caso da epopeia –, se desagregam, ou, na melhor das hipóteses, romancizam-se.

Bakhtin se refere, ao dizer que os outros gêneros se romancizaram, ao fato de que os demais gêneros se tornaram mais livres e mais soltos, com linguagem renovada, devido ao plurilinguismo vigente nas novas línguas; os gêneros dialogizaram-se, e se abriram para o riso, a ironia e o humor. Para

Bakhtin (2002), os gêneros se tornaram híbridos após a ascensão do romance ao quadro da literatura oficial. Mas ele explica que essa mudança na estrutura dos gêneros não se deve ao fato do surgimento do romance, não unicamente, mas que esses gêneros passaram a ter contato com o presente inacabado, coisa que o romance, por ser um gênero surgido nesta época, apreendeu primeiramente e com maior ênfase.

Do mesmo modo de Bakhtin afirma que o romance impregna e é impregnado pelos demais gêneros, também Hegel afirma a respeito do gênero lírico no Romantismo. Fato, e Bakhtin apreendeu e repassou isso muito bem, que não é o gênero que domina a cena ou a época, mas a época que apresenta os elementos socioculturais necessários que viabilizam o uso de um gênero mais que outro ou até, como é o caso do romance, o surgimento de um novo gênero. O que é importante aqui é que tanto Bakhtin quanto Hegel percebem que os gêneros se mesclam, mas ambos acreditam que tal feito só se iniciou naquele período em estudo e que anteriormente cada gênero estava dentro de sua “caixinha”. Bakhtin chega a afirmar que os gêneros conviviam bem e se completavam antes do surgimento do romance. Nosso ponto é o de mostrar que mesmo à época em que a tradição imperava e que emular os antigos estava em voga, quando da aparição de algum gênio, o que víamos era consubstanciação de estilos criando algo novo.

Isso fica evidente em qualquer dos poemas longos apontados até o momento que pegarmos como exemplo. Na *Ilíada*, por exemplo, Homero poderia ter feito qualquer recorte da guerra que lhe aprouvesse, entretanto, ele escolheu cantar a ira de Aquiles, e mesmo para cantar essa ira, ele faz um outro recorte que nos leva a conhecer um poema que tem seu início antes da ira ser instaurada e seu fim após ela estar aplacada. Todo o cantar que isso suscita se dá dentro dos moldes e modelos específicos do gênero épico, principalmente porque os moldes e modelos foram elencados a partir da observação desse poema. Mas a escolha do recorte é arbitrária e, como tal, só pode partir da subjetividade do sujeito que canta. É isso que nos diz Croce (1997), considerando tal atitude como prova de que toda arte, nesse caso, é lírica. Aqui preferimos dizer que essa subjetividade faz com que todas as obras sejam híbridas, em maior ou em menor grau.

Celina Silva (2006) e John Greenfield (2006) não apresentam, ao contrário de Bakhtin, um momento e tampouco um motivo para a hibridização dos gêneros ocorrer. Aliás, eles não utilizam o termo “hibridização” em seus respectivos estudos. O que eles fazem é considerar os gêneros como uma norma prescrita na teoria, mas que é transgredida quando da prática literária. A respeito disso, Celina Silva (2006, p. 1) diz, pautando-se no pensamento de Schaeffer, ser mais fácil encontrar o seguimento da normatização dos gêneros entre os textos considerados populares e paraliterários do que entre os eruditos.

Assim pensando, pode-se aferir que é mais comum a transgressão das normas dos gêneros do que o contrário. E também, que essa delimitação de gêneros é uma mera convenção. Desse modo, falar em hibridização seria desnecessário, visto que não existiriam os gêneros. Entretanto, derruir a delimitação existente entre os gêneros não é nosso intento, ao menos não por hora. Mantê-la-emos, bem como o termo hibridização, seguindo a teoria de Staiger (1977), que prevê a miscigenação entre os gêneros como o mais usual no mundo moderno (e contemporâneo) – apesar de julgarmos que, mais do que ser usual, a hibridização é própria de todas as obras do mundo atual ou além, como acabamos de apontar, a hibridização é comum a todas as composições literárias de maior complexidade.

Ainda pensando nos antigos e nos clássicos, n’*A divina comédia* vemos os dois estilos apontados consubstanciados de maneira plena. É uma narrativa épica de uma aventura unicamente pessoal, mas que ao menos tempo consegue abarcar toda a sociedade de sua época. Para início de análise, vemos que Dante é o Herói de sua própria epopeia. Como nos textos líricos nos quais há coincidência entre autor-sujeito e autor-empírico, na epopeia em questão não há possibilidade de existência de distanciamento entre cantor e objeto cantado. Mesmo se tratando de uma experiência vivida pelo próprio poeta, ele nos apresenta seus versos como um cantar épico, a aventura do poeta em busca de sua amada, mas como cantor épico que é, ele não tem pressa de correr todos os círculos do inferno para chegar ao paraíso e encontrar Beatriz, ele tem tempo de nos explicar sobre cada um dos círculos, de conversar com seu mentor e guia Virgílio, de ser apresentado aos grandes

nomes das artes da tradição ocidental, de se vingar de seus inimigos, colocando-os no inferno, de nos apresentar a todo o seu conjunto de crença e de cultura.

Depois, quando precisa se despedir de Virgílio para seguir a Beatriz, não vemos o fim da história, mas a apresentação paciente e minuciosa de todos os elementos que formam o paraíso, com cantos carregados de lirismo religioso, num misto de canto épico e lírico que só um gênio, despreocupado com as amarras das prescrições genológicas, é capaz de engendrar. É dessa forma que Dante nos ensina a respeito da extensão nos poemas caracterizados pelo hibridismo: é a fusão entre o desenrolar épico despreocupado com o fim a ser alcançado, pois tem a ciência de que a história se dá no caminhar, e a liberdade de se expressar subjetivamente diante de belezas e valores que não podem ser escritos em palavras objetivas, como a beleza e o amor por Beatriz ou, mais do que tudo, a grandeza e magnitude do paraíso e, principalmente, de Deus. Não há nem como dizer, como podemos para alguns poemas, que trata-se de uma obra épica na estrutura e lírica nos detalhes, não há divisão aparente possível. N'A *divina comédia* os dois estilos convivem em harmonia, hora prevalecendo a um, hora a outro, hora sendo impossível de saber qual dos dois estão presentes.

O poema de Coleridge, que tão bem expressa o que Hegel (1997) diz a respeito do poema lírico que trata de objetos da exterioridade, usando a interioridade para escolha e tratamento do tema ilustram muito bem o que dizemos sobre o poema híbrido onde se vê claramente a predominância ou a permanência de um gênero no outro. Isso se dá porque nesse poema há a escolha lírica da subjetividade do eu, que conhece toda a história, teme pelo destino de Christabel, mas nada pode fazer a não ser contar sua história. Nesse ponto, o sujeito-autor empreende um cantar lírico que se envolve com os personagens apresentados, mas não possui força para modificar esse destino que está encravado como coisa pronta, característica da épica. Aqui já vemos o princípio e fim bem delineados e suspeitamos o fim trágico, mas dele só temos conhecimento no desenrolar dos fatos, ao passo que no canto verdadeiramente épico saberíamos o destino final desde os primeiros versos.

Dessa forma, os dois gêneros se imiscuem um no outro para gerar o efeito da narrativa objetiva lírica, se é que assim a podemos chamar.

Em “Canção da estrada aberta” a movimentação é um pouco diversa. Temos um poema com todas as características líricas, mas que se estende como um poema épico. Dessa forma, podemos dizer que há aqui o contrário do que há em poemas como a *Ilíada*, por exemplo. No poema de Homero há a escolha temática épica com recorte lírico e desenvolvimento totalmente característico do poema épico. Na composição de Whitman há a escolha do tema lírica que usa a forma épica, de grande extensão, como molde para o desenvolvimento lírico do conteúdo. Entretanto, mesmo se pautando no modelo formal da épica, um poema reflexivo não consegue acompanhar a extensão de uma epopeia. Logo, ao poema longo é imprescindível a narração e o caminhar despreocupado da continuidade dos versos rumo ao desfecho, ao passo que a poemas como “Canção da estrada aberta” e *Susana 3*, nos quais mais importa as reflexões e descrições de cunho lírico, mesmo que se pautando em modelos épicos, cabe a alcunha de poemas extensos, não longos.

A presença de intertextos no poema também contribui para a extensão do mesmo. No tópico anterior, apresentamos uma leitura dos intertextos românticos na epopeia nacional de Gerardo Mello Mourão, agora, apresentamos os intertextos clássicos que constituem o poema longo de Drummond, “Máquina do mundo”. Este parte de um intertexto com o Canto X, de *Os lusíadas*, de Camões e, em menor escala, com *A divina comédia*, de Dante. O metro e o ritmo do poema drummondiano seguem o metro e o ritmo do poema de Camões: os decassílabos heróicos. O estilo de construção sintática também é mantido no poema de Drummond, principalmente no que se refere ao tamanho dos períodos, porque, apesar de seus 96 versos, “Máquina do mundo” é escrito em apenas seis longos períodos. Períodos esses que ressoam pelas 32 estrofes do poema. Os períodos longos também são característicos da epopeia de Camões, inclusive nos versos que se referem à revelação da máquina do mundo. O episódio da máquina do mundo ocupa 120 dos 1248 versos do canto X de *Os lusíadas*. Entretanto, *Os lusíadas* possuem estrofes com oito versos, ao passo que o poema drummondiano é escrito em tercetos, seguindo o esquema d’*A divina comédia*. Inclusive, esse aspecto

formal de composição é o que há de mais comum entre o poema de Drummond e o de Dante. “A máquina do mundo” possui, como já dito, 96 versos, mas o sujeito empírico apenas entrevê a máquina do mundo, visto que ele recusa a revelação que a máquina lhe propõe.

No épico lusitano, a máquina do mundo é apresentada a Vasco da Gama pela deusa Tétis, na Ilha dos Amores. O vislumbre de tal magnitude lhe permite ver o presente, o passado e até vislumbrar o futuro. Inclusive, é no episódio da aparição da máquina do mundo que são feitas algumas profecias sobre o hipotético futuro glorioso de Portugal. No caso do poema de Drummond, a máquina do mundo aparece sem ser esperada ou suscitada por outrem. O poeta encontra-se caminhando solitário pelas estradas de Minas, na “hora violácea”, como diria Eliot, e, além da solidão do momento, é visível também o cansaço e o desânimo do sujeito que caminha. Os versos “a máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia” (ANDRADE, 1991, p. 121) são exemplares do desgaste do sujeito que caminha e não mais espera por nenhuma revelação. Mas fica evidente, também nos versos citados anteriormente, que em algum momento do passado, o sujeito que caminha desejou presenciar as revelações que a máquina do mundo poderia lhe apresentar. Entretanto, no momento presente, esse desejo só reaparece como arrependimento. Os versos a seguir também comprovam o que foi dito:

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

(ANDRADE, 1991, p. 121)

Trata-se de uma atitude típica do homem moderno, que já cansado de procurar por respostas que nossa sociedade não é mais capaz de responder, resigna-se à solidão e ao abandono das crenças que o guiaram por sua juventude. O contrário acontece na sociedade clássica do épico camoniano, onde o mundo existe como algo dado e não há a necessidade de procurar por respostas a respeito do mundo transcendental e tampouco há no homem daquela época a vontade de possuir tais respostas.

A máquina do mundo surge como uma oportunidade para o homem moderno possuir as respostas que o homem clássico, como Vasco da Gama, possui como algo pronto. É como se duas épocas se cruzassem naquele entardecer nas estradas desérticas de Minas Gerais: o mundo moderno e o mundo antigo. O que é apresentado ao sujeito caminhante nada mais é que toda a sabedoria acumulada durante todas as eras, o segredo da criação e o mistério da natureza. Todo esse mundo de conhecimento é vislumbrado pelo sujeito, mas ele não possui mais fé para agasalhá-lo. Fica claro, mais uma vez, que o homem moderno não pode mais contemplar os mistérios inaugurais do mundo. Vivemos uma vida fiando-nos em questionamentos para os quais não podemos, e aqui no poema vemos que também não queremos, adquirir respostas. O poeta sabe que perdeu, repelindo a máquina do mundo, o que de mais precioso existia e que sempre em sua vida ansiou. Ele até chega a cogitar, que talvez outro ser estivesse comandando seu corpo, visto que não teve forças para tomar posse do bem que sempre lhe apeteceu. As trevas que tomam conta da estrada no momento em que a máquina do mundo desaparece, podem ser vistas como as trevas da ignorância que seguirão o poeta até o fim de seus dias.

O homem clássico tinha acesso a maravilhas, como a dádiva de poder vislumbrar a máquina do mundo ou a possibilidade de conhecer, em vida, o inferno, o purgatório e o céu. Drummond, sujeito erudito inserido no mundo moderno, era conhecedor desses privilégios. Desse modo, o poeta passa sua

juventude ansiando conhecer as respostas para suas perguntas a respeito do mistério da vida. Como sujeito moderno e sujeito erudito, Drummond tem a noção de que seus anseios não mais podem ser saciados, mesmo se isso lhe fosse oferecido gratuitamente. Claro que ele só será acometido dessa certeza na maturidade. No poema “A máquina do mundo” vemos que o poeta cria em versos uma oportunidade de ao menos dialogar com esse mundo que agora encontra-se perdido. O mundo das epopeias, no qual havia uma íntima ligação entre o homem e o que o transcende (LUKÁCS, 2000). Para dialogar com poemas da tradição épica, nada melhor do que estender sua narração nas minúcias necessárias para se contar o todo do encontro do sujeito moderno com a máquina do mundo. Como o vislumbre das respostas não pode mais acontecer, a narrativa em questão não consegue ser tão extensa quanto um épico clássico.

Fica evidente no poema acima a ligação entre a tradição épica que conhece as respostas antes de serem feitas as perguntas (LUKÁCS, 2000) e o homem moderno que está no mundo cindido e já se cansou de procurar pelas respostas às inúmeras perguntas que ele tem. É a mesma conexão que há entre o gênero épico, apresentando-nos o mundo fechado da Antiguidade, e o lírico, cindindo a esfera e apresentando o sujeito com sua própria opinião sobre o mundo. O que Drummond nos apresenta é que o ônus de ser capaz de dizer eu sobre si mesmo é perder a ligação com o todo que rodeava o homem antigo e o aproximava do transcendente. Aliás, mais do que se aproximar, o homem da Antiguidade era o todo do transcendente e do imanente, sem possibilidade de separação.

Essa mesma angústia do ser que está apartado do universo para sempre consome o poeta contemporâneo, mas ao contrário do sujeito moderno, que buscava a negação e o rompimento com tudo que remete ao passado, mesmo se, como Drummond, esse sujeito tentar resgatar esse mundo perdido, o sujeito do mundo contemporâneo quer se reconciliar com seu passado. Muitas vezes essa busca do passado é infrutífera, e termina por esvaziar o cânone resgatado de toda sua carga significativa de tradição, aglutinando-o aos temas, anseios e pontos de vista do poeta contemporâneo. É o caso de “Táxi ou poema de amor passageiro”, no qual os intertextos da

tradição que emprega são mesclados aos temas banais do cotidiano do sujeito e, por isso, banalizam-se também. Antes disso, eles conseguem remeter o banal à via da reflexão e leva o ser a repensar sua vida, ao mesmo tempo que repensa a humanidade. Entretanto, ao final, o táxi chega ao seu destino, o motel na Praia do Futuro, em Fortaleza, e o sublime se desfaz para dar lugar novamente ao medíocre.

Tal não acontece na poesia de Gerardo Mello Mourão. Devido a sua verve épica, ele é o poeta da tradição, tanto na escolha dos temas, quanto no tratamento. Dessa forma, o cânone abduzido para seus versos não se esvazia de significado, mas permanece complexo, apenas ressignificado para um outro contexto igualmente complexo. Atestamos isso para qualquer dos poemas de Mourão exemplificados até o momento.

### 3. Os poemas de Gerardo Mello Mourão como exemplos de poemas longos

Após discorrer sobre tópicos de história do poema longo e do “problema” de gênero que observamos em composições desse tipo, passamos agora à leitura dos três poemas de Gerardo Mello Mourão que consideramos como exemplares de composição de poemas longos na contemporaneidade. São eles: “Suíte do couro e louvação do couro”, *Susana 3*: elegia e inventário e “O país dos mourões”.

A escolha recai nesse poeta e, num momento posterior, nesses poemas, porque Mello Mourão é o poeta brasileiro contemporâneo que criou tradição na composição de poemas longos. Outros poetas como Gullar, e seu “Poema sujo”, ou Espínola, e “Táxi” ou “Metrô”, também são importantes para o estudo desse tipo de composição, mas nenhum deles apresenta a quantidade de poemas longos (considerando a quantidade de publicações) que o poeta de Ipueiras.

Ademais, os três poemas selecionados representam, cada um, em maior ou menor grau, as características estilísticas que ressaltamos no capítulo anterior. “Suíte do couro ou louvação do couro” é nitidamente híbrido, com elementos épicos e líricos que não se apartam; *Susana 3*: elegia e inventário é um poema lírico cuja forma de dá através do cantar épico; “O país dos mourões” é o épico com a voz lírica de emerge nos momentos em que o poeta relembra seus entes queridos que já estão mortos (entre eles, sua esposa).

### 3.1 “Suíte do couro e louvação do couro”

O poema longo “Suíte do couro ou louvação do couro”, de Gerardo Mello Mourão, teve sua primeira publicação em fevereiro de 2000, e constitui a parte primeira ou “Partitura Número 1” de *Algumas partituras* (MOURÃO, 2002). Trata-se de um poema longo, dividido em sete partes ou sete suítes, e ele trata o todo do que o couro representa para o poeta, para o sertão, para o Brasil e para a América. Buarque, embora com maior ênfase em *Os peãs* e em *Invenção do mar*, investigou a obra de Gerardo Mello Mourão em sua tese de doutoramento e, a respeito de “Suíte do couro ou louvação do couro”, afirmou:

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

(BUARQUE, 2007, p. 74)

Ainda em sua tese, o que Buarque fala sobre *Os peãs* pode também se aplicar a “Suíte do couro ou louvação do couro”:

Homem comum como seus concidadãos, Gerardo Mello Mourão entende que cantar sua vida seria, por extensão, cantar a vida de seus compatriotas. O Ceará, Pernambuco, Alagoas e a Paraíba, a Grécia — porque fomenta a tradição mitológica e o pensamento filosófico ocidental —, Portugal — berço da língua e de muito da psicologia social brasileira —, o cristianismo católico — que está na base religiosa da cultura brasileira —, as tradições familiares do Nordeste — registradas nos brasões dos Mellos, Mourões (...) — congregam o cabedal de humanidade que dá signo de nacionalidade como motivo épico.

(BUARQUE, 2007, p. 66-67)

Na “Suíte do couro – 1: Chão do país”, o poeta observa a terra brasileira de cima, e a descreve como sendo um “couro duro esticado” (MOURÃO, 2002, p. 13); que pode ser compreendido pela semelhança do desenho do mapa brasileiro com um couro esticado e/ou pelo fato de a terra sempre ter dependido do couro para sua existência. Essa segunda interpretação é reforçada quando da leitura do segundo verso “Contempla o chão da capitania – província, país, país hereditário, digamos –” (MOURÃO, 2002, p. 13). Assim, em gradação, faz-se uma enumeração dos nomes (referentes ao modo de governo e/ou (in)dependência administrativa) que a terra brasileira possuiu ao longo da história, e, em todos esses períodos, o que o poeta observa é uma terra feita de(o) couro. A imagem do couro esticado e curtido associa-se também à do chão ressequido do sertão, retratado no poema. Essa descrição da terra como que revestido de couro é acrescida da enumeração dos lugares onde havia/há a criação de gado, partindo do Nordeste ao raso da Catarina e daí para o resto das Américas “Neste país nosso – de couro nosso – toda esta/ América nossa – Argentinas e Chiles, Paraguais –/ América de couro e couro/ De cada um de nós/ Nicaráguas e Texas e Méxicos além.” (MOURÃO, 2002, p. 14).

O tratamento que o poeta dá ao objeto é épico, pois o mesmo não é abordado com o “eu” imerso em si mesmo, cantando o objeto a partir da subjetividade desse eu, mas o objeto, o couro, visto de modo objetivo, cantado em diversas de suas faces, e como algo essencial para a nação brasileira. Isso reforça sua epicidade, pois o couro cantado como imprescindível para o país culmina, no poema, em que a louvação e a exaltação do couro sejam a louvação e a exaltação da própria pátria, que deriva do couro, ou, usando as palavras do próprio Gerardo Mello Mourão (2002, p. 23), “No princípio era o couro/ Navegavam nos couros o sertão de couro/ E o sertão era o couro e o couro era o sertão”. A aproximação de Mello Mourão ao couro, já vimos, pois, é propriamente épica, no entanto, há nisso algumas modulações. Para Gerardo Mello Mourão – e isso somente podemos asseverar pelo todo de sua obra poética, e não especificamente pelo poema “Suíte do couro ou louvação do couro” –, a ideia de nação e o próprio exemplo de pátria compreende cinco dimensões interpostas: o sertão da Ibiapaba, o estado do Ceará (chamado por

ele de Siarah Grande), o Nordeste, o Brasil e as Américas. Logo, ao aproximar-se do couro, embora este objeto não seja representativo de todo o Brasil, ele o é daquele sertão, do Siarah Grande, bem como da Ibiapaba. Assim, Mello Mourão faz com que, por metonímia, o couro também seja próprio do Brasil e das Américas, o que não é falso, mas também não é comum, não é consensual. Essa subjetividade insinua certo lirismo, embora ainda seja própria do épico.

Em “Suíte do couro – 2” temos a presença de dois personagens, artesãos do couro: o primeiro é Antônio Avelino, que trabalha o couro com as próprias mãos, feitas de couro, ou, nas palavras do poeta: “Antônio Avelino trabalhava a própria mão, dedos, unhas – e a mão/ Trabalhava o couro: cosia vivo sobre couro morto/ A memória da morte costura sempre a vida” (MOURÃO, 2002, p. 15). Por seu trabalho artesanal, Antônio Avelino transforma o couro em utensílios. Maria Lina aparece como outra artesã, que trabalha o couro do próprio corpo e o enfeita com os acessórios produzidos por Avelino. É inevitável depreender desse trecho um tom erótico, recorrente (BUARQUE, 2007, p. 75) no poema de Mello Mourão:

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

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

A vaqueta a pelica o bezerril  
Cinto sandália sapatilha bolsa:  
Maria Lina passeia na calçada

Argolas de ouro em marroquins vermelhos  
Toda a graça dos couros trabalhados

(MOURÃO, 2002, p. 12)

O erotismo que se depreende da descrição de Maria Lina é propriamente lírico, principalmente na alusão do couro do baú como semelhante ao do corpo da personagem. Aqui já se observa que a voz lírica salta de dentro da épica, nascida dela. Logo, esse cantar lírico não pode ser visto como algo separado da voz épica, visto que foi suscitado por ela. Não se trata de um trecho épico ou lírico, mas da consubstanciação de ambos, causadora de um efeito estético

único. Vale acrescentar que não se pode dizer que a voz lírica é dependente da épica, uma vez que brota de dentro desta. Visto que os estilos estão consubstanciados, não há dependência.

Em “Suíte do couro – 3” o couro é exaltado pela sua utilidade na literatura: ou para encadernar livros luxuosos, ou para servir de matéria na qual foram escritos as primeiras letras gregas e os primeiros documentos de lei da bíblia. O que nos coloca frente a outro tema recorrente na poesia de Gerardo Mello Mourão (BUARQUE, 2007, p. 66), tratar a mitologia ou história grega e bíblicas, devido a serem elas, os dois elementos formadores de nossa tradição religiosa. O canto termina com a bela imagem das bibliotecas recheadas de livros, encadernados de couro, assombradas pelo último balido dos animais sacrificados em prol da civilização. Imagem que será reiterada nas suítes 4 e 6.

Os baús, as lombadas de livros, os instrumentos usados pelos vaqueiros, os acessórios, ou seja, os objetos de couro produzidos artesanalmente são transformados em monumento através do cantar épico. Isso se dá pela apresentação deles, no presente, como um passado acabado. É a lembrança, frequente no poema, a responsável pela transformação desses objetos em monumento épico. O que nos leva a, mais uma vez, apreender o caráter híbrido desse poema, pois passamos a observar de modo diferente simples objetos.

A exaltação dos baús, utilizados desde a antiguidade do Oriente, que guardam valores, peças de luxo, documentos importantes (ou não), dinheiro ou lembranças, é o tema da “Suíte do couro – 4”. Tão variado quanto o que se guarda no baú é quem o possui: desde faraós a matriarcas da família de Gerardo Mello Mourão, todos fizeram uso desse objeto. Vemos que as personagens da história oriental (Xerxes e Ataxerxes) e da história e mitologia grega (Ulisses, Aquiles, as raparigas de Licomedes) andam em conjunto com personagens da família do poeta (Úrsula, Nazária, Elisa e Elvina), levando-nos a apreender mais um elemento que sempre se apresenta na obra de Mello Mourão (BUARQUE, 2007, p. 67): a apresentação da formação da família dos

Mellos e Mourões como metonímia para a formação de todas as famílias da nação brasileira, e mesmo da América (POUND, 1996, p. 81)<sup>43</sup>.

Reforçamos que todo o poema é construído como uma exaltação do couro e dos objetos produzidos dele. Desse modo, “Suíte do couro e louvação do couro” é feito a guisa de ode. E a ode é um gênero caracteristicamente híbrido, visto que, pensando em Hegel (1997, p. 539-541), nela o poeta “sai de si” para se dedicar ao objeto que se propõe a cantar. Nesse sentido, apesar de ser um canto sem a imersão do eu poético em si, é este eu quem escolhe o objeto, e isso parte de sua subjetividade.

“Vaqueiro – Suíte do couro – 5” retoma a suíte 1. Naquela víamos o chão da pátria e o couro do boi como sendo uma só coisa, agora vemos o homem que lida com esse gado metamorfoseado em centauro; e tudo o que o cerca, desde suas vestimentas até as plantas que formam a paisagem são feitas de couro. Homem-terra-boi se tornam um, que vêm do couro. O poeta se identifica com esse centauro, ao rememorar o pai vaqueiro e outros da família que viviam do trato com o gado. A história dos Mourões courudos caçadores de couro será narrada em minúcias na suíte 7.

O poeta transforma os vaqueiros que povoaram sua infância em personagens-herói da suíte. Tal feito culmina na última parte do poema, na qual é descrito os feitos dos vaqueiros de sua família – conforme já dissemos. Observa-se que Mello Mourão sempre veste com roupagem épica os elementos que lhe são comuns, ou aproxima o que está distante para que o próximo se invista de voz épica por equidade. Exemplo disso se dá na última suíte, quando o poeta coloca Homero no mesmo patamar que os cantores nordestinos. Mas disso, falaremos em breve.

“Suíte do couro – 6” é a mais longa de todas. Podemos dividi-la em 7 partes: a primeira, compreendendo do primeiro ao trigésimo primeiro versos, toma como ponto de partida uma paráfrase bíblica do primeiro capítulo do evangelho segundo João (1996, p. 1306)<sup>44</sup> “No princípio era o couro/

---

<sup>43</sup> Anote-se que Ezra Pound se refere ao peã “O pais dos Mourões”. Contudo, o comentário do autor de *Os cantos* é mesmo observável em toda a obra de verve épica de Mello Mourão.

<sup>44</sup> No texto original do Evangelho segundo João consta: “No início era o verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus”.

Navegavam nos couros o sertão do couro/ E o sertão era o couro e o couro era o sertão.” (MOURÃO, 2002, p. 23). Partindo do couro como essencial para a vida do sertão/sertanejo, desde o trato com o gado, necessário para o desenvolvimento econômico do país; passando pelos objetos feitos de couro que vestem os vaqueiros, que são courudos, devido à lida sol a sol; até chegar aos instrumentos dos jogos de azar e de guardar vinho, que divertem os vaqueiros e os levam a perder o que possuem de mais valor. Ou, nas palavras do próprio Gerardo de Mello Mourão:

Os vinhos aguardentes e às vezes  
A posse das mulas dos jumentos  
E – último lance – a rapariga trêmula  
Derradeiro amor e derradeiro bem  
Perde-ganha na última batida do bozó de sola  
Companheiro da fortuna da viagem dos homens  
No jogo de viver.

(MOURÃO, 2002, p. 24)

A diversão é usada para distrair da dura lida sol a sol, a qual os vaqueiros se submetem, de acordo com o poeta, para contribuírem com a criação da nação brasileira. Mais uma vez vemos os vaqueiros como os heróis do poema, responsáveis pelo desbravamento e povoamento da terra, bem como pelo desenvolvimento econômico do país. Há também que se ressaltar a bela imagem criada por Gerardo Mello Mourão, dos jogos de azar como metáfora para o jogo de viver, no qual somos dependentes da roda da fortuna.

A partir do verso 32 até o 35<sup>45</sup>, há um período de transição espaço-temporal que se pode observar pelos fragmentos “noutros mundos” (MOURÃO, 2002, p. 24) e “outros vinhos, antes” (MOURÃO, 2002, p. 24), que nos remetem ao senhor galego e, ainda mais longínquo, a Propércio, a Horácio e a Anacreonte, que guardavam o vinho em botas de sola ou odres, respectivamente. Cabe aqui ressaltar a antitaxe usada em toda essa suíte, responsável pela ligação entre as sete partes nas quais a dividimos. É a palavra vinho a usada para ligar a realidade dos viajantes sertanejos à das novas figuras que surgem na estrofe seguinte, podendo ser interpretado como o elemento que participa de todos os tempos e de todos os lugares. A parte seguinte tem início no verso 36 e vai até o 54. Nela o poeta nos apresenta o

---

<sup>45</sup> A numeração dos versos é nossa.

período no qual os gregos chamavam de ócio ao couro em que se deitavam para descansar, para tocar a lira e, às vezes, para amar<sup>46</sup>. Ócio é a palavra que nos leva à parte seguinte, compreendida do verso 55 ao 57, sendo ele o nome que os eremitas da Tebaida e os monges cenobitas davam ao chicote e ao cilício de couro usados para o flagelo. Ao contrário do vinho, que independente do lugar é o que inebria e alegra os dias e as noites, o ócio tem significado diverso em cada uma das partes: representando o descanso para uns e o sacrifício/tortura decorrente do credo religioso para outros.

É a religião o elemento de conexão entre a parte anterior e essa nova, que compreende os versos de 58 a 75. Nesse momento é relatada a história bíblica (1996, p. 322) do jovem David que, com uma funda de couro e algumas pedrinhas lisas, conseguiu salvar o povo de Deus. O poeta acrescenta que David observa, ao olhar para o templo da arca sagrada, que tanto os homens quanto os deuses vivem no couro. E não apenas homens e deuses, mas também todos os elementos vivem no couro. O que nos mostram os versos a seguir:

Dormiam no couro os elementos – a água o ar e o fogo  
No fole soprador, as brasas, nas estrelas saltadas entre  
Malho e bigorna do ferreiro Salú – Possidônio também –  
Endemoniado entre as chamas – Hephaistos da beira do  
[açude  
Avental luvas grossas de sola e o pulmão de sola da  
[oficina.

(MOURÃO, 2002, p. 26)

O excerto acima não se refere mais às observações de David, mas a uma descrição do período no qual ele vivia. O poeta evidencia a importância do couro para a humanidade, ao mostrar que é nele/dele que todos vivem.

O verso 80 ao 139, última e maior parte dessa suíte, volta a se referir ao sertanejo, elencando os objetos de couro que sustentam a vida no sertão, mas, dessa vez, com a ressalva de que os objetos de couro são importantes em todas as partes do mundo. Entretanto, o poeta afirma que “não sabemos de peles/ Luxo e frio de terras estrangeiras” (MOURÃO, 2002, p. 27) e, por isso, ele abordará, embora brevemente, esses couros estrangeiros. Afinal, do que

---

<sup>46</sup> Entenda-se: estabelecer relação sexual.

ele sabe e o que o importa é dar a conhecer isto: “(...)a pele seca ao sol – bodes de Atanagildo/ Das bandas da Canabrava, ovelha de Águas Belas de Hermenegildo/ às vezes caítitus da serra ou veado galheiro das bandas de Josué na Água Verde –/ Vaquetas pelicas de bezeros de Laureano, tabuleiros da/ Macambira” (MOURÃO, 2002, p. 27-28) – apesar de alegar que daqueles ele também pouco sabe, que sabe mesmo é sobre “o boi e a vaca do couro cotidiano” (MOURÃO, 2002, p. 28). A rememoração do couro e do boi de seu cotidiano remeterá o poeta a um momento belíssimo de recordação, dos versos 128 a 130: “O couro canta – e como dói/ Às seis da tarde aquele som/ Pendido do couro entre céus e terra” (MOURÃO, 2002, p. 28). Essa recordação culmina na última estrofe da suíte, na qual o poeta diz saber apenas do couro que o cobre e que estará presente em sua morte e verá sua ressurreição. Observa-se que mais uma vez a voz lírica emerge da épica e que, novamente, uma não seria possível sem a outra.

A última suíte, “Suíte do couro – 7”, tem como início um verso de Dantas Motta “Andavam nestas montanhas uns Mourões cascudos” e todo o poema terá Dantas Motta como interlocutor. Trata-se da narração dos feitos dos Mourões cascudos, caçadores de couro, que desbravaram todo o sertão e ainda outras partes do país “Por uma costela e um couro a cada caçador de boi” (MOURÃO, 2002, p. 31). Andavam o Brasil todo, mas sempre voltavam a seus lares, a terra do sol, cercada de couro, tendo aqui a confluência de todas as suítes anteriores – o sertanejo vivendo do/no couro. Esses objetos de couro, essenciais para a vida dos brasileiros, são a ressurreição do boi:

O boi está no poder de seus couros e seus cornos  
E o couro e os cornos são a ressurreição do boi  
No ofício e no exercício; e o boi inteiro seu fenômeno urra  
Na correia da tampa que abre e fecha  
Cornimboque de chifre, polvorim de lazarina.

(MOURÃO, 2002, p.33)

Além dos Mourões, a suíte apresenta outros personagens: primeiro, o “profeta de couro [...] No Raso de Catarina” (MOURÃO, 2002, p. 31), que foi sangrado por tropas inimigas, ao contrário dos Mourões, que retornavam sempre inteiros. Depois, numa das últimas estrofes do poema, vemos a figura

do Capitão Albuquerque<sup>47</sup> e de seus guerreiros, navegando em busca do Rei Sebastião; representando os patriarcas e guerreiros formadores da pátria brasileira.

Nas estrofes finais do poema, pode-se apreender que os heróis desbravadores da terra brasileira e os heróis gregos cantados por Homero são colocados pelo poeta no mesmo nível. Assim como os cantores violeiros dos alpendres nordestinos (cantadores dos feitos de Antônio Avelino e dos Mourões courudos) – e, mais ao fim, do próprio poeta-cantor de “Suíte do couro ou louvação do couro” –, são colocados no mesmo nível que Homero, por serem os cantadores das tradições/histórias de seu povo. O poeta, na última estrofe, retoma a imagem de que “a memória da morte costura sempre a vida” (MOURÃO, 2002, p. 15), e mais: “Couro do couro dos encourados/ Que coso morto em couro vivo/ Neste aboio/ Êi boi ou boi êi boi” (MOURÃO, 2002, p. 35), colocando-se ele mesmo como um artesão (de palavras) responsável pelo cantar dos feitos dos personagens da história brasileira.

A tessitura, presente nos versos finais do poema, pode ser considerada como metáfora do fazer poético. Nesse ponto, Mello Mourão evidencia que o poema é fruto de uma representação. Para Hegel (1997, p. 436), o épico é o que aconteceu de fato e é cantado de forma objetiva no poema. Ainda descrevendo o pensamento do filósofo, a partir do momento que o poeta mostra essa exterioridade épica como fruto de uma representação, e não de modo distanciado, ele está se imiscuindo de subjetividade. E a subjetividade, como já dito anteriormente – ainda que de outro modo –, é a casa do gênero lírico. Dessa maneira, mesmo sendo épico todo o tratamento dado ao poema, ele parte de uma concepção lírica, por concernir a uma representação, e também, conforme já acertamos, pela escolha do objeto ser subjetiva.

Durante a descrição do poema procuramos mostrar que o épico e o lírico encontram-se consubstanciados um no outro, formando algo novo. Há de fato esse hibridismo intergêneros. Entretanto, fica claro que em “Suíte do couro e louvação do couro” o épico predomina. Isso porque é objetivo do poeta a transformação do objeto cantado em monumento representativo da nação

---

<sup>47</sup> O personagem histórico herói do poemeto épico *Prosopopeia*, de Bento Teixeira.

brasileira. Além do mais, a voz épica é a principal em toda a obra de Gerardo Mello Mourão. Inclusive, pode-se afirmar que ele é o único poeta brasileiro a possuir essa verve épica que culminou na composição de *Invenção do mar*, uma verdadeira epopeia<sup>48</sup>.

A presença da voz lírica imiscuída na épica predominante nos mostra que o cantar poético não se prende a prescrições ou a cartilhas, no mundo moderno e contemporâneo. A expressão da atualidade ultrapassa os limites delimitativos dos gêneros, a ponto de nos levar a refletir acerca da procedência de tais limites. Por hora, nos mantemos na linha de Staiger (1969), ao preferir considerar estilos e não gêneros, devido àqueles serem passíveis de se hibridizarem. Vale lembrar que é mais comum a existência de textos literários híbridos do que “puros”. Aliás, ousamos afirmar, e repetimos, que julgamos haver na modernidade apenas produções literárias híbridas, ao menos no que concerne às produções consideradas como alta realização literária<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Wilson Martins (1998, p. 5), a respeito de *Invenção do mar*, afirmou que depois de diversas tentativas, “em que o número de fracassos corresponde ao de tentativas”, foi escrita, afinal, a epopeia brasileira.

<sup>49</sup> Com relação à alta realização literária ver Buarque (2007, p. 156).

### 3.2 *Susana 3: elegia e inventário*

Esse poema, que teve sua primeira publicação em 1994, trata-se de uma despedida da poesia nos moldes clássicos, ou, conforme o poeta explica em “nota”: “seria uma dolorosa despedida poética de uma experiência de obsessão pela beleza” (MOURÃO, 1998, p. 13). O mito suscitado pelo poema, expresso em seu título e reiterado na epígrafe, é o de Susana. É no capítulo 13 do livro de Daniel, no Antigo Testamento, que encontramos tal mito<sup>50</sup>. Susana era uma mulher muito temente a Deus e extremamente bela. Sua beleza era tão grande que despertou a luxúria e a cobiça dos corruptos anciões do templo de sua cidade. Eles se deleitavam observando-a escondidos enquanto a bela passeava e se banhava no jardim. Tomados pela luxúria, tramaram para possuí-la. Disseram à bela que a acusariam de adultério, caso não se entregasse a eles. O castigo para uma adúltera era a morte, mesmo assim Susana preferiu a desonra e os castigos a trair seu marido e, principalmente, a Deus. Cheios de ódio, os anciões reuniram uma assembleia para, levemente, contar a todos que a bela Susana se encontrava às escondidas com seu amante no jardim todas as tardes. Apesar de conhecedores das virtudes da jovem, ninguém ousou questionar a palavra dos senhores da lei e todos já se preparavam para cumprir a sentença. Foi quando Deus tocou o coração do jovem Daniel para que ele se levantasse em defesa de Susana. O jovem profeta conversou com cada ancião separadamente e conseguiu pegá-los na mentira que contavam. Susana foi salva, e Daniel adquiriu prestígio no templo, a partir de então.

Gerardo Mello Mourão considera Susana como a beleza ela-mesma e, no poema, encarna essa beleza em outras personalidades femininas da história ou da mitologia. Uma delas, citada na nota de início do poema (MOURÃO, 1998, p. 13), é Joana de Aragão, a bela filha do rei Fernando, da Itália dos quinhentos. Poetas, pintores e eruditos dedicaram suas artes a cantar/pintar/relatar a beleza e a virtude da bela senhora. É o que Mello Mourão faz, canta a beleza de Susana que o persegue há anos e sempre se

---

<sup>50</sup> Utilizamos *A bíblia: tradução ecumênica* (1996) quando da pesquisa do mito em questão.

apresenta em cada rosto belo de mulher. Pois, como o próprio mito bíblico deixa claro, a beleza leva quase sempre à tragédia e ao desespero para os que com ela se deparam. Além do mito de Susana, podemos facilmente nos lembrar de outros casos onde a beleza feminina culmina em tragédia. Um deles, apesar de não expresso no poema, é o famoso mito de Helena de Troia, cuja beleza estonteante acaba por desencadear a destruição de toda uma sociedade. Ou as ninfas gregas, que cegam os mortais com suas belezas além do concebível pela humanidade.

Nos dois primeiros versos do poema<sup>51</sup> (“Atravessa a noite e o coração/ a flecha de seu nome”) já nos deparamos com a imagem da beleza sendo causadora de destruição: o nome da bela atravessa, como uma flecha, a noite e o coração do poeta. Essa imagem nos remete ao mito de Eros, o deus grego que flecha as pessoas para lhes causar paixão. Logo de início já vemos que a beleza da musa desperta amor no poeta. Beleza e amor engendram sentimentos e reações contraditórias e o poema dará conta dessas oposições. Logo ao ser flechado, Mello Mourão desconfia o nome de sua adorada: pensa em Isabel e em Catarina, mas percebe que sua amada só pode ser Susana, pois, segundo o poeta: “os olhos te distinguem/ no catálogo dos sonhos” (MOURÃO, 1998, p. 17). Inclusive, é nos versos citados anteriormente que se dá a constituição da paixão pelo belo, pois, nesse momento, o poeta escolhe Susana para ser a mais bela entre as belas e se mostra como sujeito passível de se apaixonar. Seguinte a isso, o poeta cita os diversos motivos que nos fazem enxergar, desde já, Susana como a representação da beleza. Ele diz:

pois,  
eras uma vez a rosa, o pêssego, o favo de luz  
das pupilas de mel  
e no vinho da boca a voz de mel  
a melodia  
a embriaguez das noites e dos dias,  
pois,  
eras bela ao crepúsculo  
bela ao crepúsculo

---

<sup>51</sup> A numeração dos versos é nossa.

da aurora – e ao crepúsculo da tarde  
ias ficando cada vez mais bela

e à penugem da noite  
regias  
inventavas  
verão e primavera  
e outras estações que tiravas dos seios  
entre linhos e sedas  
e às vezes  
entre vinhos lareiras e edredons.

E a cada linha feita – desfeita – no teu rosto  
eras e não eras  
e eras  
a promessa e a memória da beleza  
ao crepúsculo da aurora e ao crepúsculo da tarde  
(MOURÃO, 1998, p. 17-18)

A beleza da mulher se funde com a beleza da natureza, como se fossem uma só coisa. A relação que temos aqui é a da mulher como mãe natureza, a que dá a vida e controla as estações do ano. O poeta apenas observa embasbacado a tamanha maravilha e se mostra como um escravo disposto a perseguir tal força natural onde quer que seja necessário. No percurso gerativo da paixão pelo belo, a disposição ocorre nos seguintes versos, já expressos acima: “eras bela ao crepúsculo/ bela ao crepúsculo/ da aurora – e ao crepúsculo da tarde/ ias ficando cada vez mais bela” (MOURÃO, 1998, p. 17-18).

Já se torna evidente que a beleza de Susana se dá principalmente no plano da promessa e no plano da memória. Como figura ligada à natureza, essa mulher não parece estar ao alcance no mundo palpável, mas no da criação artística. É nesse momento que se inicia a peregrinação do poeta em busca dessa beleza prometida. Nos versos que iniciam o percurso do poeta em busca de Susana, encontramos a patemização da paixão. Ele canta: “e no mapa da mina de teu nome/ numeroso e único/ viajei o mapa-mundi e o mapa dos tempos/ a caminho de ti/ e desde/ e até” (MOURÃO, 1998, p. 21). Em cada país, em cada tempo e em cada obra o poeta encontra um cânone da beleza. Nas ruas de Paris e ao pé dos Alpes ele se depara com Rosa e Rita. Joana de Aragão na página dos velhos livros. Nas colinas de Sintra, no Tejo e Alentejo encontramos com Inês e Leonor. As musas de Petrarca e Dante são as belas

encontradas na Itália. Ou mais longínquo ainda, com Leuconoé e Cíntia. Em Tel Aviv o poeta se depara com Raquel.

Em lugares vários e em épocas várias sempre se encontra uma tentativa de personificar a beleza num rosto feminino, mas, de acordo com o poeta, todos “tentavam desenhar a flor do teu semblante” (MOURÃO, 1998, p. 24) – sendo Susana a interlocutora do verso. E mais, sendo Susana a própria beleza, que Gerardo Mello Mourão reproduz através da união de todas as belas do cânone literário. No fim do caminho o poeta expressa a emoção do ser apaixonado. Nos versos que seguem:

Maldito seja eu se me esquecer de teu nome  
fiquem cegos meus olhos  
se eu me esquecer de teu rosto  
surdos meus ouvidos  
se eu me esquecer da melodia  
de tua voz  
seque a minha mão  
se eu me esquecer da maciez de tua pele  
e apodreça o sexo nas virilhas  
se eu me esquecer da glória de tua dança  
entre a cintura e as ancas:

(MOURÃO, 1998, p. 26)

O poeta finalmente encontra sua musa, pois só se pode chegar à imagem de Susana tendo percorrido o caminho da tradição da beleza na Literatura universal. Ou, nas palavras do poeta: “agora sei, Urânia,/ todas as curvas de seu caminho/ Das cidades, das tribos, dos países/ das terras e dos mares/ seus pés se erguiam nos continentes/ virgens e musas, putas e noivas/ guardo seu rastro/ a marca de seus pés/ no chão do coração” (MOURÃO, 1998, p. 26-27). Susana é a beleza, cada parte encontrada em uma sociedade diferente, como na voz das raparigas celtas ou na dança das ninfas.

A partir do verso 173 (“Vinhas chegando”) Gerardo Mello Mourão retoma a ideia de que a beleza por ele retratada é uma invenção da poesia, ou seja, é a beleza de papel. Isso se evidencia nos versos: “Vinhas chegando/ e já não sei/ se eras tu – se o teu poeta –/ alguém vinha chegando” (MOURÃO, 1998, p. 29). O que o poeta perseguia era o cânone clássico da beleza na cultura ocidental. Por isso o passeio pela mitologia grega – com as ninfas e mais a frente com Afrodite –, pela cultura literária europeia de todos os tempos e pela



e às vezes  
as águas lambiam teu corpo nu  
e entre o arvoredado  
eras espreitada  
e ias e voltavas  
ao ritmo das águas e das margens  
e pisavas as folhas e as pupilas  
e pisavas a flor e o coração  
de teu poeta

e às vezes  
galgavas os desvios as montanhas  
percorrias os vales a cavalo  
morena e nua no lombo das éguas alazãs  
quando a lua banhava tua pele  
e dourava tuas crinas e lavava  
teus olhos de ouro:  
assim te conheci e te amei  
tuas crinas entre as crinas das éguas  
e os ventos da madrugada

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

pois eras tu – de Susa vinhas  
pelo país de Damasco  
e eu afagava  
o punhal na cintura – e o ciúme nos olhos  
rugia moribundo  
entre a luxúria das flores do arvoredado  
de onde as pupilas te espreitavam

E a mão de Deus riscou tua cabeça  
e eras Sua imagem  
e eras tu

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

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

Sus

ana!

(MOURÃO, 1998, p. 33-34, 37-39)

Assim termina a parte do poema que trata da elegia de Susana. Nesse fragmento há uma mescla entre o mito bíblico e a invenção do poeta, que se coloca no lugar dos anciões do templo e fica à espreita de Susana. A beleza da musa cruel o leva ao desespero do ciúme e à morte. Mas mesmo nas portas da morte, o poeta se lembra de Susana e é a ela que dedica seu último suspiro. A respeito desses últimos versos da elegia, Jamesson Buarque de Souza, em sua tese de doutoramento, diz:

Digamos que o poeta matou a beleza, a beleza da *art pour l'art*, a beleza dogmaticamente programática da arte acadêmica. A versificação livre em *Susana*, no entanto, revela-nos uma passagem para um outro plano de beleza, um plano de beleza que chamamos de contemporâneo, uma vez que dialoga com a tradição dos ritmos poéticos e com as variedades formais que a poesia conheceu a partir da modernidade, que se anunciara na Alemanha das três décadas finais do século XVIII, pelas mãos de Klopstock e Höderlin — o que não escapou das mãos de Leopardi, na Itália do século XIX, passando pelo poeta americano Walt Whitman, até chegar aos franceses da estirpe de Baudelaire, e, então, espalhar-se pelo Ocidente. Ao comentar o poeta, Roberto Pontes (1996, p. 107) compara o recurso final da versificação do excerto que fizemos com a decomposição comum à poética de e. e. cummings — principalmente porque a decomposição vocabular faz novas revelações semânticas: “Sus” é uma interjeição que significa “ânimo” e “ana” é um substantivo que significa “graça”, ambos vocábulos do hebraico (BUARQUE, 2007, p. 64-65).

Não se trata, nesse sentido, da morte do sujeito-empírico Gerardo Mello Mourão, mas da morte do poeta como reproduzidor dos moldes da poesia clássica.

O inventário de Susana é uma pequena narrativa em versos tendo como personagens: José, João, Francisco, Manuel, Antônio, Pedro, Miguel e outros. Contam o que cada um ganhou em uma determinada partilha. Todos herdaram bens materiais: terras, gado, armas, animais, propriedades e até prostitutas. O poeta foi o único sem herdar nada, ele foge para Susa e rouba uma Susana. É

aqui que encontramos a moralização da paixão pelo belo. Exatamente nos versos a seguir:

As terras arderam os rios secaram os navios afundaram  
os patacões? — derreteram —

a escada caiu, jacarandás se quebraram  
os cavalos morreram  
rasgou-se a casaca, poiu-se a cartola  
parou o relógio sumiu a corrente  
e a pistola e punhal morreu Jacqueline num  
cabaret de Crateús  
O tempo comeu tudo

Restou a eternidade  
teus olhos tua boca  
herança minha  
Susana.

(MOURÃO, 1998, p. 45-46)

A beleza, mesmo que roubada, dura a eternidade<sup>52</sup>. Fica claro que apesar de abandonar os moldes clássicos da poesia, o poeta tem noção de que a beleza de Susana o acompanhará por todo o sempre, como uma herança do aprendizado com os mestres clássicos.

O poema moraliza-se positivamente, pois a beleza se mostra como algo pertencente ao plano do eterno, de algo que sempre existiu e sempre existirá. Tudo se perde na partilha do inventário, menos a beleza de Susana. Ainda no que se refere à paixão pelo belo, entendemos que ela se modaliza em um querer-ser conjunto e um não-poder-ser disjunto. O fato de o poeta enfatizar que a beleza de Susana o acompanhará como herança pela eternidade confirma a modalização encontrada. No campo da foria, sabemos que a paixão pelo belo caracteriza-se pela euforia do sujeito apaixonado. Esse passeio pela tradição literária-histórica-bíblica do Ocidente para construir essa despedida da poesia nos moldes clássicos, da arte pela arte, é comum à poética de Gerardo Mello Mourão (BUARQUE, 2007, p. 66-67) e se mostra, no caso específico de

---

<sup>52</sup> Não podemos nos esquecer que tratamos aqui da beleza de papel ou da atualização do mito da beleza. Por isso dizemos que ela dura a eternidade. Principalmente se pensarmos no modelo canônico de beleza para os antigos e para os clássicos.

*Susana – 3: elegia e inventário*, como perfeito para apresentar o cânone da beleza na literatura universal.

### 3.3 “O país dos mourões”

Esse poema de Gerardo Mello Mourão compõe a primeira parte da tríade de *Os peãs*. Buarque, a respeito de *Os peãs*, nos diz:

No tríptico, o poeta opera as tradições da formação histórica das famílias nordestinas, tomando o Ceará como modelo, para dar ao canto poético um formato de saga, de sorte que a genealogia brasileira ou americana possa equilibrar imagens realistas de mito e história em um único protocolo. Certamente por isso, os poemas se assemelham a crônicas, bem como por isso o ritmo é equilibrado entre verso e prosa (BUARQUE, 2007, p. 187).

Buarque fala dos poemas de Mello Mourão como épicos, por terem íntima relação com a história e com a genealogia. *Os peãs* é justamente o poema onde será cantada a genealogia da família dos mellos e mourões, como metonímia para todas as famílias nordestinas e, conseqüentemente, do Brasil. É através da morte e do sexo que essa genealogia será montada e é basicamente no primeiro peã, “O país dos Mourões”, que esse cantar se evidencia.

O poema em questão possui 34 cantos e 3324 versos. O primeiro desses cantos ( $\alpha'$ ) se inicia com a descrição dos primeiros mourões a “tombarem”, na época em que a morte ainda era hierárquica e cronológica. Por hierárquica entendem-se as mortes dos que possuíam cargos/títulos/posses de importância para a sociedade e, por esse motivo, encontraram o fim de suas vidas por via de contendas. Alexandre, bisavô do poeta, e Manuel Martins Chaves são exemplos dos que morreram por serem hierárquicos. Os cronológicos são os que morreram na velhice: picados de cobra, de maleita, etc. Os avós dos avós do poeta, por exemplo. Os hierárquicos e os cronológicos continuam tombando pela esquerda e pela direita até que morre o pai do poeta. A partir desse momento passam a morrer velhos, crianças, ricos, pobres, bêbados, abstêmios. A morte perde sua lógica, quanto à escolha dos que devem morrer, mas não deixa de matar. A única coisa certa, nesse sistema, é que a morte levará a todos, independente do que se faça.

Esse canto de genealogia que se dá através da descrição dos que morrem prossegue, com a diferença que Mello Mourão passa a descrever também a morte dos que não fazem parte de sua família, mas que lhe eram próximos. É apenas no verso 125 (“E tu mesma caíste, eu que te havia por”)<sup>53</sup> que essa construção de genealogia é quebrada. Descobrimos que o poeta quer cantar a morte de alguém que ele “havia por endereço do coração” (MOURÃO, 1999, p. 10) e essa descoberta se dá no momento em que a voz lírica grita de dentro da épica, lembrando da morte da mulher amada e considerando-se ainda incapaz de falar sobre isso de maneira adequada. Desse modo, o poeta canta a sua família com base na morte dela, pois o tema da morte é o que consome sua alma, pela morte da esposa, ao passo que a ele coube viver. Tanto que, nos versos seguintes, o poeta trava diálogo com a mulher amada, lhe contando que ele, o poeta, foi marcado para viver. E que, por isso, é preciso cantar não apenas a morte, mas os que nasceriam para completar a família, os filhos que ele teria com a mulher alvo de seu amor.

O segundo canto ( $\beta'$ ) todo tem a mulher amada como interlocutora. Agora que ela existe apenas na memória e nos versos do poeta, ele a canta como a pássara de água e a chama para acompanhá-lo em sua jornada pela história de sua família e a história da tradição literária/histórica/religiosa do Ocidente e do Brasil. A mulher, como musa moderna, deve ajudar a memória do poeta a não esquecer os detalhes a serem narrados. Atitude tradicionalmente épica, mas que se transforma com a consubstanciação do lírico, no momento em que a musa escolhida é a esposa amada morta. Manter sua amada como interlocutora do poema é uma forma de tentar ressuscitá-la em versos, trazê-la de volta ao menos no papel. Entretanto, a figura é representada como pássara de água e pétala de água, que se tenta pegar, mas escorre pelos dedos.

A morte para o épico causa medo (STAIGER, 1997), mas o lírico mergulha de cabeça na dor que sente. Os dois cantos que seguem ( $\gamma'$  e  $\delta'$ ) tratam dessa dor da morte, da inconstância das coisas, de como tudo é fugidivo. Tal cantar é suscitado pela lembrança de que entre os mortos que tombaram

---

<sup>53</sup> A numeração dos versos é nossa.

(num cantar que era tipicamente épico) estava a mulher amada para a qual ele vivia e a qual faz muita falta. Vejamos:

E a duração do lírio fora um hálito,  
o lírio, Geraldino, de cristal,  
que te floresce sobre a sepultura;  
o lírio, Telmo, que em teus olhos pálpebras  
apascentam de pétalas no claustro.

E no entanto durara: ao tempo quando  
a madressilva não temia os pés  
desabrochados entre margaridas  
e a mão sabia a dança que hoje não.

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

E alugavam-se ao vento os calendários,  
as datas e os ponteiros do relógio  
sucediavam-se pétalas de espátulas  
alugados aos ventos os ponteiros  
giravam girassóis de cataventos.

E a duração do lírio fora um hálito.

(MOURÃO, 1999, p. 21)

No excerto apresentado, tem-se a nostalgia, não apenas do período em que a amada ainda era viva, mas do período em que ainda não se pensavam em morte. Em que a vida podia transcorrer seu curso sem preocupações, “alugando os calendários ao vento”, para que o tempo corresse, sem ideia de que um dia ele acabaria e a vida da maioria dos familiares do poeta, mesmo os que não eram hierárquicos ou cronológicos.

A partir do próximo canto (ε'), o poeta inicia a história de sua família, narrada a partir da morte e do sexo, com as lembranças mais ancestrais referentes ao recorte pretendido. Com uma atitude tipicamente épica, Mello Mourão rememora a primeira vez que mulheres nuas, aos 6 anos de idade, quando estava tomando banho de rio. Temos então a memória mais antiga relacionada ao sexo, que será tema recorrente ao longo de todo o poema. Aqui o poeta já se compara a um personagem da mitologia grega, o fauno. Em outros momentos ele se comparará a Teseu e a Orfeu (MOURÃO, 1999, p. 91), mas deixará claro que não é ele que se torna personagem da mitologia grega,

mas que os personagens se transformam em Mellos e Mourões, numa postura de aglutinação do que está a seu redor para constituir o país dos seus, o país dos Mourões. A continuidade dessa história se dá dez cantos depois. No 18º é retomada a figura do fauno, agora com sete anos, que já cita o nome das mulheres aguadeiras, como Tereza (MOURÃO, 1999, p. 62), que insinuava a eles os caminhos do amor.

Este canto se inicia com um intertexto ao poema de Casimiro de Abreu, “Meus oito anos”, denotando o mesmo saudosismo romântico com relação à infância no paraíso perdido. A figura do fauno é retomada para tomar posse da infância e tomar posse também, de uma vez por todas, das terras dos Mourões, que correspondem a sua pátria querida e também perdida, mas recuperada ao menos na força da palavra de poesia. Gerardo Mello Mourão traça os limites de abrangência de seu território, apresentando-o também a quem o lê, mas, na estrofe final, tomamos conhecimento do verdadeiro legado dos Mellos e Mourões: aqueles que morrem sem medo por belas mulheres e sangram e matam e se orgulham disso. Ao final, é reiterado novamente que a ele resta sobreviver.

No canto seguinte (19º), a mesma atitude de buscar a primeira lembrança, mas dessa vez da morte e dessa vez a imagem se apresenta pela via da recordação, num cantar lírico para o irmão morto, com o qual o poeta aprendeu a despedir-se (MOURÃO, 1999, p. 26). Ao irmão, bem como à mulher amada, ele emprega os elementos épicos de apresentação nua e crua da morte como ela aconteceu. Podemos até comparar dois trechos para evidenciar a diferença entre o cantar a morte pela via do épico e o cantar a morte pela via do lírico.

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

fabricava aguardente e não bebia – morreu abstinente, mas morreu;  
o Major Borete Mourão, da Canabrava dos Mourões, destilava a sua no próprio fígado – morreu bêbado, mas morreu;  
(MOURÃO, 1999, p. 9)

Ou,

Tu que amavas paletós  
botinas amarelas e cavalos  
tu que amavas o rio  
e a poltrona da avó e um copo  
de alumínio e os potes de água fresca  
tu súbito a boca  
cheia na véspera de risos a boca  
cheia de terra cheia de raízes.

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

(MOURÃO, 1999, p. 26)

No primeiro trecho há o cantar épico, o que registra, distanciando e imparcial. Não há sentimento algum relacionado ao que está sendo cantado, apenas a apresentação do fato “fulano era assim, mas morreu porque todos morrerão”. Essa postura épica se desfaz quando da recordação do primeiro contato do poeta com a morte, de um ente amado, que foi-se de repente. No belo trecho evidencia-se que a fugacidade do tempo elencada nos cantos anteriores foi ensinada ao poeta pela via da morte. Através da dor há a percepção da distância que separa um dia do outro, que é a mesma que existe entre ter o ente amado em vida e não ter mais.

O cantar épico volta à ancestralidade pessoal, rememorando e recordando, ao mesmo tempo, do homem que lhe ensinou a ser e a aprender a amar a família dos mellos e mourões. Nesse canto (Z'), o poeta apresenta seu avô, com seus hábitos, mesclando as recordações pessoais do neto, que quer

recriar os cabelos, os olhos e as características de seu avô nos próprios filhos, com as memórias épicas do chefe da família. No momento em que o cantar épico toma conta sobre o lírico, o movimento se torna mais ancestral ainda, pois o poeta registrará os parentes que dominavam o país dos Mourões nos dias gloriosos em que a terra era efetivamente deles. Desses ancestrais ele aprendeu o amor às mulheres e à embriaguez, ou seja, foram eles que o formaram e o ensinaram a ser o homem que ele é hoje.

Continuando na tese de que os da raça dos Mellos e Mourões nasceram para se entregar à embriaguez e às mulheres, cuja sina é morrer, matar e procriar, no próximo canto (η') ele apresenta a história dos dois primos que duelaram até a morte pelo amor da prima. Os dois morreram e a prima precisou prantear aos dois. A morte sempre acompanhada do amor dos desse país cujo principal alimento é o sangue. Inclusive no canto κε' apresenta-se um mito da terra dos mourões, no qual vemos o sangue como o alimentos dos dessa raça. Vejamos:

Era uma vez um país  
onde o fruto alastra o chão  
vastos campos onde os touros  
nédios urram sobranceiros  
entre os bandos de carneiros  
pelas soltas dos Mourões:

“Não te aproximes daqui: descalça as alpercatas, porque  
o lugar onde te encontras é uma terra sagrada”  
eles fundaram a terra sagrada e sobre ela  
num círculo do chão foi abatida  
a grande cajazeiras com seus frutos de ouro  
e o capitão mandou matar os gaviões  
e à glória da cantaria da pedra de ângulo  
das paredes de pedra  
foram colhidos os tamarindos e derrubadas as jacas e  
abatidas as jaqueiras  
e imolados os animais perigosos  
e queimados à bala os forasteiros.

Bebam à minha saúde – ordenou o Capitão  
quando assentou a cumieira da casa –  
e entre os copos de aguardente parecia  
um deus embriagado e cosmogômico  
a criar seu mundo  
no país dos Mourões  
in illo tempore.

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 parir e de matar

(MOURÃO, 1999, p. 93-94)

Esse mito inaugural resume o tema que perpassa todo poema: os da raça dos Mellos e Mourões são formados a partir da morte e a partir do nascimento. Tudo perpassado pela dor e pela força dos machos dessa família. É um canto predominantemente paternalista, no qual o que importa são os feitos dos homens dessa família e como eles dominaram o país deles por muito tempo, apesar dos inimigos. Nesse ponto, trata-se de um cantar tipicamente homérico, no qual o importante são os feitos heroicos dos homens formadores das nações.

Se a morte é a sina dos Mourões e ao poeta coube sobreviver, é missão dele cantar sua família, nesse momento com a lembrança do cemitério que abriga os primeiros de sua família e que não o abrigará. Seguindo a movimentação natural deste poema, a lembrança do cemitério que abriga os mortos de sua família novamente suscita a tristeza pela amada que está também morta. Os próximos cantos (ι', ια' e ιβ') retomam essa voz lírica interrompida pelo épico, e a lembrança do cemitério que abriga o corpo da amada, bem como o tom elegíaco dos momentos citados, corroboram com a tristeza de quem perdeu a amada e precisa dar vazão a isso com a arma que ele tem: a poesia. Aqui novamente a visão do macho que toma sua fêmea – metamorfoseado em touro – nas costas, simbolizando a tomada de posse dessa mulher, está presente. A voz paternalista, quiçá machista, se evidencia ao observarmos que o poeta ama a mulher por sua beleza, seus olhos, sua pele, e porque ela foi destinada a ele, pertence a ele e perpetuará sua espécie. A mulher, na verdade, aparece como plano de fundo para que o macho cante sua própria beleza e sua força, capaz de protegê-la.

E se o poema é o canto do macho e da ancestralidade dos homens de sua raça, então torna-se necessário cantar os heróis dessa raça. Entre os personagens masculinos dessa família, destaca-se a figura de Alexandre Mourão, que escapa dos inimigos atravessando o rio a nado nu, com apenas um punhal na mão e um patacão nos dentes. É no canto ιγ' que conhecemos esse personagem, mas o λ' trata especificamente de sua história. É um longo canto, mas transcrevemos nos anexos a parte em que o herói narra sua própria história, em primeira pessoa.

Este canto começa com a voz do autor-empírico que já nos mostra Alexandre Mourão em suas andanças para vingar o irmão caçula assassinado em emboscada. As aspas são nossos avisos gráficos de que a voz de outra pessoa entraria na história. E é a voz de Alexandre Mourão, contando, em primeira pessoa, o desespero que sentiram quando ouviram o tiro que matou seu irmão Manuel, todas as suas andanças sem sossego no encalço do facínora e todas as mortes que resultaram da vingança, mas que não o saciavam, pois só o corpo de Vicente da Caminhadeira poderia satisfazê-lo.

Lutar é a sina dos machos Mourões e na vida de Alexandre Mourão a guerra para vingar a morte do irmão se combina à guerra maior, contra o governo, e o herói passa de uma luta em honra da família, na qual lutava sozinho com seus homens, por uma luta que era apoiada por todo o povo, que compunham músicas em seu nome. Alexandre Mourão simboliza a sobrevivência da família mesmo quando tudo parece estar perdido e com apenas um punhal e um patacão consegue escapar da emboscada e retorna, porque um Mello Mourão não teme a morte, para continuar a luta pelos seus. Em determinado momento, surge a possibilidade de apaziguamento e Alexandre Mourão prevê uma vida tranquila, com terras ao lado das de seus irmãos. Nesse ponto, nosso herói se assemelha aos da epopeia de Homero, por exemplo, pois estes também não escolhem se querem ou não lutar, eles fazem porque é preciso e também por almejam a glória. Assim também com Alexandre Mourão, que peleja porque precisa, porque tem sede de vingança ou porque declaram guerra contra sua família.

Não havendo mais motivo de guerra, ele retornaria para sua família e seguiria sua vida, mas estando o assassino do irmão ainda vivo, só lhe resta persegui-lo até os confins do mundo para ter sua vingança aplacada. O que nunca ocorre, pois se Alexandre Mourão não sucumbe aos desejos de ter uma vida comum como rico latifundiário, ele sim se deixa levar pelos encantos do amor e da luxúria. Nas palavras dele mesmo, “não pode resistir a mulher moça” e vai ao encontro dela desarmado e por ela é traído, emboscado e finalmente preso. Se a narrativa em primeira pessoa se encerra com o herói contando que mesmo na prisão as mulheres vão ao seu encontro, o do poeta cantor continua, retomando a sina de sua família, ser consumida pelo ódio, pelo sangue, pelo sexo, pela cachaça e pela ganância.

O canto patriarcal de uma família que vive de tradição, de ódio e que se orgulha de sua ancestralidade e descendência é tipicamente épico. Igualmente épica é a atitude de contar os temas retratados em proposição de maneira genealógica, relembrando a morte dos seus, visto que intenta contar a história de sua família a partir da morte, desde a primeira morte que se lembra em sua infância e também desde o primeiro a morrer de toda a sua linhagem. Nesse trecho da história de Alexandre Mourão observamos ainda a presença do estilo épico nas minúcias do narrar. Não basta a quem conta apenas dizer que andou todo o sertão no encalço de seu desafeto, é preciso citar os nomes das cidades, as casas em que se hospedou, o que lhe deram de boa hospedagem, o bom cheiro da rede de dormir (reiterado várias vezes, como repetição épica do cantor que recita ao público). E como canto de aristocracia, visto que não lhe importa contar o nome dos homens que o seguem, apenas diz que são seus homens e coloca os feitos de seus subordinados como dele próprio, apenas fazendo questão de enfatizar os momentos nos quais ele próprio praticou as ações.

Esses elementos citados acima são responsáveis pela extensão do canto e, por conseguinte, do poema. Os momentos líricos surgem quando o autor-empírico coincide com o autor-sujeito, recordando sua vida, quando da infância, ou dos parentes mortos com os quais teve grande convivência, ou, principalmente, quando recorda a mulher amada morta, para a qual escreve e dedica todo o poema, porque, para ele, o que sobreviveu, resta usar a palavra

de poesia para eternizar sua linhagem e seu amor. Ao poeta não cabem os atos heroicos de Alexandre Mourão, mas o dom de transcrever para versos os acontecimentos de todos os heróis de sua família, criando, dessa forma, o país dos Mourões. E essa sua responsabilidade como o criador do país através da força da palavra fica evidente em diversos momentos do poema, como nos versos finais do canto ιγ<sup>54</sup>: “em meu lombo em minha asa em minha lira em minha toledana” (MOURÃO, 1999, p. 57).

Mas ao épico, além de cantar os heróis da tradição do povo dos Mourões, também cabe o registro. E no canto ιδ' o poeta continua nos contando a história de sua família, nesse momento, de como eles perderam o dinheiro que tinham, decorrente das duas grandes secas do nordeste. O neto – poeta – que havia sido indicado quando do nascimento que iria estudar na Europa sob auspícios do avô. O destino da criança-poeta acaba por se esvaír devido a uma das características comuns dos Mellos e Mourões: o orgulho. O avô não podia suportar a ideia de ter que trabalhar para seu próprio sustento, quando seu gado e seu canavial definham. Trabalhar é para subalternos. Dito isso, o velho Mourão viverá como sempre viveu, gastando o dinheiro que reservara para a educação do neto. O poeta não lamenta o ocorrido, pois ainda lhe resta o amor de sua musa, que o resgata de tudo.

Resgatando também o registro, na segunda via que é a de cantar o amor e as mulheres, o poeta retoma a narração das mulheres que via no rio na infância e de todas as outras mulheres em seu futuro que de alguma forma marcaram sua vida. Ele se atém a falar da amada, que é o amor verdadeiro, que veio para sempre apesar de ela já ter partido. Nos cantos ΙΖ' e Ιη', o cantor parte para a rememoração de seus parentes, Abdias principalmente, que também era mulherengo como o poeta, afinal, a tendência à cair por mulheres é recorrente na família, está no sangue dos Mourões. Mas não só de mulheres viviam os Mourões, os causadores de morte na família continuam sendo a pistola, a aguardente e também as mulheres.

---

<sup>54</sup> Retomamos aqui o canto no qual paramos para fazer o salto ao λ', que conta a história de Alexandre Mourão.

A bravura e a virilidade dos homens da família dos Mellos e Mourões é especificada a todo momento de forma generalizada, como mostras de que são características recorrentes, e com exemplos como os de Alexandre Mourão, Eufrosino, guerreiros de sua estirpe, ou Manuel Mourão, que não se deu à batalha, mas era destemido, enfrentava víboras e se dá também como exemplo de macho da família. Às mulheres cabe rezar por seus maridos e suportar seus destemperos, como nos mostra o canto κδ', no qual Maria Alves Feitosa chega a apanhar do marido bêbado, mas não se importa porque "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" (MOURÃO, 1999, p. 89). Na continuidade dos versos é exposto que nessa família não se conhece homem não raparigueiro e mulher que seja infiel. O canto patriarcal ressalta que aos homens tudo é válido e às mulheres da família só resta obedecer a seus machos e fazer suas vontades. Ao final do canto ele ressalta que Teseu e Orfeu, por sua bravura e pelo canto da cítara que encanta as mulheres, também fazem parte da linhagem dos Mellos e Mourões, abduzindo para sua família outro canto literário de tradição patriarcal: a helênica.

## Considerações finais

Após o desenrolar dos três capítulos planejados, podemos concluir que nossa hipótese inicial a respeito do poema longo moderno e contemporâneo como fruto do Romantismo, movimento no qual há uma maior imersão do sujeito que diz eu sobre si mesmo, gerando, assim, uma maior liberdade de conteúdos, se mostra como válida. Vimos, a partir das apresentações de exemplos, em nossa descrição de tópicos de história do poema longo, que é nesse momento que o poema longo deixa de ser somente o épico e passa a se expandir e se expressar de diversas formas, com maior ou menor grau de lirismo em seus versos.

Durante nosso estudo foi possível notar que mesmo nos poemas de tradição épica consagrada, como os poemas homéricos, já se podia visualizar certos traços de subjetividade, no que se refere ao recorte de história que se pretendia narrar para abarcar a proposição almejada. Pensando assim, podemos concluir também que todos os poemas longos que estudamos podem ser considerados híbridos, consubstanciando os estilos épico e lírico. Nesse ponto, nossa segunda hipótese, a do poema longo como um “problema” de gênero que passa pelo épico e pelo lírico também se mostra como verdadeira, visto é evidente a presença da subjetividade e/ou da forma e do desenrolar épico em cada um dos poemas apresentados.

Nos três poemas selecionados como exemplares, os de Gerardo Mello Mourão, podemos observar que na contemporaneidade essa mistura dos estilos literários pode ocorrer de forma distinta: totalmente consubstanciado em “Suíte do couro e louvação do couro”; como um rastro de épico que sobra pela aplicação do conteúdo lírico em *Susana 3*: elegia e inventário; e na voz lírica que aparece por entre o cantar épico durante o poema épico que conta a história da família dos mellos e mourões.

Além das duas hipóteses principais, também nos propomos a iniciar um estudo a respeito do poema longo moderno e contemporâneo, e, nesse sentido, algumas questões levantadas durante nosso percurso ficam para ser respondidas em momento posterior. A primeira delas seria a continuidade da

exposição a respeito da extensão do poema. A segunda se relaciona à questão do mercado editorial nacional, que possibilita a publicação em obra completa de poemas que em momento posterior haviam sido publicados como poemas-livros. Nesse momento, também cabe um estudo a respeito da tríade poeta/crítico/leitor, que no poema longo encontra-se deficiente, existindo obras publicadas, pouca crítica a respeito – apesar de reconhecimento em premiações nacionais e internacionais – e uma grande falha no que concerne ao público leitor desses poemas. Para tratar dessa tríade, devemos pensar também a respeito do acesso que esses poemas possam ter aos leitores durante sua educação básica, período de formação de gosto literário que prosseguirá por toda a vida do indivíduo.

Com relação ao hibridismo dos gêneros, fica também para uma sequência o estudo a respeito dessa presença de consubstanciação de gêneros no drama e na sátira. Não fizemos isso por agora, pois acarretaria o envolvimento de uma outra arte (o teatro) e isso demandaria mais tempo, além de desviar de nossas duas propostas originais, a que julgamos ser essenciais para o pontapé inicial nos estudos a respeito das composições de poemas longos no mundo de hoje.

## Referências

- A BÍBLIA: tradução ecumênica. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- A canção dos nibelungos*. Trad. Luís Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- A canção de Rolando*. Trad. Emílio Campos Lima. Porto: Europa-américa, 1987.
- ALBRECHT, Michael von. *Roman Epic*. An Interpretative Introduction. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1999.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo, Hedra, 2006.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Trad. Italo Eugenio Mauro. Ed. Bilíngue. São Paulo: 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A divina comédia: purgatório*. Trad. Italo Eugenio Mauro. Ed. Bilíngue. São Paulo: 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A divina comédia: paraíso*. Trad. Italo Eugenio Mauro. Ed. Bilíngue. São Paulo: 34, 2005.
- ALVES, Castro. *Poesias*. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundação Odebrecht/Nova Terra Comunicações, 1997.
- AMARAL, Ana Luísa. *Poesia reunida: 1990-2005*. Lisboa: Quasi, 2005.
- ANCHIETA, José de. *De gestis Mendi Saa: poema epicum*. São Paulo: Loyola, 1970.
- AQUINO, Tomás de. *Suma contra os gentis*. Trad. D. Odilon Moura. Porto Alegre: Sulina, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Suma teológica*. São Paulo: Loyola, 2006.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. Trad. Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Dante: poeta do mundo secular*. Tradução por Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadini et al. 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BÉDIER, Joseph. *Les légendes épiques*. Recherches sur la formation des chansons de geste. Paris: Ancienne Honoré Champion, 4 vol., 1908-1913.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

- BONNASSIE, Pierre. *Dicionário de História Medieval*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- BOYLE, A. J. (ed.). *Roman Epic*. London and New York: Routledge, 1993.
- BRASIL, Assis. Gerardo Mello Mourão. In: \_\_\_\_\_. *A poesia cearense no século XX: antologia*. Fortaleza: FCF/Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 123-126.
- BUARQUE, Jamesson. *A poesia épica de Gerardo Mello Mourão*. 2007. Tese (doutorado) – Programa de pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Goiás, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Cantos dos deuses: leitura de poesia épica contemporânea do Brasil*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Goiás, 2002.
- BRINK, O. K. Ennius and the Hellenistic Worship of Homer. *The American Journal of Philology*, vol. 93, no. 4, 1972, pp. 547-67.
- CAMBI, Franco. *História da Pedagogia*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 1999.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. *A Literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARLIER, Pierre. *Homero*. Tradução de Fernanda Oliveira. Lisboa: Publicações EuropaAmérica, 2008.
- CARO, Tito Lucrécio. *Da natureza*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1962.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental..* Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1959. Vol. I.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1961. Parte III – A transição.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *Christabel*. London: H. Frowde, 1907.
- CONTE, Joseph (Spring & Fall 1992), "Seriality and the Contemporary Long Poem", *Sagetrieb* (11): 35–45.
- COURTNEY, Edward. *The Fragmentary Latin Poets*. New York: Oxford University Press, 2003.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética – Æsthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. 2. ed. Trad. Teodoro Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- DIAS, Gonçalves. *Melhores poemas de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Global, 1991.

- DURÃO, Santa Rita. *Caramuru*: poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus. “A massa folhada do tempo: meditação sobre o anacronismo”. In: *Ziguizague*. Trad. Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Tradução de Rute Magalhães. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- ESPÍNOLA, Adriano. *Em trânsito: Táxi e Metrô*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do Romantismo”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FEENEY, D. C. *Literature and Religion at Rome*. Cultures, contexts and beliefs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The Gods in Epic*. Poets and Critics of the Classical Tradition. Oxford: The Clarendon Press, 1991.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FUSTEL DE COULANGES. *A Cidade Antiga*. São Paulo: Hemus, 1975.
- GAMA, Basílio. *O uruguai*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GIORGIO, Agamben. “O que é o contemporâneo?”. In: GIORGIO, Agamben. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- GOETHE; SCHILLER. *Companheiros de viagem*. Trad. C. Cavalcant. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOLDBERG, Sander. *Epic in Republican Rome*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.
- GREENFIELD, John (Ed.). *O gênero literário: norma e transgressão*. Munique: Martin Meidenbauer, 2006.
- GUINSBURG, J. “Romantismo, historicismo e História”. In: \_\_\_\_\_ (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: UNICAMP, 2006.
- HARVEY, Paul (Org.). *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papyrus, 1996.

\_\_\_\_\_. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: UNESP, 1996.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Rubens Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 2002.

HODGETT, Gerald A. J. *História Social e Econômica da Idade Média*. Rio de Janeiro: Zahar, 2ª edição, 1982

HOLDERLIN, Friedrich. *Fragmentos de Píndaro*. Trad. Bruno C. Duarte. Lisboa: Assirio & Alvim, 2010.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

HORÁCIO. *Odes*. Trad. José Augusto Cabral de Melo. Rio de Janeiro: Salesianas, 1853.

KRASSA, Peter. *O cronovisor do Padre Ernetti: a criação e o desaparecimento da primeira máquina do tempo*. São Paulo: Pensamento, 2004.

KITTO, H. D. F. *Os gregos*. Trad. José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1980.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KREVANS, Nita. *Iliad's Dream: Ennius, Virgil, and the Mythology of Seduction*. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 95, 1993, pp. 257-71.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 2 vols., 1983-1984.

\_\_\_\_\_. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1979.

LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*. Trad. Manoel Losa. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1995.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LORAU, Nicole. *Invenção de Atenas*. Tradução de Lílian Valle. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LORRIS, Guillaume de; MEUN, Jean de. *O romance da rosa*. Trad. Lucília Rodrigues. Porto: Europa-américa.

- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LUNA, Jayro. *Retórica da poesia épica brasileira: de Bento Teixeira a Sousândrade*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2002.
- MAGNO, Pietro. *Quinto Ennio*. Fasano di Puglia: Schena Editore, 1979.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Table Ronde, 2007.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.
- MILTON, John. *O paraíso perdido*. Trad. Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Villa Rica, 1994.
- MOSSÉ, Claude. *A Grécia Arcaica de Homero a Ésquilo*. Tradução de Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Edições 70, 2006.
- MOURÃO, Gerardo Mello. *Invenção do mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Os peões*. Rio de Janeiro: Record, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *Algumas partituras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Susana – 3: elegia e inventário*. São Paulo: GRD, 1998.
- MUÑOZ, Iván Carrasco. *El poema extenso hispanoamericano a fines de siglo*. Albatros. Revista mexicana de cultura 18: 11-13.
- NATIVIDADE, Everton da Silva. *Os Anais de Quinto Ênio: tradução, estudo e notas*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal de São Paulo, 2009.
- NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- NOVAK, Maria da Glória. *A natureza da alma no poema de Tito Lucrecio caro (De rerum natura III)*. Tese de doutoramento policopiada. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1984.
- NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Historiadores latinos: antologia bilíngue*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. “A recente poesia brasileira: expressão e forma”. In: \_\_\_\_\_. *A clave do poético*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.
- O poema do Cid*. Trad. Afonso Lopes Vieira; Ramon Menendez Pidal. Medievais, 1993.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. São Paulo: Hedra, 2006.
- PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- PARIS, Gaston. *Histoire poétique de Charlemagne*. Paris: A. Franck, 1985.
- PAZ, Octavio. "Contar e cantar: sobre o poema longo". In: \_\_\_\_\_. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: cultura romana*. Vol. II. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Estudos de História da cultura clássica: cultura grega*. Vol. I. Lisboa: Calouste Gulbekian, 2006.
- PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia de bolso, 2002.
- PIGNATARY, Décio (Org.). *31 poetas 214 poemas: do Rigveda e Safo a Apolinaire*. 2ª Ed. Campinas: UNICAMP, 2007.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Íon (sobre a inspiração poética); Hípias menor (sobre a mentira)*. Trad. André Malta. São Paulo: L&PM.
- POE, Edgar Allan. "A filosofia da composição". In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- POUND, Ezra. *Os cantos*. Trad. José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SISSA, Giulia & DETIENNE, Marcel. *Os deuses gregos (a vida cotidiana)*. Tradução de Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SNELL, Bruno. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- RAINEY, Lawrence S. *A poem containing history: textual studies in The cantos*. Michigan: The University of Michigan Press, 2000.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê: o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis*. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- TASSO, Torquato. *Jerusalém libertada*. Trad. José Ramos Coelho. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- TEIXEIRA, Bento. *Prosopopeia*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira: e o mito camoniano na língua portuguesa*. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002. p. 248-250, 459.
- VASCONCELOS, Anazildo. *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Origens do pensamento grego*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Teorema, 1987.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *A democracia grega: ensaios de historiografia antiga e moderna*. Tradução de Luís de Barros. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

\_\_\_\_\_. *O mundo de Homero*. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Cia. da Letras, 2002.

VIEIRA, Yara Frateschi, org. *Poesia medieval*. São Paulo: Global, 1987.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. José Victorino Barreto Feio, José Maria da Costa e Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Bucólicas*. Trad. Maria Isabel Rebelo Gonçalves. São Paulo: Verbo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Obras de Virgílio: Bucólicas, Geórgicas e Eneida*. Trad. Agostinho da Silva. Coimbra: Temas e debates, 1997.

WARMINGTON, E. H. (ed.). *Remains of Old Latin*. Vol. 1. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. (ed.). *Remains of Old Latin*. Vol. 2. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1982.

WILLIAMS, Frederick G.; MORAES, Jomar. *Sousândrade: inéditos*. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1970.

WHITMAN, Walt. *The complete poems of Walt Whitman*. Hertfordshire: Wordsworth, 2006.

## Anexos

MOURÃO, 1999, p. 102-111:

1. “ouvindo o tiro, nós que estávamos na luta, corremos e
2. achamos nosso irmão morto e não pudemos mais dormir
3. ali o deixamos e
4. fizemos todas as diligências
5. e não foi possível achar mais o assassino
6. nesta mesma noite segui em procura
7. e depois de sete dias e sete noites de minuciosa diligência
8. informaram estaria sob a proteção do Tenente Coronel João
9. da Costa Alecrim e do tio Vigário Manuel Pacheco
10. Pimentel, em Vila Nova
11. risquei o cavalo na porta do Vigário
12. e de sua alpendrada trinta e oito dias de viagem num cavalo
13. bralhador
14. até Pedras de Fogo – extremas da Paraíba e Pernambuco
15. de lá noventa dias a cavalo ao Piauí
16. e em noventa noites o sertão
17. espreitado palmo a palmo conheceu
18. o ódio sábio e inútil de meus olhos:
19. terral, Aracati, nordeste, graviúna, todos
20. os ventos do país dos Mourões a crina
21. de meu cavalo conheceu.
  
22. O Coronel Diogo Salles comprara um sítio para situar-se
23. no Maranhão aonde se mudara por certos desgostos:
24. Coronel Diogo, filho de meu parente Capitão Xavier, a
25. quem assisti em seus desgostos,
26. é possível esteja o inimigo em sua Fazenda do Serrote?
27. Nem no Serrote do Piauí nem no Serrote do Ceará
28. e se acaso meu pai o acolheu
29. não o há de matar na rede de hóspede
30. mas vai pô-lo a caminho quando saiba
31. quem é Vicente da Caminhadeira.
  
32. Não, meu parente, não se apeou à minha porta.
33. E na Fazenda Santa Cruz, a caminho de Quiceramobim,
34. dois de seus cabras se entregaram à morte de joelhos aos
35. pés da madrinha Francisca
36. e ela mandou espreitar a casa e as fazendas do Capitão-Mor
37. Lessa
38. e em cinco dias e cinco noites de espreita – nada;
39. passei a Crateús e por suspeita
40. voltei ao Serrote do Capitão Salles
41. passei a noite ao pé da casa espreitando os movimentos dela
42. e entrei no alpendre com o primeiro sol
43. fui honrado pelo Capitão, comi sua coalhada, o requeijão
44. e a tapioca
45. descansei em rede cheirando a capim santo
46. segurei-me com o velho ele não proteger Vicente Lopes
47. que enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo onde

48. quer que soubesse dele.

49. Talvez o bandido esteja na casa do sogro em Poço d'Água:  
50. foram vinte e nove dias até Poço d'Água, Piauí,  
51. com os cavalos, os vaqueiros e a matutagem de meu irmão  
52. Eufrosino:  
53. tomei o velho de improviso e nada achei  
54. apertei-o pelo genro, descobriu que há seis dias  
55. dali tinha partido a chamado do Alecrim  
56. que saía tal dia de muda para Pedras de Fogo, Paraíba  
57. voltei, segui ao Alecrim  
58. antes de chegar a Vila Nova soube que estava no Serrote  
59. do velho Salles  
60. ali mesmo fui procurá-los  
61. Vicente da Caminhadeira estava fora da casa invadida por  
62. minha fúria  
63. o Coronel Alecrim escapou num paiol de algodão, onde  
64. perdeu o nariz que era suposto:  
65. nada fiz e fico contando com mais dois inimigos fortes.
66. Voltei para Pitombeiras, fazenda de meu irmão Eufrosino,  
67. sete léguas,  
68. ia despachar um positivo a Pedras de Fogo  
69. chega uma carta de mulher, inimiga de Vicente Lopes:  
70. "quer notícias certas, me apareça –"  
71. apareço  
72. apresentou-se um homem  
73. vinha de Nossa Senhora do Ó e dava certeza de estar  
74. Vicente Lopes  
75. na Vila de Igarassu, Pernambuco  
76. voltei, prepare-me e segui para Igarassu  
77. pois enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo onde  
78. quer que soubesse dele
79. E depois de duzentas e tantas léguas de viagem  
80. cheguei a Nossa Senhora do Ó  
81. tomei a casa de meu parente, Capitão André Cursino  
82. Cavalcanti  
83. e aconselhou-me:  
84. devia seguir para o Engenho Monjope, de nosso parente,  
85. Capitão-Mor João Cavalcanti Albuquerque  
86. o senhor mais rico e forte daquelas terras  
87. contei-lhe meu destino  
88. não quis mais que eu saísse:  
89. seus homens é que vão a Igarassu para a missão  
90. e um dos meus para reconhecer:
91. Vicente Lopes estava tocando viola num forrobodó  
92. "é aquele":  
93. os homens de meu parente dão duas voltas no salão e o  
94. tocadour de viola cai com o peito varado e a bala ainda  
95. traspassou o coração de uma rapariga da festa:
96. na sala grande do Engenho Monjope  
97. o Capitão-Mor abriu a garrafa de vinho do Porto

98. bebemos em honra de meu defunto irmão  
99. e a Sinhá acendeu no oratório uma vela  
100. à sua alma desagravada.
101. “Capitão, antes de voltar, quero ir eu mesmo a Iguarassu  
102. enfiar o dedo e o cano de minha garrucha no buraco da  
103. bala de Vicente Lopes de Negreiros”  
104. chamou de novo os homens que juraram:  
105. “vá em paz, meu parente, o morto é morto e  
106. se ressuscitar em qualquer parte, de Pedras de Fogo para  
107. cá, terras de Pernambuco,  
108. deixará de ser vivo:  
109. vá em paz, os meus homens não mentem”
110. E depois de onze meses  
111. considerei  
112. descansar meu irmão na sepultura e minha  
113. fadiga em minha casa:  
114. meu pai deu provimento.
115. Naquele tempo  
116. preparava Eufrosino uma cavalaria para Vila dos Brejos  
117. e Antônio Mourão uma outra  
118. para ir a Caxias, Maranhão:  
119. lá podia comprar terras de uma herdeira de meu avô  
120. anexas às de meu pai e eu podia  
121. escolher um sítio e situar-me entre os irmãos.
122. Vicente Lopes havia passado a viola  
123. e dançava na sala  
124. e outro tocador morreu por ele  
125. e enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo, onde  
126. quer que soubesse dele.
127. Soube na Boa Esperança e não estava  
128. soube em Uruburetama  
129. meus homens andaram vinte e oito léguas desde Vila Nova  
130. e meu pai recebeu uma carta:  
131. “Menezes e Vicente da Caminhadeira tiveram notícia de  
132. que Antônio e Alexandre Mourão atravessaram o  
rio  
133. Parnaíba com trinta e um cabras armados, rumo a  
134. Poço d’Água”
135. mandei quatorze homens à Capela dos Humildes  
136. um tiro empregou a bala na carne de meu ombro  
137. a luta a ferro frio durou das três às seis da tarde  
138. e o sangue dos irmãos e dos cabras de Vicente Lopes  
139. empapara o curral  
140. e ele fugira  
141. e enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo, onde  
142. quer soubesse dele
143. nem o cadáver de seu irmão entre os garrotes assombrados  
144. e as varejeiras lambendo sangue  
145. valia o corpo airoso de Manuel

146. Segui para Capela, Residência, Pequizeiro e Boa Esperança  
 147. esquadrinhava sozinho as grotas da serra e um morador  
 148. me advertiu a medo:  
     149. “meu Senhor, não siga por este caminho, que os  
         logares  
     150. estão semeados de Mourões”
151. e a semente do amor de meu irmão, de minha raça e  
 152. a semente do ódio  
 153. germinaram e em meu peito  
 154. buliam. E buliam  
 155. ao chouto do cavalo  
 156. as balas no embornal.
157. Na terra semeada de Mourões  
 158. nunca antes chorou um macho em minha raça  
 159. duas lágrimas tive sobre a areia onde  
 160. o corpo de Manuel fora plantado  
 161. e nos grotões da serra e no ventre das fêmeas  
 162. eram semeados os Mourões  
 163. naquele tempo
164. E enquanto eu vivesse, meu serviço era  
 165. semear a morte no caminho  
 166. de Vicente da Caminhadeira
167. à porta de sua fazenda  
 168. empinei, afinal, os meus cavalos:  
 169. chegamos de rojo e de punhal na mão  
 170. pisei-lhe no peal  
 171. morreram dois homens e a mulher no coito  
 172. e pus o resto, seis homens e duas mulheres, debaixo de  
     173. ordem.
174. Corrigi a cabeça e o pé-da-serra  
 175. seguimos para Uruburetama  
 176. voltamos por Meruoca  
 177. subimos a Ibiapaba  
 178. descemos por Vila Nova  
 179. fomos ao Barriga  
 180. voltamos pelo Irapá  
 181. sangrei com minha mão e minha Parnaíba um cabra dos  
     182. que acompanhavam no dia em que matou Manuel  
 183. e enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo, onde  
     184. quer que soubesse dele
185. no caminho de Crateús derrubei cinco com minha clavina  
     186. francesa e fugiram  
 187. vinte de seus acostados  
 188. e entrei na Vila do Príncipe Imperial com o botim de seus  
     189. cavalos  
 190. e eu tinha dois bacamartes a tiracolo e um deles se chamava  
     191. Luar da Serra e o outro Galo de Campina  
 192. e o Governador Alencar e o Presidente do Piauí, um poltrão  
     193. que me devia cadeira,

194. declararam guerra  
 195. à raça dos Mourões.
196. Comecei a levantar os povos  
 197. contra os tiranos:  
 198. Piranhas, Oeiras, Canindé, os Inhamuns, Pernambuco e  
 199. Piauí
200. governei o Ipu  
 201. e fui bater os Bentevis no Maranhão  
 202. e enquanto me ocupava com a guerra dos maranhotos  
 203. meus engenhos “Bacamarte” e “Por enquanto” eram  
 204. pilhados
205. e a tropa imperial retomava o Ipu na minha ausência  
 206. e prendia meus irmãos para matar  
 207. tornei num raio da Parnaíba e em trinta e seus combates  
 208. atravesssei a Ibiapaba e à bala  
 209. e a ferro-frio  
 210. reassumi o Ipu:  
 211. devastei quartel, cadeia  
 212. e a bala feriu  
 213. o peito de José de Barros, meu irmão e doeu  
 214. no coração de Eufrosino:  
 215. segui sozinho para a casa do Delegado  
 216. nem a outros daria esta tarefa  
 217. rodeei-lhe a casa e derrubei-lhe as portas  
 218. e eu mesmo fui matá-lo com minhas mãos e dei  
 219. a festa por acabada.
220. E de todas as janelas  
 221. as serranas me sorriam  
 222. chapéu de couro virado  
 223. floreado o peitoral  
 224. todas as armas de prata:  
 225. descii as ruas sozinho  
 226. e as raparigas achavam  
 227. que eu era o deus da cidade  
 228. em meu Argel bralhador.
229. Juntaram-se os exércitos  
 230. e minha cabeça foi apreçada em dez mil cruzados  
 231. e na Aroeira e no Ingá e nas outras dezesseis fazendas  
 232. de meu irmão Joaquim Mourão
233. do Piauí ao Ceará  
 234. tocavam violas e azeitavam clavinhas  
 235. em meu louvor  
 236. e eu era  
 237. louvado e blasfemado  
 238. recebia cartuchos e homens  
 239. e organizava esquadras  
 240. e à margem do Parnaíba  
 241. a emboscada nos colheu  
 242. e todos se entregaram e eu  
 243. resisti sozinho  
 244. nas mãos do inimigo não cai vivo um macho  
 245. da raça dos Mourões

246. não me lembrei dos peixes e das cobras ferozes  
 247. a rês bargada  
 248. atravessara a nado o Parnaíba imenso  
 249. por onde passa o boi, passa o vaqueiro  
 250. fui ter ao outro lado do rio  
 251. nu, com um patacão no dente  
 252. e o punhal na mão.
253. Voltei:  
 254. enquanto eu vivesse, meu serviço era procura-lo onde quer  
 256. que soubesse dele  
 257. nas fazendas de Eufrosino e nas minhas,  
 255. no Gurguéia, no Cortume e na Canabrava dos Mourões  
 256. e as ladeiras da Serra Grande – a Serra dos Mourões  
                   257. serranos e a Serra da Joaninha  
 258. dos Inhamuns ao Piauí  
 259. e a Pajeú de Flores, Pernambuco,  
 260. os caminhos estavam tomados de piquetes e cabras do  
                   261. cangaço
262. E o meu cavalo relinchou e esfregou-se  
 263. nas ancas da égua reboleira  
 264. e a lua-cheia se derramava no terreiro  
 265. e a lua fazia lama na estrada  
 266. e com o júizo atolado no luaçal  
 267. suspendi todos os meus sentidos por saudade dela a cem  
                   268. léguas dali  
 269. e entendi partir para uma noite  
 270. e repetir a noite que há tempos lhe ensinara à beira dum  
                   271. açude  
 272. e andei duzentas léguas  
 273. não me aplacavam as fêmeas da beira do caminho  
 274. e só ela.
275. Tubiba, Pé-da-Serra, Passagem-Franca e Sobral  
 276. o Barão de Icó, meu bom amigo, mandou pedir:  
 277. “preciso de seu braço para erguer a política da província,  
 278. apresente-se à Justiça do Ipu e será absolvido e garantido”  
 279. recolhi-me com meus cavalos e meus homens à cadeia do  
                   280. Ipu e apenas dela  
 281. sair pelas estradas livre  
 282. assobiando em meu Argel baralhador  
 283. ao encontro da amada
284. no mesmo dia se convocara o júri e eu  
 285. já passeava na prisão do Ipu com minha espada na mão  
                   286. pronto para sair  
 287. e fui traído e Eufrosino  
 288. com os cabras dos Mourões arreventou os muros  
 289. e entraram a cavalo na cadeia e seguimos  
 290. a galope pelo meio das ruas  
 291. e nos recolhemos ao Coité para juntar tropa  
 292. e derrubar o Governo  
 293. e Eufrosino de chibata e espora até no sono  
 294. atropava cabras e em meus olhos lia

295. o desejo dela:  
296. “não vá – disse o irmão prudente – e em dois dias, o  
297. tempo que quiseres, mandarei deitá-la em tua  
casa”.
298. A bússola amorosa me guiava  
299. só me satisfazia vê-la e para vê-la  
300. havia de voltar  
301. ali onde sem falta era o perigo  
302. e à noite, a ocultas deixo  
303. minhas armas  
304. nem do punhal  
305. me lembrou  
306. e era bom esquecer o perigo e lembrar o amor  
307. o maldito fraco que sempre tive por mulher moça  
308. mandei-a vir, à lua cheia, ao meu Engenho Corrente  
309. de longe ela sentada na areia recostada a testa na mão  
310. não seria mais bela a lua-cheia  
311. apresso os passos no desejo de abraçá-la  
312. me aproximo dela ponho-lhe as mãos por cima do ombro  
313. e dei-lhe  
314. o último beijo
315. os soldados emergem das moitas  
316. e a traidora recebeu dez mil cruzados  
317. e Eufrosino e seus homens acostados em nossa Fazenda  
318. Currealinho  
319. chegaram tarde
320. na prisão da Fortaleza e escolta do Imperador  
321. depositou meu coração maguado e na prisão  
322. me deixaram guardar  
323. a espada e o sangue ardente e as fêmeas  
324. vinham dormir no cárcere comigo.”