

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

LÚCIA MARIA ALVES MAIA DE OLIVEIRA

O LEITOR GERARDO MELLO MOURÃO

FORTALEZA – CE
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
LÚCIA MARIA ALVES MAIA DE OLIVEIRA

O LEITOR GERARDO MELLO MOURÃO

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Letras / Mestrado em
Literatura Brasileira da
Universidade Federal do Ceará,
para obtenção de grau de
Mestre, sob a orientação da
Prof.^a Dra. Odalice de Castro
Silva.

FORTALEZA – CE
2008

O LEITOR GERARDO MELLO MOURÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras / Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, para obtenção de grau de Mestre, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Odalice de Castro Silva.

APROVADA EM: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Odalice de Castro Silva

Instituição: Universidade Federal do Ceará – UFC

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Maria Valdênia da Silva

Instituição: Universidade Estadual do Ceará – UECE

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Ângela Maria Mota Rossas de Gutiérrez

Instituição: Universidade Federal do Ceará – UFC

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

... A Deus, pois sem Sua ajuda, nada teria sido possível;

... Aos meus pais, por todo o cuidado e amor;

... Ao meu esposo, pela paciência e pelo apoio;

... À professora Odalice, pela orientação segura, pela atenção e amizade, além da confiança que demonstrou, mesmo diante das minhas limitações.

DEDICATÓRIA

Ao meu primo Wanderley (Babu), *in memoriam*,
por ter despertado em mim o fascínio pela beleza
e pelos mistérios da Literatura.

RESUMO

O imaginário e as inclinações estéticas dos escritores estão inseridos no contexto histórico e cultural que os envolve. Mas, além de vivenciar as tensões sociais de seu tempo, o escritor busca sua autonomia como criador literário absorvendo e reinterpretando a tradição. Assim, na análise do projeto literário de Gerardo Mello Mourão (8.1.1917 - 9.3.2007) esboçamos, inicialmente, um painel histórico e cultural do período de criação de sua obra *O Valete de Espadas* (1960). Essa investigação recebe a orientação teórico-crítica de: Antônio Cândido, *Literatura e Sociedade* (2000), Wilson Martins, *História da Intelectualidade Brasileira* (1996), Gilberto de Mello Kujawski, *A Crise do Século XX* (1991), Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (1973) e os pressupostos discursivos de Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte* (2005) e Dominique Maingueneau, *O Contexto da Obra Literária* (2001). Além disso, investigamos as correntes filosóficas e estéticas do período, que se inter-relacionam com o posicionamento crítico do escritor acerca do mundo que o rodeia e com sua concepção de escrita literária. À luz de categorias teóricas como “Desleitura” (Harold Bloom) e “Intertextualidade” (Julia Kristeva), examinamos, no 2º capítulo, a obra literária e crítica, as entrevistas e os discursos de Gerardo Mello Mourão, com o intuito de apreendermos um diálogo criativo com a tradição. Nessa análise, as obras críticas que embasaram nossa reflexão foram: *A Angústia da Influência* (1991) e *Um Mapa da Desleitura* (1995) de Harold Bloom e *Palavras da Crítica* (1992), organizada por José Luis Jobim. Na etapa final da pesquisa, observamos os encontros discursivos que Gerardo Mello Mourão mantém com outros escritores, na busca por um espaço de enunciação autônoma.

ABSTRACT

The writer's imaginary and aesthetical inclinations are inserted in the historical and cultural context which involves them. However, besides experiencing the social tensions of his time, the writer searches for his autonomy as a literary creator, absorbing and reinterpreting the tradition. Thus, in the analysis of literary project of Gerardo Mello Mourão from (Jan., 8th, 1917 to March, 9th 2007), we outline firstly, a historical and cultural panel of the period his work was created with *O Valete de Espadas* (1960). Such investigation receives the theoretical critical orientation of Antronio Candido's, *Literature and Society* (2000), Wilson Martins', *História da Intelectualidade Brasileira* (1996), Gilberto de Mello Kujawski's, *A Crise do Século XX* (1991), Vitor Manuel de Aguiar e Silva's, *Teoria da Literatura* (1973) Pierre Bourdieu's discussive pressuposition, *The Rules of Art* (2005) and Dominique Maingueneau with *The context of the Literary work* (2001). Moreover, we investigated the philosophical and aesthetical tendency of the period which interrelates with the writer's critical positioning regarding the world around him as well as with his notion about literary writing. At the light of theoretical categories such as "Misreading" (Harold Bloom) and intertextuality (Julia Kristeva), we inquired into the 2nd chapter, the literary and critical work, Gerardo Melo Mourão's interviews and speeches with the purpose of learning about a dialogue which is creative and traditional. In such analysis, the critical writings which were base for our reflexions were: *A Angústia da Influência* (1991) and *Um Mapa da Desleitura* (1995) by Harold Bloom as well as *Palavras da Crítica* (1992), organized by José Luis Jobim. In the final part of the research we observed the discursive intercourse that Gerardo Mourão keeps with other writers searching for a space of autonomous emancipation.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| ERA UMA VEZ CERTO PEREGRINO | 11 |
| 1. LENDO A VIDA AO SEU REDOR | 14 |
| 1.1. O ESCRITOR E SEU TEMPO | 18 |
| 1.2. ALGUNS ELEMENTOS DA ENUNCIÇÃO DE GERARDO MELLO MOURÃO | 37 |
| 2. GERARDO MELLO MOURÃO: LEITURAS E ESPAÇOS DE CRIAÇÃO | 49 |
| 2.1. O ESCRITOR E SEUS PRECURSORES | 59 |
| 2.2. VIAGENS E CRIAÇÃO POÉTICA | 86 |
| 2.3. O TRADUTOR E O CRÍTICO | 91 |
| 3. O VALETE DE ESPADAS DESLÊ SEUS PRECURSORES | 93 |
| 3.1. DESLEITURAS | 95 |
| 3.2. A CONSTRUÇÃO DA AUTONOMIA GERARDIANA | 113 |
| O ALBATROZ DE LONGAS ASAS | 133 |
| BIBLIOGRAFIA | 136 |
| ANEXOS | 140 |

ANEXOS:

1. DISCURSO DE GERARDO MELLO MOURÃO AO RECEBER O GRAU DE DOUTOR HONORIS CAUSA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ.
2. ENTREVISTA DE GERARDO MELLO MOURÃO A RODRIGO DE SOUSA LEÃO.
3. ENSAIO DE GERARDO MELLO MOURÃO SOBRE KONSTANTÍNOS KAVÁFIS, ESCRITO PARA O SITE CONFRARIA DO VENTO.

Se no mármore ou granito
sobre meus ossos transidos
levantarem uma estela,
sobre ela escrevam meus
filhos:
“o poeta que aqui jaz
morreu dizendo baixinho
meu pai, meu bem, meu Jesus”.

(GMM, 2002: 78)

Era uma vez certo peregrino

Para compreendermos o contexto de criação da obra de arte literária, devemos nos deter nas articulações que a impulsionam. A herança da tradição literária é reconfigurada, de forma particular e única, e será, invariavelmente, influenciada pelo contexto histórico no qual o escritor está inserido como indivíduo social.

Nesta dissertação dedicada ao escritor Gerardo Mello Mourão (1917-2007), analisando de modo mais amplo o romance *O Valete de Espadas* (1960), partimos do pressuposto básico de que um texto se constrói a partir da absorção de outros textos, que são “deslidos” e ganham novos sentidos. A tradição literária, nesse contexto, é um patrimônio da cultura, no qual o escritor busca se inserir, delineando seu espaço de enunciação.

No primeiro capítulo, que se detém sobre o contexto de criação da obra, observamos os fatos sociais e as transformações mundiais e locais que causaram impacto na vida social do escritor cearense. Analisando o quadro político e os movimentos estéticos no período, acreditamos ser possível traçar um painel das tensões que repercutiram na formação intelectual e artística de Gerardo Mello Mourão.

Alicerçam essa contextualização as obras de Antonio Candido: *Literatura e Sociedade* (2000) e *A Educação pela noite e outros ensaios* (2006), Wilson Martins em *História da Inteligência Brasileira* (1996), Gilberto de Mello Kujawski com *A Crise do Século XX* (1991), Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (1973) e os pressupostos discursivos de Pierre Bourdieu sobre o campo de produção literária em *As Regras da Arte* (2005) e Dominique Maingueneau sobre a paratopia do escritor em *O Contexto da Obra Literária* (2001), entre outras.

Acreditando que as experiências sociais, tanto materiais quanto simbólicas, ajudam a formar um capital cultural que define as escolhas e interesses de cada indivíduo, analisamos a trajetória do escritor nas diferentes posições que ocupou. Também em seus sucessivos deslocamentos pela América, Europa e as aproximações com outros escritores e intelectuais, nesse período.

O segundo capítulo se concentra na análise da obra de Gerardo Mello Mourão, a partir das categorias de leitura e desleitura, segundo a concepção estética do crítico norte-americano Harold Bloom, desenvolvidas em seus livros *A Angústia da Influência*

(1991) e *Um Mapa da Desleitura* (1995), nas quais, explica como o escritor interpreta e reescreve a tradição literária.

Além de *O Valete de Espadas* (1960), alvo principal do 3º e último capítulo, também examinamos os ensaios de *Invenção do Saber* (1990) e os “epitáfios” de *Invenção do Mar* (1997); o trabalho de seu biógrafo Jose Luis Lira em *A saga de Gerardo: Um Mello Mourão* (2007) e entrevistas e discursos do escritor cearense, entre outros comentários pessoais encontrados em outras obras de sua autoria, para apreendermos os elementos de sua formação literária.

Outra face da pesquisa consiste em nos debruçarmos sobre sua escritura para compreendermos as marcas de seu estilo e linguagem, identificando também o diálogo intertextual que estabelece com outros autores e obras.

Considerando que o poeta nunca escreve do nada e que constrói sua linguagem sob o peso de seus precursores, Harold Bloom afirma: “A verdadeira história poética é a história de como poetas enquanto poetas têm suportado o peso de outros poetas (...). Recapitulando: todo poema é o desvirtuamento de um poema-pai.” (1991: 132).

Contudo, não cabe aqui procurar débitos de um poeta em outro, já que a desleitura não é passiva, buscamos apreender como Gerardo Mello Mourão dialoga criticamente com os escritores que selecionou para o seu “cânone pessoal”, aqueles que chama de seus “mestres” e como deslê essas influências. A obra literária é vista, nesse estudo, como fruto, principalmente, de experiências de leituras, além de ser também resultado de reescrita.

Harold Bloom conduz nossa busca pelos precursores de Gerardo Mello Mourão no campo de idéias e da composição formal. Quais seriam as leituras recorrentes que provocariam reescritas distorcidas? A ambição desse trabalho é esboçar resposta a esse questionamento.

No último capítulo, na análise de *O Valete de Espadas* (1960), encontramos o discurso do romance moderno, em que o tempo e o espaço são fragmentados, expondo uma enunciação com constantes pausas reflexivas, nas quais insere o discurso da tradição: as falas de seus mestres, utilizando-se, principalmente, de personagens históricos, literários e das narrativas bíblicas. Além disso, encontramos aproximações intertextuais com outros escritores e obras, sobretudo aquelas que compartilham do universo fantástico e místico no qual Gonçalo Val de Cães é lançado.

Compreendemos que nessa relação entre nós leitores e a escritura, que se apresenta em suas múltiplas dimensões, não podemos correr o risco de tentarmos emitir

um veredicto sobre a formação do escritor e sua linguagem, pois essa é uma análise que, embora possua pressupostos teóricos definidos, não se ateve a eles como verdades definitivas.

A literatura é uma trama de referências cruzadas que sempre cria o novo e cabe a nós, interpretes da obra de arte literária, desvendarmos apenas com nossa sensibilidade e audácia o que encontramos de singular na obra, o que traduz-se em expressão criativa autônoma.

Salientamos ainda que não abordamos a obra poética completa de Gerardo Mello Mourão, examinamos, além do romance *O Valete de Espadas* (1960), principalmente, a trilogia *Os Peãs* (1980), *Invenção do Mar* (1997) e *Algumas Partituras* (2002).

Um dos objetivos desse trabalho era também prestar uma homenagem ao poeta que morreu em 09 de março de 2007, já que não foi possível expressar para o próprio poeta toda a admiração e assombro que vivenciei ao ouvir seus versos pela primeira vez.

1. Lendo a vida ao seu redor

A leitura do mundo que todo escritor opera é sempre particular e reveladora. No caso de Gerardo Mello Mourão (1917-2007), alguns pontos são elementares e nortearão esta pesquisa, no seu início. O escritor atravessou todo o século XX e presenciou fatos que podem ser considerados centrais na história desse século, contudo, as décadas de 1930, 1940 e início dos anos 1950 foram excepcionalmente marcantes para sua formação intelectual e repercutem, de forma exemplar, em sua obra. Gerardo Mello Mourão desabrocha como escritor e intelectual participante da vida social brasileira no fim da década de 1930, mas é na década seguinte que sua obra literária ganhará um rumo e se projetará como recriação de um tempo e de uma mentalidade.

Tomando o exemplo do romance *O Valete de Espadas* (1960), objeto central de nosso estudo, levando-se em conta que o livro foi escrito nos cárceres do Estado Novo de Getúlio Vargas, poderíamos tomá-lo como obra de cunho político e denunciador. Mas, todo o universo de referências que o escritor utiliza no momento de sua escrita, da escrita literária como um todo, não pode ser apreendido sem considerar-se um painel mais amplo da história cultural e filosófica que alicerçaram e influenciaram na construção da obra de Gerardo de Mello Mourão.

O embate entre a subjetividade do escritor cearense e sua consciência do mundo gerou uma obra de múltiplas faces, ou seja: os fragmentos dessa percepção que é individual e também social, permitem-nos analisar tendências de um tempo que repercute para a criação de sua obra. A biografia do escritor, tão central em estudos literários há até bem pouco tempo atrás, não pode ser ignorada, nem tão pouco supervalorizada, o objetivo deve ser buscar a consciência criadora através da obra que a manifesta.

Evitando o radicalismo oriundo de formalistas e historicistas, utilizaremos as bases do estudo cultural de Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* (1959) e *Literatura e Sociedade* (2000), para discutirmos a teia de ligação entre a obra, no ambiente de idéias de um determinado período, e o caráter individual da expressão criativa. A concentração de Antonio Candido no diálogo entre texto e contexto na literatura nacional, que vai além da perspectiva dialética marxista, será útil no desenvolvimento da nossa investigação sobre Gerardo Mello Mourão.¹

¹ A partir desse ponto, o trabalho considerará as iniciais do nome do escritor GMM para referi-lo.

Essa pesquisa sobre o contexto de escrita da obra não se concentra numa visão sociológica que submete, sobretudo toda expressão da literatura a uma teoria de ordem marxista, mas integra-se, especificamente, a uma relação dialética entre valores individuais e conjunção social. Evitamos falar de uma descrição exata do real, partindo da constatação de que o texto literário é atravessado também por temporalidades internas que remontam a um passado que pode ser considerado remoto e que não corresponde exatamente aos conceitos e temas do tempo objetivo em que o texto foi escrito.

Afinal, o texto não é a exata representação do contexto, mas o espaço de novas e inusitadas experimentações na forma de reler o passado, pois, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés, “A escritura se alimenta das zonas mortas da individualidade e das ruínas da literatura, essa esplêndida múmia.” (2006: 83). Ou seja, o escritor deve superar os maniqueísmos de uma crítica que queira fixar a literatura como um fenômeno social imediato, ignorando o diálogo persistente com a tradição.

O desafio de encontrarmos os elementos da relação entre expressão criativa individual e contexto histórico-social foi trabalhado em certa passagem de *O Valete de Espadas*, na qual, o narrador-personagem afirma:

“O que preciso é achar todo o meu tempo perdido e compor tudo. Um corpo esquartejado em milhares de pedacinhos. Mas todos continuam palpantes de vida. É preciso encontrá-los todos, depois juntá-los num trabalho minucioso de pesquisa e cirurgia. Sei que alguns desses pedaços estão aqui mesmo, encravados em minha carne. E é a minha desgraça. Porque são eles que me agulham, para se reunirem aos outros que andam dispersos.” (*O Valete de Espadas*, pág 41).

Essa reflexão ambígua pode ser interpretada apenas como um dos muitos questionamentos que o narrador-personagem faz acerca de sua condição de peregrino, de futuro incerto e presente ainda mais confuso. As simbólicas referências que faz sobre sua peculiar consciência do tempo que passa, instaurando uma metalinguagem que mostra a recorrente recuperação dessa reflexão sobre o papel do passado, tão freqüente na Literatura, parece-nos ser traço claro dessa temporalidade deslocada do tempo presente. São diferentes e polifônicos recortes de passados que se reúnem, querendo ser ouvidos na hora da escrita.

Antonio Candido analisa as relações de atração, repulsão e união entre presente, passado e futuro na construção do texto literário e, na conseqüente, composição dos símbolos e revalidação dos mitos. Ele explica que essa tensão de criação tem um processamento mais variável e imprevisível do que o andamento dos sistemas econômicos que se sobrepõem ao longo dos séculos, ao afirmar que “A Literatura não tem um fator que a determine, nem são os acontecimentos políticos ou as modificações econômicas e sociais que nutrem o gênio dos poetas.” (CANDIDO, 1981: 247). Essa consideração reafirmada por tantos outros críticos não tem o intuito de excluir o elemento social ou histórico da obra literária, mas sim ressaltar que essa assimilação das forças ideológicas e históricas ocorre de modo paradoxal e arbitrário. Uma confirmação do caráter autônomo desse processo é a constatação de que mesmo escritores que vivenciam acontecimentos e circunstâncias semelhantes, na ocasião de transporem essa experiência para o universo da escrita literária o fazem de forma absolutamente particular.

A evolução dos estudos da dialética histórica não conseguiu explicar, por exemplo, a função da memória que resgata textos e situações humanas que estão desligadas das engrenagens sociais e das contingências do tempo presente. Antonio Candido ressalta em *Literatura e Sociedade* (2000) os elementos que, dentro do ambiente literário, compõem o sistema simbólico da literatura: o escritor, o receptor-leitor e a linguagem, dentro do gênero escolhido:

“(...) na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado, é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência. E esse ponto de vista leva a investigar a maneira por que são condicionados socialmente os referidos elementos, que são também os três momentos indissolivelmente ligados da produção, e se traduzem, no caso da comunicação artística, como: autor, obra e público.” (CANDIDO, 2000: 22).

Explicando como varia a atuação dos fatores sociais na escrita literária, ele afirma:

“A primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. (...) Eles marcam, em todo caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio.”. (CANDIDO, 2000: 21).

Percebemos então que sua concepção de crítica literária vai além dos fatores sociais, já que a função da estrutura social na composição da obra é um elemento participativo, mas não determinante. A Literatura, na perspectiva de Antonio Candido, não é o reflexo das estruturas dominantes, assim como não se resume a expressão da genialidade, mas o autor, como personagem da história social, capta e recria essas tensões. Se esse autor comunga das motivações ideológicas dominantes, sua obra resultará em conformismo e espelhamento, caso contrário, sua insubmissão produzirá avanços estilísticos e temáticos, que podem demarcar novos territórios de criação artística. De outro modo, as obras literárias correm o risco de tornarem-se apenas instrumentos panfletários e medíocres que agradam a um público restrito e temporário.

Outro aspecto da crítica de Antonio Candido, que nos interessa nessa análise, diz respeito ao combate ao que ele chama de método antigo, em sua obra *Formação da Literatura Brasileira*. Nela, ele condena “Os exageros do velho método histórico, que reduziu a literatura a episódio de uma investigação sobre a sociedade, ao tomar indevidamente as obras como meros documentos, sintomas da realidade social.” (CANDIDO, 1981: 23).

Constatamos então que tomar o elemento social como referência externa, que apenas permite identificá-lo como marco temporal da obra é desprezar todo o aparato estético e formal do escritor, ignorando as vivências e leituras que solidificaram sua afirmação como escritor.

A perspectiva de Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade* (2000), é valiosa como parâmetro de análise, pois, entre outras reflexões, defende que:

“Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que

cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra.” (CANDIDO, 2000: 7).

É dentro deste quadro, que vai além da historiografia positivista e da dialética marxista, em que a literatura é compreendida como um diálogo do escritor com a vida social, com seu tempo e com a tradição literária, que analisaremos mais diretamente o contexto vivido pelo autor.

1.1 O escritor e seu tempo

Passados os ventos modernistas da década de 1920, que foram tão agitados, a geração de escritores que produzia na década de 1940 foi fortemente influenciada por tendências européias, através de denominações, como a fenomenologia, o existencialismo, o marxismo, a psicanálise e outras tendências da sociologia do saber, que retiravam consideravelmente o foco localista para estender-se a temáticas mais universais para a produção cultural e literária.

Wilson Martins, em *História da Inteligência Brasileira*, volume VII, faz um longo estudo sobre os autores e obras do período, ao enumerar os poetas e romancistas do início da década de 1940, explicando essa mudança de abordagem:

“Não eram ‘novos’ poetas apenas no sentido de terem aparecido recentemente, eram novos poetas porque procuraram, cada um a sua maneira, renovar a linguagem da poesia. Fenômeno semelhante ocorria na ficção, seja entre os contistas, como Dalton Trevisan (*Minha Cidade*), e Clarice Lispector (*Laços de Família*), seja entre os romancistas como Gerardo Mello Mourão (*O Valete de Espadas*), Carlos Heitor Cony (*Tijolos de Segurança e A Verdade de Cada Dia*), Maria Alice Barroso (*História de um Casamento*) e até Francisco Julião (*Irmão Juazeiro*).” (MARTINS, 1996: 438).

Posicionado nesse espaço ambíguo, GMM participa dessa geração que busca novas formas de expressão. Há um diálogo com a tradição literária, anterior aos ventos modernistas, mas sem perder o foco do que acontecia nas metrópoles culturais, naquele momento. Sua construção poética não possui uma ligação ideológica restrita, mas tem uma clara inclinação pelos ideais católicos. Podemos verificar um exemplo desse

posicionamento em seu artigo “Restauração em Cristo”, no qual escreve sobre a movimentação dos escritores católicos do período e sobre o papel da Igreja:

“O poeta Murilo Mendes, católico de confissão, e católico militante, empreendeu ao lado de Jorge de Lima, lá nos anos 30, o movimento que foi um dos momentos mais altos da revolução das nossas letras, sob a consigna singular: - a “restauração da poesia em Cristo”. (...). O nome de Murilo Mendes entra aqui não como uma instância poética, mas como uma referência para debater a suposta crise que algumas pobres perdições ideológicas atribuem, no Brasil, ao cristianismo, em geral, e a Igreja Católica, em particular. No século passado, e ainda no primeiro quartel deste século, estava na moda ser anticlerical e atacar a Igreja, como lembrava Jorge Luis Borges, referindo-se a seu próprio pai. Todo mundo contava anedotas de padres corruptos, cheios de mulheres e de filhos, como se isto fosse razão para execrar a igreja.” (MOURÃO apud LIRA, 2007: 174).

Poder-se-ia pensar que essa preferência pelos apelos da fé e pela sondagem dos mistérios humanos fosse apenas motivada pela vivência espiritual do escritor cearense como religioso, mas, como observamos no contexto da fala de GMM, aos acontecimentos de sua vida pessoal somou-se o fortalecimento dessa temática que ocorreu no plano social e influenciou inúmeros outros intelectuais brasileiros.

Esse comprometimento com os “problemas brasileiros” e as correntes ideológicas em ascensão, ocorria no Brasil desde a década de 1930. Isso se dava em virtude das tensões externas e dos eventos políticos brasileiros pós-revolução de 1930. Tanto as tendências de esquerda, como as de direita fortaleceram-se, parecia absolutamente necessário que os escritores e intelectuais brasileiros tomassem um posicionamento. Antonio Candido, em *A Educação pela Noite*, no capítulo em que trata do florescimento dessa participação social e ideológica, explica:

“Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham uma consciência clara do fato, manifestavam na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.” (CANDIDO, 2006: 220).

No caso específico da ideologia católica, marcadamente de direita, seu reflorescimento não deixa de ser reflexo de uma tendência mundial de polarização política transposta para o universo da arte literária. Antonio Candido esclarece como se deu essa transposição de idéias, provando que ela não ocorreu só a nível local:

“Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. ‘Deus está na moda’, disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França e era verdade também no Brasil. (...) Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma totalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores diversos (...)” (CANDIDO, 2006: 227-8).

Observamos que, esses apelos de transcendência e de viagem espiritual estão comprovadamente reconfigurados na poesia e na prosa Gerardianas, como veremos em um segundo momento deste trabalho. Além disso, ocorriam, em nível mundial e local, outros acontecimentos e tendências estéticas que também se transformaram em temas, personagens ou reflexões literárias em sua obra.

Sônia de Deus Rodrigues Bercito, em *O Brasil na Década de 1940 – Autoritarismo e Democracia* (1999), trata em profundidade do desenrolar desses fatos históricos, relacionando as tensões locais com o painel de conflito macro que foi a 2ª Guerra Mundial:

“Vista do ângulo da existência de um conflito mundial, a década de 1940 se apresenta cindida ao meio. Seus primeiros cinco anos foram marcados por formas trágicas de violência, nas quais revelou-se o lado mais sombrio do ser humano, expresso nos horrores do próprio combate, nas atrocidades do holocausto e da bomba atômica.” (BERCITO, 1999: 7).

Numa década que já se inicia tensa, em virtude dos desdobramentos iniciais da 2ª Guerra Mundial, a atividade intelectual e social do escritor coloca-o em um campo minado de tensões. Além dos conflitos e instabilidade de proporções mundiais, o Brasil estava mergulhado num período de autoritarismo que ficou conhecido como Estado Novo. Sônia Bercito confirma essa assimilação de ideologias e tensões, quando afirma

que: “A década de 1940, no Brasil, transcorreu no compasso dos acontecimentos mundiais, que ecoavam aqui em uma analogia significativa” (BERCITO, 1999: 8).

Começando em Novembro de 1937 e chegando até 1945, o Estado Novo foi um golpe liderado pelo próprio presidente Getúlio Vargas, apoiado pelos militares. A proposta de centralização de poder e de um estado forte condizia com os ideais do fascismo europeu. A ameaça da revolta comunista de Novembro de 1935 nunca deixou de ser levantada como uma bandeira e a farsa do plano Cohen, um documento forjado que relatava a preparação de uma nova ofensiva comunista levou à decretação do Estado Novo. Na verdade, é importante acrescentar a essa retrospectiva do período, que o controle social e político sobre a sociedade se estende de 1930 a 1954, com variações na intensidade dessa repressão.

O golpe garantia a permanência de Vargas no poder central e o fortalecimento do poder do exército e sua imunidade às forças políticas contrárias. Com a desculpa do estado de guerra, decretado em 1936, para combater a ação dos comunistas, o aparato de repressão, censura e restrição da participação pública já estava em pleno funcionamento; só o quadro de perseguições é que se multiplicou com o Estado Novo. A imposição de um alinhamento político único fez vítimas tanto nas camadas direitistas, quanto nos movimentos da esquerda comunista.

A perseguição implacável do regime Vargas aos seus opositores (reais ou imaginários), que começa com o fechamento dos partidos políticos, radicaliza-se com casos de tortura, violência, deportação e assassinatos. A anistia aos presos, exilados e perseguidos só aconteceria em 1945: “A anistia libertou Prestes e mais de cem comunistas, além de Liberais e Integralistas em 18 de Abril de 1945.” (BERCITO, 1999: 59). Mas até lá, graves atentados aos direitos humanos foram praticados. Um caso exemplar é o do casal comunista: Carlos Prestes e Olga Benário:

“A esposa de Prestes, Olga Benário, judia e grávida, fora entregue aos nazistas pelo governo de Getúlio, em 1936, após a tentativa comunista, da qual havia participado. Numa prisão da Gestapo, na Alemanha, nasceu Anita Leocádia, filha do casal de comunistas. Olga acabou sucumbindo numa câmara de gás, em 1942.” (BERCITO, 1999: 58).

GMM foi preso pelo Estado Novo em 1942 e ficou encarcerado até 1948. Na biografia que José Luis Lira escreveu sobre GMM, encontramos um depoimento pessoal do escritor cearense sobre esse período:

“385 dias e 5 horas vivi na certeza de estar condenado, embora não soubesse como. Pois no Brasil não havia pena de morte. Mas eu sabia que a ditadura Vargas podia tudo e o contrário de tudo. Rompida a incomunicabilidade, recebi a visita de minha primeira mulher, que morreu durante minha prisão. Fui informado de que havia sido condenado. E ao espantoso, o inédito: não havia lei que me condenasse. Então o ditador baixou um decreto. O Decreto-Lei nº 4766, pelo qual o tribunal de segurança condenou um sem número de brasileiros e estrangeiros” (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 78).

Com a extinção do tribunal de segurança e o afastamento de Vargas, o processo, que não tinha nem autos, foi anulado por unanimidade, no Supremo Tribunal de Justiça. Contudo, o envolvimento de GMM com as ideologias católicas de direita custaram duras críticas, além da prisão mencionada.

GMM, nascido em Ipueiras, no Ceará, em 1917, estudou no seminário redentorista ainda menino, desistindo dos votos sacerdotais, engajou-se no Integralismo de Plínio Salgado. Essa era, sem dúvida, a opção mais coerente com sua formação católica, alinhada com os preceitos do Vaticano e com o momento histórico que o país vivia. E, mesmo tendo apenas 18 anos na época de seu interesse por esse movimento de direita, durante toda sua longa existência foi cobrado por isso.

O Integralismo foi uma ideologia de negação: anticomunista, antiliberal e antiimperialista, ganhou inimigos em várias frentes. Acusado de fascista, já que tinha parentesco com os movimentos europeus de extrema-direita, sua plataforma nem de longe insinuava pretender implementar os radicalismos do totalitarismo alemão ou italiano. A orientação desse movimento era um projeto utópico que tentava reerguer o sonho romântico de um nacionalismo, que nos justificasse. A leitura de Alfredo Bosi descreve bem esse ideal distanciado da vida social brasileira:

“O Integralismo foi o sucedâneo daquele nacionalismo abstrato que, em vez de sondar as contradições objetivas das nossas classes sociais, tais como se apresentavam às vésperas da Revolução de 1930, preferiu fanatizar-se pelos mitos do Sangue, da Força, da Terra, da Raça, da Nação, que os

brasileiros nada tinham, importados com eram de uma Alemanha e de uma Itália ressentidas em face das grandes potências” (BOSI: 1994: 371).

Nesse cenário de conflito, seria inevitável o surgimento de movimentos salvacionistas. O Integralismo tinha em comum com as ideologias fascistas da Europa o caráter de oposição a uma série de elementos que, na época, dominavam a cena política e cultural, e, em muitos casos, estavam desacreditados como: os ideais burgueses, o pacifismo, a própria democracia, entre outros.

O Integralismo também foi uma proposta, mesmo que idealizada, de construção do país como nação, com certeza não a primeira, mas tinha a diferença de contar com diferentes camadas da sociedade, não sendo, portanto, um movimento de políticos, ou seja, não foi só mais uma movimentação de gabinete, tomou as ruas e fez algum barulho. Sobre a expansão do Integralismo como doutrina e como partido, Wilson Martins registra:

“O volume coletivo ‘*Plínio Salgado*’, publicado em São Paulo pela revista *Panorama*, registra que a Ação Integralista Brasileira contava, ainda em 1936, com mais de 1 milhão de aderentes, possuindo mais de 150 semanários, 8 diários e várias revistas mensais, como a *Anauê* e a própria *Panorama*, dedicada esta última aos altos estudos.” (MARTINS, 1996: 70).

A participação popular ocorreu no campo e nas cidades, organizando-se de uma forma que não havia sido verificada antes, em termos nacionais. Na época, os partidos políticos – e esta era inclusive uma das críticas mais contundentes à democracia brasileira – não eram organizações permanentes na vida popular, não contavam com estruturas nacionais e muito menos com participação ativa de quem não estava diretamente envolvido no processo eleitoral, enfim, não havia representatividade.

Partindo então de uma narração histórica de como o país constituiu-se ao longo dos séculos, buscavam confrontar o passado com a situação político-social do período e promover um chamamento à nação, baseando-se em conceitos com Estado Forte, Pátria, História e Identidade Nacional.

Nesse grupo de pessoas tão heterogêneo havia de conservadores católicos a artistas influenciados pelo niilismo, de operários inexperientes em política e organizações sindicais aos oportunistas contumazes. Os elementos espirituais e

ideológicos do Integralismo atraíam os intelectuais, escritores e artistas por fornecerem uma nova perspectiva para o mito da identidade nacional.

O corporativismo e o ressurgimento dos mitos nacionais traziam um apelo emocional que fazia supor que chegava ao fim o sentimento de inferioridade do país no cenário mundial. Para que o Brasil fosse importante e independente precisaria tornar-se um Estado forte e que os símbolos nacionais fossem redescobertos. O ressurgimento do nacionalismo econômico e político foi sempre uma necessidade que se renovava de tempos em tempos. Contudo, o nacionalismo ufanista e xenófobo, que se fecha em torno dos temas locais, acaba sempre se esgotando, pois o caráter universal da literatura não admite barreiras territoriais.

Leyla Perrone-Moisés, em *Vira e Mexe, Nacionalismo* (2007), expõe as limitações da busca desse mito do “nacional”, principalmente em contexto periférico, como é o caso da América Latina:

“O nacionalismo cultural repousa sobre paradoxos, o primeiro consiste em desejar uma pureza originária e sem contaminações, quando toda e qualquer cultura se desenvolve no contato com outras culturas, em lentos e complexos processos de troca e assimilação. O segundo é que a afirmação nacionalista, visando mostrar ao mundo todo o seu valor (pois o nacionalismo tende a ser competitivo, da fanfarronice ufanista à xenofobia), acaba por reforçar o localismo, o provincianismo, até o fechamento ao mundo. O terceiro paradoxo (a ordem aqui é indiferente) consiste no desejo de uma identificação coletiva, quando a identidade tende sempre para o uno. Assim, o paradoxo de uma afirmação nacionalista inserida num projeto universalista prossegue sem solução desde o iluminismo.” (PERRONE-MOISÉS, 2007: 89-90).

Leyla Perrone-Moisés considera que ignorar as trocas culturais, próprias da atividade humana, provoca um fechamento artificial e ingênuo da atividade literária. Os ideais de pureza e unidade, bandeiras temáticas e ideologias em diferentes momentos da história literária brasileira, negam o óbvio diálogo supranacional da escrita literária, que não reconhece barreiras geográficas.

Desde o impulso inicial do Romantismo, no século XIX, passando pelo Modernismo do século XX, os escritores e pensadores brasileiros buscam encontrar uma definição para a nossa identidade cultural, traços que nos justifiquem como nação. Antonio Candido define a intenção do nacional, na hora de fazer literatura:

“A literatura no Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por este compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que é inexistente nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos nesse sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura.” (CANDIDO, 2000: 18).

Buscar o “autenticamente nacional” na abordagem literária soa como uma ilusão em face da abertura necessária que toda cultura deve usufruir, para marcar seu espaço pela diferença. Antonio Candido esclarece que esse anseio é característico das culturas mais recentes, como é o caso do Brasil. As nações do velho mundo, com séculos de acomodação dos valores culturais, políticos, sociais e religiosos, já não precisam dessa afirmação constante para reafirmar seu poder de atuação e influência.

No caso da geração pós-Semana de 22, o projeto de realizar a discutida “Identidade Brasileira” toma dois rumos diferentes: há os que se debruçam sobre os elementos regionais e os que não se fecham ao mundo exterior, porque compreendem a literatura como um universo sem fronteiras geográficas definitivas.

A associação de GMM ao integralismo foi motivo para muitos desabonarem sua obra, simplesmente porque a crítica “politicamente correta”, seguindo o policiamento ideológico de esquerda, condena qualquer outra atitude intelectual diferente daquela “engajada” com os conceitos revolucionários de esquerda. Franklin de Oliveira em Viola D’Amore (1965) comenta sobre a questão: “(...). Romances, ensaios, poemas sem nenhuma significação literária ou mesmo histórica são tratados apologeticamente, outros como no caso do *Valete de Espadas* de Gerardo Mello Mourão, para citar um romance, ou a *História da Literatura Ocidental*, de Otto Maria Carpeaux, (...), passam sem a notação devida: seus autores não pertencem à corriola literária.” (1965: 147-148).

Essa vinculação de participação política ou subserviência aos interesses dos críticos parece-nos um equívoco, porque se fosse assim, Machado de Assis mesmo sendo mulato, não teve interesse pelas causas dos negros, não se “engajou” aos ideais abolicionistas de seu tempo.

Machado de Assis também é exemplo de uma mentalidade que não aceita a redução da literatura aos problemas e temas locais. Quanto ao recorrente tema do nacionalismo, ele defendeu que ater-se ao nacional estreito restringe a literatura, e que o

sentimento de nacionalidade não deve ser o tema central de qualquer narrativa e acredita, principalmente, que os grandes autores são universais. Em seu artigo crítico mais famoso sobre o tema, “Instinto de Nacionalidade”, ele expõe sua desconfiança sobre a exacerbação dessa temática. Machado de Assis afirma que “Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país (...)” (ASSIS, 1997: 17).

Como vemos, para Machado de Assis, há algo de exagero nos temas e na cor local tomados como condição essencial para que um texto seja acolhido como representante da nacionalidade brasileira. Até a originalidade da temática indianista é questionada, já que o modelo é europeu:

“Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, (...) devo acrescentar que nesse ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura. (...) Não há duvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1997: 20-21).

O “instinto” ou “sentimento de nacionalidade” é uma vivência, que todo escritor experimenta, porque é inerente ao indivíduo, já que ele ocupa um lugar social e histórico, mas ele não precisa cultivar irremediavelmente essa temática. Machado de Assis, inclusive, dá exemplos de grandes escritores que trataram de temas que não eram exatamente os de seus países, mas isto não os impediu que fossem reconhecidos como pertencentes às suas nações:

“(...) perguntarei simplesmente se o autor de *Song of Hiawatha* (Longfellow) não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantar admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare

não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.” (ASSIS, 1997: 21).

A afirmação de autonomia do escritor de literatura, que vive e escreve num contexto cultural periférico, como é o caso da América Latina, deve contemplar sua relação de proximidade e assimilação de elementos locais e estrangeiros. No caso de GMM, há a reafirmação constante de suas origens sertanejas: “cearense eu sou há quatrocentos anos” (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 192), mas essa fala é acompanhada da consciência de pertencer ao mundo, como um todo. Nesse mesmo depoimento, ele declara:

“Ainda recentemente o Presidente da República se queixava do caráter provinciano de nosso povo. Aprendi com meu saudoso amigo, o Presidente Eduardo Frei, do Chile, uma lição fundamental: a distinção entre o provincial e o provinciano. Ser provinciano é uma coisa negativa. O provinciano é o homem sem perspectiva, que não conhece e não imagina nada além da pobre cerca de seu quintal. O resto do mundo não existe para ele. Já o provincial é o homem que assume a identidade de sua província, e é capaz de confrontá-la com as outras províncias do mundo. O provincial alarga as fronteiras de sua provincialidade. O Provinciano se esgota em seu provincianismo. (...)” (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 193).

GMM expressa uma consciência de que a escrita literária não se nutre só de temas e situações locais, mas que pode se apropriar desse repertório como um espaço de novas experiências e encontros culturais.

Observamos, no entanto que, assim como, no passado, exigia-se que o escritor falasse de temas e situações locais, combatendo-se as influências estrangeiras, no século XX, desenvolveu-se um pressuposto de “engajamento combativo”, que quer fazer da literatura um espaço de posicionamento político, ignorando a especificidade da escrita literária. Não se nega que nenhum discurso é inocente, contudo, o alinhamento político de um escritor não pode ser a garantia de seu reconhecimento e valorização.

As escolhas políticas que GMM fez num determinado contexto histórico-social foram, e continuam sendo relevantes para a análise de sua obra no Brasil. O rótulo de “direitista” e “reacionário” ainda perpassa a análise crítica de sua obra pelos “politicamente engajados”. A pergunta que cabe é: basta um posicionamento político de esquerda, para termos um bom escritor? Observamos que o reconhecimento que recebeu

no exterior acerca de sua obra não se repetiu no Brasil, principalmente no meio acadêmico de orientação esquerdista.

Saindo desse fechamento de idéias, que ainda se prende prioritariamente ao discurso ideológico, Edward W. Said² é um exemplo de intelectual que discutiu seriamente o papel do escritor no mundo globalizado e sob a força hegemônica da cultura ocidental. Também originário de outra região periférica: o Oriente Médio, ele defendia a idéia de que o intelectual deve estar sempre à margem do poder, mas comprometido com a verdade, que transcende barreiras nacionais ou políticas. Quando questionado sobre a necessidade do intelectual alinhar-se politicamente com as esquerdas, ele afirmou:

“(...) Perguntaram-me a respeito da posição de intelectuais de direita, como Wyndham Lewis ou William Buckley, e por que, na minha opinião, todo intelectual tem de ser um homem ou mulher de esquerda. O que não perceberam foi o fato de que Julien Benda, a quem (talvez paradoxalmente) me refiro com alguma frequência, situava-se politicamente bem à direita. Com efeito, minha tentativa nessas conferências foi, antes de mais nada, falar de intelectuais precisamente como aquelas figuras cujo desempenho público não pode ser previsto nem forçado a enquadrar-se num slogan, numa linha partidária ortodoxa ou num dogma rígido. O que tentei sugerir é que os padrões de verdade sobre a miséria humana e a opressão deveriam ser mantidos, apesar da filiação partidária do intelectual enquanto individuo, das origens e de lealdades ancestrais.” (SAID, 2005: 12).

É nesse humanismo universal, que não reconhece barreiras nacionais ou ideológicas, o qual Edward Said defendia e que GMM também acreditava. Mas, no caso do escritor brasileiro, sua participação individual num movimento político e sua clara preferência pelas ideologias de direita formaram uma espécie de barreira, desestimulando o interesse da crítica especializada por sua obra literária. Curioso é que, mesmo tendo sido posteriormente eleito deputado federal, pelo estado de Alagoas, e defendendo ideais democráticos, sendo inclusive preso pelo regime militar de 1964, o que continua a ser lembrado de sua biografia é seu envolvimento com o Integralismo. Cassado pelo AI-5, sem que se esclarecesse o porquê, só foi libertado quando os congressistas e alguns órgãos de imprensa fizeram duras críticas a esse ato arbitrário. A

² Edward W. Said escreveu obras como: *Orientalismo* (1990), *Cultura e Imperialismo* (1995), *Reflexões sobre o Exílio* (2003), *Representações do Intelectual* (2005), entre outros.

perseguição do governo militar fez com que GMM saísse clandestinamente do país e se refugiasse no Chile.

Voltando ao contexto social das décadas de 1930 e 1940, constatamos que os autores-militantes quer sejam socialistas, como Jorge Amado, Caio Prado Junior, ou católicos, como GMM, Octávio de Faria, Tristão de Ataíde, compartilham uma atitude interessada diante da vida, mas esse engajamento social, que teve início ainda na década de 1930, como constatamos anteriormente, ajuda a caracterizar a década de 1940 como um momento de contradição de idéias e estilos inconciliáveis. Wilson Martins, em sua obra sobre a vida intelectual brasileira, quando define o início da atuação dessa geração fragmentada, comumente chamada de “geração de 45”, e seu parentesco com as fases anteriores, comenta que:

“Pode-se perceber, em 1942, a confluência de três gerações poéticas, assinalando de forma por assim dizer material a sutil passagem do modernismo, que se desintegrava, para o antimodernismo que foi a chamada “geração de 45”. (...) Na prosa de ficção, confluem, igualmente, nesse momento, duas correntes literárias distintas, assinalando a mesma clivagem entre o romance modernista (confundido com o “romance do Nordeste”) e a narrativa que ia seguir.” (MARTINS, 1996: 198).

O que ocorre nas décadas de 1940 e 1950 é um progressivo afastamento das ideologias políticas, que movimentaram o decênio anterior. Ao interesse por inovações formais e temáticas universalistas se junta um anseio por uma literatura espiritualizada, nos moldes cristãos. Segundo Antonio Candido, “Desenvolve-se, desse modo, o que parece constituir um dos traços dessa fase: a separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social, cuja coexistência relativamente harmoniosa tinha assegurado o amplo movimento cultural do decênio de 30.” (CANDIDO, 2000: 127).

Como vemos, não havia um programa de atuação, como ocorreu no primeiro momento modernista e buscava-se uma nova forma de expressão mais distanciada dos problemas e ideologias que eram recorrentes teses da geração do romance de 1930. Antonio Candido, afirma ainda sobre esse período de transição que: “A partir de 1940, mais ou menos, assistiremos a um certo repúdio do local, reputado apenas pitoresco e extraliterário, e um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior.” (CANDIDO, 2000: 126).

Como explica Antonio Candido, além da fuga do localismo, em busca de uma linguagem cosmopolita, na poesia e na prosa havia o desejo de fixar uma nova expressão. Na poesia, há uma re-elaboração de ritmos antigos e uma maior disciplina formal; na prosa, avança a influência do romance universal, mais introspectivo. Mas, como esse foi um período de coexistência de estilos, encontraremos diferentes percepções na assimilação dessas novas concepções estéticas de rigor formal. Há uma reinvenção do regionalismo, nas mãos mágicas de um Guimarães Rosa; há a experiência intimista de Clarice Lispector, há os fortes traços psicológicos dos personagens de Osman Lins, entre outras tantas experiências de renovação.

É importante salientar também que esses intelectuais, ao contrário do que ocorreu no Modernismo da década de 1920, não tencionavam operar uma ruptura completa com as tendências anteriores. Não se negava a contribuição dos modernistas, mas havia uma reaproximação com a tradição literária, anterior ao foco modernista.

Um dos exemplos de renovação está na abordagem da temática da “expressão nacional”, já discutida aqui. Essa relação entre nacionalismo e literatura já teve várias facetas, desde a negação da força do elemento estrangeiro à antropofagia dos modernistas. Pois, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés “Esse germe, inerente a todo nacionalismo, era a rejeição do outro, complementar de toda afirmação do ‘si mesmo’” (2007: 60). De qualquer modo, se há casos mais radicais, como a xenofobia de Plínio Salgado, há também a crença numa identidade cultural que se alimenta do elemento externo para criar um patrimônio cultural que é particular e também múltiplo. Wilson Martins, analisando o assunto, esclarece que Oswald de Andrade constata o declínio dessa temática.

“O ideal nativista do Modernismo estava rapidamente cedendo lugar ao ideal universalista e esteticista; até Oswald de Andrade parecia pensar que o nacionalismo puramente exterior e pitoresco já se encontrava superado, escrevia ele, dirigindo-se a Cassiano Ricardo: “a sua literatura rotulada de nativismo, não passa de macumba para turistas. E uma vez desatada a fitinha verde-amarela que recobre o seu pacote de símbolos, só se encontram nele o Martim Cererê, o Caapora, o Saci e outros ratões que nunca penetraram na corrente folclórica da imaginária nacional.” (ANDRADE, apud MARTINS: 1996: 202).

Leyla Perrone-Moisés, em *Vira e Mexe, Nacionalismo* (2007), também analisa esse recorrente conflito nos estudos literários brasileiros:

“Quanto mais enveredei pelo comparativismo literário, a partir de uma ótica intertextual, mais a oposição nacional/estrangeiro me pareceu descabida, pois as fronteiras nacionais, na literatura ocidental, são e sempre foram porosas, nos chamados ‘centros’ tanto quanto nas chamadas ‘periferias’”(…) A literatura, pelo menos no Ocidente, sempre foi supranacional. Os grandes autores ocidentais nunca se ativeram às fronteiras nacionais na escolha de seus modelos ou temas (...). Isso sem falar da América Latina, que por sua condição de herdeira lingüística e cultural da Europa, teve suas literaturas sempre entrelaçadas com as do outro lado do Atlântico. (PERRONE-MOISÉS, 2007: 11).

Observamos, portanto, que além do comentário lúcido e exato de Machado de Assis, alguns críticos e estudiosos atuais da literatura recusam comparações que opõem autores e obras, utilizando critérios de valorização vinculados ao local de origem da obra e seu peso como expressão do nacional. Além disso, Leyla Perrone-Moisés concorda com o exemplo de Edward Said, que também condena a superestimação da identidade nacional:

“A mobilidade de enunciação, por parte de Said, é não apenas autorizada por sua múltipla identidade cultural, mas é também reivindicada por ele como um modo legítimo de ser cidadão de muitas pátrias e de nenhuma (...). A identidade é encarada por ele como um estorvo e um perigo. O nacionalismo, por exemplo, que ele define como ‘a filosofia da identidade transformada numa paixão coletivamente organizada’, é necessário num primeiro tempo das nações, mas deve ser em seguida atenuado para que a identidade saia em campo aberto e assuma seu lugar entre outras identidades humanas” (PERRONE-MOISÉS, 2007: 164).

No caso de GMM, seu empenho com o nacionalismo literário envolve o resgate de suas origens sertanejas, ressaltando seus elementos característicos, e, de forma original, marcando sua existência como escritor brasileiro. Além disso, mesmo sendo, reconhecidamente, um escritor com raízes sertanejas, suas múltiplas vivências e seu espírito humanista o caracterizam como um escritor do mundo, que se posiciona com interesse e sem pré-julgamentos diante do patrimônio da cultura humana.

O resgate da identidade sertaneja, operado pela recriação literária de GMM também não se enquadra na estética da geração de 1930, ou seja, do romance regionalista. Os brasileirismos, a linguagem oral, os regionalismos léxicos e sintáticos e a intenção realista não encontram muito espaço em sua obra. Seus longos poemas narrativos, sem metrificação regular, exaltam um país de raça elevada e forte, que em nada lembra a figura esquelética do flagelado das secas. Sobre essa diferenciada perspectiva, o escritor explica:

“Não sou um poeta nordestino, sou um nordestino poeta. É outra coisa. Por isso, sou fiel às substâncias líricas de minha tribo e de minhas ribeiras da Ibiapaba. Com licença dos folcloristas e do folclore em geral, não estou aqui para fazer folclore. Não sou um tipo folclórico. Mesmo as letras de Humberto Teixeira, nas antologias de Luís Gonzaga, ou os poemas de Ascenso Ferreira, não são propriamente folclóricos”. (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 32).

E, quando escreve sobre as origens do país como em *A Invenção do Mar* (1997), ou sobre as narrativas sangrentas de seu clã familiar em *O País dos Mourões* (1964), não há só o foco localista, há constantes referências e ligações temáticas com elementos literários e históricos supranacionais, sem hierarquia ou preconceito xenófobo; reafirmando Jorge Luis Borges, que defendia que o patrimônio cultural do escritor seria todo o universo.

Em *A Invenção do Saber* (1990), no artigo “A Cultura e Cultura Brasileira”, GMM defende que cada tempo e cada povo têm uma cultura que lhe é própria e questiona a origem e o futuro da cultura brasileira.

“Herdamos, pois, uma cultura européia. Européia e Latina. De maneira tão pacífica e tão inquestionável, que a ninguém estranhava a famosa peroração de um negro, o grande José do Patrocínio, proclamando: “- Nós, latinos” (...) A cultura européia é uma etapa de nossa adolescência nacional. Desde a primeira metade do século, o país começou a apalpar seu próprio corpo e interrogar seu próprio espírito, descobrindo que nenhum dos dois possuía “caráter”. Das instituições políticas aos estilos de todas as linguagens artísticas, vinha tudo da Europa, como se não fôssemos mais do que um gigantesco refletor do quadrilátero Paris-Berlim-Roma-Londres. Tinha acontecido Euclides da Cunha, e seu inventário começou a ser aberto. Os romancistas do nordeste e os paulistas da Semana de Arte Moderna recolheram

a herança áspera, e começou a erguer-se a bandeira da emancipação cultural. (...) Se o Brasil tem um destino cultural, este caminho é o da ressurreição. Sobre os escombros do que nos resta da cultura africana, sobre os rastros étnicos e otônicos da cultura indígena, servido pelo lastro maior da cultura européia, talvez estejamos fadados a criar a cultura ecumênica do próximo século, no “puzzle” mágico e dionísio de todas as raças, de todos os tempos, de todos os climas que compõem este país.” (MOURÃO, 1990: 45-46).

Para GMM, o encontro de culturas que nos caracteriza como povo é uma qualidade e não uma carência. Também constatamos a forte crença na impossibilidade de negação do peso da tradição européia para nossa cultura, embora precisemos encontrar nossa própria cultura e identidade.

Numa conjuntura mundial, Gilberto de Mello Kujawski posiciona o Brasil num contexto de crise: “O Brasil está envolvido na crise, em tríplice dimensão: a crise do século XX, comum ao mundo inteiro, a crise da América Latina e a crise propriamente nacional.” (KUJAWSKI, 1991: 190).

A crise do século XX apresentava-se em diferentes frentes: no Brasil (Estado Novo e instabilidade política e social), na Europa (2ª Guerra Mundial) e na América Latina (ditaduras, revoluções e tensões políticas). Em consequência, ocorre uma descrença nos ideais iluministas de desenvolvimento, progresso e até na própria democracia. Às calamidades das guerras e revoluções somou-se uma crise financeira em nível global, uma crise que abalou a confiança em um futuro pacífico e despertou a dúvida da possibilidade de um futuro.

Eric Hobsbawm, historiador que estudou em profundidade todo o desenrolar do século XX, caracteriza essa etapa de crise (1914 a 1948), como a Era da Catástrofe:

“(...) A Primeira Guerra Mundial assinalou o colapso da civilização (ocidental) do século XIX. Tratava-se de uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimento e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria. (...) Para essa sociedade, as décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra aos resultados da Segunda foram uma Era de Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade.” (HOBSBAWM, 2005: 16).

Paradigmas são postos à prova e o modelo capitalista, burguês e liberal sofre abalos que parecem miná-lo. A repercussão do clima de instabilidade vai além das fronteiras européias. Políticos, intelectuais, pessoas comuns, em diferentes regiões do mundo, vivenciam esse sentimento de insegurança.

Victor Manuel de Aguiar e Silva, resgatando o conceito de vida humana como coexistência, de Ortega y Gasset, esclarece que a abertura à circunstância é que capacita o homem a ser influenciado por seu tempo. A vida se desenvolve num contexto de historicidade. Então, no início do século XX, com a radicalização de conflitos políticos e ideológicos, o Ocidente sofre de uma crise histórica, na qual os conceitos que pareciam estabelecidos, como nação, progresso, ciência, razão, revolução e técnica são contestados ou desarticulados:

“Pois bem, há crise histórica quando a mudança de mundo que se produz consiste em que, ao mundo ou sistema de convicções da geração anterior, sucede um estado vital em que o homem fica sem aquelas convicções, portanto, sem o mundo. O homem volta a não saber o que fazer, volta de verdade a não saber o que pensar do mundo. Por isso a mudança se superlativa e tem caráter catastrófico. A mudança do mundo consistiu em que o mundo no qual se vivia veio abaixo, e nada mais se seguiu.” (ORTEGA Y GASSET, 1956 apud AGUIAR E SILVA, 1973: 70).

O clima de instabilidade e a falta de perspectivas positivas abalaram o mundo ocidental e as ruínas, sobre as quais Ortega y Gasset nos fala, estão ainda muito vivas, tanto no continente europeu, quanto em outros, principalmente, no continente americano, envolvido direta, ou indiretamente, no conflito. Somando-se a esse contexto, que se reproduziu sob vários aspectos na América Latina, ainda existiam outras tantas dificuldades. De um modo geral, os problemas dos países de colonização espanhola ou portuguesa, no caso do Brasil, são idênticos: a instabilidade política, a desigualdade econômica, a educação precária e a falta de direcionamento intelectual e científico consistentes.

As idéias modernas e o sentimento de progresso na América Latina e no Brasil, de modo exemplar, foram apenas tentativas de reproduzir-se o quadro de desenvolvimento da Europa e dos Estados Unidos. Muitas vezes, essas tentativas não passavam de propaganda política e mentiras mal articuladas. O “decalque” de

Modernidade em que a América Latina fingia viver não impediu que alguns de seus conceitos fossem adotados com exagerado zelo, como é o caso da noção de “Nacionalidade”, tão desvirtuada pelos regimes ditatoriais tão freqüentes na nossa história.

Outro elemento constantemente desfigurado é o ideal de progresso, que não pôde enraizar-se, em virtude da fraca expressão científica e tecnológica. Revolução é mais uma palavra vazia de significado prático e real em nosso meio. Gilberto de Mello Kujawski afirma que “Exceto Cuba, as chamadas revoluções latino-americanas são movimentos militarizados de três tipos: quarteladas, golpes de estado, ou tentativas de reformas de base.” (KUJAWSKI, 1991:195).

O que faltava à América Latina, e até os nossos dias ainda apresenta-se precariamente, é uma formação educacional e intelectual que torne o homem participante da transformação social. Os pressupostos históricos e as conquistas culturais não andam em compasso com as necessidades do mercado de trabalho e com a nova vida social. Esse desequilíbrio é a característica mais marcante da América Latina.

Em *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), Antonio Candido discute a relação da literatura com o contexto de subdesenvolvimento da América Latina e do Brasil. A crença de um país em construção, grandioso, com grandes possibilidades de desenvolver-se perde força já no decorrer da 2ª Guerra Mundial. É a consciência do subdesenvolvimento que limita as esperanças e promessas de se reproduzir o desenvolvimento das matrizes européias. Antonio Candido enumera os fatores principais desse atraso:

“Se pensarmos nas condições materiais de existência da literatura, o fato básico talvez seja o analfabetismo, que nos países de cultura pré-colombiana adiantada é agravado pela pluralidade lingüística ainda vigente, com as diversas línguas solicitando seu lugar ao sol. Com efeito, ligam-se ao analfabetismo as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais, (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e pressões externas. O quadro dessa debilidade cultural se completa por fatores de ordem econômica e política, como os níveis insuficientes de remuneração e

a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas.” (CANDIDO, 1989: 143).

Segundo Antonio Candido, esse marcante atraso desestabiliza a atividade cultural. Numa sociedade de iletrados ou semiletrados, como realizar uma experiência social de conscientização e mobilização, através da arte? Constatamos que qualquer tentativa de resposta efetiva para esse cenário de índices de escolaridade tão baixos passa por uma mobilização política e social que ainda não se anuncia apesar do tempo decorrido desde que Antonio Candido fez a reflexão citada há pouco.

Outro aspecto desse subdesenvolvimento é que a industrialização aconteceu sem modernização, a educação e as instituições culturais só atendiam parcialmente a população e as instituições políticas e administrativas não ofereciam muito além de, nas palavras de Gilberto de Mello Kujawski: “um utopismo alienador.” Portanto, a crise brasileira, incluída na perspectiva da América Latina, é a de uma modernidade frustrada, ainda influenciada pela crise da Modernidade mundial que se encontra esgotada em seus ideais e propostas.

A imagem de atraso e desorientação que retemos desse panorama é condizente com os fatos históricos que verificamos no período. São diferentes fatores que limitam uma atitude mais confiante no futuro. Gilberto de Mello Kujawski esclarece: “Não é por culpa da economia, da política ou da moralidade, e sim porque estamos em crise, perplexos e faltos de rumos em nossa vida mesma, em nossa capacidade de projeção na História.” (KUJAWSKI, 1991: 203).

A crise estrutural pela qual passava a civilização brasileira teve, portanto, várias motivações, que combinadas acabaram por imprimir uma transformação na percepção do “ser brasileiro”. E como, no Brasil, a literatura sempre foi o veículo principal de exposição e debate de idéias, era inevitável que os homens das Letras traduzissem essas inquietações espirituais, morais e intelectuais em obras literárias.

Partindo do pressuposto de que a literatura é essencialmente uma reorganização artística do mundo, o trabalho do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, ações e sentimentos representados ficcionalmente e organizados de acordo com uma estrutura para tal fim. Nesse sentido, é óbvio constatar-se que os fatos históricos ligados à 2ª Guerra Mundial, ao Estado Ditatorial no país, às ideologias fragmentadas e desfiguradas e à experiência pessoal do cárcere provocaram na obra de GMM um posicionamento marcadamente angustiado.

Em a *Invenção do Saber*, coletânea de crônicas e ensaios, em sua maioria publicados no Jornal “Folha de S. Paulo”, GMM faz inúmeras referências à conjuntura política mundial e brasileira, quase sempre com uma conotação pessimista e irônica:

“Não é correta a velha e cínica observação de que os povos têm o governo que merecem. Para não ir muito longe, o povo brasileiro, por exemplo, nunca mereceu o governo corrupto de Campos Sales, o governo medíocre de Afonso Pena, o governo incompetente de Venceslau Brás, o governo infame de Artur Bernardes – e vamos ficar por aí. Porque as feridas ainda estão muito frescas e as pessoas ainda estão vivas, para dizer que também não tínhamos feito nenhum mal a Deus para merecer os dias sinistros do ditador do Estado Novo e dos ditadores que ficaram de turno, a prazo fixo, do marechal Castelo Branco ao general Ernesto Geisel.” (...) “Parece claro, portanto, que, de um modo geral, se a perversidade ou a incompetência fossem a causa das revoluções ou das simples derrubadas de governo, os países viveriam numa febre intermitente de bernardas ou quarteladas”. (MOURÃO, 1990: 241).

GMM, além de sofrer as perseguições dos regimes ditatoriais do Estado Novo e da Ditadura Militar, a partir do golpe de 1964, participou da vida política do Chile. No período de seu exílio, atuou por dois anos e meio, como professor da Universidade Católica do Chile e teve uma aproximação de amizade com Eduardo Frei, presidente do país. Sobre ele escreveu a obra *Frei e Chile num continente ocupado* (1966), no qual relata a trajetória de Eduard Frei e a sua proposta de socialismo cristão. Acreditamos que essas, entre outras vivências, fortaleceram essa posição contrária aos movimentos ditatoriais e a crítica aos políticos que se utilizam de seus cargos em benefício próprio.

1.2 Alguns elementos da enunciação de GMM:

Malcolm Bradbury, em *O Mundo Moderno* (1989), traça um panorama exato da efervescência renovadora que tomou conta das artes, em princípio na Europa, e depois se propagando pelo mundo ocidental. A intenção de “tornar novo” que o poeta Ezra Pound incentivava nos círculos culturais europeus trazia o desejo de encontrar um novo caminho para uma vivência artística da modernidade, renovação que foi também destruidora, colocando Ezra Pound como um de seus personagens principais:

“A vontade de “tornar novo” era uma rejeição da modernidade – a falência cultural do estado moderno, a linguagem fraturada da era moderna. Como muitos outros, Pound revoltou-se contra a modernidade, mas acreditava no modernismo – o nome que veio a designar aquela transformação radical sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes entre as décadas de 1870 e o início da Segunda Guerra mundial. Foi uma revolução artística profunda, que agitou a Europa e – em parte, graças ao próprio Pound – os Estados Unidos, modificando radicalmente o curso de todas as formas de expressão artística. Foi uma crise na história do humanismo ocidental e uma tentativa séria de compreender e apreender a natureza da existência moderna.” (BRADBURY, 1989: 20-21).

O movimento modernista foi heterogêneo e prolongado, não sendo possível considerá-lo um único movimento. São décadas de tentativa de criar o que Malcolm Bradbury chama de “tradição do novo”. Pela irradiação das propostas, rapidamente, essas mudanças passavam de uma cultura a outra, e tomavam novas formas de apresentação. Mas, como vimos até aqui, é possível considerarmos que há inúmeras similaridades entre o que se considerava moderno, no Brasil e na Europa. Mesmo que ocorra um evidente desacerto cronológico, em face da inquestionável assimilação retardada dessas idéias.

As fases do nosso modernismo refletem em muitos aspectos o cenário europeu. Há uma primeira fase mais radical e iconoclasta, de negação à tradição cultural anterior, seguida de movimentos de acomodação e desenvolvimento de expressões criativas próprias.

Malcolm Bradbury aponta essas diferenças de perspectiva, em termos universais:

“O que quer que tenha ocorrido com as artes modernas, porém, o movimento, que se estendia por mais de sessenta anos, chegou a uma nova ruptura em 1939. (...) A guerra que vinha se anunciando explodiu em setembro daquele mesmo ano. Joyce mudou-se para a Suíça e morreu pouco depois, e a morte de outros escritores – Yeats, Freud, Virginia Woolf – assinalaram o fim de uma era. A nova geração de autores que surgiu após a guerra sentia que os tempos haviam mudado profundamente e que a tarefa que lhes cabia realizar agora era outra. O movimento que pretendia ser para sempre moderno parecia

terminado; a vanguarda não parecia mais estar à vanguarda de coisa alguma.”
(BRADBURY, 1989: 34).

Esses novos autores, europeus ou não, se apropriaram das mudanças criativas surgidas nas décadas anteriores, sem perder de vista uma formação intelectual abrangente: “novo poeta, para Pound, seria um estudioso universal, versado em Homero e Catulo, Dante e os trovadores provençais, conhecedor da importância do ideograma chinês e da centralidade da forma curta da poesia japonesa, o haikai.” (1989: 24).

Essa concepção de Ezra Pound, de que o escritor moderno deve estar afinado não só com os mais recentes ventos modernistas, mas que também tenha ampla compreensão da escritura literária de outras gerações é compartilhada por GMM: “Ora a moda dos tempos não tem nada a ver com o moderno propriamente dito. O moderno não é o que está na moda. Não é o *dernier cri*³ das escolas literárias, dos manifestos e das tendências políticas, que aparecem e desaparecem nas esquinas do tempo. O moderno é o ponto de encontro do efêmero com o eterno.” (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 142).

Tomando por base o conceito de geração como um grupo de indivíduos com idades próximas e afinidades culturais e ideológicas, os quais compartilham uma visão de mundo, observa-se que GMM faz parte dessa geração, a qual vivenciou as transformações sociais, culturais e as crises ideológicas do início do século XX. Mas, como podemos ver na fala de GMM, a exemplo de Ezra Pound, ele adota uma postura de emancipação que compreende a escritura como um exercício de autoconsciência criativa, que vai além das tendências estéticas do período.

São novas aspirações e tendências estéticas que se alimentam do modelo bem sucedido do romance universal dos autores europeus e americanos como: Fiodor Dostoievski, Franz Kafka, Marcel Proust, Virgínia Woolf e William Faulkner. De um modo abrangente, a prosa de ficção brasileira, como é o caso de *O Valete de Espadas* de GMM, foi profundamente influenciada pelo romance psicológico, pelo fluxo de consciência e pela abordagem desencantada com a qual se examina a vida e as angústias do homem moderno.

Outra característica dessa geração de escritores é que o conceito de regional se expande com o crescente intercâmbio cultural. Afinal, Raskolnikov, Gregor Samsa,

³ “Último grito”

Mrs. Dalloway e Gonçalo Val de Cães têm indagações e angústias que transcendem as suas vivências sociais e suas nacionalidades.

No âmbito da Literatura Brasileira, um dos exemplos mais marcantes é a obra de João Guimarães Rosa, que ampliando as experimentações de Mário Palmério e José Cândido de Carvalho, contribui para uma renovação do tema regional. Não há nessa abordagem rosiana a idealização do sertanejo, nem tão pouco, se satisfaz com o pitoresco ou com o documentário da realidade social. A superação conquistada por João Guimarães Rosa está no caráter universal das questões morais e metafísicas, nas quais insere suas personagens. Além disso, esse regionalismo processa uma reinvenção da linguagem que mescla arcaísmos, vocábulos eruditos, populares e modernos.

Não podemos afirmar, no entanto, que esse jogo dialético entre arte e sociedade, que é, aliás, um dos principais dilemas da escrita literária brasileira esteja esgotado. GMM comenta sua percepção dos vínculos entre vida social e criação literária:

“De certo modo, toda obra literária se situa ao mesmo tempo como um testemunho pessoal e como expressão de uma sociedade. Quer dizer, de um tempo e de um espaço próprio e, pois, de uma geração. O progresso, o declínio, a crise, a revolução estão sempre projetados sobre a escritura, mesmo quando ela parece ser a mera expressão do conhecimento lógico de um poeta mergulhado no coração do mito ou de um filósofo plantado na pura indagação ontológica. Nem é por outra razão que Heidegger entendia estar toda a Alemanha na poesia mítica de Höelderlin e nos cantos místicos de Novalis. Como um político – o velho Adenauer proclamava por sua vez, que o próprio renascimento de seu país das cinzas da guerra se devia, antes de tudo, ao fervor de um filósofo – o próprio Heidegger – plantado no silêncio de sua cabana da Floresta Negra, entregue à indagação metafísica do ser e do não-ser.” (MOURÃO, 1990: 142).

Quando GMM reflete sobre o contexto histórico e social em que a obra de arte se situa, ele mostra compreender que as criações estéticas têm raízes numa estrutura social, mas não há determinismo social nessa relação, porque o escritor utiliza os mecanismos de deslocamento do real, próprios da literatura para apresentar a sua reordenação literária dos fatos. Além dessa reconfiguração, o cânone literário, com o qual o escritor lida, tem outros variantes que influenciarão nesse processo de reescrita. Examinar a importância da tradição literária para a obra do escritor, por exemplo, é um

dos elementos evidentemente mais consistentes e promissores do que deter-se sobre a vida pessoal desse escritor ou sobre a inclinação política que ele professava.

O eu-poético, que se delimita nos textos literários, em verso ou prosa, não corresponde objetivamente aquele ser social que escreveu a obra. Ignorar essa constatação é incorrer no erro que durante tantos anos impediu que a crítica literária e os estudos em Literatura fossem encarados com o devido respeito e seriedade. Ou seja, a literatura se constrói a partir do universo da linguagem, que é reordenado, formando um conjunto autônomo que, dentro de um quadro tão amplo de possibilidades, acaba sempre se reinventando e acrescentando novas perspectivas para a compreensão da existência humana.

Dominique Maingueneau (2001) desenvolve uma importante investigação sobre o contexto da criação literária que compreende a Literatura como um espaço de confronto do sujeito criador com o mundo em que vive, sem esquecermos que as expressões simbólicas, próprias da literatura, vão além do tempo objetivo, dialogando com o passado, através da memória e o resgate da tradição, e com o futuro, utilizando-se da imaginação.

Na tarefa de construir sua autonomia como escritor, a forma como trabalha sua condição social e sua inserção problemática no mundo apresenta o estilo que o identifica. Numa perspectiva pragmática, o discurso é uma atividade reflexiva, inseparável do contexto: “as condições de enunciação do texto literário não são uma estrutura contingente da qual este poderia se libertar, mas estão indefectivelmente vinculados a seu sentido.” (MAINGUENEAU, 2001: 18).

A inter-relação do texto ao contexto permite-nos considerar o elemento histórico-social como parte integrante da obra. Assim sendo, não é mais possível centralizar a análise crítica apenas nos traços sociais ou políticos de determinada obra ou nos elementos que digam respeito apenas a chamada “interioridade” da obra, uma vez que a escrita literária também é fruto das instituições e situações que a motivam:

“Não existe tragédia clássica ou epopéia medieval fora de uma certa condição dos escritores na sociedade, fora de certos lugares, de certos modos de elaboração ou de circulação de textos. Portanto, a escrita literária é parte integrante do mundo que pretende representar e age sobre ele. (MAINGUENEAU, 2001: 19).

Cada obra, mesmo que possa remeter a um tempo e espaço cultural e social específicos, será sempre um objeto de enunciação individual. E, mesmo que possa ser tomado como um objeto social que se intercomunica com outras obras produzidas sob semelhantes condições históricas, nunca poderá ser considerado apenas como “expressão de uma determinada época”. O caminho e as escolhas desse sujeito enunciativo serão sempre diferenciados. Nas palavras de Dominique Maingueneau, “Somos levados a tomar consciência de que o contexto não é colocado fora da obra, numa série de invólucros sucessivos, mas que o texto é a própria gestão de seu contexto” (2001: 23).

E essa “gestão do contexto” só é conseguida quando o escritor consegue manter-se livre para exercer uma posição autônoma, sem se fechar sobre si mesmo ou a serviço do Estado ou de qualquer outra instituição. É evidente que o escritor exerce seu papel dentro de certas conveniências, relacionadas a um “campo literário”, que não pode ser localizado ou apontado na sua totalidade: “a pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal vamos chamá-la paratopia” (MAINGUENEAU, 2001: 28).

Essa posição remete ao que observamos em *O Valete de Espadas* (1960). Mesmo tendo conhecimento dos acontecimentos sociais e dos movimentos ideológicos e críticos do período de sua escrita, não seria possível apreender o seu campo de produção cultural apenas como um reflexo direto do mundo social em que foi produzido.

Campo literário é um conceito que Pierre Bourdieu (1992) desenvolve e que Maingueneau utilizou para definir esse espaço de constituição da enunciação literária. Em *Questões de Sociologia* (1983), Bourdieu examina esses espaços:

“(…) espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (...) há leis gerais dos campos: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes” (BOURDIEU, 1983: 89).

Um campo é, então, um espaço social onde seus participantes se engajam em relações recíprocas, no transcurso de suas atividades, e, apesar de tão diferentes entre si, esses diversos campos possuem leis que os caracterizam. Assim sendo, Pierre Bourdieu contraria a noção de uma completa autonomia do sujeito enunciativo, já que seria possível encontrar motivações políticas e econômicas por trás das posições dos escritores. Em *As Regras da Arte* (2005), ele aprofunda essas questões e reafirma a vigência dessa teia de relações que orientam o escritor nas suas escolhas estéticas: “este universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário (...) é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras” (2005: 133). Esse “lugar” compreendido como um ambiente de tensões também literárias, não surge, portanto, na sociedade de modo a produzi-la, mas seria possível identificarmos as estruturas sociais subjacentes, ou seja, poderíamos tentar decifrar as regras desse balé.

Pierre Bourdieu, claramente, busca desligar o fenômeno estético do espaço do inefável, do insondável. Questiona principalmente a noção de “gênio”, já que o artista não escreve de forma isolada, orientado apenas pela inspiração. Pierre Bourdieu se interessa pelas diversas posições ocupadas pelo artista ao longo da vida, ou seja, a trajetória do agente dentro do campo literário e suas relações com outros criadores. Ele exemplifica sua metodologia de análise com o estudo sobre Gustave Flaubert (1821–1880), principalmente em *A Educação Sentimental* (1869). Procedendo uma análise sociológica sobre as personagens e suas posições de classe, afirma: “Ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado” (2005: 17). E, mais à frente, esclarece: “A relação entre Frédéric e Deslauriers desenha a oposição entre aqueles que herdaram e aqueles que herdaram apenas a aspiração a possuir, ou seja, entre burguês e pequeno burguês” (2005: 29).

Não há dúvida de que as marcas do meio social e as posições de classe podem ser delineadas na escrita literária, contudo, o desafio da literatura seria ultrapassar a homologia entre o espaço social em que foi produzida e ocupar um espaço estético próprio que se estende no tempo e possibilita sua recepção em diferentes sociedades e períodos históricos.

Contudo, Pierre Bourdieu acredita ser possível superar as análises marxistas das obras culturais, que vincula as obras às posições de classe, de modo definitivo:

“Quanto à análise externa, quer pense as obras como simples reflexo, quer como “expressão simbólica” do mundo social (segundo a fórmula empregada por Engels a propósito do direito), relaciona-as diretamente às características sociais dos autores, ou dos grupos (...) que supostamente elas exprimem. Reintroduzir o campo de produção cultural como universo social autônomo é escapar à redução operada por todas as formas, mais ou menos refinadas, da teoria do “reflexo” que sustenta as análises marxistas das obras culturais, (...)” (2005: 230).

Pierre Bourdieu acredita que a separação entre elementos externos e internos da obra é infrutífera, já que o efeito de refração exercido pelo campo de produção cultural ultrapassa essa oposição. Além disso, ele acredita numa similaridade entre os campos:

“Conservando o que está inscrito na noção de intertextualidade, isto é, o fato de que o espaço das obras apresenta-se a cada momento como um campo de tomada de posições que só podem ser compreendidas relacionalmente, enquanto sistema de variações diferenciais, (...) em razão do jogo das homologias entre o campo literário e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobre determinada e muitas das “escolhas” tem dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas.” (2005: 234).

A lição central da posição de análise de Pierre Bourdieu, que consideramos relevante para nosso trabalho, é que ele não compreende as obras culturais do indivíduo sem situá-lo, de forma relacional, dentro do espaço em que se insere. Assim, o mundo social e as próprias condições de produção da obra são de suma importância, além de estar relacionada também com as outras obras de seu tempo e com os deslocamentos e mudanças de trajetória do escritor. Além disso, para a obra literária marcar sua existência como fenômeno estético é necessário abranger outras dimensões de análise, além da dimensão social.

Dominique Maingueneau considera que, além da inserção do escritor no campo literário, não se pode perder de vista, que a enunciação “constrói um mundo”.

“Sempre tendo como duplo o *dizer* que o transporta, o que a obra diz não pode se fechar sobre si. O texto não mostra o mundo à maneira de um vidro idealmente transparente cuja existência se poderia esquecer; só faz isso

interpondo seu contexto enunciativo, que não é representado. A enunciação deve, assim, gerir uma duplicidade irreduzível, articular o que a obra representa sobre o evento enunciativo que esse ato de representação constitui.” (MAINGUENEAU, 2001: 157).

A reflexão de Maingueneau reafirma a inviabilidade de se perceber no processo enunciativo apenas uma sobreposição entre um sentido diretamente relacionado com o contexto histórico e outra interpretação mais profunda de sentido, ligada ao plano estético. O espaço discursivo da literatura se constitui na fronteira: não se fecha sobre si mesma, nem se confunde com outras atividades sociais. Ao analisarmos as forças sociais e estéticas que circundavam a enunciação criativa de GMM, procuramos identificar as inúmeras tensões, de âmbito pessoal ou social, que constituem o aparato discursivo do autor.

Na sua atuação como cidadão, GMM vivenciou diversas situações que repercutiram em sua obra literária. Ainda criança, ele foi o ouvinte atento das narrativas dos feitos de valentia e insubmissão dos homens de sua família, além de guardar na memória as poesias e histórias da tradição popular, ouvidas dos cantadores de feira em sua cidade natal.

Quando adolescente, viveu a experiência da clausura e a disciplina monástica no seminário redentorista, no qual iniciou os estudos da tradição clássica grega e latina.

Mas GMM experimenta uma grande mudança de trajetória: após abandonar a vida religiosa e o cárcere político, empreende o início de uma grande viagem, que seria continuamente retomada ao longo dos anos, por muitos países e culturas, dialogando com grandes escritores e intelectuais do início do século XX. Sua longa estadia no Chile e depois as viagens que empreendeu pelo continente americano, sozinho ou ao lado de seus companheiros Godofredo Iommi, Efrain Tomas Bó e Raul Young foram essenciais para ampliar seu repertório de interesses. O contato com diferentes culturas e agentes foi motivado por sua recorrente diáspora pelo mundo. Expressando a fidelidade a sua origem sertaneja, vejamos como GMM enumera algumas das muitas paragens de sua peregrinação:

“Até hoje, guardo a paixão pelas gitiranas, de nosso poeta Otacílio Colares. Adquiri o costume de recitá-los nas passagens de minhas estripulias romeiras pelo oco do mundo, (...) Recitei-os à beira do Arno, nas manhãs florentinas da Toscana. Repeti seus decassílabos sonoros na travessia dos

Alpes e na travessia da Cordilheira dos Andes. Habituei-me a declamá-los entre os gerânios chilenos de Viña Del Mar, diante do mar Pacífico, em La Serena, nos Jardins de Tegucigalpa, de Porto Rico, de Caracas, de Bogotá, de Lima, do México, (...). Pude repeti-los às águas do Tamisa, do Sena, do Pó, do Tibre, ao pé do Castelo de Santo Ângelo, e às ondas corredeiras do Ródano, perto da estátua rebelde de Cavino. Fiz ecoar a louvação das gitiranas pelos rios sagrados de Höelderlin, na Alemanha, no cemitério judeu de Praga, diante do túmulo de Kafka, como diante do túmulo de Höelderlin, onde se sentou Efrain, e da janela abandonada da casa de Rilke (...). Clamei-os, do alto da Badaling, nas muralhas da china, e no Rio Amarelo de Shangai e nas estepes da Mongólia interior, entre camelos e pastores assustados. (...)" (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 209).

Além dos países citados, há ainda outros espaços sociais nesses constantes deslocamentos pelo mundo, exercendo não só o trabalho da escrita literária, como também as profissões paralelas de jornalista ou professor. Como observador e intérprete de tantos espaços sociais que ocupou, consideramos impossível analisar as obras de GMM fora do contexto social e cultural em que foram produzidas. O espaço textual e a posição autônoma que reivindica se nutrem da própria literatura e das forças sociais e culturais que permitem ao escritor uma concentração em si mesmo e abertura para o mundo.

Não há só um “para-lugar” nessa relação de conflito e assimilação. Sua vasta obra literária reelabora essas vivências humanas tão diversas: em *O País dos Mourões* (1960), a saga lírica de suas raízes sertanejas dialoga com a tradição clássica. Ao canto da fundação do “Siará Grande” juntam-se as obras: *Peripécias de Gerardo* (1972) e *Rastro de Apolo* (1977) que formam a trilogia *Os Peãs* (1980). Nessas duas obras há a busca da liberdade poética que dialoga com os deuses e mitos, numa releitura poética da tradição clássica. E a partir dessas obras, GMM transforma os temas e personagens dos espaços de sua peregrinação em elementos de sua poética pessoal. É o início da trajetória de escritor peregrino em muitos países e “de suas próprias entranhas”, que domina além do português, outros nove idiomas.

Exilado no Chile, escreveu *As Vizinhas Chilenas* (1979), livro de contos que evocam a América Latina espanhola, com seus personagens e situações, por vezes reais ou fruto da imaginação criativa do autor e das lendas e narrativas ouvidas em seus vários deslocamentos pelo continente. Outro campo importante em suas escolhas como criador literário é o tema da nação brasileira nos poemas de *Invenção do Mar* (1997)

sobre os nascimentos do Brasil, do povo brasileiro e das narrativas fundadoras dessa nação. Escrito no Brasil e Portugal, utilizando o verso livre, executa um mosaico de narrativas, que alia passado e presente, através dos personagens e narrativas dos dois países, há o sopro do verso camoniano e o baião de Luis Gonzaga. É um longo poema narrativo considerado por muitos críticos uma epopéia da fundação do país.

Na concepção discursiva de Dominique Maingueneau, a enunciação, o escritor e a sociedade são categorias que se interpenetram para criar o espaço paratópico individual dessa enunciação: “O importante é a maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época. (2001: 45). Essa concepção de campo literário indica uma necessária observação das condições de enunciação e dos conflitos e tensões que pressionam as escolhas do escritor.

Voltando-nos para a perspectiva de Pierre Bourdieu, notamos que esse campo de forças age sobre todos os escritores, de acordo com uma dinâmica particular ao campo: “Com a condição de se levar em conta a lógica específica do campo como espaço de posições e de tomada de posição atuais e potenciais (...) que se pode compreender adequadamente a forma que as forças externas podem tomar, ao termo de sua retradução, segundo essa lógica.(...)” (BOURDIEU, 2005: 262).

Então, essa “retradução específica” que o campo literário processa pressupõe que o mundo é transformado pelo discurso literário, como pelos outros discursos. Mais ainda, que o discurso literário participa de uma situação enunciativa específica, que remete a um tempo e a uma cultura, mesmo que utilize de mecanismos próprios para ultrapassar uma ligação direta. Afinal, como nos lembra Dominique Maingueneau:

“A embreagem lingüística permite ancorar o enunciado numa situação de enunciação, constituí-lo em enunciado. Para isso emprega elementos (os embreantes) que participam ao mesmo tempo da língua e do mundo que, embora permanecendo signos lingüísticos, adquirem seu valor por meio do evento enunciativo que os carrega. Naquilo que se poderia chamar **embreagem paratópica**, estamos diante de elementos de ordens variadas que participam ao mesmo tempo do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se define o autor que constrói esse mundo. (2001: 174). (Grifo do autor).

A enunciação não é simples reflexo ou expressão de algo que lhe é externo e pronto. O fascínio da literatura está em sempre criar algo novo, mas nunca é uma

criação do nada, deve haver um referencial lingüístico e/ou real, pois cabe ao escritor explorar essas potencialidades.

No caso de GMM, quando se reintroduz essa dimensão histórica, no sentido de compreendermos o campo cultural e a comunidade discursiva com a qual dialoga, identificamos diferentes posições ocupadas por ele no campo cultural e a importância central de seus deslocamentos por outras culturas e línguas.

O capital simbólico (prestígio, honra) se expande em consequência do lançamento de suas obras (o capital cultural - saberes e conhecimentos). O escritor passa a ser reconhecido no cenário internacional, recebendo premiações convites para encontros e congressos de escritores em várias partes do mundo. José Luís Lira indica algumas passagens desse reconhecimento:

“Mello Mourão é Doutor Honoris Causa por várias Universidades do Brasil e do exterior. (...). Nunca se inscreveu para a disputa de prêmios. Assim mesmo, recebeu o Prêmio Nacional de Poesia – Prêmio Mário de Andrade, em 1978. (...). É o único brasileiro a concorrer ao Prêmio Nobel de Literatura, com indicação feita pelo departamento de estudos americanos da Universidade do Estado de Nova York (EUA). (...). Em 1996 recebeu da “Guilda Órfica”, sediada na Itália desde 1500, o Prêmio e o título de “Poeta do Século” que é dado de cem em cem anos. (...) Representou o Brasil em congressos internacionais de escritores em Londres, Paris, Canadá, Portugal, etc. Condecorado com medalhas do Mérito Cultural de vários países (...). Foi membro do Conselho Federal de Cultura, do Conselho Nacional de Política Cultural, (...) Secretário de Cultura do Rio de Janeiro, presidente da Fundação Cultural Rio, (...), presidente da Câmara do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Conselho Nacional (Ministério da Cultura). (...)” (LIRA, 2007: 147-8).

No estudo da “paratopia” do escritor GMM, também devemos incluir a tradição literária, sob a qual se filia. Encontraremos, assim, os textos literários que preexistem a ele, ou seja, todo o campo literário anterior ao momento da sua enunciação.

Constatamos então, que a articulação entre o intelectual criador e o campo cultural de seu tempo não pode ser apreendida em sua totalidade, mas que as tensões da relação entre o artista e o meio são imprescindíveis para compreendermos como GMM se forma como criador literário, a partir das escolhas e posicionamentos de sua obra.

2. Gerardo Mello Mourão: *Leituras e espaços de criação*

Dominique Maingueneau considera “vocação enunciativa” o posicionamento que cada escritor defende para si como representante da instituição literária. Essa função, situada entre a tradição e novas tendências, definir  o papel de sua escrita. A vocação enunciativa de Geraldo de Mello Mourão está povoada por uma erudição decorrente de leituras e vivências que foram solidificando uma intelectualidade que é, antes de tudo, clássica, também encontramos a tradição ibérica, a filosofia existencialista, os pilares da fé católica e a própria Bíblia permeiam a trajetória de *O Valete de Espadas* (1960) e de outros livros seus.

O conceito de biblioteca pessoal que desejamos examinar toma a biblioteca como imagem de um espaço polif nico, que reúne diferentes tempos e espaços de leitura e escrita. Não seriam apenas os volumes que preenchem as estantes da casa de GMM, em Copacabana, no Rio de Janeiro, mas a noção de Jorge Luis Borges (1899-1986) que a considera lugar de encontro com o infinito:

“O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais (...). Por aí passa uma escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito (...). E, como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci”. (BORGES, 1998: 516).

A “Biblioteca” de Borges, sempre escrita com letra maiúscula, que representa o infinito  , ao contrário do imperfeito bibliotecário – o leitor, eterna. Mas, além da consciência da natureza caótica dessa escrita sem fim, esses grandes leitores identificam que ela é também espaço de confronto, trabalho e superação:

“Esse bibliotecário de gênio observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto. Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: “não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos”.

Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total (...)” (BORGES, 1998: 517).

Sob a perspectiva de Jorge Luis Borges, o que há são as possibilidades de combinação, sendo a escolha e leitura atos desencadeadores dessa viagem de um livro a outros, em busca de livro/leitura infinitos. Assim, em nossa análise, não buscamos anotar os elementos de uma estante de livros estática, mas aqueles livros que são objeto de “leituras recorrentes”, como o próprio GMM as nomeia. É a leitura produzindo reescrita, releitura e novas leituras que não reconhecem barreiras geográficas ou estratos canônicos restritos. Nas mãos de diferentes “leitores-bibliotecários”, os livros se relacionam entre si, criando trocas interculturais que dão sentido à noção de literatura como patrimônio cultural e atividade produtiva em potencial.

A categoria “Leitor” proposta por Luiza Lobo, em *Palavras da Crítica* (1992), está de acordo com a percepção de leitura como um ato de construção, no qual, fragmentos, temas ou personagens de leituras anteriores podem ser objeto de recepção e desconstrução criativa:

“A noção de leitor implícito foi desenvolvida por Wolfgang Iser em *O ato da leitura e O leitor implícito*. Ela se torna mais atraente para a crítica e a interpretação literária na medida em que se volta para a fenomenologia e a psicologia da leitura (...). Iser afirma, por exemplo, que o texto é uma “formação fictícia”, e propõe uma oposição cristalizada entre texto e realidade. Para ele, a natureza objetiva do texto constitui uma realidade, e o texto é uma construção. A ficção seria autônoma ou heterônima (...). Os “espaços vazios” preenchidos pela leitura permitiriam a comunicação, quer literária ou não, explicando-se assim a relação entre o novo e a repetição. É claro que essa relação não ocorre linearmente, mas sim através de regressões e progressões sucessivas (...)”. (LOBO, 1992: 232).

Nessa perspectiva de autonomia, vemos que a leitura tem normas e referências que formam um “contexto referencial” que orienta as expectativas do leitor e influencia no preenchimento desses “espaços vazios”. Assim, quando tentamos identificar um eixo de ligação intertextual entre obras literárias, encontramos sempre um texto ou combinação de textos novos: “O repertório resulta das decisões seletivas, que integram fragmentos de leituras anteriores, normas de realidade social e histórica, etc, a partir de certos critérios.” (LOBO: 1992: 242).

Wolfgang Iser, em “O jogo do texto”, na obra *A literatura e o leitor* (1979), lembra-nos ainda que os autores jogam com os leitores: “Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto. Ele assegura certos papéis ao leitor e, para fazê-lo, deve ter claramente a presença potencial do receptor como uma de suas partes componentes.” (2002: 115)

Assim, o ato da leitura é carregado de relações possíveis: na construção do sentido, todo leitor acumula um repertório de expectativas sobre um texto; essas premissas podem ser frustradas ou superadas. O conhecimento de mundo e as leituras efetuadas anteriormente são levados para o diálogo interpretativo, tanto na leitura, como na escrita. A linguagem, que serve de canal nessas operações, permite que se fale do mundo real ou das experiências de leitura mediante os signos e símbolos que compõem o acervo cultural de cada indivíduo, em diferentes momentos da História.

O mais curioso desse processo é que as recorrentes apropriações e desleitura que um determinado texto literário sofre, ao longo do tempo, marcarão sua autoridade e relevância cultural. Destaque-se, nesses elementos, um confronto com a autoridade de autores canônicos reconhecidos como modelos exemplares e possuidores de uma “genialidade” já reconhecida.

No caso do escritor-leitor, vemos que ele se apropria dos textos lidos de modo diferente do leitor comum, sua leitura não é convencional, pois ele poderá reiterar as idéias do texto anterior em sua escrita (paráfrase) ou ainda subverter essas idéias (paródia), utilizando-se de ambigüidade, ironia, desconstrução, entre outras abordagens de leitura crítica. Segundo Afonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & Cia* (1985), o conceito de apropriação é importante para compreendermos que esse diálogo intertextual não é pacífico:

“Claro que poderíamos até introduzir uma diferenciação nos graus de apropriação, e falar de uma apropriação de primeiro grau e uma apropriação de segundo grau. Isto equivaleria a dizer: a apropriação é de primeiro grau quando é o próprio objeto que entra em cena; e é de segundo grau, quando ele é representado, traduzido para um outro código.” (2003: 45).

O crítico brasileiro compreende que há sempre o desvio, mesmo quando essa apropriação é parafrásica, e que a leitura oscila entre aproximação e desvio. Comentando as possibilidades de abordagens dessa apropriação, ele explica: “Assim

como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças”. (2003: 28).

A análise de Afonso Romano de Sant’Anna sobre a relação dialógica mostra a agressão do escritor: a apropriação nunca é inocente : essa colagem pode ser apenas irônica ou mesmo subversiva, mas cabe ao escritor decidir as peças do jogo intertextual que está sempre resgatando textos anteriores.

João Adolfo Hansen, a respeito de autoria em *Palavras da Crítica* (1992), afirma: “A noção de autor aparece como auto-evidente e refere à individualidade empírica responsável, como causa criadora, por objetos com a rubrica de um nome próprio, índice de uma autenticidade e propriedade.” (1992: 11).

Essa noção de autoridade está intimamente relacionada à expectativa de que apenas um gênio criativo seja capaz de marcar seu nome no tempo. Contudo, o crítico explica que essa visão de sujeito criador, que se define a partir do século XVIII, não aceita que apenas aqueles autores da cultura clássica, recomendados como modulares em cada gênero escolhido, devem ser lidos e imitados. As considerações em torno da originalidade, direito autoral e propriedade privada passam a ser elementos valorizados, mesmo que a autoridade dos clássicos seja mantida. Posteriormente, já na crítica das décadas de 1960 e 1970 do século XX, a autoridade é desconstruída e a escrita literária passa a ser compreendida como escritura:

“O termo escritura opõe-se radicalmente a “criação” e anula o autor como subjetividade na obra (...) sua prática situa-se, segundo seus teóricos, como que no cruzamento de inconsciente e saber: não pertence à ordem de nenhum dos saberes constituídos, mas permite apreender as operações que os constituem; não se identifica à produção inconsciente, mas permite decifrar sua economia simbólica, o caráter diferencial da ordem significante, o sistema de deslocamentos, condensações e concatenações que a constituem. (...). Propõe-se a apagar toda origem: nela; o “eu” é efeito, aparecendo apenas como suposto pela pluralidade de intervenções móveis que não cessam de transformar-se, enquanto o antigo sujeito da criação, assassinado, desaparece substituído pela forma pronominal de um “tu”, destinatário-leitor investido de função autoral produtiva.” (HANSEN, 1992: 30).

Assim, segundo João Adolfo Hansen, quando se anula a presença do autor como autoridade e se nega a função de representação da literatura, o leitor ganha relevância e seu papel é “desembaraçar, já que é mantida a metáfora do texto como tecido” (HANSEN: 1992:32). A leitura está sujeita a múltiplas apropriações, de acordo com a historicidade desse leitor.

Também interfere na leitura um conjunto cultural atuante: “uma complexa teia de códigos culturais, de convenções e de outros textos numa espécie de mosaico de citações (Kristeva)” (REIS: 1992: 69), que o leitor identifica, de forma explícita ou encoberta, nos textos literários. Além disso, como reflete Roberto Reis, em ensaio crítico sobre a natureza do cânon literário e a transformação desse conceito, a importância do papel do leitor foi um elemento determinante para que se questionasse a autoridade/verdade do discurso do escritor, e ocorreu de forma lenta, ao longo de séculos:

“O texto praticamente não existe sem o leitor: é a leitura que dá sentido ao texto, ainda que seja cabível cogitar que este cristalice um mundo de significações e contradições. O ato de leitura é um fenômeno altamente complexo e possui um caráter eminentemente dialogal: na leitura interagem não apenas o leitor e o texto, mas através do texto, o leitor entabula uma conversação com o autor, com o contexto histórico e social plasmado no texto, com uma cultura, uma tradição literária, uma visão de mundo, um acervo lingüístico.” (REIS: 1992: 76).

A literatura mantém sua posição de relevância através da leitura porque o leitor será o responsável pela articulação que prolonga, na escrita, a sua sobrevivência em novas obras. O discurso literário é uma construção cultural, que é constituída dentro de uma perspectiva histórica, como constatamos na análise de Pierre Bourdieu, o campo cultural não se refere apenas à postura política, mas a como esse escritor encara o mundo em que vive e se movimenta em suas estruturas sociais. E, principalmente, como ele se posiciona ou se omite diante das questões humanas, numa conjuntura mais ampla.

Essas questões importam para uma análise da prática humanista de GMM, que toma a leitura com a máxima atenção, considerando-a como ato primordial para o conhecimento humano. A sua crença na força da palavra, principalmente na força da palavra poética como transformadora sinaliza suas concepções em torno da cultura e do papel do escritor e do intelectual, a partir das relações entre o saber e o poder:

“A superstição maior deste século é o imediatismo pragmático. Essa superstição gerou a idolatria da eficiência. Para cada coisa se requer o especialista, o profissional de uma especialidade é o indivíduo que sabe cada vez mais sobre cada vez menos, segundo a severa observação de Ortega y Gasset. A cultura geral, adquirida através da leitura, passou a ser apenas um conhecimento ornamental, perdendo-se desse modo à visão cósmica do universo, para a qual todas as vigências se nutrem umas das outras.” (MOURÃO, 1990: 21).

A concepção de GMM sobre uma formação abrangente, que é resultado de um feixe de condições sociais e culturais que priorizavam uma trajetória educacional diversificada, perdeu fôlego ao longo dos anos. O poder da cultura de massa e o conhecimento superficial se perpetuam, enfraquecendo as possibilidades de resgatar essa concepção relacional entre educação e formação cultural plena.

“(…) O problema crucial da existência política dos povos são as relações entre o saber e o poder. (...) mas é fora de dúvida que, qualquer que seja o seu agente pessoal, o poder e o governo como um processo de coexistência das pessoas numa sociedade organizada, não podem prescindir da “inteligentzia”. Mais do que isso: gostem ou não as tiranias, os obscurantismos, os donos das horas opacas da história, mais cedo ou mais tarde, a inteligência ocupará o poder e o governo aqui e em toda parte. A ausência de homens do saber – o saber no sentido mais abrangente do pensamento – compromete irremediavelmente, em sua dignidade e em sua grandeza, a vida pública de qualquer país em qualquer tempo” (MOURÃO, 1990: 84).

A defesa do valor da literatura e da função primordial dos intelectuais como personagens atuantes na observação e reflexão sobre o mundo que os cerca é evidente nesses trechos e ao longo da obra de GMM. Mas não podemos esquecer que esse discurso é também testemunho de um tempo, de uma mentalidade, ou seja, a crença no alcance político da atividade intelectual fazia parte de uma convicção geral. Nos dias de hoje, o ceticismo é mais forte, e a noção de uma intervenção ou mesmo de uma transformação na vida social através da literatura parece ter perdido a força.

Ainda refletindo sobre a constatação de que a literatura nunca é um discurso inocente e imparcial, podemos ver que a percepção de GMM sobre vida intelectual e o valor de uma formação cultural abrangente está absolutamente fundada nos valores da

cultura ocidental: o humanismo, os mitos do estado forte, a moral judaico-cristã, as esperanças depositadas no progresso, entre outros valores.

E essa concepção de mundo fortemente ocidentalizada perpassa todas as construções sociais e culturais, e no caso da literatura, que é dos principais meios de transmissões de cultura, a hierarquia e o peso dos valores ocidentais definem o cânone literário. Desse modo, a posição e a seleção das obras literárias que podem pertencer ao cânone ocidental são diretamente influenciadas por esses pressupostos. Também não se pode esquecer que a valorização de autores e obras obedece aos interesses dos estratos sociais dominantes. Roberto Reis, em sua análise da formação do cânone, assim define essa construção social:

“(...) o que interessa reter é que o conceito de cânone implica um principio de seleção (e exclusão) e, assim não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com seus interesses (isto é: de uma classe, de uma cultura, etc.). (...) Nas artes em geral e na literatura, que nos interessa mais de perto, cânone significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras primas dos grandes mestres – um patrimônio da humanidade. (e hoje percebemos com mais clareza, esta ”humanidade” é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indisputável.” (REIS, 1992: 70).

Roberto Reis questiona não a razão da existência de um cânone, mas a constatação de que essa seleção obedece aos interesses de representação social das classes e culturas dominantes. Assim, inúmeras obras e manifestações culturais são excluídas por serem de estratos marginalizados. Roberto Reis indaga ainda qual a possibilidade de que esse “patrimônio da humanidade” possa ser expandido e seja representativo, por exemplo, das culturas africanas, asiáticas, indígenas, mulçumanas, etc.

Articulando essa perspectiva do cânone à atividade intelectual individual, consideramos que o ato de leitura de um escritor também é uma atividade de seleção (e exclusão), em que hierarquia e autoridade entram em cena. Assim, seria o caso de questionarmos, então, quais seriam as obras selecionadas para o “cânone pessoal” ou para a “biblioteca pessoal” de GMM. Já constatamos que sua leitura é orientada por uma concepção de mundo ocidentalizada, em virtude de uma formação cultural clássica

em mosteiro redentorista, pelas viagens empreendidas pelo mundo e pela escolha de leituras declaradas.

Contudo, nesse processo de escolha há sempre o desvio, ocasionado pelas vivências e interesses particulares. Portanto, esse cânone pessoal não é exatamente previsível ou completamente delimitável. O escritor aprova/seleciona determinada obra baseado na sua concepção de arte, na força de expressão ou divulgação de determinada tendência estética e na rede de afiliações intertextuais que deseja tecer. Vejamos algumas reflexões críticas e estéticas de GMM, em *Invenção do Mar* (1997), ganhadora do prêmio Jabuti em 1998, no prefácio que ganha o título de “Epitáfios”:

“Li, recentemente, nalguma revista inglesa, que um crítico, seguramente algum profissional da literatura acadêmica, sem lugar a ocupar na literatura, acusa Eliot de ter-se apropriado de versos inteiros de Shakespeare. E Anthony Burgess descobriu que páginas e páginas de *Murder in the Cathedral* são verbatim – literalmente - copiadas de Sherlock Holmes – Conan Doyle – em *the Sign of the Four*. Heidegger perguntaria: Was ist Dichtung? Respondo: A poesia é isto. A arte da ressurreição, como as colagens de figuras e recortes de jornal nas obras da pintura, postas em voga, sobretudo pelo surrealismo. (...) Toda obra é feita de collages. As formas são repetidas e as novas formas que fazemos são um espelho, um contraponto de formas anteriores. Fazemos uma forma nova para operar a ressurreição de formas defuntas. Este é o poeta: o taumaturgo das ressurreições. Homero re-surge e re-suscita sempre em Virgílio, em Dante, em Camões, em Hoelderlin, em Shakespeare, em Rimbaud, em Baudelaire, em Ezra Pound e em Dom Luis de Gongora y Argote, (...) e Gongora nos ressuscita um pouco - ou muito – a todos, no reino da metáfora.” (MOURÃO, 1997: 16-17).

Nesta reflexão sobre a natureza da criação literária, GMM desarticula toda uma crítica que busca sempre os débitos de um escritor para com outro. E reafirma que a literatura nasce de si própria, transformando a noção de influência numa operação de reconstrução/ transformação da tradição. Assim, na obra de GMM, mesmo quando aqueles que ele considera seus “mestres” são vislumbrados, em suas marcas, ou mesmo citados explicitamente, há a clara noção de uma continuidade ou mesmo de uma filiação poética. São recorrentes na ensaística de GMM temas relacionados à autoria, tradição, intertextualidade, entre outros que mostram o distanciamento do autor de *Algumas*

Partituras (2002) das correntes que pregam o esvaziamento da autoria⁴. Para GMM não é possível apagar as marcas do autor, mesmo que suas imagens renasçam pelas mãos de outro escritor: “A linguagem é a coisa do escritor, marca e privilégio de seu ofício. (...) A pedra de toque da escritura é a linguagem. Cada escritor tem que inventar sua própria linguagem.” (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 144).

Mesmo sabendo que todo texto é produzido a partir de determinadas condições sociais e históricas, não há evidências que possam negar certa autonomia na escolha dos interlocutores desse diálogo intertextual que caracteriza a escrita literária, mesmo que essas escolhas sejam motivadas por forças históricas que o cercam. Em *Invenção do Mar* (1997), temos um exemplo desse desvio do peso do cânone ocidental, provavelmente, em virtude de seu apreço pelo universo da sua infância sertaneja. GMM coloca a poesia popular nordestina no mesmo patamar das narrativas épicas da antiguidade clássica, contrariando a hierarquia do cânone ocidental:

*“(...) e não se sabia no país do Atlântico onde era
O começo do mar –
onde o começo do chão: eram verdes as ondas
de águas e dos oceanos de canas –
e eram de ouro e prata
os pendões do canavial e as espumas do mar.
Quando o verde dos teus olhos
Se espalhar na plantação
Uma lágrima sentida
Vai molhar todo o sertão
Não chore não, menina, viu,
Que eu voltarei, meu coração.*

(Nos confins do sertão cantavam cantadores – os Humbertos Teixeiras inventavam a primeira metáfora das metáforas da terra – a água dos olhos e do céu molha e verdeja os canaviais na pupila e a pupila nos canaviais – voz e sanfona do Homero do país – dito Luís Gonzaga.)” (MOURÃO, 1997: 181).

⁴ Pós-estruturalistas como Roland Barthes defendem o apagamento do Autor: “(...) Para nós é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia. (...), atingir esse ponto em que só a linguagem age, performa, e não “eu”. (“A morte do Autor” In: *O rumor da língua*, 2004, p.59)

Entendemos que o poema e o comentário acerca dos dois poetas populares são indícios de uma consciência poética que considera importante tanto os autores da tradição instituída, quando aqueles que fazem parte de uma memória afetiva relacionada com as primeiras experiências poéticas do poeta. Em várias passagens de sua obra e nas manifestações públicas sobre sua formação, GMM tece homenagens aos poetas da cultura popular:⁵

“Um dia, no congresso Internacional de Poesia, reunido em Londres sob os auspícios da Cátedra da Poesia da Universidade de Oxford, do Instituto de Artes da Grã-Bretanha e do suplemento literário do “The Times”, o velho poeta e mestre de poética, Robert Graves, e meu querido amigo, o então jovem poeta Jonathan Boulting, perguntaram quais eram os poetas a quem eu mais devia, quais as influências maiores do meu trato com a palavra poética, as influências que me levaram à aventura épica da trilogia dos *Peãs*. Comecei a alinhar os nomes de minha devoção maior: o Dante, o Homero, Hoelderlin, Rilke, Baudelaire, Rimbaud, Gongora e Marlamé. De repente estanquei para dizer: “o poeta que me despertou para a musa chama-se Anselmo Vieira.”. Nenhum dos cinquenta poetas de todo o mundo ali presentes sabia de quem se tratava. Anselmo Vieira era um caboclo das Ipueiras. Dele ouvi estremecendo a quadra épica que meu avô lhe pedira, para cantar sua família e seus parentes, numa festa de São Gonçalo da Serra dos Cocos: “*Antes do céu ter estrelas / E das nuvens ter trovões / Os Mellos eram Mellos / E os Mourões eram Mourões.*” Anos depois descobria a bravata semelhante de uma famosa quadra espanhola sobre os Queiroz e os Velascos. Mas o tom épico da bravata de Anselmo sobre o clã familiar, foi talvez o primeiro germe de epopéia que tentei construir em torno de minha terra e de minha gente do Ceará grande.”

GMM expõe suas primeiras impressões de arte, fruto do deslumbramento infantil em ver o nome dos seus antepassados cantado poeticamente. E essa imagem de grandeza lhe foi tão marcante que o próprio GMM considera “o germe” de sua obra *O País dos Mourões* (1972). Outro elemento relevante dessa passagem é compreendermos que as histórias de leitura, que aqui se delineiam, são experiências individuais, e ao peso da tradição instituída, soma-se um universo de experiências que se revestem de

⁵ Leia-se trecho de discurso, ao receber o grau de Doutor Honoris Causa na Universidade Federal do Ceará, em 25 de maio de 1993. Discurso disponível na internet e transcrito, na íntegra, em anexo em nosso trabalho: (<http://www.jornaldepoesia.jor.br/mello06.html>). Alguns trechos são transcritos por seu biógrafo José Luis Lira em *A saga de Gerardo: Um Mello Mourão* (1997).

simbologia, provando que a seleção que o escritor faz para o cânone pessoal é particular e sempre reveladora.

2.1 O escritor e seus precursores

Como esclarece Dominique Maingueneau: “Qualquer escritor se situa numa tribo escolhida, a dos escritores passados ou contemporâneos, conhecidos pessoalmente ou não, que coloca em seu panteão pessoal (...). Essa comunidade espiritual, que usa o espaço e o tempo, associa nomes numa configuração cuja singularidade se confunde com a reivindicação estética do autor.” (2001: 31).

Assim, as relações de apropriação e revisionismo que o escritor mantém com os escritores que escolhe para seu “cânone pessoal” são importantes indícios de sua tomada de posição dentro do campo literário. Com a declaração dos poetas preferidos, de diferentes origens, instala-se a discussão básica sobre a formação do escritor, como ele encontra um espaço de expressão autônoma e como se relaciona ao peso dos precursores.

Segundo Arthur Nestrovski, os escritores que trataram com mais propriedade da ainda polêmica concepção de influência foram: T.S. Eliot, Jorge Luis Borges e Harold Bloom. Na contemporânea retomada do tema, o ponto de partida é a acepção de continuidade da tradição pela reconstrução efetuada pelos escritores fortes:

“A transformação da tradição pela nova obra já fora descrita por Eliot como um resgate, para Borges, essa mudança é mais propriamente uma criação, uma invenção de elementos novos que surpreendentemente passam a fazer parte do passado. Na visão de Borges, é a leitura, portanto, que coordena a tradição; não o contrário (...). Contudo, o cenário da tradição está longe do equilíbrio e da redenção descritos por Eliot, como está longe da generosidade aparente ou real de Borges. Parodiando Freud, poderíamos dizer que já havia bloqueio antes de haver o que bloquear (...). Literatura é influência, ou pelo menos é esse o nome de que dispomos agora para nomear o que Coleridge e Hazlitt ainda podiam chamar de “Imaginação”. (...). Mas nada vem do nada, como diz Emerson, e a influência também tem seu preço. Se a tradição é uma retórica da influência, seu tropo principal não é a ironia, mas a angústia. A literatura se estabelece na relação entre poetas – *nous ne faisons que nous entregloser* – e a tradição é uma figura antiga para o que hoje se conhece, não

menos figurativamente, como angústia da influência.” (NESTROVSKI, 1992: 218-9).

Para Nestrovski, a teoria do “talento individual” de T.S. Eliot, o qual assegura que o artista forte reconstrói a tradição através de sua própria obra, lhe parece distante dos embates reais entre o autor e a tradição, porque esse confronto não ocorre de forma pacífica como indica T. S. Eliot. Já a perspectiva de Jorge Luis Borges, na qual o escritor forte (Kafka) cria seus precursores, lhe parece irônica e ambivalente, já que Jorge Luis Borges interpreta a intertextualidade como uma invenção de elementos novos que passam a fazer parte do passado, já que os precursores de Kafka passam a ser seus “descendentes”.

O conceito de influência é analisado por Arthur Nestrovski como uma nova possibilidade de entendermos que a leitura, assim como a escrita, nunca é inocente, mas é um ambiente de tensões. Ele não nos deixa esquecer que “Todo texto é uma leitura: uma leitura de outro texto. E a leitura é sempre defensiva, porque no domínio do interpoético, a leitura é sempre contra a influência. Ler bem é criar espaço para si mesmo”, dizia Valéry, parodiando Bloom por antecipação.”. (1992: 221).

A proposta de Arthur Nestrovski corrobora nossa percepção de que a literatura é intertextualidade e surge da leitura interpretativa e produtiva do escritor, tendo em mente que o escritor sempre busca a autonomia, a partir do diálogo com os seus precursores. Ele considera um “idealismo estético” a perspectiva de Jorge Luis Borges de uma relação livre de débito e rivalidade entre o escritor e seus precursores. Contudo, acreditamos que essa posição do escritor argentino é absolutamente defensiva e visa negar o persistente sentimento de dependência cultural que assola o escritor e intelectual latino-americano.

Em “O escritor argentino e a tradição”, Borges reafirma essa posição de subversão do conceito de tradição:

“Qual é a tradição argentina? Creio que podemos responder facilmente e que não há problema nessa pergunta. Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a essa tradição, maior que o que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental. (...). Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade ou

uma mera afetação, uma máscara. Creio que, se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos também, bons ou toleráveis escritores.” (BORGES, 1998: 294-5).

A reação de Jorge Luis Borges não visa negar a influência da tradição, mas admite que escrever é um trabalho consciente que deve estabelecer a diferença com a obra que lhe serve de inspiração. Ele também recusa a polarização (original x cópia), (tradição x novas criações) e a hierarquia (superior x inferior). Fortalece-se, assim, a concepção de que o texto literário é sempre outro nessa rede de comunicação literária, já que a originalidade é muito mais uma reordenação crítica do que foi assimilado do que um acaso da invenção.

Uma subversão da concepção de tradição está perfeitamente alinhada com o conceito de “*entre-lugar*”, cunhado por Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino americano”, de *Uma Literatura nos Trópicos*, (1978). A teoria de Silviano Santiago investiga como o escritor latino-americano se constitui a partir da mesclagem de culturas diferentes e do desvio sistemático de conceitos de unidade e pureza. Ou seja, ele focaliza o escritor latino-americano vivendo entre a assimilação do modelo original (tradição) e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e, muitas vezes, o negue.

Portanto, esse modelo de desalienação, proposto por S.Santiago, apresenta o escritor latino-americano como intelectual consciente de que sua enunciação é uma apropriação do modelo original, do que já foi dito: “A obra segunda é pois estabelecida a partir de um compromisso feroz com o *déjà-dit*, para empregar uma expressão recentemente cunhada por Michel Foucault em análise de Bouvard et Pécuchet. Precisaríamos: com o já-escrito.” (1978: 25).

Mas Silviano Santiago acredita ser possível construir um discurso visível, através do trabalho artesanal e de uma visão teórico-crítica. Além disso, ressalta a escritura-leitura como uma postura política que vai delimitar o espaço de expressão latino-americano dentro da tradição literária e da cultura ocidental: “a escolha consciente diante de cada bifurcação e não uma aceitação tranqüila do acaso da invenção. O conhecimento é concebido como uma forma de produção. A assimilação do livro pela leitura implica já a organização de uma práxis da escritura.” (1978: 27).

A noção de uma leitura que nunca é inocente, mas organiza a criação de novas escrituras também é compartilhada por GMM. Em algumas passagens de *esparsa crítica*,

quando se refere à sua própria construção poética e à de outros escritores, entende a criação literária como um espaço de ressurreição/recriação da tradição, que nada tem de assimilação passiva:

“A intertemporalidade e a interespacialidade são a coisa da poesia. O escritor é o taumaturgo, o diábolos, o saltimbanco que atravessa as paredes e os séculos. Não é o fingidor, Fernando, pois só finge quando finge que está fingindo. Os outros, os críticos acadêmicos, vivem no estrito mundo tridimensional. Não conhecem as surpresas da quarta, da milésima dimensão das coisas, dos lugares e das pessoas. Do poliedro universal. Etc. *“Répétez, répétez sans cesse, le nouveau viendra au galop*⁶. Mas pergunta Kierkegaard – *La répétition est-elle possible?* – sim, mein Herr, mas só para o poeta. Acho que esta é a conclusão, senão explícita, de todo modo evidente, no tratado da repetição. Só há uma forma boa de gerar um ser novo no ventre de uma fêmea: repetir o ato imemorial de Adão (...). “A repetição gera o novo.” (MOURÃO, 1997: 20-1).

GMM defende a crença no poder da escrita, que não conhece as barreiras do tempo e do espaço. E, mesmo repetindo o ato de criação primordial já executado tantas vezes antes, cria o novo. E, nesse caso, a riqueza da tradição, transformada em fonte de inúmeras possibilidades de recriação, não parece pesar sobre os ombros do poeta.

Já Arthur Nestrovski, acredita que: “O efebo jamais poderá ser Adão ao nascer da aurora. Os originais já existiram e já nomearam todas as coisas. E é o peso, agora, de retirar esses nomes que dá impulso às verdadeiras guerras combatidas sob o estandarte da influência poética.” (1992: 221).

Poderíamos questionar se essas visões, aparentemente antagônicas, têm algo em comum. Chegamos à conclusão de que o efebo (novo poeta) não pode ser Adão, mas pode tentar repeti-lo, na esperança de estabelecer uma diferença, mesmo que essa filiação (declarada ou dissimulada) o aproxime daqueles que elegeu como mestres. Com esse raciocínio, confirmamos o pensamento de Arthur Nestrovski: “A produção literária só é possível a partir do momento em que o “filho” acredita, iludidamente ou não, numa chance de se livrar da dependência – como o “Homem Célebre” de Machado de Assis, em cuja “composição recente e inédita circulava [agora] o sangue da paternidade e da vocação” (1992: 226).

⁶ “Repita, repita sem cessar, o novo virá a galope”

Os trabalhos de Harold Bloom, crítico literário norte-americano de ampla investigação nessa área, que deram origem à análise que Arthur Nestrovski faz acerca do conceito de influência, serão os fios condutores desta investigação. *Um Mapa da Desleitura* (1995) e, principalmente, *A Angústia da Influência* (1991), trazem uma ousada perspectiva crítica que, além de produzir conflitos com a historiografia literária tradicional, avança nas investigações em torno da criação literária.

A concepção de poema como um “ato de leitura em relação a um poema ou poemas anteriores”, (BLOOM,1991: 23), rompe com as teorias históricas que vinculavam a alta literatura a um exercício de genialidade e classificavam de cópia ou plágio aquela literatura que não alçava vôos mais originais. A investigação dos padrões de apropriação e das ramificações possíveis na obra do novo escritor, a partir de seus precursores, é essencial no trabalho de confirmação da biblioteca pessoal de GMM.

Harold Bloom, em *A Angústia da Influência* (1991), discute a relação do novo poeta e seu precursor em diferentes níveis. De início, usando a categoria *clinamem*, trata da desleitura, ou seja, do desvio que o novo escritor faz em relação à obra de seu antecessor. Considerando o escritor, em seu estágio inicial, como o Adão e a tradição como um Deus grande demais e ainda em evolução, o poeta moderno está condenado a construir seu universo de criação com a linguagem de seus antecessores. O poeta, em sua solidão, pode acreditar que está dando “sua” contribuição para esse grande discurso em construção, contudo, em algum instante, ainda no princípio dessa trajetória, descobre, nas palavras de Harold Bloom, “a dialética da influência”, ou seja, “descobre a poesia como de uma só vez exterior e interior a si mesmo” (1991: 56).

O escritor faz seu trabalho poético sempre à sombra dos poetas maiores que o precederam. GMM, consciente da ameaça à autonomia que essa constatação possa provocar, confirma que é possível ao escritor escolher conscientemente alguns de seus precursores. Ainda na juventude, junto, com outros também jovens poetas, afirmou: “ou Dante, ou nada!” (1990: 175), mostrando o direcionamento que pretendia tomar, alinhando-se a uma produção poética com raízes na antiguidade clássica e nas interrogações filosóficas da fé.

Tratando dos sentimentos de angústia vinculados à descoberta do efebo de que o discurso poético que professa não é exclusivamente um fruto seu, o crítico afirma: “Pois o poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de *outros eus*. O poeta traz seu poema *dentro* de si, mas deve passar pela

vergonha e pelo esplendor de se ver achado pelos poemas – grandes poemas – exteriores a ele” (BLOOM, 1991: 57). (Grifos do autor)

O que interessa a Harold Bloom é como um poeta forte se constitui, apesar do fato de reconhecer que seu poema “individual” pode ser fruto de uma leitura interpretativa de seus grandes mestres. A percepção desse panteão de escritores que se comunicam com a obra literária do escritor-leitor pode ser clara ou estar encoberta nas tramas da linguagem literária. GMM, em entrevistas e discursos, fala sobre algumas dessas relações, outras serão percebidas na análise do seu texto literário.

Em “*O Escritor e o Leitor*” que faz parte de *A Invenção do Saber* (1990), GMM discute o papel da escrita literária perante o leitor e as conseqüências dessa relação. Ele explica que “a literatura e o escritor só existem realmente quando uma outra pessoa – o leitor – assume todos os compromissos da obra (...) da mesma forma, ou inversamente, o leitor só existe quando um autor – uma obra cabe em seu espírito como a água no vaso, mas não há a repetição do autor no leitor e do leitor no autor” (1990: 148). Nessa afirmação podemos encontrar o desvio de que falava Bloom, o escritor-leitor não repete o que leu, compõe com essa bagagem um texto novo.

A angústia de confessar-se consciente dessas relações decorre do receio da cópia, do pastiche e das referências dos críticos, que muitas vezes, ao traçar esse painel de influências, não conseguem apreender o processo da desleitura, não conseguem compreender que essa: “correção criativa é na verdade e necessariamente, uma interpretação distorcida”. (BLOOM, 1991: 62).

Na “interpretação distorcida” deve ocorrer também o processo de complementação do precursor na obra do poeta novo, ou seja, o elo entre eles é o trabalho de renovação e revigoração da obra do antecessor. Seria a noção de ir além do que foi dito, pois ainda havia algo a dizer. Considerando essa possibilidade, verificamos em *O Valete de Espadas* (1960) algumas tentativas de reordenar e reinterpretar a tradição, ampliando a especulação em torno da existência humana, iniciada pelos filósofos e escritores que se propuseram a questionar a vida humana em um mundo sem Deus. A existência da personagem Gonçalo Val de Cães, em si só, já é uma especulação filosófica, e ele questiona-se constantemente: “Meu venerável padre! Vós conheceis todos os caminhos da alma e o trato dos mistérios. Eu não sei de nada! Dizei-me quem sou eu, que caí nas mãos do Incompreensível, do Inexplicável e não sei de onde venho e não sei onde estou e não sei para onde partirei!” (MOURÃO, 1960: 100).

GMM é um homem de fé, seu discurso é o de um homem crente que parece acreditar que deve dar continuidade a uma linhagem de escrita que se estende desde os patriarcas do Antigo Testamento, com influência de Santo Agostinho e Dante Alighieri. Uma imagem poética da força dessa simbiose entre o poeta e profeta, numa perspectiva de eternidade, está em *Cânon & Fuga* (1999):

“UM POETA”

Hás de testemunhar ruínas
Antes de existirem as ruínas:
engenheiro de troços e destroços
(...)
Profeta – riscas riscaste riscarás
Roteiros de pássaros no ar – e riscas
Calendários passados e futuros
(...)
Governador dos tempos tetrarca dos milênios
Arquivista – tabelião das eras
Só os dias, poeta, e as noites, te conhecem
Sabem teu nome
(...)
Assim como era no princípio
Agora e sempre
Por todos os séculos dos séculos – amém.
Atravessam as paredes
Dançam libram-se, equilibram-se
(...)
E do alto dessas pirâmides
Quarenta séculos os contemplam
não vossos soldados, imperador,
Vossos poetas,
precursores e sucessores de si mesmos.
(1990: 33-5)

GMM acredita na condição do escritor- criador como elemento central da poesia e atribui ao trabalho da escritura uma posição de destaque: o poeta é o engenheiro da palavra, o governador dos tempos e o arquivista que tudo acompanha e registra. Além disso, a poesia não reconhece as barreiras do tempo e das marcas de identidade própria, como o nome próprio, atravessa os séculos, indicando uma continuidade.

Quanto aos filósofos que deixaram marcas na obra de GMM destacam-se, principalmente, as influências de Friedrich Hölderlin (1770-1843), de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Søren Kierkegaard (1813-1855).

Na poesia filosófica e cristã de Friedrich Hölderlin (1770-1843), o romantismo e o idealismo alemães caracterizam-se, principalmente, por uma ambicionada revivescência dos ideais helênicos e o desejo de reconstruir, em termos de arte, o verdadeiro espírito alemão, a partir dos mitos clássicos.

No caso de GMM, também encontramos a tentativa de aproximação entre as realidades históricas do Ceará e do Brasil com a mitologia e os valores clássicos. Em *Peripécia de Gerardo* (1972) e *Rastro de Apolo* (1977) há várias passagens em que o poeta traça similaridades entre os deuses e cenários do mundo grego e os espaços, sabores, cheiros e rostos de seu país. Além disso, a biografia apolínea se confunde com os rastros do próprio poeta, em viagens reais ou imaginárias pela Grécia, como na aproximação de espaços e temporalidades tão dispares em *Rastro de Apolo* (1977: 300-1):

“Apo, apol, apolon, Fototrephos Febo Apolo
Puxam-te o carro de fogo
os capricórnios de fogo
E venho nele ao teu banquete (...)
Ego poeta – o diábolos sonoro
Conservado em chamas – sou
minha própria fronteira
a norte a sul
tu nasceste e poente nas lindes crepitantes:
e diz o portulano e ladro sua escrita
pois cartógrafo sou desde o país do Ceará e Mel Redondo
limita-se Ipueiras ao norte pelas
cabras monteses e os montes da Aquitânia
Delfos ao sul por villaguay e Buenos Aires
E a leste e oeste a serra dos Mourões (...)
A sudoeste – as coxas de Afrodite e o mar da Jônia
E os limites por baixo são o chão de Eleusis
E os limites por cima o Pentestreló
Do Cruzeiro do Sul e os Hiperbóreos
E noutras pétalas da rosa-dos-ventos
O mar das Alagoas o mar
da Jônia as ondas

dos cabelos de Ártemis
e os ananás e a romã e o buriti a noroeste:
num mapa de safiras e limões
e cravos macerados ao sereno
da madrugada de um canto
e viajar, viajando
o lombo de teus chãos e tuas águas
é meu destino
chegar chegando:
nome –
profissão –
destino”.

Essa simbiose inusitada entre o mundo clássico e a existência real do poeta, com suas memórias da infância sertaneja e suas aventuras pelo mundo mostram que a criação literária se relaciona com vida social e cultural e com as experiências de leitura.

GMM cita Friedrich Hölderlin como modelo de uma poesia mítica que dá nova significação simbólica para a nação alemã, mas é a Sören Kierkegaard que ele chama de “mestre”. A aproximação da natureza humana com a divindade, proposta por Sören Kierkegaard, não aceita a lógica dialética do absoluto racional de Hegel⁷, mas acredita que não há lógica na existência e que a verdade é encontrada através da subjetividade.

Como não podemos conhecer a Verdade de modo absoluto e objetivo, mas apenas compreendê-la através de um profundo engajamento com a vida e o mundo, os sentimentos de angústia e desespero são companhias constantes da existência humana. Abandonado o determinismo, a liberdade de escolha gera sentimentos de risco e incerteza e a resposta para escapar à angústia é a fé.

Sören Kierkegaard apreende a existência como uma missão individual e interminável de encontro com o divino, no dia após dia da vida comum, para a qual só é possível encontrar respostas na fé e nos valores cristãos. France Faraco, estudiosa da obra de Sören Kierkegaard, explica que o existencialismo, do qual Sören Kierkegaard foi o precursor, é contrário ao positivismo científico e se dedica a responder ao questionamento sobre a essência do homem, além da racionalidade:

⁷ “Para Hegel, é falho de sentido algo de empírico que não seja racional, ou algo de racional que não seja empírico. A tese de Hegel consiste na afirmação, feita, aliás, na introdução de seu livro sobre Filosofia do Direito, de que: “o que é real é racional e o que é racional é real” (REALE, 2006: 92).

“Se Kierkegaard herda de Kant a idéia de estrutura dinâmica, de relação consigo mesmo, para pensar o homem, sua originalidade reside no ter posto a fé no lugar da razão supra-sensível como supremo princípio de humanização do ego empírico. Consiste em ter afirmado a superioridade do religioso sobre o próprio ético, ter radicado a instância normativa em Deus. É o ponto de contato do espírito com a eternidade que transcende a nossa simples natureza imediata, animal, (...)” (FARAGO, 2006: 66).

Essa reflexão sobre o existir dará autonomia e liberdade ao homem, que não pode desligar-se dos apelos da sua espiritualidade, do contato consigo mesmo e com a vida que o cerca, sem perder o sentido da transcendência, que excede a análise racional. Eles pensadores acreditam no mistério, nos milagres e numa relação próxima com o Absoluto:

“Ai de mim, se Deus me condenasse no mais íntimo do meu ser, porque eu queria esquecer o que é ser um homem, e esquecer também o que significa que ele é Deus; Ai de mim no tempo, e é mais espantoso ainda se ele se apodera de mim na eternidade! Seu juízo é o último, o único, não posso escapar de seu conhecimento, dado que ele penetra e trabalha o menor dos movimentos da minha consciência. Sua presença é uma contemporaneidade eterna” (KIERKEGAARD, 1989: 121).

A percepção de uma comunicação com o absoluto de Kierkegaard, que transcende o espaço-tempo, não significa estar alheio ao mundo no qual se insere. Essa existência engajada remete ao que não pode ser aprendido pela razão em sua completude – a comunhão com a eternidade, através de Deus. GMM também afirma sua crença no mistério dessa comunicação, trazendo para sua enunciação o discurso de filósofos e escritores:

“A poesia é uma categoria humana. Ou, mais radicalmente, como querem Hölderlin e Heidegger, ela é “a categoria humana”. O poeta é o representante mais dramático da categoria humana. O mais trágico, amparado pela mão do sobrenatural, aquela mão de Deus para a qual apelava Antero de Quental no soneto famoso, o poeta sabe que, como todo ser humano, pode um dia escorregar daquela mão salvadora e desabar nos abismos da desgraça, que é a falta da graça. Seu destino, então, é o de ser para sempre “um condenado ao milagre” (...) Aquela infantilidade existencial de São Gerardo Magella só é

alcançada pelos que se esvaziam da própria razão para encher-se de Deus no corpo e na alma. Eles se tornam loucos diante do mundo (...). A “sin razón” de Unamuno, coisa dos poetas e dos santos, é o território do sagrado. (...). Pois o sagrado é ambivalente, e a razão é um negócio que nasce como cessação da ambivalência, como um princípio de identidade, dentro do qual caberá sempre a contradição, que é própria do racionalismo, incapaz das estruturas mágicas de esperança e da consolação. E, pois, do amor e da fé.” (MOURÃO, 2002: 20-1).

Tanto Sören Kierkegaard quanto GMM são inimigos do que o racionalismo tem de redutor. Além disso, a vida é compreendida como uma tarefa que está sempre em construção e o homem é o responsável por essa ligação com sua natureza divina. Como forma de reafirmar constantemente sua fé, a exemplo de Sören Kierkegaard, GMM, mesmo não tendo seguido a vida religiosa, escreve a hagiografia de São Gerardo Magella – *O Bêbado de Deus* (2002) e, em toda sua obra, dá testemunho constante dessa fé.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) é o outro crítico da cultura de seu tempo, impregnada pelo racionalismo abstrato. Ele delineia uma figura humanizada de Jesus, mostrando principalmente sua postura de passividade, e apesar de não ter os anseios cristãos de um Sören Kierkegaard e negar a existência de um Éden, o ponto central de seu combate é a denúncia dos desvios do cristianismo histórico e institucional. Em *O anticristo* (1992), ele afirma:

“(...) a personalidade psicológica do redentor só chegou até nós de uma forma bastante deturpada. Essa deturpação é muito verossímil: por muitas razões, uma tal personalidade psicológica não poderia permanecer pura, inteira, livre de marcas externas. Tanto o meio em que se movia essa figura estranha, quanto a história e o destino da primeira comunidade cristã, estes mais fortemente devem tê-la marcado; retroativamente, sua personalidade foi acrescida de traços desse destino que só vieram a ser compreendidos em consequência da guerra e do seu uso como propagandista.” (1992: 53).

“(...) uma pequena multidão disforme de hipócritas e mentirosos começou a monopolizar os conceitos de ‘Deus’, ‘verdade’, ‘luz’, ‘espírito’, ‘amor’, ‘sabedoria’, ‘vida’, como se fossem seus sinônimos, para com isso delimitar o ‘mundo.’” (1992: 67).

A condenação de Nietzsche sobre a supremacia moralizante e intransigente da forte Igreja Católica, o fez contestar outros aspectos da doutrina cristã. Em “*Os homens sem coração*” de *A Invenção do Saber* (1990), GMM reflete sobre o chamado para a reflexão conclamado por Friedrich Nietzsche:

“O convite de Nietzsche, dirigido a todos os homens, e desatendido por quase todos, continua de pé. O filósofo de Zarathustra nos convida a ser super-homens, a estender a corda sobre o abismo. O super-homem nietzschiano é aquele que ama a si mesmo acima de todas as coisas, esses serão capazes também de amar os outros seres humanos, pois o amor que se consagram a si próprios mergulha nas raízes do ser contemplando toda a espécie. Mas parece que a morte do próprio homem, chegou antes daquela morte de Deus, anunciada por Nietzsche. Ou chegou por causa dela.” (MOURÃO, 1990: 160).

Mesmo que GMM ressalte o humanismo “nihilista” de Friedrich Nietzsche, ele constantemente relembra que não é a ética ou a razão que apontarão o caminho a seguir. Ainda sobre Nietzsche, GMM afirma: “Na medula de sua inquietação estava o próprio Deus, sua vontade de Deus, sua vontade de ser Deus, a fé no sobrenatural que falta ao materialismo racionalista.” (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 81). Para GMM, o abismo que está sempre aos pés dos homens só poderá ser transposto pela fé. O pensamento de Søren Kierkegaard, no comentário de France Farago, se aproxima da visão de GMM, pois ambos buscam unir as duas pontas dessa dialética entre o humano e o divino, o finito e o infinito, o temporal e o eterno, acreditando numa existência que não perde sua marca individual:

“A criação significa a separação que condiciona a verdadeira relação, a unidade na diversidade reconhecida e reivindicada, o Deus da Bíblia que chama cada um por seu próprio nome, nos antípodas do anonimato e da impessoalidade das massas e da multidão. (...) Ser homem é pertencer à raça divina (*A doença mortal*, 1849:21)”. É Deus que nos faz homens: ser homem é existir diante de Deus. (...). A individualidade singular é o paradigma do humano, mas longe de ser um dado de fato, constitui uma conquista árdua.”. (KIERKEGAARD, apud FARAGO, 2006: 238).

Constatamos que GMM e Sören Kierkegaard, além de reafirmarem a consciência do existir defendida por Friedrich Nietzsche, condicionam esse processo de auto-reflexão num diálogo ontológico, voltado para o Absoluto:

“Kierkegaard identifica este mal do homem moderno porque ele o viu nascer: não o humanismo, mas o humanocentrismo radical. (...). E sua obra atrai a atenção para o fato de que apenas uma decisão pessoal pode resolver a questão de saber qual sentido se quer dar à própria vida. Isso só é possível graças um heroísmo da vontade, e não em consequência de uma investigação intelectual, que pesa os prós e os contras, calcula as probabilidades e mergulha na indecisão ou, pior, no niilismo. (...) O lema subjacente à modernidade, em contraposição ao pensamento de Kierkegaard, poderia ser assim formulado: “funda-te a ti mesmo!” (...) não existe mais um terceiro elemento capaz de fazer a síntese do eu, não há o espírito que se relacione com o fundamento metafísico como referência suprema, não existe abertura do visível para o invisível, perdeu-se todo o sentido do transcendental” (FARAGO, 2006: 244).

A compreensão de France Faraco sobre a verdade existencial, segundo Sören Kierkegaard, defende que o mergulho em si mesmo não significa isolamento e afastamento, mas uma ponte com o universo místico. Essa consciência de que a vida não é uma aventura trivial e que a verdade existencial não pode ser reduzida ao mundo material e objetivo são temas aos quais GMM também recorre quando examina a vida contemporânea. No desafio da construção do discurso próprio, GMM encontra outra saída, que se afasta da melancolia e do sentimento de inaptidão para a vida cotidiana que demonstrava Sören Kierkegaard.

A poesia, crítica e prosa de GMM mostram um “engajamento” prático na historicidade que o cerca, além do escritor reconhecer a importância da escrita poética como orientação de vida: “Mas as raízes do menino de Ipueiras também foram sustentadas pela âncora da “musa” – a vocação da poesia, da beleza, a que sustenta o barco do bêbado poeta, isto é, do ser humano – uma vez que cantar é ser, como descobre Rilke – via de incessante navegação do artista para sua própria invenção da eternidade.”⁸

GMM, na sua compreensão de escritura, acredita que além de fundar novos mundos, ela justifica o autor diante do mundo e de si mesmo. Observamos que os

⁸ Leia-se trecho de discurso, ao receber o grau de Doutor Honoris Causa na Universidade Federal do Ceará, em 25 de maio de 1993. Referência completa citada anteriormente.

desvios de posicionamentos e convicções do efebo em relação aos seus precursores são, segundo a teoria de Harold Bloom, desvios de continuidade, relacionados ao medo inconsciente da castração e ao direito de propriedade, para exemplificar a situação limite entre autonomia e repetição, lemos que: “De um ponto de vista conceitual, o problema maior para o poeta tardio é inevitavelmente a repetição. (...) porque a repetição elevada dialeticamente à re-criação é a “rota do excesso” do efebo, que o conduz para longe do horror de se descobrir a si mesmo como uma réplica, ou mera cópia do precursor.” (1991: 116).

Então, o que o poeta forte faz para encontrar o caminho da descontinuidade que deseja trilhar, segundo princípios freudianos tomados de empréstimo por Bloom, é utilizar mecanismos de ruptura semelhantes às defesas do ego contra as compulsões da repetição da vida psíquica. Esse esvaziamento do precursor ocorre no isolamento da criação literária, no confronto com seus precursores.

Todo escritor reivindica o direito de propriedade sobre o que escreve e constrói seu texto literário num entremeio dessas facetas: o lido e o vivido, a cultura e a experiência. Em alguns poucos momentos, GMM expõe claramente a surpresa e, por que não, o descontentamento de não ser a voz original: “(...) Mas o fato é que gosto de citar. E quantas vezes não estacamos diante de uma palavra escrita há séculos, e cheios de inveja daríamos a vida pela alegria de tê-la pronunciado primeiro.” (1960: 60). Se não é possível “dizer primeiro”, cabe ao escritor, alegremente ou com angústia, assumir a absorção ou a transformação que operou no que era alheio e foi transformado em próprio.

Em “*Manifesto por uma crítica antiética*”, Harold Bloom reforça a visão do poema como desvirtuamento de um poema pai e como esse processo está relacionado à angústia da criação poética: “Quando dizemos que o significado de um poema só pode ser outro poema, esse outro poema pode ser, de fato, toda uma gama de outros poemas” (1991: 134).

Apontado as variadas possibilidades de filiações e aproximações que ocorrem na escritura, Harold Bloom não busca encontrar alusões de um texto em outro, nem se interessa pela psicologia do autor, mas procura alcançar a formulação de uma teoria sobre a formação do poeta forte. Arthur Nestrovski, em seu estudo sobre a natureza da influência, constata que a teoria de Harold Bloom pode ser uma oportunidade de investigação de múltiplas relações intertextuais, não só entre escritores, mas entre literaturas, tradições, culturas:

“Na medida de sua insistência sobre o vínculo entre figuras de linguagem e figuras da vontade, Bloom pode ser visto como aliado a uma crítica essencialmente humanista, em guerra com o niilismo sereno da desconstrução. Mas o humanismo em Bloom é um humanismo que perdeu toda inocência: centrado sobre o estudo da força, do poder, da vontade, do romance familiar, da agressão, da culpa e da angústia, este é um humanismo em seus últimos limites, aguilhoado pela promessa de desmistificação, pela tentativa de não cerrar os olhos ao princípio da realidade da leitura.” (NESTROVSKI, 1992: 224).

Não se trata do apagamento da autoridade ou da desconstrução vazia da tradição, como se essa não tivesse peso. A teoria de Harold Bloom nos ajuda a pensar como o escritor interpreta a tradição, através da leitura, que também é desleitura, ou seja, como surge o poeta novo: “O poeta capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição, criando para si um lugar ao sol e escapando da sombra do precursor. (...). O poeta forte é aquele capaz de mentir contra o tempo e narrar a si mesmo como um início.” (1992: 222).

A teoria da influência para Harold Bloom não obteve um reconhecimento unânime. No decorrer dos estudos comparativos, a noção de “influência” foi colocada de lado, inúmeras vezes, por sua relação direta com uma seleção canônica, que estava sempre vinculada a uma elite aristocrática, educacional e religiosa, que definia quem seriam os escritores e modelos dignos de provocar alguma influência.

Leyla Perrone-Moisés é uma dessas vozes críticas à teoria de Bloom. Em sua obra *Flores na Escrivantina* (1990) defende que mais produtivo seria buscar as transformações, absorções e integrações, do que privilegiar os parentescos e as influências entre autores e obras:

“Com o pressuposto de uma história linear e progressiva, a literatura comparada oferece uma visão causalista e hierárquica da tradição, que não é mais aceitável em termos gerais e que, sobretudo, não é nada interessante para as literaturas nacionais mais recentes, como a nossa. A tradição, vista tradicionalmente, é a relação entre alguém que disse algo primeiro e alguém que veio depois e repetiu ou contestou, ficando de qualquer modo devedor de quem disse primeiro. É a tradição como dívida, que gera o que um crítico norte-americano denominou a ansiedade da influência [The Anxiety of Influence] (Harold Bloom, 1979).” (PERRONE-MOISÉS, 1990: 97).

Como já constatamos antes, no contexto de culturas jovens, a percepção da influência das culturas européias é evidente, mas segundo Leyla Perrone-Moisés, a noção de débito/dívida é prejudicial porque indica uma recepção passiva e provoca o fechamento dessas culturas recentes na busca por uma literatura e identidade nacionais, que possam ser consideradas legítimas.⁹

O “colonialismo” das matrizes culturais, como nomeia Leyla Perrone-Moisés, também é combatido por Edward W. Said em *Humanismo e Crítica Democrática* (2004). Longe da busca por ideais de pureza estanques, Said defende as combinações, a diversidade e o diálogo entre as culturas. Assim como Leyla Perrone-Moisés, ele condena o humanismo canônico de Harold Bloom, por considerá-lo limitado aos valores culturais ocidentais:

“Não perceber que a essência do humanismo é compreender a história humana como um processo contínuo de autocompreensão e auto-realização, não apenas para nós, brancos, do sexo masculino, europeus, americanos, mas para todo mundo, é não perceber nada. Há outras tradições eruditas no mundo, há outras culturas, há outros gênios. (...). Harold Bloom se tornou o porta-voz popular do tipo mais extremo de esteticismo repudiador que se autodenomina humanismo canônico. (...). Nas suas incessantes evocações aleatórias do que ele depreciativamente chama a escola do ressentimento, Bloom inclui tudo o que foi dito ou escrito por novos talentos que não são europeus, não são do sexo masculino, não receberam educação inglesa e por acaso não concordam com as suas proclamações proféticas cansativas.” (SAID, 2004: 47).

O questionamento de Edward Said sobre a teoria de Harold Bloom tem como foco a sua listagem e apresentação dos autores dignos de veneração canônica, Já que Edward Said observa que todos pertencem à tradição cultural instituída pelas sociedades hegemônicas ocidentais. O posicionamento de Edward Said não nega o poder das obras canônicas do passado. Contudo, ele não aceita a tradição como uma instituição acabada, sua percepção de cânone tem a intenção de ser mais democrática e aberta também às minorias:

⁹ Obs: Este é apenas o primeiro passo da investigação, que não termina aqui; ela prossegue para os traços do novo estilo e da nova linguagem, sendo esta a proposta de minha pesquisa.

“As humanidades canônicas, longe de serem uma tábua rígida de regras fixas e monumentos que nos intimidam a partir do passado, sempre permanecerão abertas a combinações mutáveis de sentido e significação; toda leitura e interpretação de uma obra canônica a reanima no presente, fornece uma ocasião para releitura, permite que o moderno e o novo sejam situados num amplo campo histórico, cuja utilidade é nos mostrar a história como um processo agonístico que ainda está sendo feito, em vez de determinado e decidido de uma vez por todas. (SAID, 2004: 45).

A reflexão de Edward Said sobre a natureza do cânone faz uma desconstrução positiva desse conceito e, conseqüentemente, aponta alternativas para essa análise. Contudo, sua postura, com relação aos pressupostos revisionistas de Harold Bloom, tem sua face positiva. O autor de *Orientalismo* (1990) assina um texto crítico, na contracapa de *Um Mapa da Desleitura* (1995):

“Harold Bloom é o mais raro dos críticos. Exibindo um domínio aparentemente total da poesia inglesa e da história de sua recepção, ele demonstra ainda grande intimidade com a vanguarda da crítica literária nessas últimas décadas. (...) para ele, cada poema é o resultado de uma atividade crítica, por meio da qual outro poema anterior é deliberadamente distorcido e, assim reescrito, (...). Bloom varre da cena todos os modelos habituais de história literária e de interpretação. Extravagante, superando seus próprios limites discursivos e os da crítica literária em geral, ele dissolve as barreiras entre poetas, críticos, historiadores e “meros” leitores, restaurando a monumental dificuldade ambicionada por Shelley para a poesia.” (1995, s/n).

No comentário de Edward Said está plasmando toda a admiração que a teoria de Harold Bloom segue causando. O domínio da poesia e a sua abordagem sobre as relações de distorção e apropriação entre poetas apresentam novas possibilidades de apreensão do trabalho criativo, que todo escritor executa na sua “oficina criativa”.

GMM, em várias passagens de reflexão crítica, explicita o papel do diálogo intertextual como participante ativo da escrita literária, mas em nenhum momento admite o apagamento do “eu” e do poder de escolha do escritor: “(...) Toda obra poética é uma coleção de fragmentos. Da tessitura dos fragmentos se faz o grande painel.” (MOURÃO, 1990: 266).

As teorias pós-estruturalistas não fundamentam sua formação intelectual, provavelmente porque, como já observamos, quando essas tendências despontaram, o escritor de *Invenção do Mar* já tinha uma obra consolidada nos valores humanistas, de crença na força da escritura autoral.

A sua concepção de escrita poética inscreve-se sob uma linhagem de escritores com uma marca de escrita fundamental: as reflexões filosóficas e religiosas sobre o destino humano. GMM executa uma escrita intelectualizada, com freqüentes pausas reflexivas ao longo da trama romanesca. Por exemplo, quando expõe a sua percepção de construção poética, na voz de seu personagem-narrador, em *O Valete de Espadas*:

“Mas o matrimônio do tempo irreversível com a criação do tempo permanente da poesia é copioso, mas discreto, vive, mas coberto de pudor (...) a febre deposita suas escrituras, queima a pele, inscreve os delírios que vão dialogar com os delírios do tempo que aparenta dar-se a conhecer (...) quem tem que cantar, ordena as penas, procura suas raízes, corre o rosto sobre elas, suga e levanta para o tope onde estão as suas correspondências, a comunicação do que encontrou dentro de si mesmo. Daí o parentesco do sonho com essa vigília dos anos, daí essa indiferenciação entre o discurso e o silêncio dos trabalhos feitos ali na mesma oficina, sob o peso das mesmas horas”. (MOURÃO, 1965: 160-1).

O trabalho da escrita, assim como GMM o concebe, é feito no silêncio e recolhimento das longas leituras que o escritor dialoga com o passado e com outras escrituras, formulando não uma relação referencial com a palavra, mas tornando-a um signo de múltiplas significações. E como a tarefa da escrita não foi abalada pelo decorrer dos anos, nem mesmo o espaço, onde ocorre essa liturgia da palavra, mudou a oficina do escritor, na vigília das horas que parecem não passar, além de comunicar-se com outras temporalidades paralelas, próprias da poesia. Nessa imagem de segredo e introspecção, lembramos de tantos outros leitores-escritores que também buscavam essa vigília silenciosa: Kafka e sua escrita de um fôlego só através da madrugada e Marcel Proust, em seu refúgio-prisão, tecendo sua quase interminável obra de uma vida inteira.

GMM pertence à tradição literária que possui uma percepção universalizante e profunda da natureza humana e compartilha de um intelecto receptivo às imagens ritualísticas em torno do fazer literário. Nessa linhagem, são seus precursores: Santo Agostinho, Dante, Nietzsche, Kierkegaard, Kafka, Proust, entre outros. Importa dizer,

no entanto, que não se busca ressaltar o caráter religioso de alguns desses autores canônicos, mas, principalmente, a espiritualidade exacerbada e a mente criativa que transformam a consciência da escrita em sabedoria espiritual.

GMM debruça-se sobre si mesmo e sobre seus precursores, sob os quais se abriga, para exercer seu papel de inventor criativo que sabe tomar emprestado e não ficar em débito; compreende a linguagem poética como um espaço de transformação da tradição, além de longo e exaustivo labor:

“Pode ser que existam os 360 modos de escrever poesia, de que fala Eliot, no sentido de que o escritor seja um *fabbro*, mas eu mesmo não conheço outro melhor que o trabalho corpo a corpo com o mero nome. (...). A coisa da poesia é a metáfora, um nome que se transporta de si mesmo a si mesmo e a outro nome. Então, a coisa é enumerar, nomear e tornar a nomear os nomes. Referir, re-ferir, trans-ferre, de-ferre, re-ferre. Não sei se Walt Whitman é o puro poeta. Mas, há, às vezes, em suas estrofes um vigor oracular, uma força natural que não tem nada a ver com a eloquência da invectiva de Verlaine. É o vigor elementar e salubre das coisas e lugares e pessoas, chamadas por seu próprio nome, infinitamente, ou até onde podemos ouvir.” (1997: 13).

Assinalando que o escritor é o “fabbro”, que funda uma nova realidade pela força da metáfora poética, GMM acredita que é impossível apagar as marcas dessa autoria no trabalho de “nomear” que cria novos nomes:

“Desde a adolescência guardo de memória alguns versos de Leopardi, versos épicos, às vezes. Parece que a originalidade de Leopardi está em não ter rompido com a tradição literária italiana, mas introduziu nela modulações poéticas e outros horizontes de significado. O uso de arcaísmos ou de versos de outros poetas introduz em seu canto uma espécie de estranhamento, que contribui para ampliar certos tons fantasmagóricos (...). Há em Leopardi uma atenção, uma tendência para a reconstrução incessante do gesto arcaico e novo de recomeçar, rastrear as inesperadas correspondências e semelhanças, que o tempo acredita ter apagado.” (1997: 13-15).

Comprovando o pensamento de Harold Bloom, observamos que além do desvio, da complementação e do esvaziamento que o poeta novo pode fazer com a obra de seu precursor, há outras estratégias de aproximação. Nas passagens citadas, o poeta-crítico reflete sobre a própria composição poética, ao avaliar e comentar os procedimentos de

seus precursores, porque, nessa avaliação, ele expõe suas próprias concepções estéticas. Assim, percebemos que além de reafirmar o trabalho literário como um procedimento individual e único, executado pelo engenho do poeta, GMM está sempre reafirmando a continuidade de uma linhagem poética, que ele defende, embora consciente dos riscos da passagem do tempo. Esse procedimento de lembrar os “mestres” do passado relaciona-se com a categoria que Harold Bloom nomeia de *apophrades* – o retorno dos mortos: “Os grandes mortos retornam, mas retornam com nossas cores e nossas vozes, ao menos em parte, ao menos em alguns momentos – momentos que são um testemunho de nossa persistência e não da dos nossos precursores.” (1991: 184).

O poeta novo, em busca do diálogo com as idéias e as verdades da obra anterior, se esforça em revê-las e criar os laços de estima e direcionamento que darão uma nova faceta a esse desvio. Em nenhum momento, Harold Bloom afirma que esse procedimento é uma recepção passiva, como alegam alguns de seus críticos, mas um confronto criativo.

Assim, mesmo que se argumente contra o autor de *O Cânone Ocidental* (1995), de que ele faz uma seleção de autores considerada elitista e fechada, não há como negar que há uma aproximação de seus conceitos com outras abordagens da crítica sobre a escrita literária.

Para Mikhail Bakhtin (1929-1992), no estudo da obra de Dostoievski, o diálogo entre os textos, os quais utilizam retomadas, empréstimos e negação, chama-se polifonia:¹⁰ “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autentica polifonia de vozes plenevalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski” (2002: 4). Posteriormente, Julia Kristeva, em seu discurso semiótico, retoma essa proposta para formular o conceito de intertextualidade que assimila a noção dialógica dos enunciados defendida por Bakhtin. Para ela a ciência é escritura e o signo também é dialógico: “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de textos; ele é uma escritura-réplica (função e negação) de outro (dos outros) texto(s)” (1974: 64).

Não se trata apenas de uma questão de nomenclatura, já que a leitura que cada crítico elabora tem seu viés próprio, mas entendemos que eles buscam explicar os procedimentos de leitura, assimilação e transformação que todo escritor efetua.

¹⁰ No entanto, não devemos confundir dialogismo com polifonia, porque há gêneros dialógicos polifônicos (vozes polêmicas) e gêneros dialógicos monofônicos (uma voz que domina as outras vozes).

Contudo, no “humanismo” de Harold Bloom, focado nas relações de desleitura e desapropriação entre poetas, não há espaço para as teorias focadas no apagamento do “eu”. Em “A Morte do Autor”, Roland Barthes defende: “(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.” (2004: 57).

Esse conceito de esvaziamento da autoria se contrapõe à teoria de Harold Bloom, já que ele busca a voz inspiradora por trás da trama literária, e seu esforço de recentramento é oposto à ordem desmistificadora dos críticos da desconstrução:

“Os poetas corretamente idealizam sua atividade, e todos os poetas, fracos ou fortes, concordam em negar qualquer vínculo com a angústia da influência. Mais do que nunca, os poetas contemporâneos insistem que estão dizendo a verdade em sua obra, e mais do que nunca, contam sucessivas mentiras, em especial sobre suas relações entre si, e com mais firmeza sobre suas relações com seus precursores” (BLOOM, 1995: 22).

Segundo Harold Bloom, a negação da influência é um processo quase que natural entre os escritores, já que o patrimônio da tradição é assimilado através de escolhas. Assim, a questão de “quem disse primeiro” é, na maioria das vezes, colocada de lado pelo escritor. Após surgir o amor pelas idéias e imagens do precursor, o escritor utilizará os meios próprios da literatura para tecer uma aproximação, mesmo que não admita a influência, nem para si próprio.

Nas entrevistas e ensaios críticos de muitos escritores encontramos sempre alguma cautela ou reserva em falar abertamente de suas “influências”. No caso de GMM, encontramos alguma hesitação em confessar ou apontar um trajeto de influências. Em entrevista dada a Rodrigo de Souza Leão, quando questionado sobre suas influências, afirmou: “Não tenho influências, tenho frequências assíduas de leitura”.¹¹

Partindo dessa declaração, é possível constatar que, embora o escritor cearense relute em traçar uma lista de confessadas influências, a pista clara que fornece em sua

¹¹ Leia-se entrevista de GMM concedida a Rodrigo de Souza Leão. Transcrita na íntegra em anexo. “*Todos os pecados de São Gerardo*”. Disponível em: <<http://www.geocities.com/soho/lofts/1418/entrevistas.htm>>. Acesso em 20 mar 2006, 16:56

resposta atesta a importância de se investigar seu percurso de leituras – os livros que fazem parte desse acervo de “assíduas leituras”.

Como já afirmamos anteriormente, GMM resgata os valores clássicos da literatura em sua obra, retomando os mitos e personagens da tradição grega. O poeta também admite uma leitura atenta dos românticos:

“Aos vinte anos fui golpeado pela advertência de Verlaine: “Il faut tordre le cou de l'éloquence”¹². Os poetas românticos brasileiros, muito lidos na adolescência, me haviam inficionado 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. Têm mais de um século de vida. E nenhum dos que vieram depois os leu impunemente.” (MOURÃO, 1997: 11).

Então, além da lírica e da épica clássica, do ritmo do verso de sete sílabas dos cantadores nordestinos, GMM expõe em várias passagens a leitura dos românticos brasileiros, principalmente de Castro Alves, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. Este último tem seu poema “Meus oito anos” citado e reescrito por GMM, em *O País dos Mourões*:

“Àquele tempo a musa pícaro
ensaiava os tanguinhos brasileiros de Ernesto Nazareth
e oh! Que saudades que eu tenho
da aurora da minha vida
ia colher as pitangas
trepava a tirar as mangas
à sombra das bananeiras debaixo dos laranjais
livre filho das montanhas
eu ia bem satisfeito de camisa aberta ao peito
pés descalços, braços nus
correndo pela campinas
à volta das cachoeiras
atrás das asas ligeiras
das borboletas azuis
e surgia ao solto de um peixe de prata na cachoeira
a garganta respondia ao trom das águas

¹² “Temos de torcer o pescoço da eloquência!”

e o reflexo dos mangarás vermelhos se quebrava na lagoa
aos cangapés e deles súbito
o fauno de sete anos relinchava no barranco
erguendo a saia
da menina aguadeira
Tereza, filha de Damiana, puta da beira do rio, era botadeira
de água
e meu primo Francisco aguardava, dia a dia, seus treze anos chegarem
Um braço na cintura e outro na cabeça onde ergui
Anunciavam seus dois seios e sobre
Suas ancas bailadeiras
já Tereza ensinava
O caminho da Grécia e a rua do alto (...)."

(MOURÃO, 1980: 61).

Ao resgate melancólico da infância perdida do romântico Casimiro de Abreu somam-se imagens gerardianas: o fauno, personagem da mitologia romana, que, segundo o mito, acompanha o deus Baco e suas ninfas, em aventuras pelos bosques e campinas. Além da alusão ao desabrochar da sexualidade que acompanha esse “fauno de sete anos” nesse mundo de descobertas.

Quanto às primeiras leituras, ainda no sertão cearense e, depois, no seminário, GMM afirma:

“Os antigos diziam que “poeta nascitur”. Assim creio que, de certo modo, a poesia é uma coisa de nascença. Mas os livros que fizeram parte da minha formação inicial foram as antologias dos poetas cantadores que Gustavo Barroso, Leonardo Mota e Luis da Câmara Cascudo ajudaram a divulgar. Aprendi a ler aos cinco anos e fiquei deslumbrado com a História de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Mas os livros exemplares que me deram gosto pelas letras foram os clássicos que comecei a ler na “Antologia Nacional” de Fausto Barreto e Carlos de Laet.”

As lendas e narrativas do folclore brasileiro alimentam a imaginação infantil e o heroísmo dos grandes cavaleiros aparentemente despertaram o gosto gerardiano pelas diásporas de uma vida inteira. Em seguida, GMM apresenta os nomes daqueles escritores que considera leituras fundamentais em sua formação:

“aos doze anos eu lia autores franceses. Aos treze traduzia autores latinos, aos catorze, aos quinze e aos dezesseis, traduzia diariamente textos de Ovídio, Virgílio, Cícero, Homero e Píndaro. (...) depois, os poetas de línguas latinas – italianos, franceses, portugueses, espanhóis, (...) Dante, Petrarca, Leopardi, Pound, Rilke, Eliot (...), Baudelaire, Rimbaud, Iommi, Edi Simons, Raul Young e os portugueses Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro (...) não se pode fazer versos sem sílabas, nem poesia sem verso, em que pese à validade das experiências de construção e desconstrução das escolas que andam ou andaram por aí. Algumas dessas experiências podem até ter sido corretas. Mas não fazem uma obra poética (...) é o caso dos concretistas, etc. E ponha etcétera nisso.”¹³

Observamos que os experimentalismos com a linguagem são aceitos por GMM, quando preservada a tessitura do verso e riqueza formal que estão relacionadas à linhagem dos autores canônicos. Em toda sua obra, ficcional e crítica, GMM, constantemente, faz referências, citações ou menções aos nomes e procedimentos poéticos desses e de outros autores citados anteriormente. Assim, lugares, datas, acontecimentos, citações, epitáfios, inscrições e comentários sobre esses e outros precursores não aparecem como entidades estranhas ao seu texto literário, mas representam referências fundamentais de sua criação literária.

Alguns dos autores mais importantes na sua formação intelectual, além dos filósofos já citados, são Dante Alighieri, Benedetto Croce e Miguel de Unamuno. Esses escritores são referências frequentes em suas crônicas e citações literárias, aos quais GMM se refere como sendo seus mestres.

Benedetto Croce (1866-1952), esteta italiano, tratava a arte e a poesia como produto da intuição, do conhecimento e da representação individual. A arte, para Croce, nascia dos sentimentos experimentados pelo escritor, que os converte em imagens poéticas. Sua teoria sobre a estética parte do ponto de vista de que a beleza é um ideal para o qual se encaminham todas as atividades humanas. Para Croce, tudo o que é arte e prazer artístico é a expressão de uma intuição comum ao que é humano.

GMM, em várias citações sobre Croce, refere-se sempre à concepção estética do italiano, pois compartilha de sua crença na permanência da criação literária pela força dos instintos criativos do poeta. Em seu discurso na Universidade Federal do Ceará

¹³ Leia-se entrevista de GMM concedida a Rodrigo de Souza Leão. Referência completa citada anteriormente.

(1993), quando ressalta a vocação heróica e poética do chão cearense, utiliza-se da estética de Benedetto Croce:

“Este Ceará ao mesmo tempo primitivo e civilizado, de onde saiu um dia, como um centauro equatorial, meio terra, meio homem, o bárbaro profeta de Canudos (...). Talvez seja este o lugar onde o Brasil encontre um dia aquilo a que Max Scheler chamava o posto do homem no cosmos. Pois em nenhuma parte do mundo o ser humano é capaz como aqui, de alcançar a medula do conhecimento das coisas, pelo milagre e pela mágica da intuição – essa intuição que é o começo da poesia e o começo da verdadeira posse do mundo – como lembra Friedrich Schlegel, sempre repetido por Bérqson e por Cassirer e por meu mestre Benedetto Croce.”.

Com essa reflexão, além de reafirmar o papel místico do universo sertanejo, GMM reforça o conceito de que a escrita literária é uma atividade também da intuição e expressão do espírito¹⁴, na esteira de uma compreensão da poesia como verdadeira possibilidade de contato com as essências do ser, não podendo ser reduzida apenas aos instrumentos do saber racional.

O poeta, que não busca a publicidade, mas almeja a glória de permanecer após a morte através de sua escrita, é também o homem de fé que confessa: “quer apresentar-se diante de Deus, no juízo final com seus escritos nas mãos” (MOURÃO, apud LIRA, 2007: 184). GMM condena o que ele chama de “idolatria do êxito” e lembra que nem Baudelaire ou Kafka receberam benefícios financeiros, mas isso não impediu que suas obras permanecessem. Além disso, relembra o poder de fundação da obra dos grandes escritores:

“Houve um caolho, em Portugal, chamado Luís Vaz, também conhecido por Camões, que buscou com sua espada o mercado de trabalho das Índias. Dedicou-se depois, a uma coisa sem mercado de trabalho, a que chamou “Lusiadas”, e um pequeno país da Europa, conseguiu se fundar, realmente, sobre os pilares de sua oitava rima. Da mesma forma, um indivíduo chamado Dante Alighieri, expulso de sua cidade como traidor da pátria, abandonou o bom mercado da guerra, desceu ao Purgatório e ao Inferno, subiu

¹⁴ O Filósofo Miguel Reale em *Introdução à Filosofia* (2006) esclarece: “A intuição é o processo próprio do filósofo ou do homem enquanto filósofa. A intuição é um modo de conhecer que tem algo do instinto e da emoção, ou como diz Bérqson, “é uma espécie de simpatia espiritual”. O conhecimento intuitivo opera-se, diretamente, como uma sondagem no real para coincidir como aquilo que o real tem de concreto, de único, e, por conseguinte, de inefável.” (REALE, 2006: 69).

ao Paraíso, coisas sem valor de mercado, escreveu um poema, e sobre sua “Terza rima” passou a existir um país e fez desabrochar o renascimento da Europa.” (MOURÃO, 1990: 26).

Segundo GMM cabe aos poetas construir os caminhos dessa enunciação que tem o poder de fundar até mesmo uma nação, mesmo que seu instrumento de construção seja apenas a força da linguagem poética que cria mundos ficcionais que se cruzam com seus referentes históricos. Mas também alerta que os escritores não devem procurar nesse ofício a satisfação material, já que correm o risco de não verem seus esforços reconhecidos.

Miguel de Unamuno (1864-1936), em *Do Sentimento Trágico da Vida*, relaciona o desejo de glória ao medo do esquecimento depois da morte, mas alerta para o risco da vaidade:

“Coragem Jerônimo, por muito tempo o teu nome será lembrado: a morte é magra, mas a fama é eterna! Exclamou Jerônimo Olgiati (...). E esse erostratismo, que é, no fundo, senão uma aspiração à imortalidade, se não de substância e de fato, pelo menos de nome e de sombra? (...). o artista sacrifica a extensão da fama à sua duração; mais vale durar para sempre num recanto, do que brilhar um segundo em todo o universo; prefere ser átomo eterno e consciente de si mesmo a ser momentaneamente consciência de todo o universo. (...). E isto não é orgulho, mas terror do nada. Queremos salvar a nossa memória, pelo menos a nossa memória. Que tempo durará? (UNAMUNO,1953: 76-77).

Constatamos que os discursos de GMM e Unamuno sobre a questão da fama e do reconhecimento estão voltados para uma esperança de eternidade, que transcende as glórias de um pedestal momentâneo.

Vivendo na Espanha do início do século XX, Miguel de Unamuno Y Jugo, além de reitor da Universidade de Salamanca, foi filósofo, professor e escritor. Seus textos literários e suas reflexões filosóficas estão sempre focalizando o homem por trás da filosofia. Sua obra compreende ensaios, *Ao redor do casticismo* (1895), *Vida de Dom Quixote e Sancho* (1905), *Do sentimento trágico da vida* (1913), e *A Agonia do Cristianismo* (1925); romances, *Paz na Guerra* (1897), *Névoa* (1914), *A Tia Tula e São Miguel Bueno Mártir* (1933).

Na compilação das absorções e integrações que GMM executa sobre a obra de seu precursor, vale ressaltar que a concepção de filosofia relacionada diretamente com a pessoa humana, que Unamuno defende em seus textos é reescrita e interpretada por GMM.

E enquanto Unamuno afirma que “cada filósofo é um homem de carne e osso que se dirige a outros homens de carne e osso como ele, faça o que fizer, filosofa, não apenas com a razão, mas com a vontade, com o sentimento, com a carne e com os ossos, com toda a alma e com todo o corpo.”. (1996: 24). GMM, interessado por uma investigação ontológica da existência, cita e interpreta Unamuno, no ensaio: “A invenção do saber”, que dá título ao livro de ensaios. GMM retoma o mito da caverna de Platão, através de reflexões do filósofo espanhol Ortega y Gasset, para discorrer sobre a origem do saber:

“Saber é mais do que supor: é distinguir – repita-se – entre o que é e o que parece ser. É averiguar em que consiste aquilo que é: a essência. (...). Se o saber é a categoria do ser para encontrar-se a si mesmo, a invenção da Universidade distribui os produtos do saber - a ciência, a cultura e a educação - à sociedade humana em que se integra – e que o integra – pois o homem de carne e osso, que come, bebe, ama, vive e morre, como queria Unamuno, será sempre, para ser inteiro, aquele ‘hombre y su circunstancia’ da definição de Ortega. O “*Dasein*”¹⁵ e o “*Mitsein*” de Heidegger, já que ser é ser em alguma parte com alguém.” (MOURÃO, 1990: 16-17).

Notamos uma circularidade de idéias e temas entre Unamuno, Ortega y Gasset e Heidegger, em relação à GMM: a vida como existência e coexistência uns com os outros, conferindo sentido à existência e ao mundo que o cerca. Além disso, comungam da crença na vontade livre e na convicção de que o problema do “Ser” está relacionado com o Absoluto, sem que essa correlação exclua as outras dimensões da vida.

A relação entre filosofia, religião e vida percorre o texto dos filósofos citados, numa perspectiva que oscila entre o conflito e a harmonização. E nessa batalha, a exemplo do que ocorre em Kierkegaard, a fé surge não como uma necessidade racional, mas como única saída diante da possibilidade do aniquilamento sem volta.

¹⁵ “*Dasein* é um verbo que significa existir e é também o substantivo “existência” e “*Mitsein*” tem a noção de ser-com ou o substantivo (*mitdasein*) que tem o sentido de coexistência.

O mistério da fé, a crença na imortalidade da alma e na existência de um Deus é um exercício da vontade e da dúvida. E essa vontade advém da necessária incerteza quanto ao nosso destino. Em cada ser, segundo Unamuno, num esconderijo, o mais recôndito do espírito, talvez sem o saber, o mesmo que crê estar convencido de que, com a morte acaba para sempre sua consciência pessoal, sua memória, nesse esconderijo resta-lhe uma sombra de incerteza que lhe diz: “Quem sabe!”.

Na obra ficcional, GMM também expõe a esperança de uma continuidade. Em *O Valete de Espadas* (1960), no capítulo “O convento”, em meio às orações da manhã, a personagem Gonçalo reza: “Salve Rainha, vida, doçura e esperança nossa, salve! Só a ponte de vossa esperança poderá conduzir os exilados para lá do vale do degredo. Mas depois do desterro, que será?” (1960: 80).

Observamos que a fala de Gonçalo se insere num discurso de fé que está relacionado aos anseios de transcender a existência terrena que encontramos também nos escritos filosóficos e religiosos de Santo Agostinho, Unamuno, Kierkegaard, entre outros pensadores citados, que possibilitaram que ele interpretasse as idéias desses precursores, produzindo encontros intertextuais associados à sua inventividade de criação.

2.2 Viagens e criação poética

O desajuste de Gonçalo Val de Cães, personagem-narrador de *O Valete de Espadas* e sua busca pelas respostas essenciais da existência humana, habitando num tempo e espaço que não podem ser explicados no mundo real, é um exemplo de ilusão referencial da realidade. A trajetória do “Valete” tem suas raízes em personagens e questionamentos anteriormente formulados, em tempos e vozes diversas.

Dante Alighieri (1265-1321), o poeta peregrino, é certamente um dos principais modelos de apropriação na construção da personagem de Gonçalo com *O Valete de Espadas*, ele que, nas palavras da personagem Jezebel “é o peregrino das próprias entranhas” (1960: 96).

Para GMM, o grande poeta cristão, figura seminal da literatura universal é Dante. E, em vários poemas de *Invenção do mar*, utiliza o esquema formal, o terceto renascentista – próximo da terza rima de Dante. E, mais relevante ainda é a escolha do

poeta italiano como modelo ideal de escrita poética, como declara em várias entrevistas sobre o tema e em seu discurso na Universidade Federal do Ceará (1993):

“Éramos seis – Efraim Tomás Bo, Godofredo Iommi, Juan Raul Young, argentinos, e brasileiros Abdias Nascimento, Napoleão Lopes Filho e este vosso cantor. Fomos armados cavaleiros, quando aquele grupo de adolescentes, em Buenos Aires, resolveu queimar em praça pública tudo quanto até então escrevera, num pacto que se chamou “Pacto Del Victoria”, todo compromisso do pacto foi escrito numa única linha: “Ou Dante ou nada!”. Éramos a guilda órfica “Santa Hermandad de La Orquídea! “A rompante legenda adolescente nos sagrou cavaleiros da senhora Musa.”¹⁶

Além do fascínio pela força poética das imagens criadas por Dante, GMM interessa-se pelo drama da culpa, pela ligação direta entre os atos humanos e o julgamento divino.

GMM viajou por diferentes países e viveu fora do Brasil em diferentes períodos, e, em algumas ocasiões, por longo tempo. O poeta diz ter seguindo o conselho de Rainer Maria Rilke (1875-1926), que afirmava “para escrever um só verso é preciso viajar cidades e cidades”. E declara que também deu ouvidos a Mallarmé, que afirmava “ser preciso ler todos os livros.” (1990: 127).

Algumas dessas viagens foram utilizadas como fonte literária pelo escritor. A influência do contato com o outro, com o desconhecido pode ser encontrada nos boletins e diários de viagem. A experiência de viagem é para o escritor GMM um dos temas mais caros. O escritor viajante é aquele que, por motivações religiosas, ideológicas ou antropológicas, tem a oportunidade de vivenciar o estranhamento do contato com novas culturas e recriar essas impressões para o seu texto literário.

Em *Algumas Partituras* (2002), há experiências de viagem transportadas para o universo poético. Nelas aparecem os espaços poéticos do sertão nordestino, dos labirintos imemoriais dos gregos e da tradição ibérica e até paisagens cosmopolitas, cenários de muitos de seus deslocamentos.

Nos poemas “*Suíte do Couro*” ou “*Louvação do Couro*”, há o resgate de um passado nostálgico e dramático, numa viagem afetiva pelas imagens da infância sertaneja. A criação de gado para a retirada do couro que foi fonte de renda de

¹⁶ Leia-se trecho de discurso, ao receber o grau de Doutor Honoris Causa na Universidade Federal do Ceará, em 25 de maio de 1993. Referência completa citada anteriormente.

numerosas famílias é uma das muitas atividades sertanejas que, ao longo do tempo, perderam sua força, tanto no aspecto financeiro, como na simbologia do vaqueiro que conduzia a boiada.

“Esperança de súbitos sertões por onde
Urram saudosos bois nos alagados
E na memória de seus pastos bons.”

(...)

“No principio era o couro.
Navegavam nos couros o sertão de couro
E o sertão era o couro e o couro era o sertão.”

(...)

“Da cabeça aos pés o couro
Borda rosto e queixo:
Onde começa o barbicacho
Onde terminam quatro cascos
A testa curta de Antonio Piauí
Com seu chapéu de couro – e o couro
Veste cavalo cavaleiro e boi”

(*Algumas Partituras*, 2002: 17-23)

“De Sibilas e Labirintos” contempla o retorno aos princípios fundadores da civilização Ocidental. Essa viagem, que foi real, pois o poeta fez longas visitas à Grécia, Itália, Portugal e Espanha. Contudo, as personagens que habitam esses espaços são resgatados da memória literária do escritor. Em busca desse espaço primordial e ancestral, a tradição literária dos povos gregos e ibéricos se manifesta em referências a mitos gregos, latinos e a vultos do mundo ibérico. Através do labirinto de enganos da vida, Eurídice e Ariadne guiam o poeta nessa viagem:

“Mas não há norte, nem sul nem lésteoeste – pétalas da rosa dos ventos dispersas buscam nos corredores a rosa dos olhos de uma Rosa de outrora: - ouço passos suspeitos (...)”

“Outros caminhos: onde, donde por onde alaonde?”

O poeta precisa chegar a Rosa e à rosa (...)

(*Algumas Partituras*, 2002: 44-5).

O poeta caminha entre personagens e espaços que remetem ao passado. Mas, quem ou o que é rosa? Uma mulher amada, a efemeridade da rosa ou o girar constante e irremediável da rosa dos ventos? São imagens cruzadas que apontam para a incerteza de não saber encontrar o que busca.

A imaginação como capacidade de ultrapassar a realidade foi o artifício usado por GMM para recriar paisagens da América Latina (Chile e Argentina), Europa (Portugal, Espanha, Grécia, entre outros) e alguns países asiáticos que formam o inusitado último capítulo intitulado “Cartões Postais”. Nele retoma imagens reais e imaginárias de cidades como Nova Iorque, Istambul, Belém de Judá, Praga, Rimini, Atenas, algumas das quais guardam ligações com um universo das crenças espirituais. Quando se refere a Nova Iorque, porém, o discurso poético ganha ares decadentes e angustiados, em que a solidão é o refúgio do caminhante.

“Morar no álibi da morada – morar
nas moradas do nômade- habitar o itinerário.
Nômade, romeiro às vezes, habitante do próprio itinerário,
Pasta o poeta ruma o orgulho de ser forasteiro
Peregrino ancorado nesta selva selvaggia(...)
O poeta é um pássaro um pombo:
O olho direito
vê a direita
O olho esquerdo
Só a esquerda
E o horizonte?
E o labirinto?
Onde a miragem?
O oásis onde?
(...)
“Na selva das avenidas
sou caça e caçador
e aguardo a flecha da morte(...).
Eu te amo grande prostituta do Apocalipse
tuas madeixas de asfalto, teus seios de bronze
tuas virilhas fosforescentes (...)”
(*Algumas Partituras*, 2002: 120-2).

A grande metrópole é o labirinto de muitos forasteiros, o poeta é mais um deles. Ele é o nômade que habita o itinerário, talvez por não encontrar seu lugar. E, entre o fascínio e a rejeição, se aproxima ou repele essa grande meretriz de tantas faces.

E assim, no encontro com o discurso de várias civilizações, presente nas citações, referências, associações, evocações e fragmentos; com as fontes orais, testemunhos e a experiência de vida, que sustentam o discurso pessoal, surgem os traços do estilo do autor que também caracterizam a obra literária autônoma, Sua poesia reflete essa formação múltipla: é nordestina, popular, helênica, erudita, religiosa e universal.

E é através da leitura dos grandes precursores que se constrói uma memória literária que é usada, com angústia certamente, na criação do novo texto. É a partir de lembranças e experiências com a obra de outros escritores, que a herança cultural e a tradição literária se perpetuam em reescritas e desleitura. A leitura, a memória e a formação literária de um poeta ou ficcionista, há séculos falecido, podem passar a ser a influência mais marcante para um leitor/escritor que ainda não nasceu. Pois, como nos alerta Mikhail Bakhtin:

“Não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico. Mesmo os sentidos passados, aqueles que nasceram do diálogo com os séculos passados, nunca estão estabilizados (encerrados, acabados de uma vez por todas). (...) existe uma multiplicidade inumerável, ilimitada de sentidos esquecidos, porém, num determinado ponto, no desenrolar do diálogo, eles serão rememorados e renascerão numa forma renovada (num contexto novo). (...) Todo sentido festejara um dia seu renascimento.” (1997: 414).

Nesse diálogo entre enunciados está a capacidade de reconstruir a tradição através de sua própria obra, mas isso só é possível pela leitura e apropriação do texto do precursor.

E seguindo a argumentação de Harold Bloom, compreendemos que nessa releitura o escritor está sempre se defendendo do peso das influências passadas e que só conquista sua posição dentro da tradição quem acredita que pode se livrar dessa dependência.

Focalizando o discurso literário como o lugar de interseção de uma complexa teia de textos e de códigos culturais e acreditando ter sido possível esboçar um quadro dos precursores e das possíveis relações que GMM compartilha com eles,

observaremos, mais detalhadamente, um diálogo entre *O Valete de Espadas* e outras obras literárias na terceira parte desta pesquisa.

2.3 O tradutor e crítico

Outra perspectiva da formação intelectual de GMM é sua atividade como crítico literário. Além de ter contribuído com o jornal Folha de S. Paulo, de forma constante, e com outros jornais, de forma esporádica, o poeta se aventurou timidamente pelo ciberespaço. Escreveu poesias e crônicas no site da revista literária “Confraria do Vento”. Um de seus ensaios críticos mais importantes, nesse contexto, é sobre o poeta grego Konstantino Kavafis (1863-1933), objeto de experiência com tradução:

“Os poetas e críticos que melhor leram Kavafis - como Galatée Kazantzakis, Gregório Xenópulos e Tolos Agras - anotam quase em cada poema os ecos de outros poemas. É a iluminação de um poema por outro. Na obra densa, pacientemente amadurecida, a leitura de cada poema se ilumina, aqui e ali, pela lembrança de um título, de um parêntese, de uma pontuação, de uma disposição linear, de qualquer expressão já formulada em outro poema. Há uma prestigiosa memória interna na própria obra gráfica, como um semáforo na via da obra poética. Todos os poemas de um vero poeta como Kavafis estão estreitamente concatenados entre si, um é complemento do outro, cada um separado e todos juntos em sua obra. (...) Há uma trama de referências cruzadas, à volta de outros poemas, do autor ou de textos antigos, o reaparecimento de personagens e de fatos da história grega e dos epitáfios de Alexandria(...). Kavafis tem a sorte de ser um "babelófono". Viveu na Babel idiomática de Alexandria, o que lhe permite o luxo kaleidoscópico da intertextualidade das línguas, para a ressurreição dos tempos: - traz as citações no idioma original - o grego homérico, clássico, a *koiné* helenística, o bizantino arcaico, o grego demótico e o grego dialetal. Verifico que Kavafis chegou a escrever em duas línguas o mesmo poema. A primeira versão de *Os cavalos de Aquiles* está em *katharévusa*, chama-se “*As exéquias de Sarpedón*”. Inesquecível o pranto dos cavalos que choram, derramam lágrimas, um rio de lágrimas desde Homero a Kavafis, diante de Pátroclo morto. Pela alteração das

línguas-linguagem de Kavafis, não secam as lágrimas dos cavalos de Homero; continuam a jorrar.”¹⁷

GMM atribui ao conceito de Intertextualidade a capacidade de iluminar o texto e adverte que o “kaleidoscópico” de culturas e línguas no qual Kavafis se nutre é uma das fontes de sua força. Na raiz da atividade de ensaísta crítico que GMM, tão raramente, exerce, encontramos observações sobre um ordenamento estilístico que deve sustentar a obra do escritor, bem como o constante reconhecimento da função da intertextualidade como releitura da tradição e fio condutor do tecido poético através das referências, citações e recriações.

¹⁷ Leia-se ensaio de GMM publicado na revista eletrônica “Confraria do Vento”, disponível, na íntegra, em anexo no nosso trabalho e na internet: (<http://acd.ufrj.br/~confrariadovento/numero6/ensaio01.htm>).

3. *O Valete de Espadas deslê seus precursores*

Este exercício de interpretação se detém no diálogo cultural da obra *O Valete de Espadas* com outros textos, de autores contemporâneos e anteriores a ele, de diferentes nacionalidades, sem que para isso fosse necessário forçar aproximações, preferencialmente, buscando fazer emergir o que está dissimulado ou disperso no romance.

O imaginário, as memórias e as representações de mundo que o poeta compartilha com outros escritores são transformados pelos recursos de encobrimento e associações distorcidas garantidos pela criatividade do escritor, como nos explica T.S. Eliot (1888-1965), em sua concepção de influência literária:

“Sentimento de parentesco profundo, ou melhor, de uma intimidade pessoal particular, que ele tem com um outro escritor. Esse sentimento pode invadi-lo bruscamente como um raio ou depois de um longo relacionamento; é certamente uma crise. E quando o jovem escritor é dominado dessa maneira por sua primeira paixão, em algumas semanas, de simples soma de sentimentos emprestados, ele pode metamorfosear-se numa pessoa (...). E como as intimidades pessoais na vida, isso pode passar, e passará sem dúvida, mas será impagável (...). Não imitamos, porque estamos mudados, e nossa obra é a obra do homem transformado; não pedimos emprestado, fomos despertados para a vida e nos tornamos portadores de uma tradição.” (ELIOT, 1919 apud BRUNEL, 1990: 42).

Como vemos, além das forças sociais e culturais que compõem o campo literário do escritor, T.S. Eliot defende que as leituras, e conseqüentemente, as aproximações resultantes dessas escolhas provocam uma reconstrução criativa. Assim, deparamo-nos com o aspecto mais fundamental do estudo da influência e da formação intelectual através da leitura: citações, alusões, referências, metáforas, alegorias e tantos outros recursos dos quais o escritor dispõe para deformar e reformular o peso da tradição literária e construir seu próprio discurso.

Encontraremos relações diretas com outros autores e também nos depararemos com diferentes tipos de referências bibliográficas indiretas, já que é possível, de antemão, afirmar que a criação é, essencialmente, um permanente diálogo com os livros da biblioteca pessoal do escritor em foco.

Utilizamos *O Valete de Espadas* (1960), para analisarmos camadas de intertextualidade, entendendo que, de início, podemos localizar - como componente estrutural da obra - o romance moderno focado em um narrador personagem contingente, trágico e urbano. Essa voz solitária não é reflexo do individualismo, tão patente no romance moderno, trata-se do desacerto com o mundo e da busca de um sentido para a existência humana. A personagem central - Gonçalo Val de Cães - não está sozinha, pois está sempre recorrendo aos seus companheiros de viagem: poetas, filósofos e personagens da literatura que compartilham de uma busca pelo absoluto.

Toda a narrativa de Gonçalo assemelha-se a um sonho desperto, no qual a experimentação do mundo é fragmentada, não há uma lógica ou uma linearidade na sequência dos fatos. Como em *O Som e a Fúria* (1929) de William Faulkner, que despedaça o tempo e os fragmentos são embaralhados, cabendo ao leitor procurar as referências e estabelecer uma cronologia, em *O Valete de Espadas*, a narrativa fornece dados sobre as experiências da personagem, mas o desenrolar da trama geralmente frustra as expectativas de uma continuidade, já que a personagem é jogado de um lugar ao outro, sem que se explique, nem a ele próprio, como ocorre esse deslocamento: “Mas como poderia ficar, se amanhã com certeza vai se repetir a minha aventura? Da mesma forma que amanheci um dia no hotel e depois no prostíbulo, no navio e neste convento, quem sabe a que praias hei de dar amanhã?” (1960: 116).

Nesse jogo de ilusões, presente nos dois romances, citados acima, os próximos acontecimentos são imprevisíveis, há apenas pistas ou um embaralhar de cartas, como o próprio Valete afirma: “E doce e flexível em suas mãos passava (...) entre as outras cartas me embaralhavam e jogavam (...) mas era cega a onipotência de seus dedos, e eu sempre os surpreendia (...). Pensavam manobrar-me à vontade, mas a verdade é que nunca sabiam onde eu estava.” (1960: 205).

E esse parentesco com um enigma ou mensagem cifrada se amplia nos personagens que o protagonista encontra pelo caminho: são seres místicos (anjos, monges), históricos ou literários, quase todos ligados ao mundo do Cristianismo. E, a exemplo do que acontece na *Divina Comédia* (1321) de Dante Alighieri (1265-1321), tais seres são portadores de um significado ou desencadeadores de experiências espirituais para o peregrino Gonçalo.

3.1 Desleituradas

Segundo Harold Bloom: “Os poetas fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação.” (1991; 33). Desse modo, observamos que para ocupar esse espaço, além do jogo dialógico com as obras, ocorre também a convocação dos personagens literários para esse confronto criativo. Uma figura literária recorrente na trama é Dom Quixote (1605), em ocasiões nas quais Gonçalo questiona se existe de fato ou qual o sentido de sua trajetória, ele recorre ao corajoso e delirante personagem de Cervantes (1547-1616). Por exemplo, nesse trecho em que a personagem está refletindo sobre o heroísmo de fazer as perguntas certas sobre a condição humana, ele então define a natureza de sua busca:

“Nos caminhos da Espanha, houve também um cavaleiro andante que sabia de heroísmo. Era um herói perfeito. Não era o bater-se que lhe interessava (...). É que estava sempre desejoso e vigilante, sempre pronto para a luta, tanto assim que nem para dormir se desaparelhava dos ferros e armaduras de sua profissão guerreira. E é apenas isso o que nos compete fazer: escudo em guarda e lança em punho, esperar dia e noite a nossa hora. (1960: 30)”.

Nessa referência direta a *Don Quixote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes (1547-1616), que é o símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o individual e o social, elementos que caracterizam o romance moderno, podemos traçar alguns paralelos de aproximação entre GMM e Cervantes. Ambos buscam o reconhecimento de permanecer através de seus escritos e refletem sobre a natureza da construção do texto literário e sobre este estado receptivo à ação da sabedoria, como um combate de todos os momentos, vigilante e incansável. A irresidência e o perambular dos protagonistas de Cervantes e de GMM também os aproximam, colocando-os numa trajetória de caminhada de descobertas abstratas e sensoriais, numa localização e num tempo deslocados do real.

No capítulo intitulado “Rua Angélica das Dores” Gonçalo encontra-se nos braços de uma cortesã chamada Betânia, esta guarda poucas similaridades com a personagem bíblica Maria de Betânia, irmã de Lazaro e Marta, que unge Jesus com perfume (Jô 12, 1-11), sendo lembrada como exemplo de serviço ao Mestre. Na narrativa de GMM, as portadoras de perfume vivem em meio a aromas e sedas, e a

sensualidade e o prazer que oferecem são passaportes para a narrativa fazer uma sondagem do universo feminino:

“Quando Zaratustra as queria apenas para divertimento do guerreiro, estava, no fundo, repetindo as canções da Bíblia, e poderia murmurar a mesma saudação, a mais alta saudação que o arcanjo encontrou para A que ia ser mãe de Deus: Cheia de Graça. (...). Dão-lhes vários nomes. Madalenas e Traviatas, as que trocaram de caminho. (...) Nas salas do bordel paira aquele mesmo terror sagrado que nos sugerem os templos, e creio que os eruditos poderiam rever a civilização para descobrir a origem religiosa da prostituição. Muito antes mesmo dos ritos de Baco, elas terão sido as sacerdotisas em cujo seio ardiam as últimas chamas da emoção religiosa nas festas do tempo mítico.” (1960: 62).

A aura mística das sacerdotisas do amor, que foram jogadas pela civilização na sarjeta, é resgatada para que GMM arquitete uma ousada desconstrução da narrativa bíblica do nascimento de Jesus e da peregrinação de José e Maria em busca por um pouso em Belém. A fala é atribuída a uma mulher negra, chamada de Sara Cigana. Essa misteriosa “aparência negra” que, conta a lenda, era escrava de José de Arimatéia, é considerada hoje a padroeira mundial dos ciganos, mas nunca foi reconhecida pela Igreja. Resumidamente, assim nos conta a cigana:

“Pelo entardecer chegaram à cidade de David, chamada Bethlehem José com sua esposa Maria, que estava grávida. (...) A dolorosa mulher caminhava se arrastando. As correntes de sua missão estupenda a prendiam ao chão de Bethlehem, e o peso de um Deus ansioso a esmagava. As estalagens estavam cheias. (...). E o casal conseguiu arrastar-se mais uns passos. De uma velha casa de beco tremia no alto uma lâmpada vermelha. Era o emblema dos prostíbulos. José avançou pela porta adentro. (...) Ninguém perguntava nada, a não ser como servir melhor. Não havia preconceito nem orgulho. (...) E de mão em mão, a criança passou aos aventureiros gregos, aos beduínos, aos republicanos, aos romanos, aos rufiões, aos vagabundos e aos bandidos e a todas as mulheres do bordel (...) A esposa de José se fazia prostituta de Deus. E Jesus de Nazaré, bendito fruto do ventre da prostituta virgem, passou a vida de apostolado e fundou sua religião com elas.(...)” (1960: 68-70).

Essa apaixonada narrativa que coloca o Salvador nascendo em um ambiente profano é mais do que uma ficção moralizante ou didática, pois subverte a própria bíblia: “Estando eles ali, completaram-se os dias dela. E deu a luz seu filho primogênito, e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio; porque não havia lugar para eles na hospedaria” (Lc 2, 6-8). Talvez por isso, nesse ponto da narrativa, aparece uma voz de grande autoridade para GMM, para que dê autenticidade a essa versão do nascimento de Cristo:

“(…) à saída, um velho espanhol a quem chamávamos de Dom Miguel, observou: ‘E foi assim que nasceu o Menino Jesus. Só mais tarde é que o Evangelista São Lucas, que era um intelectual, por preconceitos livrescos, preferiu dizer que Cristo nasceu num estábulo, a dizer que nasceu num bordel. Talvez também o Evangelista tenha previsto que hoje, depois de dois mil anos, a situação é a mesma. E Jesus voltaria a nascer numa casa de mulheres.’” (1960: 69).

A força do enunciado de Lucas tem em si o peso de pertencer as “Sagradas Escrituras”, no entanto, isso não é barreira para a desleitura um tanto irônica que a narrativa faz sobre força do discurso de Lucas. Observamos que há dois movimentos contrários nesse trecho do romance. Sobre o evangelista opera-se o que Harold Bloom chama de “esvaziamento do precursor de suas qualidades divinas (...)” (1991: 128), já que a voz potente de Lucas é colocada como a voz de “um intelectual com preconceitos livrescos”. Parodiar as citações bíblicas é um recurso que se caracteriza pela transgressão, rompendo com a autoridade do texto anterior. Segundo Afonso Romano de Sant’Anna, esse jogo paródico flerta com o demoníaco: “Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade”. (2003: 32)

No caso de Dom Miguel de Unamuno (1864-1936), sua fala apresenta-se como a do velho sábio que enuncia uma verdade incontestável. Como já constatamos antes, Unamuno é uma referência constante da práxis humanista de GMM, estando presentes na narrativa suas marcas de autoridade.

No entanto, o capítulo da visita à cortês traz outras curiosas referências a escritores e personagens da literatura que são colocados juntos, como se fizessem parte de uma irmandade que não respeita barreiras de tempo e espaço, a exemplo do que ocorre com a narrativa como um todo. Alguns nomes são citados de forma clara, outros

estão de alguma forma encobertos. Todos fazem parte de um grupo de visitantes que prestigia a prostituta Betânia com suas narrativas, como ela mesma informa:

“Como podes supor, tenho muitas visitas. Gentes de todas as terras. (...) Lembro-me de um italiano de perfil aquilino, mais forasteiro do que todos, pois do próprio inferno viajava. Vinha às vezes também do Paraíso. (...) Lembro-me de Oscar, especialmente uma noite em que veio acompanhado por um grupo de amigos. Lembro-me. O espírito de Oscar, como em seus belos tempos, antes do cárcere de Reading, o lúcido espírito de Oscar envolto em seu famoso corpo, em suas magníficas roupas, envolto em seus cravos vermelhos e seus perfumes. (...) estavam ainda o Bispo Agostinho e François Villon, O Conde de Lautréamont com Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand e Jean Arthur. (...). Mas o que vem ao caso é a visita de Oscar àquela noite, com seus amigos. (...). Entraram em silêncio e recorde que Charles Baudelaire quis dizer qualquer coisa a Blake, mas Oscar impôs silêncio com a mão (...)” (1960: 65-66).

Podemos ver que alguns, dentre esses viajantes, são claramente nomeados, outros como o italiano que vinha do inferno (Dante) ou Oscar Wilde, autor de *Balada do Cárcere de Reading* (1898), são facilmente identificados. Jean Arthur é o primeiro nome de Rimbaud. Blake é, evidentemente, William Blake, poeta e pintor inglês. Há, ainda, a misteriosa referência a um rapaz de vinte anos que costumava marcar encontros com o demônio, o qual não conseguimos identificar claramente.

Mas, nessa lista de supostos amigos da cortesã seria possível encontrarmos uma ligação entre eles, além da dedicação à escrita poética?

O escritor, em sua leitura, e conseqüente correção criativa pela escrita, busca assimilar e transformar a força de seus precursores, utilizando-se dos mecanismos de interpretação distorcida em sua desleitura. Sobre a relação do escritor com os autores que o precederam, Harold Bloom em *Um Mapa da Desleitura* (1995) afirma: “A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou uma desapropriação, que um poema exerce sobre o outro (...). E a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura.” (1995: 15).

Assim, percebemos que esses escritores que participam na narrativa do “encontro na casa da cortesã”, mesmo que estejam afastados entre si por diferentes contextos históricos, há algumas convergências estéticas e, principalmente, espirituais

entre eles, e esses elementos abrem caminho para essa aproximação revisionária de GMM, que parece acreditar ser possível movimentar e reagrupar os elementos da tradição pela força de sua enunciação: ao caráter de sonho e desnortamento dos simbolistas e surrealistas se junta o amor ao absoluto dos místicos e religiosos. Além disso, a morte, anjos, demônios, espíritos e viagens interiores são referências temáticas para todos esses.

Para Harold Bloom não é possível relacionarmos a enunciação poética apenas ao poder de criação do escritor. A desleitura é um ato crítico que envolve estratégias de ruptura e continuidade que são chamadas por Bloom de “razões revisionárias”. São elas: Clinamen, (ou desapropriação poética), Tessera (ou complementação e antítese), Kenosis (ou repetição e descontinuidade), Demonização (ou contra-sublime), Arkesis (ou purgação e solipsismo), Apophrades (ou retorno dos mortos).

Outro escritor convocado para dar legitimidade ao discurso de Gonçalo, nesse capítulo, é Leon Bloy, escritor católico que experimentou na própria vida a angústia existencial de seus personagens. E quando se refere a Leon Bloy, GMM faz uma curiosa e simbólica simbiose entre o escritor e seu personagem: “E o velho Leon, que tinha um extraordinário amigo chamado Cain Marchenoir, comentou: ‘Mas Jesus nunca se esqueceu das prostitutas. Se entre elas nasceu, foi com elas, com samaritanas e pecadores, com mendigos e leprosos, com vagabundos e vagabundas, a ralé das suburras, que fundou a sua igreja’” (1960: 70).

Nessa passagem não há a ironia da paródia criativa do nascimento de Jesus, já que o narrador se refere às diversas passagens bíblicas sobre a compaixão de Cristo pelos pecadores, considerados perdidos, e pelos miseráveis de toda espécie.

Como sabemos, Marie-Joseph Cain Marchenoir é o protagonista da obra de Leon Bloy *O Desesperado* (1887), personagem atormentado pela angústia da salvação espiritual, que busca encontrar Cristo através de seus irmãos, não sendo exatamente um amigo de Bloy, como GMM o descreve, possivelmente poderíamos considerá-lo seu alter ego.

Mas, sua peregrinação involuntária continua e Gonçalo é expulso do bordel por um arlequim misterioso, que, segundo conta o autor na nota de abertura do romance, foi criado por Juan Raul Young, amigo de GMM e membro da "Santa Hermandad de la Orquídea". Jogado na rua, Gonçalo acaba acordando em um convento. Mas, o estranhamento da súbita mudança não dura muito, o ambiente monástico lhe é familiar: “(...). Ainda ontem adormeci na rua das mulheres, e ao mesmo tempo parece que estou

rigorosamente afeito à vida destes monges, que até os conheço um por um, e sei claramente o que e o como das coisas que ali se fazem.” (1960: 79).

A personagem de Gonçalo, além de ultrapassar a ilogicidade do deslocamento que o coloca ali, vivencia, no espaço da clausura religiosa, experiências espirituais de rica expressão simbólica. Nesse ambiente, ele é também um monge, segue a rígida rotina de atividades, veste o hábito preto, reza como seus novos irmãos. Mas, na busca por respostas para sua angustiada existência, pretende travar um combate: “Vai começar a luta. Parece que só agora é que desperto, em espírito e em verdade. Estou aqui para lutar contra Deus. Enquanto não o vencer e não lhe mostrar a força de meu braço, não poderei enfrentar o Outro, o Deus cornudo, agílimo e fascinante.” (1960: 81). Quem é seu inimigo? Quem o colocou nessa curiosa aventura? Quem o pode ajudar? Essas perguntas o perseguem e ele mostra sua revolta: “Não estou para meditações, nem para frades. Nem para deuses. Com que direito me arrancam de meu lar, de meu país, e me arremessam sem mais aquela no seio de Abraão dum mosteiro qualquer?” (1960: 83).

Sabemos que o enunciado se organiza a partir da linguagem, numa perspectiva dialógica, como nos mostra Mikhail Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (1997): “O enunciado é um fenômeno complexo, polimorfo, desde que o analisemos não mais isoladamente, mas em relação com o autor (o locutor) e enquanto elo na cadeia da comunicação verbal, em sua relação com os outros enunciados.” (1997: 318). Portanto, as escolhas e posturas dos elementos das narrativas remetem sempre a outros enunciados em suas múltiplas possibilidades de realização. Partindo dessas considerações, observamos que, na chegada de Gonçalo ao convento, trava-se um confronto com um dos temas caros a Fé Cristã: A luta com o demônio, em meio à incerteza de seu conhecimento. Principalmente nas passagens bíblicas encontramos os relatos mais contundentes sobre o tentador de Cristo e adversário do Reino de Deus. Contudo, Gonçalo demonstra nem mesmo conhecer seu opositor: seria o demônio ou Deus? O que parece indício de uma desapropriação da enunciação bíblica acaba não se confirmando no decorrer da narrativa. A tese do combate com o Absoluto se realiza apenas nas constantes indagações existenciais da personagem.

Em meio a essas reflexões sobre a impropriedade da sua irredutibilidade, o “monge” Gonçalo ouve a narração da parábola do filho pródigo (Lc. 15, 11-32) e imagina-se como ele: perdido num país estrangeiro, sozinho e principalmente sem rumo: “Levantar-me-ei e irei. (...) Mas ai de mim, que nem sei o caminho de volta! Antigamente forneciam anjos aos rapazes que saiam de casa para longas viagens” (1960; 86).

As constantes alusões a perda da certeza da companhia espiritual na trajetória de vida são características da linguagem gerardiana. São metáforas que podem ser associadas ao universo místico do escritor, ao seu estilo, já que se mantém como elemento participante de sua própria personalidade. Roland Barthes (1915-1980) em *O Grau Zero da Escritura* (1972) defende o caráter pessoal das marcas de estilo: “O estilo está quase além da língua: imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte.” (1972: 122).

Partindo dessa definição de estilo, vemos que além da força dessas imagens persistentes, podemos observar que há todo um vocabulário (nomes, expressões, símbolos) que remete a esse universo da fé. São escolhas pessoais do escritor que se plasam em sua escritura, e, como explica Barthes é possível identificar as escolhas para um determinado tom de enunciação: “Em toda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um ethos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se individualiza claramente porque é nisso que ele se engaja.” (1972: 124).

Acreditamos que GMM escolhe um tom enunciativo que vai da parábola a desleitura irônica, passando pela meditação escritural, através da metalinguagem; criando uma espécie de mitologia pessoal onde expõe, além de suas filiações de leitura, valores, temores, anseios e devaneios.

Voltando a trajetória de Gonçalo, constatamos que para confirmar seu declarado desamparo, o narrador cita um poema sobre um anjo perdido que se desviou de seu caminho. Na nota introdutória ao romance, GMM atribui o poema ao poeta José Francisco Coelho. Contudo, o peregrino Gonçalo encontra seu guia espiritual no convento: Frater Rafael, figura simbólica central do capítulo:

“Nem o vi aproximar-se. Senti foi sua mão sobre o meu ombro. E no seu rosto quase imberbe a boca infantil e os olhos negros sorrindo. Debaixo dos cílios longos e pesados vinham as bochechas morenas e o veludo da voz (...). Ele me seguia silencioso. E enquanto andávamos uma doçura desconhecida ia nascendo dentro de mim. (...) Ao seu lado, eu já agora não estava só. E, pela primeira vez desejei não partir nunca mais. Nunca mais me afastar de Rafael que roçava com a sua a minha batina de sarja e dizia: “O terrível, Gonçalo, é a gente andar sozinho”. Tinha a boca do anjo e a voz do irmão.” (1960: 113-115).

Rafael é o único monge que se interessa pela aventura de Gonçalo, chama-o de herói da história e passa a protegê-lo com seu olhar pelos corredores do mosteiro. O peregrino não está mais sozinho. O *Dicionário de Símbolos* (2005), de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, descreve a figura do guia espiritual como recorrente na literatura e o próprio nome da personagem é carregado de significação:

“Seres intermediários entre Deus e o mundo, mencionados sob formas diversas nos textos acádios,ugaritas, bíblicos e outros. Seriam seres puramente espirituais, ou espíritos dotados de um corpo etéreo, aéreo; mas não podiam revestir dos homens senão as aparências. Ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiães, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos, etc. (...). Citemos os nomes dos três principais arcanjos: Miguel (vencedor dos dragões), Gabriel (mensageiro e iniciador), Rafael (guia dos médicos e viajantes).” (2005: 60-61).

Observamos que o conforto e a proteção que Gonçalo vislumbra no seu encontro com o Frater Rafael são simbólicos e prenúncio de uma batalha diferente daquela que Gonçalo imaginava travar na chegada ao convento. Rafael, guia dos viajantes, tentará impedir que Gonçalo continue sua inexplicável irresidência. Ele questiona: “Gonçalo, você quer ficar aqui? Neste convento? Até o fim?” (1960: 116). E, diante da afirmativa de Gonçalo, Rafael travará uma batalha espiritual em sua defesa:

“Já estava ajoelhado no meio da sala. Ungida como seus lábios eram e como a pele de seu rosto, a voz de Rafael desceu como um perfume de óleo:

- Tende piedade de mim, porque a mão de Deus me tocou. (...) Eu me acuso de até hoje ter sido um cego. Foi a chegada de nosso irmão Frater Gonçalo que me abriu os olhos. Porque eu percebi a sua solidão. A Escritura diz que “ai do só!” (...). Eu tinha abandonado tudo, como vós também abandonastes. Mas eu buscava a minha santificação e a minha salvação. Ai de mim! Pois o Senhor não disse que aquele que quiser salvar sua alma, há de perdê-la e o que a perder salva-la-á? (...). A palavra de amor é apenas esta: “salve a quem puder”. (...). Apenas sei que não posso mais ficar sozinho e tudo farei para que nenhum de nós esteja só.

Especialmente junto de nosso irmão, Frater Gonçalo, o mais só dentre os homens, hei de ficar. Amém!” (1960: 121-122).

Essa promessa, em forma de oração, de que estará sempre ao lado de Gonçalo é cumprida. Rafael passa a ser a companhia silenciosa que o segue a todos os lugares e por todas as horas do dia: “Quem sabe que secretas comunicações existiriam entre mim e Rafael? Talvez até ele vivesse há anos e anos esperando apenas a minha chegada.” (1960: 120).

O sentido de predestinação atrelado a esse encontro se alia ao fato de que, por algum tempo, o protagonista não faz mais perguntas, não que tenha encontrado as respostas, mas o universo de recolhimento, oração, penitência e até autoflagelação lhe inspiram uma paz espiritual que até esse momento da trama não existiu: “Aperto nas mãos, na boca, o crucifixo gelado e juro com fervor três vezes: “morrerei, Senhor, pelo amor de teu amor, porque pelo amor de meu amor te dignaste morrer”. (...). A pequena cela está toda envolvida pelo silêncio, pela treva e pelo desejo de nunca mais sair daquela casa.” (1960: 127).

Contudo, esses instantes de misteriosa harmonia se dissipam quando o Padre Mestre e seus seguidores flagram Rafael em sua vigília no claustro de Gonçalo. Nesse trecho há o relato do delírio espiritual de Rafael:

“Mas Rafael não se movia. Senti que sua mão estava fria. (...). Puxei rapidamente a mão que ele ainda segurava. Tive a nítida impressão de que minha mão estava para lá dos limites do mundo, em regiões de espanto e mistério e que voltava a mim como objeto estranho e cheio de sortilégio. Um amuleto na extremidade do braço. (...). De repente, numa convulsão que fazia tremer as próprias paredes do quarto, deu um profundo suspiro, um arquejo e bradou com voz rouca: - ‘Morrer, dormir, sonhar. Enlouquecer, enlouquecer’” (1960: 127-128).

O êxtase espiritual de Rafael, tão comum nas narrativas sobre a vida dos santos, é a última visão que Gonçalo tem, antes de arremessado fora do convento. E, como nas outras ocasiões em que sua fantástica experiência de viagem ocorre, só seu chapéu de abas amarelas o acompanha, como a lembrá-lo de sua existência anterior, que havia sido temporariamente esquecida.

Ainda sobre a figura misteriosa e sobrenatural do Frater Rafael, seria importante ressaltar que não ocorre com esse personagem a subversão típica da paródia, não há ironia, crítica ou brincadeira com relação ao possível ser angelical, nesse caso, ocorre uma paráfrase, já que a caracterização de Rafael reforça inúmeras narrativas, bíblicas ou não, nas quais a figura do anjo protetor e guia espiritual está presente. Os anjos são personagens recorrentes também na poesia e prosa de GMM. Além da obra sobre São Gerardo Magella, *O Bêbado de Deus* (2001), na qual os emblemas do imaginário cristão são variados, há outras referências a esses seres, como por exemplo, um poema da obra *Algumas Partituras* (2002) intitulado “Os anjos” que faz uma curiosa referência a certo Anjo Rafael:

“(...)
Rafael desvendava os pontos cardeais na bússola dos olhos
Sabia
Conduzir Tobias e os viajantes em geral por todos os caminhos
Um dia
Encontrou o poeta
Entrou num labirinto e segue para sempre
As parábolas óbvias as elipses ínvias
Perdido para sempre ou para sempre fascinado
Pela abundância dos caminhos inesgotáveis
Errâncias de para lá da rosa-dos-ventos.
Gabriel anunciava às mulheres a chegada dos filhos – um
Dia
Anunciou a uma virgem a graça de uma criança
E emudeceu para sempre.
(MOURÃO, 2002: 67-68).

Essa bela descrição poética dos atributos e funções angelicais propicia uma ingênua aproximação imaginativa: seria o anjo Rafael que se desviou por tantos e variados caminhos ao lado do poeta uma saudosa lembrança daquele Frater de outras viagens ficcionais? Nada podemos provar, o que importa é evidenciarmos que nesse teatro simbólico de GMM, as figuras bíblicas e o elemento espiritual estão sempre bem próximos aos homens. Uma posição pessoal que em nada se assemelha à concepção materialista e científica, corrente em nossos dias, que toma esse universo de figuras e mitos como inútil superstição.

Em comentário anterior, destacamos o chapéu de Gonçalo e percebemos que ele ultrapassa sua condição de mero signo, porque sua significação não tem uma estrita relação com o mundo racional imediato, não é apenas um objeto, o narrador-personagem está sempre insinuando uma significação mais profunda, como a chave de um mistério:

“Ia saindo, quando vi sobre a cadeira cúbica um chapéu de largas abas amarelas. Reconheci-o. Era o meu chapéu. (...). Achei-o tão familiar, tinha uma forma de ternura e intimidade tão vivas, que me deu a impressão súbita e pungente de um cão fiel. Tive um pressentimento de que aquele chapéu era a última companhia que não me abandonava, e tomei-o como a relíquia de um mundo morto.” (1960: 15).

“(…). mas da branca parede da enfermaria, como magicamente sustentado, como um girassol no inverno, pende meu chapéu. E isto é outro mistério. Nada do que era meu me acompanhou nesta viagem. Nem meus parentes, nem livros. (...). Estranho que eu não lhe dê um nome, como a um filho.” (1690; 39).

O chapéu de Gonçalo é como um canal que o liga ao passado, talvez por isso o tome por uma relíquia. Ele também lhe atribui qualidades afetivas: um cão fiel, um filho, um companheiro. O *Dicionário de Símbolos* (2005), registra o chapéu como um signo de poder, de soberania, e pode corresponder a coroa, e podendo ser encarado em sua função mediadora – “como instrumento receptor da influência celeste”. Mas o chapéu tem outra significação relevante: “O chapéu, em sua qualidade de peça que cobre a cabeça do chefe, simboliza também a cabeça e o pensamento. É ainda símbolo de identificação (...) mudar de chapéu significa mudar de idéias, ter uma outra visão do mundo (Jung).” (2005: 232).

Para a personagem de GMM, o chapéu é como a marca de uma identidade, para que ele não se esqueça de onde veio. É seu fio de Ariadne ligando-o ao seu mundo: suas convicções, sentimentos e referências permanecem com ele, apesar de sua condição de viajante involuntário.

Continuando sua trajetória, o narrador-personagem viverá uma nova gama de emoções e reflexões, principalmente, desencadeada por seu encontro com a personagem de nome Jezebel. Ele a encontra no cassino, ela é uma sedutora jogadora, que o convida

a participar de outro jogo: depois de uma cavalgada através da noite, chegam a uma casa que parece pertencer a outra dimensão:

“Distingui, como se tivesse surgido de repente sobre a relva, um enorme casarão branco: acachapado, entre cercas e tronqueiras e rodeado de alpendres. Diante das varandas silenciosas, a primeira idéia foi de não saltar. Não apenas pela delícia de continuar galopando, (...). Mas, sobretudo pelo terror que escorria das paredes brancas. Pois a casa surgiu como um fantasma. Aparição de alguma coisa que eu conhecera e dera por morta há muitos anos.” (1960: 157).

A imagem do inesperado casarão provoca um temor que se alimenta da memória, mesmo que Gonçalo não revele a origem dessa lembrança. A casa revela-se ressoante de sons e imagens que evocam o passado. Esse artifício da escritura potencializa as recorrentes imagens literárias que nós leitores eventualmente detemos a cerca do tema da casa mal-assombrada. Sobre a potencialidade do signo, Roland Barthes, em *O Grau Zero da Escritura* (1972) nos fala da “caixa de pandora” da linguagem poética: “(...) a palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; ela brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis. (...) Ela institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos supernutritivos, (...)” (1972: 144). As inúmeras possibilidades desse potente signo poético tornam-no central nesse capítulo de evocações de imagens do sobrenatural. Não podemos esquecer que inúmeras obras literárias se constroem sobre o medo da casa mal assombrada, marcando a força desse tema.

Gonçalo encontra outra personagem estranho, que provoca situações fantásticas e carregadas de mistério – Gamaliel: “Não sei se contive uma exclamação de surpresa e espanto, porque assim como a casa, a figura de Gamaliel ergueu-se como uma aparição. Eu, que o sabia morto e enterrado há tantos anos, podia vê-lo agora ali, com seus olhos muito negros, sua bengala, o eterno chapéu coco e o sorriso cínico de sempre entre o bigode e os dentes.” (1960: 157).

Quem é Gamaliel? Porque Gonçalo o teme? A narrativa não explica esses fatos, que ficam como que entre névoas. Ele convida o visitante Gonçalo a aceitar essa viagem através do tempo da infância: “Mas talvez, - disse ele com diabólica sabedoria, - talvez na memória escurecida você venha encontrar o nó de seu mistério. (...). Por que não?

Porque não se atrever à viagem, às lágrimas e ao grave pensamento do ser inconsolável, o que queira esmiuçar aquela paragem dos anos abotoados? (1960: 158).

A memória é o mecanismo de que o ser humano dispõe para resgatar o passado, e assim reafirmar sua identidade. Os fatos da infância são, em geral, os últimos a serem esquecidos, pois a emoção é a principal causa deste registro. Contudo, o passaporte para esse mergulho nos espaços da memória, proposto por Gamaliel é a casa, percorrendo seus corredores, Gonçalo empreender a viagem a uma infância perdida.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Devaneio* (1988), no capítulo em que focaliza a infância “Os devaneios voltados para a infância,” esclarece: “Se a palavra “análise” deve ter um sentido quando nos referimos a uma infância, não podemos deixar de dizer que analisamos melhor uma infância por meio dos poemas do que por meio de lembranças, por meio de devaneios do que por meio de fatos” (1988: 119). Nesse sentido, acreditamos que a fragmentação dos possíveis referentes biográficos desse trecho do romance não impede que vislumbremos a força das imagens dispersas e fragmentadas dessa infância perdida.

Quando o convite do velho Gamaliel é aceito, Gonçalo mergulha na casa escura e labiríntica, que tem segredos que parecem advindos do inexplicável mergulho em outra dimensão. Nesse percurso, Jezebel transforma-se numa criança diante de seus olhos: “Como um álbum de retratos de trás para diante percorrido, e a cada folha e a cada palavra, parecia mais criança.” (1960: 159). Desenrola-se assim uma experiência sensorial na qual os olhos arregalados na escuridão, os sons assustadores e o contato físico que consola são vestígios de uma experiência que se assemelha ao sonho. Jezebel, Gonçalo e outras crianças, que aparecem inesperadamente na trama, vivenciam o pavor infantil debaixo das cobertas, à espera do agora assombroso Gamaliel:

“Os corações tornavam-se pequeninos e os olhos grandes. Vinha subindo. (...). De fato, já estava à porta. (...) Tiritávamos de medo debaixo das cobertas e o clarão doentio insinuava-se sobre os lençóis, coava-se nas camisolas e gelava-nos os corpos, lambendo-os libidinosamente com sua língua fria. E queríamos gritar e a voz não saía da garganta. E queríamos correr e as pernas estavam paráliticas, embaraçadas como a voz, pelas espirais de lesma fosfórea.” (1960: 164-165).

Assim como acontece a Jezebel, Gamaliel sofre uma transformação física, típica das narrativas fantásticas, sua misteriosa figura de guardião da casa ganha contornos de monstruosidade: “(...) E de uma em uma curvou-se sobre as camas, as mãos peludas e longas apalpando os corpos enrolados. (...). De repente, o bote elástico de um tigre, um salto para a porta, e antes que desaparecesse, vi ainda, despenteada e branca, a presa moribunda com os grandes olhos verdes debatendo-se: Jezebel!” (1960: 166).

O Rapto de Jezebel fecha o capítulo como o ápice do crescente pavor infantil. A figura de Gamaliel, antes um velho de bengala e chapéu coco metamorfoseia-se em um ágil saltador de janelas que foge com sua presa: “A gargalhada lasciva do fauno e a figura do centauro – era Gamaliel em seu cavalo baio.” (1960: 167). O aspecto animal e místico de fauno e de centauro reforça a caracterização de Gamaliel como um ser advindo de outro mundo, sendo a apropriação desses mitos feita de forma encoberta, já que a narrativa apenas faz alusão a semelhança entre eles.

Mas não é apenas a personagem Gamaliel que se insinua como pertencente a outra dimensão: Gonçalo encontra, entre os corredores escuros, figuras condizentes com o clima fantasmagórico do casarão:

“De vez em quando um rumor abafado estremecia a surdez da escuridão. Eram as velhas tias solteironas, amortalhadas nos tristes vestidos, as camadas de saias espanando o chão. Moviam-se como aranhas no labirinto crepuscular. (...) velhas bocas murchas murmurando jaculatórias, o rosário balançando uma penca de medalhas. (...). Apesar de tudo, não nos pareciam estranhas e havia certa fascinação na aspereza de sua hostilidade. Sobretudo faziam parte da casa. (...) Creio que depois de mortas, suas sombras familiares permaneçam naquele mundo. Continuaram a mover-se como aranhas emaranhadas nas camarilhas sombrias. Queríamos aproximar-nos delas e tocá-las com o carinho doméstico com que se reconhecem os cantos da casa da infância e se acaricia a pele das poltronas e das cômodas. (...) Uma nos afugentou com um piparote, outra me torceu a orelha (...) ainda assim, qualquer coisa de inexplicável nos convidava a tentar sempre uma aproximação. Talvez a atmosfera de algum terreno profundo em que as raízes se perdiam e confundiam.” (1960: 163).

A imagem das tias velhas em suas camarilhas escuras é recorrente na literatura, principalmente na cultura latina. A crença de que os fantasmas permanecem ligados a

casa, na qual viveram toda a vida, está presente em diversas obras, como em *Cem anos de Solidão* (1967) do colombiano Gabriel García Márquez. Na obra do próprio GMM essa idéia se repete em diferentes obras: Em *O País dos Mourões* (1964) e, mais recentemente, em *Algumas Partituras* (2002). Nesses casos, o escritor se refere às suas próprias tias solteironas que dedicavam a vida à família e aos rituais da fé cristã. Vejamos um trecho de “Suíte do Couro 4” em *Algumas Partituras*:

“(…)
E os baús de Úrsula, a velha e Úrsula, a moça,
E Nazária e Elisa e Elvina
Ana di Mello e Francisca e Eufrásia e as outras
As matriarcas
E as moças velhas
Mortas em vida sepultadas inuptas
Nas camarilhas desoladas
Ó sagrados baús de avós e bisavós!
Uns cheios de ossos e formigas, Pedro
Outros de roupas e escrituras e papéis maduros
Às vezes podres
Sedas colchas fraques, vestidos franceses
De noivos e noivas que já não são mais.
(…)” (2002: 19-20)

Essas referências às moças velhas possuem um acento de melancolia: são como mortas vivas que não realizaram seus sonhos de casamento e descendência. E, por causa disso, o tradicional enxoval apodrece nos baús de couro da família, sendo essas figuras muito próximas das aranhas crepusculares de *O Valete de Espadas*. Podemos relacionar as moças velhas do poema e as tias solteironas do romance de GMM com outras personagens literárias que, como estas, vivenciam a decepção dos amores desfeitos.

Um exemplo dessas criaturas desencantadas, impedidas de vivenciar o amor é Rosita, personagem de Frederico Garcia Lorca (1898-1936) em *Dona Rosita, a solteira ou a linguagem das Flores* (1935). Para Rosita, o lento passar dos anos, simbolizado pela mudança das estações, prenunciam o abandono do noivo prometido. Essas solitárias compartilham a elaboração do enxoval que nunca será usado e passam a viver uma vida de conformismo e resignação. O próprio nome “moças velhas” comumente

usado no nordeste para designar as solteiras que já não são mais jovens tem um tom de ironia: são moças, pois guardam a castidade, mas já não possuem o viço da juventude. Também o sufixo “rona” de solteirona tem um peso de deboche ou escárnio. Outro traço interessante, destacado no romance, é a propagada animosidade e irritação das solteironas. Contudo, para Gonçalo, apesar da hostilidade, elas exercem uma atração instintiva que se relaciona com as lembranças de uma infância querida.

Gaston Bachelard adverte que essas imagens da infância ficam apenas dispersas, nunca perdidas completamente: “Um estado de alma. E este lago está em nós, como uma água primitiva, como o ambiente em que uma infância imóvel continua a habitar” (1988: 105). E através desse universo de memórias fragmentadas, a narrativa esboça um tímido resgate memorialístico, que acaba não se realizando de forma plena, são apenas imagens embaçadas, que aludem ao tempo e espaço afetivos da infância. Já em *o País dos Mourões* (1964) o resgate das memórias e narrativas familiares são os eixos centrais da narrativa.

Outra característica marcante desse capítulo é a escolha dos nomes das personagens, de ascendência bíblica. Jezebel remete-nos à rainha Jezebel que, segundo a Bíblia, foi esposa de Acabe, numa época em que o antigo reino israelita estava dividido em duas partes rivais: Judá, cuja capital era Jerusalém e Israel, cuja capital era Samaria. No primeiro livro dos Reis (I Rs. 18), Jezebel é retratada na Bíblia como uma perigosa mulher, que impõe aos habitantes de Israel a adoração de deuses pagãos. Além disso, ela induz o rei Acabe a adorar Baal, deus semita que, segundo o *Dicionário de Símbolos*, exalta as forças instintivas e elementares do sangue, da sexualidade e da fecundidade. Jezebel também perseguiu os profetas de Javé e, em razão disso, Elias lançou uma maldição sobre o reino de Acabe.

Também o significado dado ao nome “Jezebel” tem ressonâncias na narrativa, e quer dizer “sem moradia ou habitação”. E, na trama de *O Valete de Espadas*, Jezebel é uma figura ambígua que tem alguma similaridade com os traços maléficos da personagem bíblica: ela atraiu Gonçalo para o confronto com o mundo sobrenatural e desaparece na noite escura, assim como o casarão e suas personagens. Quando a descreve como mulher, antes de sua espantosa transformação em criança, ressalta sua sensualidade e mistério: “Uma virilidade tenebrosa, talvez mais de anjo mau que de anjo bom, pois numa deliciosa e longínqua rouquidão se embriagava. (...). Jezebel não era apenas uma voz. Era um corpo inteiro, olhos, cabelos, vestido esticado nos seios e um braço roçando cinicamente de vez em quando.” (1960: 153). As personagens femininas

da trama compartilham dessa sensualidade, mas assim como Betânia enfeitiça Gonçalo com suas narrativas, Jezebel o conduz para o encontro com o casarão e as lembranças que ele evoca.

Gamaliel também é um nome com referência bíblica, foi um ancião educador, membro do sinédrio (corte suprema da lei judaica), mestre do apóstolo Paulo, que lhe ensina sobre o farisaísmo¹⁸, antes da conversão de Paulo ao cristianismo. Na narrativa, Gamaliel pertence ao mundo sobrenatural e parece deter o conhecimento que falta a Gonçalo: como desatar o nó de sua história, quais os desígnios de sua irredutibilidade.

Na seqüência da narrativa, Gonçalo é colocado no centro de uma conspiração política que combate o poder instituído. O narrador e os aventureiros travam diálogos refletivos sobre liberdade, justiça, repressão policial e elaboram o plano de um atentado. Gonçalo, a princípio, é confundido com um policial disfarçado, o que lhe causa uma colérica reação:

“Na verdade, só hoje avalio a humilhação daquela suspeita. Pois nenhuma profissão é mais indigna que a dos policiais. Nem é propriamente uma profissão. É um caráter. Ou melhor, uma falta de caráter. Prefiro os cães. (...). Policiais e alcagüetes são imunda cáfila e, positivamente, não perdô que me confundam com eles, que afinal não têm sequer aquela humana e trágica grandeza dos criminosos. Depois, com que direito põem-se eles a vigiar, julgar e castigar nossas idéias, nossos passos, nossos vícios, nossos amores e nossos ódios?” (1960: 172).

A definição desabonadora do papel do policial parece desproporcional na trama, mas se fizermos uma aproximação da escritura com a experiência de GMM, essa reação é absolutamente pertinente: *O Valete de Espadas* foi escrito no cárcere do Estado Novo de Vargas e a opinião do escritor sobre os abusos praticados pelo poder policial é fruto de todas as atrocidades que viu ou vivenciou nesse período.

Nesse grupo de “inconfidentes”, o líder é Antonio Guiterras, personagem criada, segundo GMM explica na nota introdutória, a partir de uma narração de Efraim Tomás Bó. Guiterras é descrito como um homem de pele velha, cinzenta e olhos vesgos, com “uma nobreza valente e boa, abafada pelo ar cruel dos dentes cheios de tártaro, esfiapando-se do bigode ralo.” (1960: 180). E, apesar dessa descrição física pouco

¹⁸ O Farisaísmo era um movimento dentro do judaísmo, que enfatizava uma estrita obediência à lei judaica, nas festas e rituais do templo de Jerusalém. (At. 5, 34-39) e (At. 22, 3).

elogiosa, é a força intelectual de Guiterras que vai envolver Gonçalo. Ao planejar uma ação terrorista, Guiterras tentará convencer Gonçalo a abandonar suas conjecturas literárias e filosóficas e sua ânsia pelas respostas sobre sua irredutibilidade. Para justificar essa visão de mundo, a narrativa utiliza, na fala de Guiterras, duas citações: uma desconstrução da narrativa bíblica e um comentário sobre *Doutor Fausto*¹⁹:

“No princípio era a ação, e a ação estava diante do homem e o homem era a ação. Ela estava com o homem no princípio. Tudo foi feito por ela. E nada do que foi feito, foi feito sem ela. Nela estava a vida, e a vida era a ação dos homens.” (...) O mal é que o Doutor Fausto era apenas escravo de um demônio inteligente. E sendo escravo, pensava apenas. Não podia agir. De mim é que não se rirá a caterva dos Mefistos.” (1960: 183).

O Evangelho de São João (Jô. 1, 1-8): (“ No principio existia o Verbo, o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus (...) Tudo foi feito por ele, e sem ele nada se fez de tudo o que foi criado. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens.”) é objeto de uma releitura que coloca a palavra “ação” em lugar de “verbo”, provocando um sentido de contradição com o texto original. Mas, segundo assegura a personagem de Guiterras, não se trata de um “plágio” ou “paródia sacrílega”, e sim uma conduta de vida que deve ser abraçada por Gonçalo. Da mesma forma, Fausto não seria um exemplo de autonomia, já que, na perspectiva de Guiterras, ele perdeu sua alma. Os aventureiros que buscam romper todos os laços devem aprender o desapego e lutar apenas pelo prazer da luta, sem esperar recompensas.

É curiosa a ousadia de GMM, que coloca a temática do desapego e da renúncia, temas caros da doutrina cristã, na boca de um conspirador e assassino. Mas, como já se observou antes, em todos os capítulos há as personagens portadoras de uma mensagem que auxiliam na trajetória da peregrinação de Gonçalo. E, como forma de ensinamento, a narrativa retoma o recurso de inserir outra história que reforça o sentido da primeira. Guiterras passa a narrar outro apólogo cristão sobre um frade dominicano que, apesar de não ter bens materiais, de ter renunciado aos prazeres da vida e de ter vivido em penitência e jejum, apegou-se a um velho gato que lhe fazia companhia. E Guiterras termina a narrativa com o alerta: “Pois bem, El Moro: para salvar tudo, é preciso perder

¹⁹ - Não há indicação sobre de qual versão se trata. Goethe e Thomas Mann são alguns dos escritores mais famosos a tratar do pacto do Doutor Fausto com Mefistófeles. Contudo, na versão de Guiterras, Fausto não consegue a salvação, estando irremediavelmente condenado.

tudo. Debaixo de teu chapéu resides. E um gato vagabundo, uma esperança que conservas e nutres.” (1960: 187). A fala de Guiterras, que remete novamente às Sagradas Escrituras, convida Gonçalo a abdicar de sua vida anterior e mergulhar definitivamente nessa nova existência, por mais ilógica que ela possa ser.

O uso de narrativas sobre a vida religiosa é recorrente em *O Valete de Espadas*. São relatos da vida de frades, eremitas e penitentes que acreditam conservar a fé através de uma vida de privações e oração. O tom desses relatos oscila, pode aparecer como um discurso respeitoso, em que se apropria das concepções dessas narrativas para reforçar suas posições, caracterizando-se apenas como uma recriação parafrásica, pois como Afonso Romano de Sant’Anna explica: “Ao contrário da apropriação parodística, que inverte o significado estético e ideológico do texto, a apropriação parafrásica prolonga o texto anterior no texto atual.” (2003: 56). Outras vezes, o narrador trata desses relatos com alguma ironia, como se insinuasse transgredi-los. Mas o caráter de aviso persistente aproxima esses relatos dos vocativos bíblicos como do Evangelista Marcos: "O que vos digo, digo a todos: Vigiai!" (Mc. 13,37).

3.2 A Construção da autonomia Gerardiana

A peregrinação de Gonçalo ajudou-o a quebrar sua provável rotina e a libertá-lo de condicionamentos e hábitos: sua mulher, seus objetos amados e seu mundo, de um modo geral, não o acompanham. A peregrinação pode ser considerada como um misticismo extrovertido, assim como o misticismo é uma peregrinação introvertida. O peregrino atravessa fisicamente um caminho místico; o místico se fecha numa peregrinação interior. No caso de Gonçalo, ele experimenta as duas formas: mergulha em si mesmo e numa viagem de ensinamentos e elevação espiritual.

Não há dúvida de que GMM se apropria de inúmeros exemplos literários dessa temática para compor sua narrativa, de viagens como a de Enéias, de Ulisses, de Dante e de Maomé, que são grandes aventuras fundadoras dessa temática, mas em meio a outros discursos, o escritor busca a superação das influências e o reconhecimento de sua autonomia.

As viagens de contexto espiritual, também presentes na Bíblia, no Corão, entre outras já citadas, nos falam do peregrino que caminha sozinho, em busca da verdade, da

paz, da imortalidade, enfim, de respostas. Assim, uma existência desenraizada e fragmentada como a de Gonçalo é evidentemente mais um exemplo dessa tentativa de mergulho no insondável.

E, como a literatura se constrói entre textos, o escritor está sempre recorrendo aos autores e obras que serão objeto dessa interpretação e reescrita distorcida. E, no caso de *O Valete de Espadas*, a leitura criativa da temática da peregrinação e do sentimento da angústia existencial se expõe na abundância de citações e referências bíblicas, além do diálogo intertextual, implícito ou explícito, com escritores que compõem seu cânone pessoal, como se constata através da fala de Gonçalo, são esses seus companheiros de jornada: “Não encontro ninguém para falar de tais negócios, e sou obrigado a recorrer a velhos livros, e encontro todos, poetas e profetas, perplexos da mesma angústia.” (1960: 28).

O Valete de Espadas, em seu conjunto, contém aproximações com outras obras que evidenciam as leituras de GMM. Uma das aproximações mais claras e pertinentes se dá, já na organização formal e temática das categorias do tempo e do espaço, com *O Lobo da Estepe* (1927), de Hermann Hesse. O tempo-espaço contínuo, real e objetivo, que correspondia aos princípios que sustentavam a burguesia no século XIX, tidos como naturais, eternos e justos, é questionado e reinterpretado pelas duas obras.

Em *O Valete de Espadas* (1960), a narração arranca a personagem central – Gonçalo Val de Cães –, do tempo e do espaço e o faz perambular, sem nenhuma razão, por um hotel, por um navio, por um bordel, por um mosteiro, como um andarilho sem casa para onde retornar, ora porque sua origem é esquecida, ora porque se torna nebulosa a razão de seu retorno para o lugar de onde o acaso o arrancou.

Essa dissolução do vínculo familiar, esteio da vida burguesa, encontra-se na trajetória de Harry Haller, o possível alter ego de Hermann Hesse, que vive dissociado da vida burguesa e tem com ela uma relação ambígua de ódio e simpatia. Sobre esse desencanto e desajuste, Harry afirma: “Além disso, agrada-me o contraste que apresenta a minha vida, esta minha vida solitária, sem amor, gasta e inteiramente desordenada, em relação ao ambiente familiar e burguês. Agrada-me respirar na escada este cheiro de calma, de ordem e de limpeza, o que, apesar de meu desprezo pela burguesia, tem sempre algo de comovente para mim.” (HESSE, 1973: 24).

Em ambos os casos, anulados tempo e espaço reais, necessários à orientação, convivemos com o fantástico por mais referencial que seja a linguagem. O surreal do teatro mágico que se abre a Harry e as sucessivas e estranhas situações vivenciadas por

Gonçalo não participam do mundo real e racional. GMM explica os deslocamentos do protagonista, também chamado de valete de espadas, pelo movimento aleatório das cartas do baralho. Hesse coloca seu protagonista num mergulho interior na complexidade humana, para justificar sua personalidade e realidade fragmentada:

“Mas, enfim, o nosso Lobo da Estepe descobriu dentro de si ao menos a duplicidade fáustica (...) desejaria vencer dentro de si o lobo e viver inteiramente como homem, ou então, renunciar ao homem e viver ao menos como lobo uma vida uniforme, sem desvios. Provavelmente nunca observou com atenção um lobo autêntico; então veria, talvez, que nem mesmo os animais possuem a unidade da alma, que também neles, atrás da bela e austera forma do corpo, vivem uma multiplicidade de desejos e de estados.” (1973: 59).

Esse conflito entre o eu/herói e o mundo, que é o fio condutor do desenrolar dessas duas obras que agora comparamos, é um dos traços mais marcantes da ficção moderna, bem como essa confusão dos tempos e lugares – numa ruptura com o relógio e com a geografia, na qual as contradições do plano real são resolvidas no plano simbólico. Gonçalo reflete sobre essa ruptura em seu encontro com Jezebel, a qual, em louca cavalgada na noite escura, em direção ao casarão, questiona: “Tenho agora quatorze anos. E tu? Aposto que também tens quatorze anos! E eu sabia que era verdade. E não me preocupava mais a minha aventura de irresidência, já agora não apenas no espaço, mas também no tempo.” (MOURÃO, 1960: 156).

O surreal e o alógico nas dimensões do tempo e do espaço também podem ser encontrados em *O Lobo da Estepe*, em aproximações surpreendentes com a situação estranha narrada pelo protagonista de *O Valete de Espadas*. Harry, que a exemplo de Gonçalo, tem um pseudônimo - o lobo da estepe, ao entrar em uma das inúmeras portas do seu teatro mágico, volta a ser jovem: “Agora era jovem novamente, e o que sentia em mim, um fluente fogo abrasador (...). Era um rapaz de quinze ou dezesseis anos, com a cabeça cheia de latim e grego e formosas poesias”. (HESSE, 1973: 179). A Harry é dada ainda a oportunidade de uma segunda chance para encontrar seu primeiro amor - Rosa Kreisler e escrever um final diferente para esse encontro; então, além de voltar no tempo, ele modifica os acontecimentos.

Essa aventura da estranheza, vivida por Gonçalo Val de Cães e por Harry Haller, é reflexo da existência do homem contemporâneo e do herói do romance moderno, que respiram a atmosfera da perplexidade. Ele é a antítese do herói épico, que tinha

objetivos claros e sabia o que fazer para alcançá-los. Mas, os protagonistas do romance moderno não estão isolados nessa despersonalização, os gêneros se fundem, provocando múltiplas polaridades que atuam como forças ora antagônicas ora complementares: o mágico e o lógico, o divino e o demoníaco, o apolíneo e o dionisíaco são alguns desses elementos que encontramos na narrativa moderna.

Acerca dessa linhagem de narrativa, fragmentada e perdida entre o tempo e o espaço, Franklin de Oliveira, em *Literatura e Civilização* (1978), faz o seguinte comentário crítico sobre o romance de GMM: “O Valete de Espadas integra a grande família centro-européia do romance expressionista, criado numa hora agônica de nossa civilização, para refletir a situação do homem contemporâneo, sob o impacto do absurdo.” (1978: 105-106).

Outros críticos não ratificam essa filiação, porém, a tensão e a angústia da existência de Gonçalo provocam apreciações que se assemelham à opinião de Franklin quanto ao clima de mergulho espiritual, como a de Sergio Milliet: “Pura poesia às vezes, devaneio lírico, diário íntimo com minuciosas observações psicológicas, paradoxos, lendas. *O Valete de Espadas* desnorteia o leitor e ao mesmo tempo prende-o à leitura, desde que não procure uma lógica qualquer, como chave para decifrá-lo.” (MILLIET apud LIRA, 2007: 125).

Já em *A Literatura no Brasil* (1970), (vol. V), organizada por Afrânio Coutinho, Ivo Barbieri aponta a falta de uma preocupação estrutural na construção do romance:

“(...) em *O Valete de Espadas* (1960) se reeditam propriedades do conto fantástico, cujos heróis desconhecem limites e normas e sobrepõem a vontade anarquista a qualquer princípio estruturador. Tais formas de ensaio romanesco que fazem da indagação filosófica e inquietação existencial pretexto para dissolver as coordenadas da narrativa, soam hoje um tanto anacrônicas, quando a consciência artesanal concebe a criação literária como um projeto de construção.” (1970: 486-487).

Como vemos, esse caráter fragmentário da narrativa, focado em um personagem que conduz a narrativa desarticulando as categorias do tempo e do espaço, é visto por diferentes ângulos pelos críticos. Já o crítico Massaud Moisés, retomando a opinião de Franklin Oliveira, aponta as fontes européias de GMM:

“(…). *O Valete de Espadas*, ‘o primeiro grande romance expressionista brasileiro’, no julgamento de Franklin Oliveira, caracteriza-se pelo insólito, o fantástico, o descosido da narrativa, o tom fragmentário, o sem sentido, ou que só tem sentido como ausência. Num clima de absurdo à Kafka ou à Beckett, explora a vocação totalizante do romance, por meio do embricamento de histórias numa *mise en abîme*²⁰ embrionária, da inserção de um ensaio no corpo da narrativa e da ostensiva interferência do narrador, ‘peregrino das próprias entranhas’, cujo drama se resumisse na busca do ser à luz da Bíblia.” (MOISÉS apud LIRA, 2007: 133).

Ao discurso da fé, elemento central na escritura de GMM, reuniu-se uma percepção desiludida de mundo que interpreta os tumultuados acontecimentos e transformações no Brasil e no Mundo. E um dos reflexos dessa instabilidade se dá na fragmentação da narrativa, no clima de absurdo que termina por ocupar grande parte do espaço que o romance realista detinha.

Assim, a análise crítica de Massaud Moisés sobre *O Valete de Espadas* destaca o sem sentido e o fantástico que dominam a movimentação das personagens que estão voltadas para as angústias interiores, que podem ser de ordem psicológica, espiritual e são indícios do desajuste com o mundo. Outro elemento marcante apontado pela crítica é a interferência do narrador, em pausas reflexivas, nas quais surgem outras narrativas e as figuras de outros escritores, sobretudo aqueles que se debatem sobre questionamentos semelhantes.

Isso ocorre, principalmente, porque a anunciação nunca é totalmente nova, está contaminada pelo peso de outras escrituras. Afinal, como Roland Barthes esclarece: “É sobre a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um escritor. (...) a escritura continua cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas.” (1972: 125).

Assim, mesmo que o escritor acredite criar algo novo, sua escritura vai estar sempre marcada pela ambigüidade do confronto com a sociedade, na qual nasceu, e com a tradição. De qualquer modo, a caracterização de *O Valete de Espadas* como uma obra

²⁰ *Mise en abîme* é um termo em francês que significa "cair no abismo", usado pela primeira vez por André Gide, ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. A *Mise en abîme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura. Na literatura, a *mise en abîme* aparece quando as narrativas aparecem encaixadas, *As mil e uma noites* é um dos melhores exemplos.

inovadora, nos seus aspectos formais e temáticos é adequada, porque cabe ao escritor acrescentar a sua forma particular de pensar a literatura, preservando o que tem de seu.

O protagonista, mergulhado em temas perenes e supremos, deslocado de uma vida burguesa participativa e vivendo situações estranhas de ordem espiritual ou onírica, é figura recorrente na literatura ocidental desse período. E, segundo nos esclarece Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários* (2002), algumas dessas características estão associadas ao Expressionismo:

“(...). Objetivam surpreender a alma do ser humano, a sua vida interior mais profunda, as emoções de base, que traduzem um choque permanente com o mundo. Ao caos generalizado, à sensação de que a máquina tritura o homem, de que a ciência o esmaga e ilude, de que a humanidade se coloca numa encruzilhada – opõem o retorno aos valores do espírito, à expressão dos sentimentos mais autênticos do homem. (...). Opunham à frieza dum mundo conturbado o irracionalismo que preservasse os valores genuínos do ser humano. Místicos, entrevem uma única via de salvação para a angústia geral no regresso a Deus. (...). Buscando a expressão por meio da linguagem cênica e narrativa, dos postulados do Expressionismo, essas obras acolhem o poético e o alegórico, fundidos numa atmosfera em que reina o fantástico e o místico. (...) que possa espelhar todo o tumulto interior das personagens, por sua vez abstraídas da realidade cotidiana, anônimas e entrevistas numa ambivalência de rarefação e mistério.” (2002: 222-223).

Em *O Valete de Espadas* não há referências espaciais ou temporais que indiquem o espaço-tempo dos acontecimentos narrados. Tampouco há lógica na passagem de um evento a outro. Além disso, as personagens apresentam-se na narrativa como focos desencadeadores de eventos fantásticos e sobrenaturais relacionados ao universo místico. Assim constatamos que alguns elementos do Expressionismo estão presentes na construção de *O Valete de Espadas*. Contudo, não há evidências de que seja possível vincular GMM ao programa estético do Expressionismo. O imaginário e as representações do escritor alimentam-se do contexto cultural que o cerca e, evidentemente, em muitas ocasiões, compartilha com muitos outros escritores esse universo de representações, sem que para isso, seja necessário que estejam todos inseridos num mesmo programa literário. O retorno a uma vida interior mais profunda, voltada para Deus, que GMM compartilha com o movimento Expressionista, pode ser compreendido sob outro prisma, como uma confluência entre vida literária e vida

religiosa, já que a formação religiosa de GMM se insere fortemente em sua escrita poética.

Contudo, apesar das constantes citações e referências bíblicas, o romance de GMM foi interpretado também por outro viés. Alguns compreenderam a leitura crítica e questionadora que o peregrino Gonçalo faz das passagens bíblicas, do ambiente monástico e de seus personagens como o discurso de um homem em desacordo com a fé cristã, de um iconoclasta. Uma dessas críticas suscitou um apêndice à edição de *O Valete de Espadas*, de 1986. Trata-se de uma carta enviada a Alceu Amoroso Lima. Nesse apêndice, GMM responde aos comentários e acusações do crítico literário, explicando a sua motivação de autor, em cada capítulo de sua obra:

“Página por página, procurei, em meu romance “terrível” agarrar pela cógula o “monge apóstata”, com suas “segundas intenções”, seu “espírito demolidor e negador” e sua “inspiração satânica”. (...). Na verdade, em minha mal traçada história, outra coisa não há senão a dramática irredimibilidade do pecador sobre a terra. Esta “irredimibilidade” em que se “despeda” o cristão a cada minuto da vida – os minutos de que há de prestar contas a Deus, conforme o Evangelista.” (MOURÃO, 1986: 229).

Negando qualquer subterfúgio de contestação da fé cristã, GMM alerta para que não seja feita uma leitura simplista de sua obra, utiliza comentários em latim e relembra a posição de Kafka de que apenas quer estar diante de Deus com sua obra, ao defender seu romance como um discurso de um homem de fé: “Como o pecador de meu livro, sempre carregado às portas da graça, aonde não entra, porque o pecado fundamental do distraído de Deus, que ele é, não lhe permite o ingresso. Isto só será possível quando a misericórdia de Deus lhe disser (...)” (1986: 229).

Sua argumentação surte efeito, e, na continuação do apêndice, vemos que a carta-resposta de Alceu é escrita em tom de desculpas e retira as acusações:

“Nem monge, nem apóstata, mas uma alma de abismo, sem dúvida alguma. (...) Não me espanta que eu tenha confundido uma alma angustiada, em crise, em um livro “terrível” e, por isso mesmo, absolutamente fora do comum, com uma alma marcada pelo “anjo rebelde”. (...) quando dei com aquelas páginas dantescas, comecei a sentir cheiro de enxofre! E não vi que havia era uma alma em luta contra o Anjo, como a de Jacó, mas não em sonho, na vigília.” (1986: 233).

Quando o escritor flerta com as imagens místicas do universo da fé cristã corre sempre o risco de ter seus escritos vistos como apóstatas. Por outro lado, o reconhecimento de Alceu Amoroso Lima de que, na verdade, trata-se de uma alma em conflito interior e que sua vigília é motivada pelo anseio da Graça Divina indicam que o escritor foi identificado pelas metáforas e escolhas temáticas que marcam sua posição escritural.

Para GMM, a estranheza gera o conhecimento. Em o “Elogio da Surpresa” no capítulo “Jezebel”, na fala do misterioso Conde Crispim, há uma importante reflexão sobre a criação literária e seus objetivos:

“A estranheza - prenhe de significado – é a forma, a convexidade, o perímetro tangível, a apreensão imediata, o plano visível do fantástico. O fantástico se revela – no dizer de Joyce – por morte, ausência ou mudança de costumes, é a introdução dessa estrutura complexa (estranheza e fantasma) nas zonas firmes da consciência e da memória.” (1960: 142).

Na reflexão metalingüística de sua compreensão da escrita literária como uma aproximação com a revelação divina e com os mistérios do inconsciente delinea-se mais firmemente a perspectiva, que traçamos anteriormente, de um discurso enraizado nas leituras da tradição clássica e também profundamente sintonizado com as experiências literárias que lhe são contemporâneas.

Outro exemplo dessa ousada leitura crítica da alta tradição literária é a curiosa passagem da descida submarina a bordo da “omninave”, de Mister Alabama no capítulo do “navio”. Descendo às profundezas das águas, num mergulho vertiginoso, as personagens chegam ao estranho lugar de dimensões e aspecto fantásticos: é a cidade submersa de Sheol²¹. Lá, o aterrorizado Gonçalo vê a desesperadora imagem do homem que parece estar sendo punido por seus pecados:

“(…) um bando de mulheres tragicamente belas e lascivas cercava um homem grisalho, de olhos desesperados (...) e ele, desejado, desejando-as desejosas, furiosamente e sem cessar, empinava uma taça de vinho que parecia colada à sua boca e que nunca se esvaziava.” Contudo, logo Gonçalo descobre

²¹ Sheol" ou "Hades" ou "Inferno" nas citações bíblicas refere-se a algo muito mais abrangente do que um túmulo individual, é o lugar figurativo onde se encontra parte dos humanos falecidos.

a razão de seu desespero, o homem tem sua taça com o furo embaixo e está impossibilitado de saciar seus desejos sexuais. E seu acompanhante na descida terrível explica: “Eu o conheci em minha terra, nunca em sua vida desejou outra coisa, senão isto: vinho e mulheres.” (1960: 51).

O relato de Gonçalo assimila uma noção de continuidade das angústias e desejos humanos, mesmo após a morte, sendo também uma clara alusão à descida aos infernos de Dante. No canto “X de *A Divina Comédia* (1321), há o relato do encontro de Dante com os Florentinos, no qual eles parecem prolongar na eternidade os traços de sua essência individual, permanecem repetindo seus hábitos e desejos. Na carta escrita a Alceu Amoroso Lima, GMM explica a passagem da descida ao Sheol: “Trata-se do Inferno mesmo, cuja essência, no Homero, no Virgílio, no Dante, na descida à gruta de Montesinos, do Quijote, é o desejo impossível de ser satisfeito”. (1986: 230).

O encontro com o sobrenatural e com o mundo dos mortos através da descida ao inferno é recorrente na Literatura, pois além de Dante e seu guia Virgílio, Dom Quixote também busca a ilusão do amor perdido. E ainda na Antiguidade Clássica, no século I a.C., dois poetas da literatura latina – Virgílio e Ovídio trabalharam o mito de Orfeu que desce ao inferno em busca de seu amor Eurídice. São inúmeras versões literárias que tratam do anseio humano de satisfazer seus desejos numa duração que ultrapassa as limitações da vida terrena.

Observa-se com essa teia de intertextualidades que acontece sempre uma apropriação deformadora do sentido. O mito ou a personagem que migra de um texto para o outro, pela reelaboração criativa, nunca é o mesmo assunto ou personagem. Contudo, segundo Leyla Perrone-Moisés em *Texto, Crítica, Escritura* (1993): “A palavra nunca esquece seu trajeto, nunca se desembaraça totalmente do domínio dos textos concretos a que ela pertence.” (1993: 60). A ensaísta também esclarece que essa apropriação é, como já defendia anteriormente Harold Bloom, absolutamente distinta do plágio, ao afirmar: “Mas cada obra surge como nova voz, ou novo conjunto de vozes, que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.” (1993: 63).

Constata-se que encontrar relações de aproximação e desleituras, nesse inter-relacionamento da literatura com ela própria é uma atividade de leitura múltipla, já que a escrita literária não é um produto pronto; é, na verdade, um objeto em construção, que

dialoga com o passado de sua escrita e com o futuro, através de seus leitores e desleitores.

Como no discurso de Kafka, em que há sempre uma distorção surrealista que impede a compreensão direta dos fatos e dos seres, GMM utiliza esses fragmentos, aforismos e parábolas para emprestar ao texto novo uma vocação espiritual. As visões fantásticas de Gregor Samsa e as experiências da irresidência de Gonçalo são exemplos fortes da reescrita de uma tradição literária voltada para uma busca interior, através do modelo estrutural do romance moderno.

Entre o antigo e o moderno, ou seja, entre a tradição e o campo cultural que o cerca, encontra-se uma concepção de escrita que GMM reinterpreta e transforma. Evocando sua memória pessoal e o discurso da civilização, constrói a narrativa fragmentada de um herói que, em certo momento, parece conformar-se com sua irresidência terrena: “Nunca mais hei de morar senão debaixo de meu chapéu.” (1960: 40). Mas, o relutante herói aceita o desafio de mergulhar numa viagem de investigação interior nos seus desejos, medos, crenças e memórias, recriando os dilemas do homem real.

É possível caracterizar o romance *O Valete de Espadas* como uma busca pelo sentido da vida, através dos espaços e personagens que compõem uma espécie de demanda filosófica e estética. A personagem de Gonçalo demonstra que a tentativa de expor o ilogismo da tensão emocional frente ao mundo não garante nenhuma explicação fácil para esse conflito interior, até porque no contato com a realidade exterior, em diversas situações da trama, não há qualquer preocupação de verossimilhança externa. Gonçalo Val de Cães duvida de tudo: “Já não digo de minhas aventuras, mas de minha própria existência, que ainda não consegui justificar. Mais do que isso: ainda não a pude constatar.” (1960: 28).

Questionar a própria existência é um recurso ficcional que reforça a imprevisibilidade da narrativa, fazendo com que o leitor busque pistas sobre a seqüência dos fatos: será um sonho do qual a personagem acordará? Estará morto e sua punição é, inutilmente, tentar retornar ao lar?

Miguel de Unamuno, um dos precursores mais evidentes da obra de GMM, utiliza essa estratégia em *Névoa* (1914). Unamuno esclarece no prólogo que sua obra foi classificada, na época do seu lançamento, de “novela fantástica” ou “novela tragicômica”: “Talvez porque a ilusão de realidade da minha *Névoa* seja o que mais fala e diz ao homem individual que é universal, ao homem acima, e abaixo ao mesmo

tempo, de classes, de castas, de posições sociais, pobre ou rico, plebeu ou nobre, proletário ou burguês.” (UNAMUNO, 2001: 21).

Névoa relata a história de um amor trágico entre Augusto Pérez, homem que viveu até muito tarde com a mãe, e Eugênia, uma pianista interesseira. Mulher de outros amores e de olhos postos na fortuna de Augusto, ela será para o jovem o seu primeiro e último amor. A narrativa não trata simploriamente da narrativa de um amor frustrado e, por isso, o comentário de Unamuno sobre seu universalismo é tão importante. Augusto vivencia a angústia de uma existência carente de sentido e acaba descobrindo-se um personagem de ficção. O autor utiliza diversos elementos estruturais e psicológicos ou artifícios literários para fragmentar a experiência íntima de seu protagonista. Antes mesmo do início da narrativa, há o prólogo de Víctor Goti, personagem do romance, que explica a estranha experiência de Augusto. Víctor afirma escrever o prólogo a pedido do próprio Miguel de Unamuno para desvendar ao leitor algumas das pistas narrativas da história.

Em *O Valete de Espadas*, Gonçalo também questiona se ele próprio não é uma invenção ficcional, já que não consegue compreender sua condição de peregrino involuntário, com um passado nebuloso e um futuro incerto. Após ouvir o Evangelho de São Marcos sobre a constante e necessária vigília, o peregrino afirma:

“Tende piedade de mim, vós que brincais comigo e arrancais da terra as minhas raízes e as deixais expostas a todos os ventos. Resido em vossa fantasia. É a irresidência e a irresidência é o movimento contínuo para a paz contínua. (...) E se isto não for um convento, mas um grande teatro? De qualquer forma, tenho o meu papel a representar.” (1960: 83).

A residência terrena é considerada como irresidência, de acordo com a visão mística do primado da transcendência, que encara a vida na terra como uma etapa da ascensão do espírito rumo à eternidade, uma tradição de fé cristã, reforçada por Santo Agostinho e São Tomás de Aquino e se desenvolve na filosofia humanista de Martin Heidegger e Sören Kierkegaard.

A filosofia da existência voltada para a determinação do ser, em caráter ontológico, se transfere para a Literatura, como se esta fosse o instrumento do pensar filosófico, na qual se desenrola o drama da existência humana.

O existencialismo impõe ao homem o contato com o fundo humano dos problemas especulativos e a vivência das questões abstratas da metafísica e da ontologia sob o ponto de vista de sua realidade concreta e imediata, e o único modo de resolver os problemas é vivê-los e fazer com que participem da nossa substância.

A partir de Sören Kierkegaard, autor de *O Desespero Humano* (1844) e Martin Heidegger com *O Ser e o Tempo* (1962) é que a investigação da existência ganha outros contornos filosófico-literários. Vitor Manuel Aguiar e Silva em *Teoria da Literatura* (1973) define esse “engagement”, afirmando que:

“Fala-se muito, no nosso tempo, de literatura comprometida e de compromisso literário. Tais fórmulas, e as doutrinas que elas recobrem, definem as feições de uma época da cultura européia: o período da última conflagração mundial e sobretudo dos anos subsequentes, quando as correntes neo-realistas e existencialistas se difundiram e triunfaram por toda uma Europa ocidental desorganizada, coberta de ruínas sangrentas e dominada pela angústia.” (AGUIAR E SILVA, 1973: 119).

Essa união entre literatura e filosofia, como explica Victor Manuel, ocorreu como resposta aos dramas humanos provocados pelos conflitos bélicos. Os intelectuais, que não estavam no front, buscavam uma participação social que se traduzia em atividade literária. O conceito de compromisso é um dos temas caros ao existencialismo, porque a concepção de homem como participante ativo de sua existência é essencial para compreendermos a influência expressiva do existencialismo em todo o mundo ocidental.

Se a existência precede a essência, então não há determinismo, o homem é livre, mas reconhecendo-se livre e não tendo criado a si próprio e nem sendo orientado por regras divinas, ele é responsável por tudo que fizer. A concepção Heideggeriana de preocupação, explica Vitor Manuel, significa “um estar comprometido fundamental, um existir incessantemente envolvido no mundo e conferindo a este a sua significação.” (AGUIR e SILVA, 1973: 120).

GMM não acreditava no existencialismo com as raízes ideológicas que Jean-Paul Sartre defende. A ligação entre literatura e participação social e política de Sartre é considerada por GMM uma limitação de visão sobre a natureza da literatura, já que essa sociedade sem classes exclui a diversidade cultural, política e social que o mundo real apresenta. A concepção humanística de GMM não admite que a literatura fique

resumida a uma representação de uma determinada situação e tempo histórico. Em vários ensaios de sua obra *A Invenção do Saber*, GMM esclarece suas convicções sobre o tema:

“(…) Os grandes romancistas modernos oferecem, em suas obras, a visão de uma sociedade em perpétua evolução. São levados a interpretar o sentido da história, não do “tempus actum”, mas da história “em devenir”. A frequência maior da origem burguesa dos grandes romancistas do nosso século, entretanto, não deve e não pode, conter o romance como produto de uma classe, até porque ele freqüentemente se torna revolucionário, como em Gorki, em Maritain ou em Camus; ou cético e apolítico, como em Flaubert, e assim por diante. O que é certo, porém, é que, sendo própria das palavras, do epos e, pois, da epopéia, uma natureza imanente de subversão, mesmo o chamado romance de conservadores, como é o caso de Goethe, Balzac, Proust ou Thomas Mann, assume um caráter de pessimismo, de visão pessimista do universo social, que não é possível negar-lhe, na própria nostalgia de um tempo passado, o sonho revolucionário de novos tempos, de tempos aurorais. O importante é que o romancista não deprave a limpidez de sua crônica com a defesa de suas teses. Pois, então, escreverá panfletos, mas nunca uma epopéia, um romance.” (MOURÃO, 1990: 144).

O tema do comprometimento de Heidegger é fundamental para compreendermos como GMM entendia o existencialismo. Para GMM, esse conceito estava intimamente ligado ao de “Humanismo”. Sua compreensão de uma existência engajada vai além do sentido de resgate da dignidade através da liberdade que o homem tem de assumir sua humanidade. O seu existencialismo tem bases cristãs e não separa o homem histórico do ser espiritual, ou seja, a preocupação com o mundo temporal caminha junto com as exigências do espírito e o anseio de salvação eterna. Em outro de seus ensaios, sobre a obra do escritor Octavio de Farias, GMM expõe a linhagem filosófica desse humanismo, com o qual comunga:

“Octavio de Farias revogou as colocações de Sartre, antes mesmo de formuladas pelo próprio Sartre, pois, na sua obra *Tragédia Burguesa*, encenada toda ela num tempo e num espaço definidos, o romancista, descendente de Pascal, de Kierkegaard, de Leon Bloy e, afinal, um homem da linhagem de Nietzsche recusa-se a contemplar o mundo sem saída do existencialismo sartreano, em que o existir tem precedência sobre o ser. (...) O homem existe

porque é. O existir é um ato e um testemunho do ser, pois o ser funda o existir”. (MOURÃO, 1990:190).

A existência desses “condicionantes ideológicos externos”, como motivadores principais do fazer literário, não é característica da obra de GMM. Em toda a sua obra, na prosa, poesia, ensaios e contos, o que sobressai é o compromisso com a escrita, com a arte literária. Há um posicionamento crítico acerca do mundo que o rodeia, contudo essa reflexão crítica não se limita a uma orientação política e vai além dos fatos do cotidiano e das tensões ideológicas.

GMM, em entrevista a Rodrigo de Souza Leão²², declara uma aversão à obra de arte a serviço de qualquer ideologia: “a ideologia é a impostura com que os tolos esterilizam seu pensamento, sua inteligência e sua honra. Quem se rege por uma ideologia, não tem idéias. A ideologia é a depravação maior do pensamento e da inteligência, dos indigentes mentais ou dos impostores que têm uma idéia única. A idéia única seca a fonte das idéias”.

Voltando-nos para os questionamentos existenciais no espaço da escritura literária, em *Névoa*, após o choque da traição da mulher amada, Augusto Pérez inicia o processo de revelação de sua real condição: “Se eu fosse um homem como os outros – dizia para si – com coração: se ao menos eu fosse um homem, se existisse de verdade, como poderia ter recebido isto com a relativa tranqüilidade com que recebo?” (2001: 169).

No caso de Augusto, esse primeiro movimento em direção à consciência de que é apenas um ser ficcional se amplia, ao contrário do que ocorre em *O Valete de Espadas*. Sentindo-se um brinquedo nas mãos de seu criador, sem nenhum poder de ação, Augusto desabafa ao amigo Victor Goti: “Comecei, Víctor, como uma sombra, como uma ficção, durante anos vagueei como um fantasma, como um boneco de névoa, sem crer na minha própria existência, imaginando ser uma personagem fantástica que um gênio oculto inventou para se divertir ou distrair. (...)” (2001: 174).

Augusto toma consciência de que é apenas fruto da criação de outro ser, a quem chama de “gênio oculto”. Mas a constatação de que é, de fato, um ser ficcional é um dos trechos mais interessantes de *Névoa*: há um longo diálogo entre Augusto Pérez e o seu criador: Unamuno, acerca do desfecho que o autor pretende dar à obra, mas com o qual

²² Leia-se entrevista de GMM concedida a Rodrigo de Souza Leão. Referência completa citada anteriormente.

Augusto não está de acordo. O confronto do criador e sua criatura alude aos questionamentos humanos diante de Deus. O medo da aniquilação eterna que assombra o homem é um dos temas recorrentes de Unamuno e quando Augusto vai ao seu encontro e implora que o deixe existir, o escritor, mesmo que por um instante, é deus: “Não pode ser meu pobre Augusto! Já o escrevi e é irrevogável; não podes viver mais. Já não sei o que fazer de ti. Deus, quando não sabe o que há de fazer de nós, mata-nos.” (2001: 183).

As emoções, os pensamentos e os medos mais profundos do ser humano são colocados sobre os frágeis ombros de Augusto Pérez: ele é um solitário, que decepcionado com o amor, encontra-se diante de uma sentença de morte. Mas ele também é um provocativo questionamento para Unamuno, colocando-o diante de sua própria condição existencial. E, nesse fantástico encontro entre ficção e realidade, a criatura desafia seu criador:

“Não quer deixar-me ser eu, sair da névoa, viver, viver, ver-me, ouvir-me, tocar-me, sentir-me, doer-me, ser-me: com que então tenho de morrer ser de ficção? Pois bem, meu senhor e criador Don Miguel, também o senhor morrerá, também o senhor, e voltará ao nada de que saiu! Deus deixará de sonhá-lo. (...). Morrerá o senhor e morrerão todos os que lerem a minha história. (...). Porque o senhor, meu criador, não é mais do que outro ser nevolesco, e seres nevolescos os seus leitores, tal como eu, Augusto Pérez, a sua vítima.” (2001: 184).

Para Dom Miguel de Unamuno, o afã de imortalidade está em cada homem, até mesmo naqueles aparentemente irrealis. Contudo, podemos analisar essa colocação por outro ângulo: E se não há imortalidade e somos todos seres de uma ficção irônica que nos acena com uma falsa continuidade? A essência cristã, na qual Unamuno e GMM acreditam, é a de permanecer “sendo”, numa negação ao possível nada, ao “não-ser”, mas a dúvida sempre existe e ela se reconfigura em personagens que carregam a mesma angústia.

A existência humana toma a sua significação e finalidade na realização de cada vida individual, na batalha cotidiana de cada homem de carne e osso com o seu entorno e, principalmente, na luta íntima e incessante que é da própria consciência de si mesmo.

Quando traçamos essas similaridades, temos em mente que embora o efebo apaixone-se pelas idéias e imagens de seus precursores, é com seu próprio estilo e

linguagem que ele transforma essas virtudes que admira. Harold Bloom explica a diferença de estilo e linguagem que ocorre no novo discurso. Ele afirma:

“Os poetas não precisam parecer com seus pais, e a angústia da influência na maioria das vezes é bem distinta da angústia do estilo. Já que a influência poética é necessariamente, desapropriação, uma tomada ou leitura errônea da herança, é de se esperar que tal processo de má-formação ou desinterpretação vá, no mínimo, produzir desvios de estilo entre poetas fortes”. (BLOOM, 1995: 31).

Na obra de GMM, além do questionamento de que poderia estar vivendo em um teatro, Gonçalo confronta-se com personagens que possuem características que lhe parecem irreais. Sobre as pessoas no café de sua primeira etapa de irredidência, ele afirma: “Um bigode maior, um bigode menor, mas todos do mesmo feitio. As senhoras e senhoritas provavelmente pintaram os lábios com o mesmo batom. São faces de um clichê coletivo. Quem será o autor desse clichê?” (1960: 22). Depois, quando descreve a figura do enfermeiro que o assiste no capítulo do “Navio”, Gonçalo assim o define: “Devia ser uma figura de livro, e daí lhe vem este ar de falsidade e este nariz de cartolina. Quando o olho de perfil me parece mesmo todo feito de papelão.” (1960: 37).

Curioso notarmos que enquanto as narrativas realistas se esforçam por marcar seus referenciais de realidade, o narrador de *O Valete de Espadas* distribui pistas que fazem o leitor duvidar até mesmo da consistência das personagens, talvez elas não existam nem mesmo no âmbito da narrativa, são invenções mal acabadas, fruto da ironia de algum irreverente.

No Cassino, é apresentado ao Conde de Santa Clara por Jezebel. Assim que o vê, o narrador demonstra alguma desconfiança quanto à autenticidade da existência do Conde Crispim e eles, personagens, travam um curioso diálogo:

“Quanto a mim não sabia se devia levar Crispim a sério, (...). Lia em seu rosto um indisfarçável ar de charlatanice.” Ao que Crispim responde: “Não vê que sou estrangeiro? Isto que nota em meu semblante como se fosse uma falsificação, é apenas um caráter. Sou de outro país. Estrangeiro.” E Gonçalo conclui: “E olhando melhor, tive a súbita impressão de estar falando com um defunto. Tinha feições de cadáver. Era de fato um homem de para lá das fronteiras. Um estrangeiro.” (1960: 138).

Os sucessivos encontros com personagens que parecem seres ficcionais ou habitantes de outro mundo reforçam o estranhamento da narrativa. Os freqüentadores do café, o enfermeiro de nariz de cartolina ou o Conde com aparência de cadáver são pequenas pistas da desconstrução do modelo clássico do romance burguês: uma história com começo, meio e fim, enraizada no mundo real, com uma seqüência narrativa dos fatos e feitos de um personagem atuante. O clima de sonho, delírio ou viagem imaginária também é reforçado pelo fechamento da narrativa que fica em suspenso, com várias interrogações: Qual o destino do peregrino Gonçalo? Qual a verdadeira natureza de sua irresidência? Poder-se-ia especular sobre os vários possíveis finais para essa obra e isso também significaria especulação sobre a bagagem literária e crítica de seu autor. Sempre dentro de uma perspectiva de leitura da tradição literária, além dos autores aqui citados, encontram-se outras grandes narrativas ficcionais que utilizam esses conjuntos simbólicos (estranhamento, alegoria, supra-realidade) que emprestam à narrativa esse encobrimento, essa névoa.

Parece impossível reconstruir, de forma retrospectiva, todo o percurso de leituras que foram convocadas na interpretação distorcida que origina *O Valete de Espadas*. Tanto é assim, que nem o próprio autor, refletindo sobre a criação literária, acredita ser possível essa recuperação: “A criação propriamente dita é a elaboração dos estímulos para a expressão. Mas acaso, quando a obra se desprende do artista, como o fruto da árvore, quando está para lá da ponta de seus dedos – não se ergue ela, objetiva e estranha ao seu próprio ser? Não é a surpresa em sentido lato, a primeira noção depois do alumbramento?” (1960: 152).

As narrativas acolhidas em seu acervo pessoal, suas memórias e sua concepção de mundo participam da sua formação como escritor, não sendo raro nas confissões literárias, os escritores relatarem esse reconhecimento de sua obra como um elemento autônomo. Outro aspecto interessante da construção poética de *O Valete de Espadas* deve-se ao curioso jogo entre a biografia de seu criador e o contexto, no qual o protagonista está inserido. GMM foi o prisioneiro, que no cárcere da ditadura de Vargas, escreveu o romance sobre a viagem da irresidência de Gonçalo. Mas, apesar do aparente antagonismo dessa experiência poética frente à situação do escritor, ambos estão presos: GMM e Gonçalo perdem as referências pessoais, a família, a casa e são vítimas do mesmo drama: não têm domínio sobre seu próprio destino, estão à mercê de outras mãos que os manipulam como cartas de um baralho: “E doce e flexível em suas

mãos passava. De estrangeira fabricação e de papel de linho. De armadura azul e escudo de Borgonha. O valete de espadas – diziam. E era eu.” (1960: 205).

Essa afirmação, que fecha o capítulo final “Intermezzo do Valete de Espadas” guarda também uma especial simbologia, quando se faz o esforço de visualização da figura do valete de espadas: a armadura azul e o escudo são elementos emblemáticos, com atributos simbólicos que comunicam uma ligação profunda com o mundo espiritual. As funções mágicas da armadura são defendidas desde a antiguidade clássica, mas na cultura cristã, passa a simbolizar a proteção Divina, como defende São Paulo (Ef 6, 10-17): “Finalmente irmãos, fortalecei-vos no Senhor, pelo seu soberano poder. Revesti-vos da armadura de Deus, para que possais resistir às ciladas do demônio(...) Sobretudo, abraçai o escudo da fé, com que possais apagar todos os dardos inflamados do Maligno.” O escudo tem, portanto, sua função ampliada como uma defesa da alma. Também importante para essa leitura dos elementos associados ao valete de espadas é a cor azul da armadura:

“O Azul é a cor mais profunda das cores: nela o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se no infinito. (...) Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo o que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade? (...) Domínio, ou antes, clima de irrealidade – ou da supra-realidade (...) o azul não é deste mundo; sugere uma idéia de eternidade tranqüila e altaneira, que é sobre-humana, ou inumana. (...)” (2005: 107).

A cor azul está vinculada à pureza e à elevação espiritual e no espaço de simbologia católica é a cor atribuída ao manto de Maria, em diversos relatos de suas aparições. Também o escudo possui atributos de defesa espiritual. Isso acontece, segundo o *Dicionário de Símbolos*:

“O escudo (broquel) é o símbolo da arma passiva, defensiva, protetora, embora às vezes possa ser também mortal. À sua própria força (como objeto de metal ou de couro), ele associa magicamente forças figuradas. (...) Na descrição pauliniana da armadura, da qual o cristão deve-se vestir para o combate espiritual da salvação, o escudo é a Fé, contra a qual se romperão todas as armas do maligno. (...). O sentido do símbolo dá, aqui, uma significação totalmente espiritual ao papel do escudo da fé, que deve ser usado contra as tentações da heresia, do orgulho e da carne.” (2005: 387-388).

As alusões ao espírito vigilante que se defende dos ataques do maligno em suas variadas tentações aparecem também ao longo da narrativa, sejam nas referências a Dom Quixote, aos ascetas e ao próprio protagonista – Gonçalo. Mas, o Valete de manto azul e escudo em punho é a imagem extrema do combate que o protagonista se impõe. E nesse contexto de metáforas visualizamos o chamado de São Paulo ao combate da fé: “Combate o bom combate da fé. Conquista a vida eterna, para a qual foste chamado e fizeste aquela nobre profissão de fé perante muitas testemunhas.” (I TM 6, 12-13).

Nesse jogo de encobrimento que caracteriza esse romance místico, uma segunda análise, que rompa com o primeiro plano das aparências, pode revelar uma nova dimensão para os seres e objetos. Na obra de GMM, de um modo geral, são constantes as passagens em que reflete sobre os caminhos humanos e a importância determinante da fé cristã em sua vida, como na citação que encerra a narrativa, retirado das *Confissões* de Santo Agostinho, em latim: “Facisti nos ad Te, Domine, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in Te.”²³ (1960: 207).

A exemplo do que acontece com escritores como Junqueira Freire e Carlos Heitor Cony, interrompida a possibilidade da vida religiosa, a crise existencial que os acompanha, desde a vida no mosteiro, permanece como objeto de indagação literária. Em entrevista a Rodrigo de Sousa Leão, GMM afirma:

“Amo as alegrias do corpo e da alma. Mas estou afetado pela tristeza existencial (ou será ontológica?) do ser humano, pois sei, como Léon Bloy, que a maior desgraça que pode ocorrer ao ser humano é a desgraça de não ser santo. Eu não sou santo. Esta é a tristeza medular de minha vida. Pois nasci e fui criado para ser santo e manter intacta a imagem e semelhança de Deus(...). Minha mãe era uma pessoa dramaticamente religiosa. Eu tinha um irmão mais velho. Minha mãe leu na vida de São Luís Gonzaga, que sua mãe Branca de Castela, fizera um voto a Deus: queria ver seu filho morto antes que cometesse um único pecado mortal. Quando meu irmão morreu, ela se convenceu de que seu voto o matara. E retirou de mim a promessa terrível. Resultado: estou vivo e fui maculado por quase todos os pecados, os chamados pecados mortais. Quem quiser que os imagine.”²⁴

²³ Fizeste-nos, Senhor, para Ti e nosso coração está inquieto até que descanse em Ti.

²⁴ Leia-se entrevista de GMM concedida a Rodrigo de Souza Leão. Referência completa citada anteriormente.

Essa confissão do escritor cearense é representativa da sua orientação espiritual, GMM cantava suas musas, sem perder de vista um anseio de eternidade, acreditava que a sua maior glória seria que sua literatura sobrevivesse à sua própria existência. O jovem escritor que começou sua formação nos corredores do monastério redentorista e foi leitor atento da alta cultura humanista, dos mestres da fé e da tradição cultural nordestina, encontrou seu espaço de enunciação. Ele alcançou a autonomia de ser reconhecido por seus leitores como um poeta que possui marcas pessoais, adquiridas pela força de uma leitura criativa da tradição e de sua visão de mundo.

O albatroz de longas assas

Propusemos uma investigação da formação literária de Gerardo Mello Mourão, a partir de seu cânone pessoal, ou seja, tendo como foco o modo particular com que o escritor se relacionou com os elementos da tradição literária ocidental, em sua busca de uma dicção autônoma, em meio a outros discursos poéticos consagrados no contexto literário brasileiro e universal.

Esta pesquisa percorreu as seguintes etapas: o capítulo inicial localiza o romance *O Valete de Espadas* no contexto histórico e social de sua produção. A narrativa das aventuras e desventuras de Gonçalo Val de Cães está inserida em um momento histórico no qual os conflitos armados, o autoritarismo e a temática nacionalista estão no centro do debate. E, no âmbito da expressão literária, o modernismo brasileiro sofre uma mudança de foco, passando a refletir certo distanciamento dos temas locais, procurando uma expressão mais universal e atemporal, seguindo o exemplo das matrizes culturais européias. Ganha expressão o romance moderno, centrado em um eu - poético angustiado, que utiliza recursos como o do monólogo interior, da fragmentação do tempo e do espaço para falar das instabilidades da vida moderna – recriadas na criação literária.

Considerando o elemento histórico-cultural como parte integrante da escrita literária e não como um elemento exterior; segundo a orientação crítica de Antonio Candido e Dominique Maingueneau, esboçamos um painel das forças ideológicas, estéticas e culturais em desenvolvimento no período e como essas forças foram assimiladas pelo escritor e transformadas em elementos estruturantes de sua obra.

No segundo capítulo, observamos como GMM se posiciona em relação à instituição literária e sobre quais seqüências literárias tem interesse. O ato da leitura e seus desdobramentos: a reescrita, a apropriação e a desleitura, segundo Harold Bloom, foram conceitos chave dessa etapa de estudo. Buscamos o diálogo do escritor cearense com uma linhagem de precursores, com os quais compartilha desde aparentes afinidades estéticas, até uma harmoniosa confluência na concepção de mundo, como é o caso de Don Miguel de Unamuno.

O discurso autônomo de GMM não perde seus traços de originalidade, mesmo quando o examinamos pela perspectiva de Harold Bloom e os conceitos de influência e desleitura, pois, como nos lembra Paul Valery: “Nada mais original, nada mais próprio

do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado”. (VALERY, 1960 In: Nitrini, 2000: 134). Sendo assim, cabe a nós, intérpretes da obra literária, observar não os débitos de um escritor para com o outro, mas quais os artifícios de combinação e interpretação que o escritor opera em seu trabalho com a palavra poética.

GMM nos lembra que “o escritor é um taumaturgo, o diábolos, o saltimbanco que atravessa as paredes e os séculos” (1997: 20). Entendemos que essa definição do próprio escritor sobre a criação literária é uma evidente negação do peso da tradição, além de conceber a literatura como um continuum que se alimenta do confronto com a sociedade e com a herança da tradição, que pode ser recriada, sempre em distorção.

No capítulo que finaliza esta investigação, tratamos da leitura crítica de *O Valete de Espadas*, detendo-nos nos intercursos culturais e nas ressonâncias intertextuais que essa obra mantém com outros textos literários.

A partir da análise da sua obra literária como uma reconstrução de sentidos que deixa suas marcas, na distorção criativa do escritor, encontramos diversas aproximações com personagens e temas que, de diferentes formas, compartilham uma visão de mundo e de escrita literária que estão vinculadas a um compromisso existencial.

Nessa compreensão de mundo que busca religar a experiência humana com o elemento transcendental, GMM cria uma espécie de universo paralelo, no qual, seu protagonista é lançado na aventura da irresidência. Peregrinando por espaços inusitados ou de alta ressonância simbólica, como o convento do monge Rafael, Gonçalo Val de Cães vivencia experiências físicas, sensoriais e espirituais que o aproximam de outros personagens e narrativas que se alimentam desse ambiente fantástico, para falar da experiência humana, de forma ampla.

GMM representa uma força literária que foge dos pressupostos do modernismo: o poema piada, o tom coloquial, os fatos do cotidiano e as questões da realidade imediata não participam de seu universo de criação. Há, ao contrário, um tom que pode ser solene, questionador ou mesmo irônico e uma visão de mundo ligada a valores humanistas e poéticos que produzem um distanciamento crítico em relação a uma racionalidade moderna abstrata, instrumental e técnica. Wilson Martins o caracterizou como “o albatroz baudelairiano” da poesia brasileira contemporânea. Constatamos que o pássaro imponente, impedido do percurso terrestre por suas asas gigantes é uma imagem interessante para demonstrar a posição diferenciada de GMM no cenário literário brasileiro do século XX.

Quando analisamos a leitura crítica que GMM faz da tradição literária, percebemos que, além da alta literatura universal, sua devoção religiosa e o amor à cultura popular nordestina também são elementos marcantes de sua apropriação criativa. E, apesar de sua longa trajetória poética, que inclui a poesia, a prosa ficcional, o ensaio crítico, entre outras modalidades de escrita, acreditamos ter sido possível elaborar nesse trabalho dissertativo um esboço do perfil literário de Gerardo Mello Mourão.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1991.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad.: Cecília Casas. Série Reencontro. São Paulo: Scipione, 1996.
- ASSIS, José M^a Machado de. *Obra Completa*. Vol. III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.
- BACHELARD, Gaston, *A poética do devaneio*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tr. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBIERI, Ivo. “Modernismo na ficção” In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Vol.V. 2^a Edição. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos: O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- _____. “A morte do autor” In: *O rumor da língua*. 2^a. Edição. São Paulo: Martins. Fontes, 2004.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. 32^a Edição. Revisada por Frei João Pereira de Castro, O.F.M. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2001.
- BERCITO, Sonia de Deus R. *O Brasil na Década de 1940 – Autoritarismo e Democracia*. (Série Princípios). São Paulo: Editora Ática, 1999.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência – Uma Teoria da Poesia*. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Um Mapa da Desleitura*. Tradução: Telma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BLOY, Leon. *El Desesperado*. Buenos Aires: Mundo Moderno, 1952.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Vol. I. Vários Tradutores. São Paulo: Globo, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 38^a edição. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo Guia Geral. 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O Mundo Moderno. Dez Grandes Escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNEL, Pierre. *Que é Literatura Comparada?* Tradução: Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª Edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 6ª Edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *A Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha* (El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha). Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril, 1978.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Vários Tradutores. 19ª Edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FAULKNER, William. *O Som e a Fúria*. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FARAGO, France. *Compreender Kierkegaard*. Tradução: Ephraim F. Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

FINKIELKRAUT, Alain. *A Derrota do Pensamento*. Tradução: Mônica Campos de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução: Eliane Zagury. 45ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1998

HANSEN, João Adolfo. “Autor” In: JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HESSE, Hermann. *O Lobo da Estepe*. Tradução: Ivo Barroso. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX*. 2ª Edição. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KIERKEGAARD, Soeren A. *As Obras do Amor*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

- KRISTEVA, JULIA. *Introdução à Semanálise*. (Coleção: Debates). Tradução: L.H.F. Ferraz. Editora: Perspectiva, São Paulo: 1974.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A Crise do Século XX*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- LIRA, Jose Luis. *A saga de Gerardo: um Mello Mourão*. Sobral: UVA, 2007.
- LOBO, Luiza. “Leitor” In: JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- LORCA, Frederico Garcia. *Doña Rosita a solteira; ou A linguagem das Flores*. Tradução: Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da Obra Literária*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. 2ª Edição. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARTINS, Wilson. *História da Intelectualidade Brasileira*. Vol.VII. 2ª Edição. São Paulo: T.A. Queiroz, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 11ª Edição. São Paulo: Cultrix. 2002.
- MOURÃO, Gerardo Mello. *O Valete de Espadas*. Rio de Janeiro: Ed. GDR, 1960.
_____. *Os Peãs*. São Paulo: GDR, 1980.
_____. *A invenção do saber*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. 1990.
_____. *Invenção do Mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
_____. *Cânon & Fuga*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
_____. *Algumas Partituras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
_____. *O Bêbado de Deus*. São Paulo: Green Forest do Brasil, 2002.
- NESTROVSKI, Arthur. “Influência” In: JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- OLIVEIRA, Franklin. *Literatura e Civilização*. Rio de Janeiro: Difel, 1978.
_____. *Viola D’Amore*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. 2ª Edição. São Paulo: Ática. 1993.
_____. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
_____. *Vira e mexe, Nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

REIS, Roberto. “Cânone” In: JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SAID, Edward W. *Humanismo e Crítica Democrática*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Representações do Intelectual*. Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 7ª Edição. 5ª Reimpressão. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é Literatura?* 3ª Edição. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

UNAMUNO, Miguel. *Do Sentimento Trágico da Vida, nos homens e nos povos*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Névoa*. Tradução: Manuela Agostinho. Lisboa: Vega, 2001.

_____. *A Agonia do Cristianismo*. Tradução: Artur Guerra. Lisboa: Cotovia, 1991.

WOLFGANG, Iser. “O jogo do texto” In: LIMA, Luis da Costa (Org. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ANEXOS

Gerardo Mello Mourão

Discurso ao Receber o grau de Doutor Honoris Causa na Universidade Federal do Ceará²⁵

Meu venerando amigo Austregésilo de Athayde, pernambucano por acidente, mas cearense de sangue e cepa, e até meu parente pelo costado dos Feitosas dos Inhamuns, costuma contar uma anedota exemplarmente nordestina. Chegando de Paris, onde pronunciara um discurso histórico na Assembléia Geral da ONU, sobre a Declaração dos Direitos humanos, de cujo texto fora o redator principal, foi ao Recife, para contar a história à sua mãe. Certo de que o episódio a encheria de orgulho, ao saber do filho aplaudido por todas as nações da terra, na tribuna mais alta do planeta, o que ouviu foi quase um muxoxo de desdém: "É — respondeu-lhe a velha mãe nordestina — mas você nunca discursou no Teatro Santa Isabel".

O Teatro Santa Isabel era o palco maior, o símbolo conspícuo, das grandezas e da glória regional de sua honra pernambucana. Falar ali, na tribuna egrégia em que ressoaram as vozes de Joaquim Nabuco de Castro Alves e de Tobias Barreto, as vozes de sua raça e de sua tribo, de sua história e de suas raízes, isto sim, é que era a coroa de louros e a taça de ouro de uma carreira olímpica. O laurel imarcessível com que o "*vir gloriosus*" podia destruir o provérbio pessimista de que ninguém é profeta em sua terra.

Hoje, que me chamastes às galas da Universidade Federal de minha terra, sobe-me ao coração um orgulho novo. Pois, ao contrário do pernambucano ilustre, que nunca chegou ao palco do Santa Isabel, o menino assombrado que partiu, num ano já remoto, de seus pés-de-serra da Ibiapaba, e atravessou os verdes mares bravios para as aventuras de achamento e perdição do mundo, está recebendo de vós uma dádiva surpreendente — a de entrever, no fundo deste salão, a sombra de sua velha mãe, boa e brava professora primária em terras de Ipueiras, Cratéus, Nova-Russas e da antiga Campo Grande, murmurando comovida:

— O menino está falando aos doutores maiores de minha terra, na tribuna mais alta do saber de nosso país do Ceará Grande.

É para essa sombra morta no passado, agora viva na memória do menino antigo, que se voltam os olhos enternecidos e o coração, de repente tomado aos tempos aurorais da infância. Desse velho coração sofrido, que sempre bateu por tantas peripécias, por tantos céus, por tantas terras, por tantos mares, mas que sempre guardou e guardará, enquanto latejar no peito, sua batida mais forte, pelas coisas, os lugares e as pessoas do chão de onde brotamos. Do chão de onde nunca arranquei a raiz do próprio ser.

Olhai bem para mim, doutores e estudantes que aqui estais. Olhai bem para mim, Pois, aqui estou corno o avatar vivo, o abantesma de tempos e lugares remotos. Que caminhos pisaram meus pés andarilhos e inquietos até chegar a esta noite?

O erudito seiscentista Johanhes Amós Kotnensky, conhecido na história da literatura por seu nome latino, Comenius, hussita herético, nascido na Morávia, que ensinou em Praga e em Londres, autor de alguns monumentos da erudição européia, corno o "*Amphltheatrum Universitatis Rerum*" e a "*Didactica Magna*", sustenta que "a natureza produz tudo a partir da raiz" e ensina: — na árvore, tudo o que virá a ser a madeira, a tasca, as folhas, as flores e os frutos, não provém senão da raiz". E conclui, dizendo que o ser do homem não se mantém e não floresce, se não estiver permanentemente plantado em suas raízes.

²⁵ <http://www.jornaldepoesia.jor.br/mello06.html> acesso em 24/Outubro/2008.

Venho de longe, de muito longe, senhores. Se depois de uma saga pessoal dramática, de astres e desastres, aqui continuo de pé, é porque a dura casca deste peregrino de si mesmo, apesar de todas as peregrinações, nunca deixou de estar aderida ao tronco que se ergueu das raízes, mergulhadas no fundo da terra. Venho, assim, de muito longe. Cearense há quatrocentos anos, estou para cumprir quinhentos anos de nordeste. Fui amassado no barro das Ipueiras, nos vales e sertões do pé-da-serra da Ibiapaba, terra de barro bom pra homem. Nunca me saíram da memória da retina as palmeiras e os chapadões da serra azul, por onde os jesuítas temerários escreveram com o próprio sangue o capítulo inaugural da primeira navegação mediterrânea do Brasil, singrando o sertão e a cordilheira, entre o Ceará e o Piauí. Guardo nos ouvidos da memória o estrondo dos bacamartes com que meus antepassados, Mellos e Mourões, se engolfaram na guerra fratricida, sustentada pela bravura do Coronel José de Barros Mello, oito vezes meu tetravô, chamado "O Cascavel", ao enfrentar a fúria vingadora de seu cunhado e primo-irmão, também meu tio-tetravô, o indomável Alexandre Mourão, que levou sua guerra até o Rio Grande do Norte, a Paraíba e Pernambuco, com a galhardia romântica de um capitão da Renascença. Venho de longe. Da salva das escopetas, das lazarinas de pederneira e cano longo e dos rifles papo-amarelo com que as rudes baronias rurais de nossa terra fundaram este país. Venho da grandeza trágica de meu endecavô, o Coronel Manuel Martins Chaves, que sofreu a felonía da traição do infame Marquês de Aracati. Venho da ponta da espada de meu quarto tio, Antônio Ferreira de Sampaio, sobrinho do General Sampaio, meu tio-bisavô, que com ela riscou o peito insolente do governador Oyenhausen na casa grande entre as Ipueiras e o Campo Grande.

Venho de longe. Venho do sangue de meu tio-avô, Padre Inácio Mello, seqüestrado em Cratús, castrado e assassinado no caminho da Paraíba por oito sicários. Dez dias depois, os oito eram com Cristo, segundo as ordens e as armas de outro tio-avô, o Padre Doutor Luiz Lopes Teixeira, e de meu bisavô, o galante Coronel Alexandre de Barros Mello.

Venho de longe, de muito longe. Venho das balas do sargento Jacó Niemeyer que vararam o peito do meu oitavo tio, o Padre Gonçalo Mello, chamado o Mororó, fuzilado em Fortaleza, no Campo da Pólvora, na revolução de 1824.

Venho da batina ensangüentada do Padre Joaquim Mourão, ainda hoje guardada num baú de couro reúno por meu primo Raimundo Mourão, em seu engenho da Serra dos Cocos, arcabuzado nas rixas políticas do Maranhão,

Venho da lua da sela do alazão do meu segundo tio, o Coronel Quintino Benjamim Lopes, que ali me aconchegava junto a seu bacamarte vigilante e às pistolas de coroa de madreperla, no caminho do engenho de Águas Belas.

Venho do tempo em que os fundadores do mundo, no vale, na serra e no sertão, nominavam as coisas, os lugares e as pessoas, como o fizeram os primeiros protagonistas da cosmogonia nos tempos aurorais, de Adão a Deucalião. Pois, até os bacamartes dos capitães de aventura recebiam nome e identidade, como os de Alexandre Mourão que se chamavam, entre outros, "Luar da Serra" e "Galo de Campina".

Venho de mais longe ainda, pois as raízes familiares em que me planto mergulham naquela touceira de soldados, marinheiros e pastores de ovelhas, partidos de Macau e de Lisboa, como Duarte Coelho e Pero Lopes de Souza. De seus bagos venho. Venho do tutano de nossa raça, cearense e nordestina, onde todos somos fidalgos e todos somos plebeus. Assim como o historiador alemão sustenta que toda a população de seu país descende de Carlos Magno, aqui, todas as nossas genealogias, douradas ou rústicas, mergulham na velha raiz dos Albuquerque e dos Cavalcanti. Descendemos

todos daquele proteico e generoso Jerônimo de Albuquerque, a quem a lenda atribui a façanha de ter sido pai de duzentos filhos, e que foi o fundador maior do país do Nordeste.

Venho do tropel das armas de meu sexto-avô, o Capitão-mor Vítor de Barros Galvão, que atravessou a Ibiapaba para, instalar-se como Governador do Piauí, na velha capital de Oeiras.

Venho da bengala de estoque de meu tio-avô Padre Feitosa, que com ela chuçou os peitos do capitão, na porta da cadeia de Cratéus, onde 1.500 Mellos e Mourões, das Ipueiras, da Serra dos Cocos, da Canabrava e do Tamboril, atropados por meu tio-avô, o Coronel Alexandre Mourão Quinto, — o quinto de seu nome em sua raça — ao lado do meu avô, Capitão José Ribeiro Mello, de meu bisavô, o Major Chiquinho, e de nosso primo, Major Borete Mourão, arrancaram da prisão nosso primo Coronel Correia Lima, chefe político da região.

Venho da rosácea amarela da Casa Grande do Coronel Domingos Mourão Filho, na praça de Pedro II, com sua fachada ainda hoje tauxeada pelas cicatrizes do tiroteio de um governo arbitrário que enfrentou e derrubou, levando seus rifles liberais até Teresina.

Venho destas raízes, que são as próprias raízes do Ceará. O menino de Ipueiras não queria despegar-se dessas raízes, nem fisicamente. Por isso, naquele tempo, comecei a ouvir com certo terror, os projetos de minha mãe, que, diante das dificuldades da instrução em nossa região, começou a conspirar para levar-me para o Rio, onde poderia estudar, aos cuidados de uns tios generosos. Não havia, em nossas redondezas, sequer um ginásio para a formação de escolares.

O saudoso professor Solon Farias, em Cratéus, foi o primeiro homem a me dar a impressão de uma pessoa prodigiosamente inteligente e cheia de saber. Por onde andarás, se é que ainda está vivo? Meu tio Tabajara Mello cedeu-lhe ou arrendou-lhe uma sala, onde montou, com seu irmão Antônio Farias, uma aula para o que então se chamava em Cratéus, os meninos e rapazes adiantados. Foi o primeiro a seduzir minha mãe com a idéia de levar-me para o Rio. E um dia, reunidos na velha casa de meu avô, nosso primo Chagas Barreto, dos Mello Barreto, de Sobral, que era o que hoje se chamaria um industrial progressista — tinha uma fábrica de sapatos e instalara o primeiro elevador da cidade — e ainda o nosso vizinho e meu padrinho de fogueira, Hugo Catunda, que me dava livros e revistas para ler, mais nosso primo Ignácio de Mello Falcão, vereador perpétuo, orador contumaz e redator dos manifestos políticos do município, decidiram com minha mãe:

— "Você tem de levar este menino para estudar no sul". E o velho e poderoso Padre Feitosa, também nosso primo, que me dera de presente um velocípede francês, o único velocípede que circulava nas Ipueiras, e creio que era na época Senador estadual, virou-se para minha mãe e disse: — "Vou dar-lhe de presente a única casa que possuo em Ipueiras. Passo a escritura amanhã no cartório do compadre Né Guilhermino, mas você vai levar este menino para o sul". O Chagas Barreto exaltou-se: "Leve o menino. Este menino vai ser um profeta, e ninguém é profeta em sua terra". Com sua contumácia oratória, Ignácio de Mello Falcão, o orador da terra, começou a fazer profecias exaltadas sobre o gênio do pobre menino de Ipueiras.

Minha sorte estava selada. Mas as raízes do menino estavam profundamente presas ao chão de seus avós. Preparou-se tudo: o enxoval, a viagem, as passagens no trem de ferro até Sobral, primeira etapa do êxodo cruel. Mas no dia em que se marcara a partida, os parentes prontos para o bota-fora na casa amarela da estação de Ipueiras, o menino escapuliu pelo quintal, contemplou a grande cajazeira, os pés de ata, as goiabeiras, os pés de mulungu, de trapiá, de joá, da casa em que nascera, e desapareceu

por uma porteira que dava para as barrancas do rio Jatobá. Correu pela beira do rio, com um companheiro solidário, e escondeu-se numa profunda moita de mofumbo, entre gitiranas em flor. Até hoje, guardo a paixão pelas gitiranas, e mais tarde aprendi de cor os versos antológicos das gitiranas, de nosso poeta Otacílio Colares. Adquiri o costume de recitá-los nas passagens de minhas estrepolias romeiras pelo oco do inundo, como resgate e penitência pela advertência sábia de minha avó, Dona Úrsula, a todos os que pretendiam emigrar em nossa família. — "boa romaria faz quem em sua casa fica em paz", Recitei-os à beira do Arno, nas manhãs florentinas da Toscana. Repeti seus decassílabos sonoros na travessia dos Alpes e na travessia da Cordilheira dos Andes.

Habituei-me a declamá-los entre os gerânios chilenos de Viña del Mar, diante do mar Pacífico, em La Serena, nos jardins de Tegucigalpa, de Porto Rico, de Caracas, de Bogotá, de Lima, do México, da Guatemala e à beira do Lago de Granada da Nicarágua, onde morava um poeta, entre as mangueiras das ilhas lacustres. Pude repeti-los às águas do Tâmis, do Sena, do Pó, do Tíbre, ao pé do Castelo de Santo Ângelo, e às ondas corredeiras do Ródano, perto da estátua rebelde de Calvino. Fiz ecoar a louvação das gitiranas pelos rios sagrados de Hoelderlin, na Alemanha, no cemitério judeu de Praga, diante do túmulo de Kafka corno diante do túmulo de Hoelderlin, onde se sentou Efrain, e da janela abandonada da casa de Rilke. Declamei-os na selva paraguaia, por onde andei foragido e nas barrancas do rio da Prata, em Buenos Aires, chão de Gofredo Iommi e de Raul Young. Clamei-os, do alto de Badaling, muralha da China, e no Rio Amarelo de Shangai e nas estepes da Mongólia interior, entre camelos e pastores espantados. Murmurei-os no golfo das Pérolas, entre Hong Kong e Macau. Ensinei-os aos poetas da Belle Province, no vale laurenciano do Québec e Osvaldo Peralva me gravou e filmou enquanto eu declamava em voz alta as gitiranas aos japoneses atônitos, diante do Buda de Kamakura, como sua doce mulher japonesa, a bela Yuko, o faria também na noite de Tóquio, entre os vinhos de sua casa de Minato-Ku. Repeti suas estrofes cearenses à varanda dourada da Deusa viva, em Katmandu, aos muçulmanos surpresos no portal da mesquita azul de Istambul, na travessia do Bósforo, em Missolonghi, onde morreu de febres terçãs o poeta Byron, nos templos de Huehot e na biblioteca de pedra do Vietnam. Quebrei com seus versos o silêncio augusto do templo de Apolo e da gruta da Sibila em Delfos, e um soldado grego me prendeu, quando, com o poeta caldeu Christos Clairis, escandi as gitiranas no espaço sagrado do Cabo Sumion, no templo de Poseidon. Um gendarme francês queria levar-me preso, porque eu interrompia o trânsito, cantando a flor silvestre das Ipueiras no Arco do Triunfo. E assim em toda parte, no país africano do Magreb, no cabaret de Casablanca e na Medina árabe de Fez, nas praias do Senegal, nas barrancas do Vístula e do Volga, nas pontes do Moskwa em Moscou, do Danúbio, em Belgrado, e do Alster de Hamburgo, do Tejo e do Gaudalquivir, entre as tulipas da Holanda e do Luxemburgo, na praça dourada de Bruxelas, à beira do Ganges sagrado, na Índia, no vale do Líbano e nos velhos templos ensangüentados pela fúria comunista no reino do Camboja, na desolação do Laos, ao pé do Tibet, onde as tecedeiras de tapetes pararam assustadas, sem entender, na China, na Indochina, na Conchinchina, de Hanoi a Saigon, nas Coréias do Norte e do Sul, de Pyongiang e ao paralelo de Pan Mun Jon.

Cantei as gitiranas das Ipueiras em Jerusalém, em Belém do Para e em Belém de Judá, no lago de Tiberíades, no Mar Morto, na feira de Cafamaum e na cripta de Nazaré, onde o Arcanjo Gabriel anunciou à Virgem o nascimento de Jesus.

Cantei as gitiranas de minha fuga infantil contemplando os rios de Babilônia, nas terras que foram a Assíria e repeti as estrofes de minha terra junto aos jardins povoados de pavões azuis no memorial de amor do Taj Mahal, como o fizera entre as colunas do Partenon, do Pentélikon, do Olimpo e do Parnaso, nas fronteiras da Pushta húngara, na

Croácia e em Sarajevo, na Dalmácia, na Moldávia, na glorieta do Hofburg e nos bosques de Viena. E se mais mundo houvera, lá chegara.

Alegro-me que os versos sejam também uma lembrança de Otacílio. Mas eles são na verdade uma fidelidade ao país das Ipueiras, no dia em que, por amor às minhas raízes, fiquei protegido entre as flores de mel do mofumbo silvestre e as flores da gitirana, até ouvir o apito do trem que partia. Perdi a viagem, para desespero de minha mãe.

Mas a decisão de minha diáspora era implacável. Marcado trem para a semana seguinte, as saídas do quintal estavam rigorosamente vigiadas, para impedir a nova fuga. Mas o menino não queria deixar seu chão. Havia lido, já não me lembra se no "Lunário Perpétuo", famoso almanaque português, que resumia a cultura de quase todas as nossas casas nordestinas, ou nalguma revista de meu padrinho Hugo Catunda, que, na Idade Média, os perseguidos e os condenados que se refugiavam no interior de uma igreja não podiam ser capturados. Duas ou três horas antes de irmos para a estação, de repente, cheguei à porta da rua, e numa carreira desabalada, alcancei a igreja, onde me considerei a salvo. Não conseguiram deter-me. Os perseguidores pararam à porta da matriz. Foi então, que meu avô, a presença mais afetuosa, mais sensível, mais compassiva e mais querida da minha infância, e ainda hoje a mais doce das lembranças de meu coração, entrou silenciosamente na igreja. Era um gigante louro, de olhos azuis, a fala viril, mas cheia de ternura. Pôs sobre minha cabeça a grande mão vigorosa e suave. Levantou-me, encostou no seu meu pequeno rosto moreno, um soluço profundo saiu-lhe do peito largo, e senti o sal de suas lágrimas. Segurando-me a cabeça, beijou repetidamente minhas bochechas banhadas de lágrimas, num gesto de carinho até hoje muito raro nos homens de nossa região, e pediu-me que o acompanhasse. Que confiasse em sua palavra. Que eu podia ir, porque voltaria com certeza, pois ele mesmo iria buscar-me. Foi assim que parti. Ainda hoje, a lembrança mais pungente de minha vida, é a de seus olhos azuis cheios de lágrimas, e do grande lenço quadriculado que usava, acenando para a janela do trem que partia apitando longamente, um apito de varar a alma, no rumo do Ipu.

Depois, foi o mundo. O grande e estranho mundo. O Seminário holandês nas montanhas de Minas. Cresci e prosperei à sombra dos profetas barrocos do Aleijadinho, em Congonhas do Campo. Cresci pouco e prosperei menos. Depois, o Convento da Glória, a tomada de hábito em Juiz de Fora, onde o jovem clérigo, cumpridos os fervorosos estudos do latim e do grego, da Retórica e da Poesia, da Música, das Línguas vivas e mortas, das ciências e das artes — um verdadeiro curriculum de trivium e quatrivium, como se usava nos mosteiros medievais — era iniciado no conhecimento, na teoria e na prática da Ascética.

Em seguida, deixou o menino a sombra do claustro, a serena beleza de suas vestes talares de clérigo de Santo Afonso, a celestial harmonia do canto gregoriano e o odor dos incensos sagrados nos turíbulos rituais. Caiu, então, no outro mundo, nesse triângulo das Bermudas em que desaparecemos, no abismo de cada dia, no trinômio de perigo e perdição e angústia, onde estão os agulhões do cotidiano, a que os doutores da fé chamam de "os três inimigos do homem: — o mundo, a carne e o diabo".

Entre esses três inimigos, o menino passou a viver perigosamente, por vocação e por aprendizado. Nietzsche, um dos mestres de sua adolescência, e ainda hoje um companheiro das horas temerárias do pensamento, acendeu-lhe a paixão de viver perigosamente — única forma pela qual o homem pode escapar às dimensões menores, que levam à vala comum. Conheceu e terçou armas — todas as armas — com o Senhor Diabo, com o Senhor Mundo e com a Senhora Carne. Conheceu a política, com suas glórias efêmeras, sua ambição de construir, a mais de sua história pessoal, a história da

sociedade. Conheceu o poder e a queda. Subiu à tribuna dos parlamentos e freqüentou os palácios das salas de passos perdidos do poder. Venho de longe, de muito longe. Venho do subterrâneo das conspirações e dos golpes armados contra a tirania. Venho do fundo dos cárceres de duas ditaduras e comi, como o Dante, o sal do exílio, depois de fugir rocambolescamente aos esbirros da repressão, atravessando as fronteiras temerárias do Paraguai, para viver durante alguns anos entre a cordilheira e o mar, no doce e querido país do Chile.

Chegou-me, então, a tempo, a lição de Camus, que me visitava, com o grande irmão negro, Abdias Nascimento, na Penitenciária do Rio de Janeiro. "Os outros — dizia o grande romancista perplexo — façam a política e a história. Nós, os artistas, poetas, não temos que fazer a história. Nossa tarefa e nosso dever, é sofrer a história." Sou o filho de uma geração trágica. A mais trágica deste país. olhai bem para mim: no mesmo peito que recebeu as medalhas e as contendas de chefes de Estado estrangeiros, recebi o furor das agressões nas salas de tortura do regime ditatorial por duas vezes instalado neste país, em minha geração. Vi jovens e velhos torturados até a morte nos cárceres infames, seus corpos arrastados pelos corredores dos quartéis como uma posta de sangue. Na verdade, parece que vi tudo e o contrário de tudo ao longo dos anos.

Mas as raízes do menino de Ipueiras permaneceram intatas, sempre sustentadas por uma âncora infalível: — a âncora da fé, guardada no forno do ser e incorporada à alma rios fervores do convento redentorista.

Essa âncora da fé foi a âncora primeira, forjada no mundo mágico e intuitivo em que o regaço ardente da mãe, marcada pelo fogo cristão da mística, transmitiu ao menino a certeza de poder morrer cada dia e de cada dia nascer de novo, para que cada dia fosse corno o primeiro dia, como se o coração acabasse de sair das mãos de Deus. E assim permanecesse, ainda e sempre quente, do calor da mão do Creador que o pesava e media e modelava.

A outra foi a âncora da Musa — a vocação da poesia, da beleza, a que sustenta o barco bêbado do poeta, isto é, do ser humano — uma vez que cantar é ser, como descobre Rilke — ria incessante navegação do artista para sua própria invenção da eternidade. Se vinha dos dias da infância a presença do sortilégio da poesia, o poeta, na verdade, recebeu seu sacramento de confirmação — o crisma — ao encontrar numa noite de bar, quatro outras almas gêmeas. Pois, éramos seis. Fomos armados cavaleiros quando aquele grupo de adolescentes, numa praça de Buenos Aires, resolveu queimar em praça pública tudo quanto até então escrevera, num pacto que se chamou "Pacto del Victoria", do nome do local em que nascera. Todo o compromisso do pacto foi escrito numa única linha: — "Ou Dante ou nada" . Por isso, queimaram-se todos os versos da "juvenilia". Não tínhamos o direito de escrever o já escrito, de dizer o já dito. A rompante legenda adolescente nos sagrou cavaleiros da Senhora Poesia, da Senhora Musa. Passamos a chamar-nos por um nome secreto. Éramos a "Santa Hermandad de la Orquídea". A guilda órfica navegou todos os continentes e tentou lavrar todas as glebas do saber e do fazer poético.

Éramos seis: — Efraim Tomás Bo, Godofredo Iommi, Juan Raul Young, argentinos, e brasileiros. Abdias Nascimento, Napoleão Lopes Filho e este vosso cantor. Dois de nós já partiram para a eternidade. Em nome da fidelidade ao absoluto, jurada no "Pacto del Victoria", Abdias Nascimento consagrou todos os seus alentos na vida, como pintor, como teatrólogo, como ensaísta para a ressurreição de sua raça negra, instrumentando sua luta na ação política e na cátedra universitária. É doutor e Senador da República, mas tudo em nome da fidelidade àquela busca do absoluto que nos uniu na Santa Hermandad de la Orquídea. Godofredo Iommi é hoje o poeta maior da língua espanhola neste século. Raul Young abriu caminhos novos na poesia, no teatro e no

cinema da Argentina. Napoleão pronunciou um voto religioso pelo qual se fez Cavaleiro da Virgem, que já o levou para a eternidade, depois de dele ouvir na terra a mais bela poesia religiosa de nossa língua. Efrain, que sabia tudo e o contrário de tudo, depois de uma vida rilkeana e às vezes dionisiaca, está já agora na mão de Deus, na Sua mão direita, como queria o poeta. Parte de sua obra foi publicada por nós, na Universidade Católica do Chile.

Também por esse caminho, venho de longe, de muito longe, da adolescência da Santa Hermandad de la Orquídea. Conheci para sempre a castidade e o amor das Musas, a que sou fiel, "ego scriptor" — como se qualificava Ezra Pound, diante dos juizes ignorantes e dos carcereiros brancos do exército de seu país. Aqui estou também eu: "ego poeta". Pois, poeta sum". Eu sou o poeta do país dos Mourões, e como na frase humilde e soberba do testamento de Keats — "I think I shall be among the english poets, after my death!" — também creio que estarei entre os poetas de meu país, depois de minha morte.

Perdoai-me essas divagações bibliográficas, quando o que pareceria adequado, nesta aula de claustro pleno, seria uma confissão de fé no pensamento e no espírito em que se fundou o trabalho de um homem, que é apenas um poeta e não pretende ser senão um poeta, em cada palavra que se aventurou a escrever.

A política, as revoluções e as aventuras que se hospedaram em meus dias e minhas noites, são apenas a sombra da asa da poesia, da Musa, a amante exigente e cruel, que exige tudo, o sangue e a vida de seus amantes. Eu comecei a conhecê-la nas ribeiras de minha terra, no alpendre dos engenhos da serra e da Macambira, nas feiras da Canabrava e das Ipueiras. Ali, nas rabequinhas de pinho e nas violas sertanejas, aprendi a rima e o ritmo, e aos sete anos era capaz de escandir as redondilhas, durante horas, sem quebrar uma sílaba.

Um dia, no Congresso Internacional de Poesia, reunido em Londres sob os auspícios da Cátedra de Poesia da Universidade de Oxford, do Instituto de Artes da Grã Bretanha e do Suplemento Literário do "Times", o velho poeta e mestre da Poética, Robert Graves, e meu querido amigo, o então jovem poeta Jonathan Boulting, perguntaram quais eram os poetas a quem eu mais devia, quais as influências maiores do meu trato com a palavra poética, as influências que me levaram à aventura épica da trilogia dos "Peãs", com o "País dos Mourões", a "Peripécia de Gerardo" e o "Rastro de Apolo".

Comecei a alinhar os nomes de minha devoção maior: o Dante, o Homero, Hoelderlin e Rilke, Baudelalre e Rimbaud, Gongora e Mallarmé, De repente estanquei, para dizer: — "o poeta que me despertou para a Musa chama-se Anselmo Vieira. Nenhum dos cinqüenta poetas de todo o mundo ali presentes sabia de quem se tratava. Anselmo Vieira era um caboclo das Ipueiras. Dele ouvi estremecendo a quadra épica que meu avô lhe pedira, para cantar sua família e seus parentes numa festa de São Gonçalo da Serra dos Cocos:

"Antes do céu ter estrelas,

E das nuvens ter trovões,

Os Mellos já eram Mellos

E os Mourões eram Mourões.

Anos depois, descobria a bravata semelhante de uma famosa quadra espanhola sobre os Quiroz e os Velascos. Mas o tom épico da bravata de Anselmo sobre o clan familiar, foi talvez o primeiro germe da epopéia que tentei construir em torno de minha terra e de minha gente do Ceará Grande.

Toda a lírica e toda a épica de que fui capaz, se algum mérito tiver, será o da fidelidade às raízes populares de meu país de serranos e sertanejos, onde todas as mulheres são belas e todos os homens são valentes.

Toda poesia é cosmogônica. Entre as trezentas maneiras de fazer versos referidas por Elliot, e as trezentas definições de poesia alinhadas pelos culturalistas vadios, um único verso de Hoelderlin nos situa diante da mera face da Musa:

— "Was bleibet aber, stiften die Dichter".

Tudo o que permanece, a única coisa que permanece é aquilo que é fundado pelos poetas.

Talvez por isso, por ter tentado fundar aquele rude país dos Mourões, com o cheiro da pólvora de seus heróis, ao clarão da lâmina das parnaíbas pontudas e ao trom dos mosquetões, é que O País dos Mourões mereceu a exclamação comovida de Carlos Drummond de Andrade:

"— Esta poesia — escreveu ele — foi tudo quanto sempre desejei escrever na vida, e nunca tive força. Gerardo Mello Mourão teve". E Ezra Pound, diante de quem me curvo, como a maior presença poética dos últimos séculos, desde o Dante, contemplando nosso país da Ibiapaba, onde os homens sabiam cantar à viola, no mesmo tom, o amor e a morte, escrevia: — "Toda a minha obra foi uma tentativa de escrever a epopéia da América. Não o consegui. Ela foi escrita no poema espantoso do poeta do País dos Mourões".

Relevai-me a impropriedade e a imodéstia dessas evocações. Mas é que elas não lembram propriamente este pobre cantor das coisas, dos lugares e das pessoas, de nossa terra, mas consagram, isto sim, a mais bela, a mais generosa, a mais sofrida e a mais heróica região deste país — este Ceará ao mesmo tempo primitivo e civilizado, de onde saiu um dia, como um centauro equatorial, meio-terra meio homem, o bárbaro profeta de Canudos que, como ensina Euclides da Cunha, ensinou o Brasil ao Brasil. Talvez seja este o lugar onde o Brasil encontre um dia aquilo a que Max Scheler chamava o posto do homem no cosmos. Pois em nenhuma parte do mundo o ser humano é capaz como aqui, de alcançar a medula do conhecimento das coisas, pelo milagre e pela mágica da intuição — essa intuição que é o começo da poesia e o começo da posse do mundo — como lembra Friedrich Schlegel, sempre repetido por Bergson e por Cassirer e por meu mestre Benedetto Croce.

Dizia Ortega y Gasset que a Espanha — Espanha do espanhol típico — e o espanhol típico é Cervantes, o Cervantes de D. Quixote — contempla o mundo do alto de sua própria consciência. Ele é um homem que veio do mito, da Grécia e da Idade Média, quando todo o saber, todo o acesso à realidade, só se fazia possível pela aventura da intuição, pelo conhecimento mágico, pelo milagre da fé. Depois do renascimento, o conhecimento deixou de ser uma aventura, para ser uma verificação da consciência.

No coração do continente novo em que vivemos, quando apenas balbuciamos os primeiros textos de uma cultura, na adolescência prístina de seus quinhentos anos, podemos ainda contemplar o mundo do alto das colinas aurorais do tempo mítico.

Aqui, parece que tocamos com as mãos o presságio da história. Pois, nenhum outro lugar desta parte do planeta parece anunciar com tantos signos de esperança o aparecimento do homem telúrico, do fundador do Novo Mundo, profetizado pelo mexicano José Vasconcellos, como estas terras mágicas da carnaúba e do caju, do país de Ceará Grande e Mel Redondo.

Aqui, nestas solidões equatoriais do Nordeste, somos talvez os novos odisseus, os novos Aquileus, a nova Grécia nas ribeiras do Atlântico sul. Talvez estejamos entrando, neste limiar do milênio, nos vestibulos de um século de Péricles. Como os gregos daquele tempo, temos a consciência de haver fundado aqui um país, uma pátria, um estado, uma nação. O que fizemos é o resultado de meio milênio de luta contra a natureza mais áspera de um trecho do continente, contra a crueza dos céus inclementes, do chão inclemente, das águas inclementes e dos governos inclementes. Tão inclementes, que brasileiros do sul do país chegaram, mais de uma vez, a propor que, numa diáspora monstruosa, o governo esvaziasse nossa terra, como imprópria para a vida da tribo dos seres humanos.

Não sabiam que aqui amadurecemos como os cocos de nossas praias: endurecendo. E duros como pedras, belos, ásperos e intratáveis como o cactus do poeta, aqui ficai-nos contra as próprias leis da natureza e da sabedoria lógica, irias iluminados pela sabedoria mágica do conhecimento intuitivo e fundador de que só os poetas, os santos e os heróis serão capazes. Aqui ficamos, duros e indecifráveis em nossa teimosia, como a Esfinge de granito nas entradas de Tebas. Aqui ficamos, contra tudo e contra todos, na construção de uma civilização única no mundo, essa civilização construída por nossa própria solidão, tão bem definida no verso de um de nossos poetas, o saudoso Nertan Macedo:

— *"couro, bando, papaceia,*

o chão imemorial,

o bode, o cavalo, o boi,

o sentimento mortal,

o homem caça dileta,

refletida no punhal".

Em nenhum lugar do planeta, em nenhum continente, o homem conseguiu erguer, nos trópicos mais tórridos, uma experiência como esta que os cearenses ergueram, estão erguendo em nossa terra. É de certo, a primeira experiência de civilização bem sucedida, da raça dos homens, num dos brazeiros tropicais do planeta, onde ternos que inventar, ano a ano, a própria água que bebemos.

Unamuno dizia que os homens da Península Ibérica — os portugueses e espanhóis — são imprudentes. Que Portugal e Espanha são imprudentes e a imprudência é a maior de suas marcas. Pois, imprudentes somos nós os cearenses, que como o Cavaleiro de Cervantes tivemos que lutar com todos os moinhos de vento da natureza. Foi nossa bendita imprudência, de homens aderidos à terra difícil que nos trouxe até aqui.

Em nossas mãos nordestinas foi verdadeiramente fundado o país dos brasileiros. Aqui madrugou a nacionalidade. Aqui foi soldada a unidade do território. Aqui foi estabelecida a língua dos portugueses — nossa língua nacional. Aqui decidimos a opção de ser brasileiros, desde a carta de Martim Soares Moreno, que pedia ao Rei fosse o Ceará incluído como parte do Estado do Brasil. Adotamos a religião, os costumes, a arte de comer, a arte de vestir e a arte de morar ensinadas pelos colonizadores. Colonizadores, sim, mas civilizadores sobretudo. Pois, como ensina Toynbee, e com ele

a moderna interpretação da história, a civilização de todos os povos passa pelo processo de colonização.

Neste momento, quando nas coxilhas perdidas do sul levantam-se veleidades de separatismo, com bandeiras erguidas por filhos de imigrantes alemães, que aqui chegaram, encontrando um país feito e perfeito — feito por nossas mãos — parece que devemos ser chamados de novo ao pau furado dos bacamartes com que ontem repelimos o retalhamento do território por holandeses e franceses. Injustiçados há séculos pelo poder central, é sobre nossos ombros ralados de nordestinos que repousa a segurança da unidade nacional. Para usar a terminologia platônica lembrada por Garcia Bacca, o Nordeste, especialmente o Ceará, é a katabasis da realidade brasileira, a descida ao "deep country", o país profundo de nossos afetos, de nossa coragem, e de nossa consciência.

Senhores Professores:

Aqui estamos na aula magna de uma Universidade. É aqui o lugar onde se elabora o pensamento de nossa gente. Aqui somos não só a elite, mas a elite das elites, no sentido etimológico e primeiro da palavra. Contou-me certa vez o saudoso amigo, o poeta Augusto Frederico Schmidt que, num encontro em Lisboa, entre Salazar e Juscelino Kubitschek, o presidente português observou-lhe: — "Senhor presidente, os nossos povos não pensam, não sabem pensar. Temos poetas, romancistas, mas não temos filósofos. E um povo que não pensa não pode sobreviver".

É claro que há certo exagero pessimista nas palavras de Salazar, ele mesmo professor universitário. Pois, além dos portugueses que nos precederam, aqui mesmo no Nordeste, o Brasil começou a pensar. A pensar, com Tobias Barreto, na escola alemã do Recife, mas sobretudo no Ceará, quando um pobre rapaz de São Benedito, chamado Raimundo Farias Brito, no alto da serra da Ibiapaba, vivendo em duas então pequenas capitais provincianas, Fortaleza e Belém do Para, operou o milagre de erigir o "Opus" monumental de um pensamento original, à altura das mais surpreendentes aventuras do pensamento europeu em seu século.

É na Universidade que aprendemos a pensar. O aprendizado do pensamento se chama filosofia. Vale a pena lembrar a velha advertência de Sócrates de que os povos só serão felizes, quando forem bem governados, e que só serão bem governados, quando os reis forem filósofos e os filósofos forem reis.

Os donos do poder em geral freqüentam mais o pleonasma que a gramática e são mais dados à redundância que à boa linguagem. Ora, hoje está em moda entre nós a palavra ética. E os donos do poder a empregam, a torto e a direito. Mais a torto que a direito. Pois, governadores de Estado, deputados e senadores proclamam a necessidade de "procedimentos éticos e morais (sic)" e das práticas de uma "ética moral"(sic) na vida pública. É o mesmo que dizer-se um quadrúpede de quatro pés ou um bípede de dois pés. A palavra "ética" vem do grego "*ethos*", que significa costume, como todo mundo sabe. E a palavra moral, derivada de "*mos-moris*" do latim, também significa costume, e é apenas a versão, a exata versão da palavra grega.

Estamos aqui numa Universidade. A palavra "ética" aparece pela primeira vez na Filosofia, no âmbito da primeira Universidade de Atenas, nos jardins acadêmicos de Sócrates, quatrocentos anos antes de Cristo. O primeiro filósofo a se ocupar da Ética, como capítulo — e capítulo escatológico da Filosofia — foi Aristóteles em seus três grandes livros sobre a política: a "Ética a Eudemo", a "Ética a Nicômaco" e a "Grande Ética e a Política".

Trezentos e tantos anos depois de Sócrates, Cícero, em Roma, cunhou a palavra "moral", hoje de uso corrente em todas as línguas do Ocidente. "Devemos enriquecer

nossa língua latina — escrevia ele — chamando moral — de "*mos-moris*" aquilo que os gregos chamam "ética", de "*ethos*". Assim a palavra grega "ética" foi substituída por "moral", no latim de Cícero.

Essa breve divagação, quase pretenciosamente erudita, tem sua razão de ser aqui e agora. Pois, ainda recentemente o país viveu uma espécie de apocalipse político, com a derrubada de um governo e a transformação da ética em moeda corrente dos diálogos políticos da república. Parece mesmo que se está propondo ao povo brasileiro um novo tipo de homem, em substituição ao animal político de Aristóteles ou ao pobre "homo economicus" dos tempos indigentes, já agora peremptos, do pensamento marxista. O "homo ethicus" é a nova consigna de nossos dias temerários e esperançosos. Sua chegada — ou a esperança dela — nos situa numa hora vestibular e inaugural da história, com todas as suas alvíssaras e todos os seus perigos. Pois, tanto podemos chegar à utopia socrática da "polis" em que os reis são filósofos e os filósofos são reis, como à complicada ingenuidade — se assim se pode dizer — da engenharia conteana da religião da humanidade. Isto é, ao culto de uma axiologia ética, à margem dos valores transcendentais do ser humano e da própria sociedade humana.

Os filósofos que trataram da ética — e foram praticamente todos eles — a situam como a finalidade do saber humano e, pois, da universidade. Ela é a "réussite", o cumprimento da filosofia, da sabedoria. A sabedoria, como queremos todos, é "a coisa" da Universidade. O "ethos", o costume — supostamente o bom costume — é fundado sobre o conhecimento do bom, do belo e do verdadeiro. Isto é a ética em seu alcance final, que é também o alcance final da filosofia, sem o qual não se pode conceber a prática de um comportamento ao mesmo tempo sábio e belo e bom.

Heidegger, o reitor maior da filosofia do Ocidente, desde os gregos, convidado a vida inteira para escrever uma ética, nunca realizou o projeto que lhe era pedido. Mas em certa passagem de sua famosa "carta sobre o Humanismo", dirigida e dedicada ao meu saudoso amigo, o filósofo francês Jean Beaufret, ele trata da palavra grega "*ethos*", encontrada num dos fragmentos heraclíticos. E ao lembrar que "*ethos*" significa "costume", o costume de viver, sustenta que "ethos" tem a mesma raiz de "*olkos*" — casa, habitação, estadia. A estadia, a casa, a habitação, como mais tarde em Spinoza, supõe a moradia eterna do ser humano, a eternidade do homem. A ética é, pois a "coisa" da eternidade que carregamos dentro de nós e de nossa história pessoal, como queria Antígona, na tragédia de Sófocles. Como fonte do saber, só a Universidade chega à fundação da sabedoria, à fundação da ética. Esta, senhores professores, é nossa missão. Em nossas mãos está a chave do mundo ético, cujas portas são o próprio pórtico da Universidade.

Para concluir, Magnífico Reitor, doutores ilustres da Congregação desta Universidade, o comovido agradecimento do doutor menor que hoje aqui recebe vossa sagração e vossa ordenação. E com ele, minha homenagem comovida à minha terra e à minha gente do Ceará. A esta terra e a esta gente, que guarda, insculpida em bronze, a legenda de sua grandeza heróica, expressa na palavra de Gustavo Barroso:

— "enquanto outras regiões do Brasil se orgulham de feitos antigos e riquezas modernas, a glória do Nordeste é como a dos santos e dos mártires, feita de dores e provações".

Pois bem: está é a glória maior, a glória dos santos e dos mártires. Por ser temperada de dores e provações, é feita também de esperanças e promissões. E é a única que frutifica e que perdura.

Estas palavras foram tudo que consegui tirar da abundância de minha emoção — "ex abundantia cordis" — e da pobreza de meus talentos. Nem me justifico por elas.

Justifica-se por mim aquele outro cantador das Ipueiras, Anselmo Vieira, na sextilha de sua viola sertaneja, recolhida por nosso Leonardo Mota:

*"Pr'eu cantá na sua casa,
Meu patrão, me deu licença:
Se a cantiga não foi boa,
Desculpe Vossa Incelença,
Que às vez as coisas não sai
Do jeito que a gente pensa".*

Fortaleza, 25 de maio de 1993

Todos Os Pecados são Gerardo²⁶

O Começo

Rodrigo — Sempre há o momento inicial, o primeiro contato com a literatura. Como foi este momento?

Gerardo de Mello Mourão — Quando começou? Os antigos diziam que "poeta nascitur". Assim, creio que, de certo modo, a poesia é uma coisa de nascença. Ela não tem nada a ver com a literatura, enquanto instituição. A letra é uma coisa sagrada. A nossa foi inventada por Linos, filho de Orfeu. Letra em grego é grama. A palavra literatura é uma palavra nova. Os escritores eram chamados "gramáticos". Depois, a palavra ficou desmoralizada, porque os "gramáticos" foram acusados de ser meros processualistas do grama, isto é, das letras.. Na decadência latina, os escritores começaram a deshelenizar a nomenclatura. Foi inventada a palavra "literatura", como tradução fiel de "Gramática", isto é, a arte de se expressar com a "littera" - a letra, e o termo só entrou em voga, efetivamente na Renascença, depois da Idade Média. Então, os que trabalhavam com o "grama", isto é, a "littera", passaram a ser chamados não mais com a expressão grega, mas com voz latina: "literatos". Hoje, com a revolução da escritura, iniciada no fim do século passado, a palavra "literato" também passou a ser desmoralizada. Quer ofender um escritor? Chame-o de "literato". Porque o literato passou a ser também um presunçoso processualista, como o gramático pós-alexandrino. Creio que a palavra "literatura" também está desgastada. Não me pergunte por que, pois a resposta seria longa e cruel.

R — Quais livros fizeram parte de sua formação?

GMM — Antes da escola sistemática, os livros de cantadores nordestinos, toda a antologia dos violeiros, que ouvi de viva voz, na feira e nas festas populares de Ipueiras. Conheci também, ainda criança, alguns textos de Gustavo Barroso, primeiro divulgador da obra dos cantadores nordestinos, e depois, na coletânea de seus mais importantes discípulos, Leonardo Mota e Luís da Câmara Cascudo. Leonardo Mota foi o mais fértil e melhor recolhedor de cantigas, hoje chamadas de cordel, sem a erudição de Cascudo, que dizia ser Gustavo a fonte em que todos aprenderam a poesia dos violeiras e rabequistas. Depois do livro de Leonardo Mota, "Os Cantadores", que eu lia e decorava aos cinco e seis anos (sabia ler correntemente aos cinco anos) outros livros que li, deslumbrado, foram a "História de Carlos Magno e os Doze Pares de França" e "O Lunário Perpétuo". Minha mãe me ensinou a ler cedo demais. Mas os livros exemplares que me deram gosto pelas letras foram os clássicos que comecei a ler na "Antologia Nacional" de Fausto Barreto e Carlos de Laet, dos 10 para os 11 anos. Aos 12 lia autores franceses. Aos 13 traduzia autores latinos e ainda hoje acho uma das mais

²⁶ <http://www.revista.agulha.nom.br/r2souza05c.html> acesso em 24/Outurbo/2008.

perfeitas peças poéticas que conheço o capítulo de Júlio César sobre a construção de uma ponte na guerra das Gálias. Aos 14, aos 15 e aos 16, traduzia diariamente textos de Ovídio, Virgílio, Cícero, Homero e Píndaro. Foi um batismo de fogo, quando comecei a entrar na retórica de Cícero, nos metros poéticos gregos e latinos, que não são medidos pelo número de sílabas, como os de nossos poetas metrificados, mas pelo número de pés, em que o ritmo não se marca pelas átonas ou tônicas, mas pelas sílabas breves ou longas. Pelas vogais breves ou longas. É uma coisa altamente sofisticada. Os poetas de línguas latinas - italianos, franceses, portugueses, espanhóis, etc., abandonaram a metrificação latina e inventaram outros ritmos: os decassílabos, os alexandrinos, as redondilhas, etc. Mas os grandes poetas de língua inglesa, alemã e até certo ponto os italianos, Dante, Petrarca, Leopardi e mesmo os contemporâneos, D'Annunzio, e os revolucionários, de Marinetti a Sanguinetti, etc., guardam o ritmo interior dos versos em dâctilos virgilianos, hexâmetros, jônicos, trocaicos e outros, como os greco-latinos. E os poetas fundamentais, que inventaram a poesia contemporânea, como Pound, Rilke, Trakl, Eliot, Gotfried Ben, Hopkins, os irlandeses, etc trabalharam todos com a música interior do verso latino e grego. Mas quem souber ler Baudelaire, Rimbaud, Iommi, Marteau, Claudel, Edi Simmons, Déguay, Raul Young, Efraín e Agustín e os grandes da poesia contemporânea, e em português, Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, verá que eles cantam nesse ritmo vertebral da música interior do metro grego e latino: uma breve - duas longas - uma longa - duas breves, e assim por diante. Sem a contagem de sílabas parnasiana e acadêmica, mas também com o metro nosso antigo e o verso livre, (destaque-se o grande poeta mineiro Dantas Mota). O verso, soprado ou coloquial, a linguagem poética, da poesia propriamente dita, só é feita pelos que sabem, por intuição ou por disciplina, esses segredos da arquitetura e da tessitura do verso. Não se pode fazer versos sem sílabas nem poesia sem verso, em que pese à validade das experiências de construção e des-construção das escolas que andam ou andaram por aí. Algumas dessas experiências podem até ter sido corretas. Mas não fazem uma obra poética. É bom lembrar a advertência do segundo Manifesto de Picasso, sobre os artistas que apresentam pesquisas como obra feita. Não são. É o caso dos concretistas, etc. E ponha etcétera nisso. Não dou aqui nomes de poetas vivos, ou que se julgam vivos, apesar de alguns deles estarem mortos sem saber. Mas alguns entre os vivos sabem estas coisas.

R — Quando começou a escrever. Quais eram as sensações?

GMM — Muito cedo. Pensava que estava descobrindo a poesia. Aos 21 anos, com um grupo de poetas em Buenos Aires - éramos a Santa Hermandad de la Orquídea - desconfiamos de nossos versos, verificamos que não era a poesia, e queimamos todos em praça pública, no chamado "Pacto del Victoria"- uma decisão que tomamos num bar chamado "Victoria". Infelizmente, eu já tinha publicado alguns desses equívocos, que hoje queimo quando os encontro num sebo de livros ou num jornal antigo.

R — Atualmente o grande problema do jovem escritor é publicar seus poemas. Nestes sentido, no início, quais eram os seus problemas?

GMM — Publicar ou não publicar não é problema para um escritor de verdade. Vender livros também não. Baudelaire, em toda a sua vida, ganhou apenas 17 francos com seus livros. Kafka nunca teve mais de 40 leitores. Quanto a mim, escrevo apenas para comparecer com estes livros na mão, diante de Deus, no Dia do Juízo Final, no Vale de Josafá, que espero esteja para chegar. Acho até que tenho vendido demais e publicado demais. Deus vai me cobrar isto. Quando um jovem escritor está aflito para publicar um

livro, desconfie do livro e do escritor. Começo por mim, que desconfio de meu primeiro livro. Depois, tome nota: um dos maiores poetas de nosso tempo e de todos os tempos, Kavafis, nunca editou um livro em vida, apenas distribuía, de vez em quando, quarenta ou cinquenta cópias de um de seus poemas a quarenta ou cinquenta pessoas que conhecia em diversos países da Europa.

R — Teve algum incentivador?

GMM — Infelizmente, tive.

O Poeta e a Obra

R — A sua obra é nordestina por natureza. O nordeste é apenas pano de fundo e, seriam assim, regionais seus temas, ou não dá para dissociar o nordeste de sua poesia. Fale um pouco.

GMM — Não sou um poeta nordestino. Sou um nordestino poeta. É outra coisa. Por isto sou fiel às substâncias líricas de minha tribo e de minhas ribeiras da Ibiapaba. Com licença dos folcloristas e do folclore em geral, não estou aqui para fazer folclore. Não sou um tipo folclórico. Mesmo as letras de Humberto Teixeira, nas antologias de Luís Gonzaga, ou os poemas de Ascenço Ferreira, não são propriamente folclóricos, embora não percam nada de sua grandeza quando a lira do povo (folk-lore) as absorve e elas chegam a ser repetidas como cantos anônimos. Passam a existir além de seus autores. Como se dizia da "Ode a uma Urna Grega", de Keats, quando feito e perfeito, o poema sabe mais do que o poeta. No dia em que meu poema souber mais do que eu, então sim, terei a glória de ser o nordestino poeta, isto é, de ter o sopro dos próprios ventos da terra, de crescer de suas entranhas como um ser que dela recebeu a vida, uma serpente, um pé de juazeiro.

R — Qual a principal característica de sua obra?

GMM — Uma obra não deve ter características. Não deve ter caráter. O pensamento puro não tem caráter. Nietzsche ensina que o futuro pertencerá aos países e às pessoas sem caráter. Se minha obra tiver importância, desejaria que ela tivesse a importância de um sopro criador, aquele sopro que Deus soprou nas narinas do boneco de barro, aquele sopro que Sócrates, Platão, Homero, o Dante e o Camões sopraram sobre suas tribos, dando-lhes uma Paidéia, para que fossem fiéis à vocação do ser humano. Esta vocação é a beleza, a verdade. É a verdadeira alegria de viver, a que Santo Agostinho chamava de "gaudium cum veritate" - o gozo pleno da verdade. O orgasmo da verdade.

R — Existe algo que os críticos não viram nos seus versos? Algo que nunca verão?

GMM — Não sei. Alguns, como Tristão de Athayde, Antônio Olinto, o saudoso José Geraldo Nogueira Moutinho, Franklin de Oliveira e não sei quantos mais, como recentemente o crítico Wilson Martins e os escritores José Nêumanne, Antônio Penteadó Mendonça e o poeta César Leal, e outros, viram generosamente as coisas que tenho escrito. Ainda agora, o mesmo Wilson Martins, reiterando o que dissera em artigo sobre meu último livro, "Invenção do Mar", ousou dizer que entre os poetas brasileiros para o futuro, Gerardo Mello Mourão é o nome em que ele aposta. Creio que o futuro é

a permanência, a posteridade. Muitos por aí andam em busca de publicidade. Eu não busco e não quero publicidade. Eu busco a glória. Só Deus e as Musas sabem se a terei. Em tempo: o mestre Octavio Paz viu uma coisa em minha trilogia "Os Peãs", iniciada com "O País dos Mourões": que eu tinha inaugurado o canto da genealogia da América. E esta é uma velha ambição cosmogônica: fazer, não a minha genealogia, mas a genealogia do nosso mundo. Re-criar o mundo em que vivemos, fundando de novo seu passado, porque, como no verso de Eliot, o tempo presente está no tempo passado e o tempo passado é o tempo futuro. Creio que é neste sentido que o Wilson Martins insiste em dizer que eu consegui reescrever os Lusíadas, de um certo modo para lá dos Lusíadas. Não haveria glória maior: os Lusíadas fundaram Portugal. Quem me dera fundar o meu país!

R — Quem são seus seguidores? Nesta trajetória, vasta e fértil, algum poeta merece o seu legado?

GMM — Eu não sou seguidor de ninguém. Tenho, é claro, referências fundamentais para meu próprio trabalho. Seria um ato de soberba imaginar que eu venha a ser referência de algum grande poeta. Aqui lembro com emoção um poeta jovem que conheci, um poeta inteiro e imarcescível, parte de cuja obra publiquei em livro. É uma lembrança sagrada para mim, para alguns amigos e para meus filhos. Suicidou-se silenciosamente aos 21 anos, no esplendor de sua juventude e de sua vida, por puros motivos de amor à poesia. Sua morte é o legado mais pungente que nos resta de uma vida poética.

O Presente

R — Quando liguei para você, estava se preparando para uma conferência. Como é a vida de poeta consagrado?

GMM — Tenho viajado muito. Menos do que mereço. No princípio acreditei em Rilke, quando dizia que para escrever um só verso é preciso viajar cidades e cidades e cidades. Todas as cidades. Mas depois fica aquela fadiga de Mallarmé, para quem era preciso também ler todos os livros. Leu todos, e depois ficou triste, como está no verso famoso: "la chair est triste, helàs! et j'ai lu tous les livres". Por outro lado, o solitário poeta português Antônio Nobre, exclamava: - "viajar, viajar, todo o planeta é zero". Mas acho que viajei todas as cidades dos continentes e li todos os livros. É como o coito sexual. O pai da medicina, Hipócrates, dizia que "depois do coito, todo animal entristece". Depois de todas as viagens e depois de ler todos os livros, resta uma tristeza, mas uma tristeza voluptuosa, uma espécie de cio a que a memória volta de vez em quando. Não sei como é a vida de um poeta consagrado, e desconfio de todas as consagrações.

R — O exterior o reverência mais do que o Brasil?

GMM — Desdenho todas as reverências. Venham de onde vierem.

R — Quem é o maior poeta brasileiro vivo?

GMM — Tive um amigo poeta, que traiu sua vocação e acabou Desembargador. Na juventude ele escrevera um poema que começava assim: "Eu sou o maior poeta do

mundo - eu sou o maior poeta do meu mundo". Ele morreu há alguns anos, e só por isso não digo que ele é o maior poeta brasileiro vivo. Fiz o prefácio de seu único livro póstumo.

R — Qual o maior poeta de todos os tempos?

GMM — O poeta não é um atleta, um jogador de tênis, para se estabelecer este tipo de competição. Não são muitos. Mas há vários maiores em todos os tempos. De Homero a Píndaro, a Virgílio, ao Dante, a Hoelderlin, e assim por diante. Não são muitos. É preciso ser exigente nesta brincadeira. Para mim, as mais altas referências do século seriam Ezra Pound, que já morreu, e Godofredo Iommi, que está vivo numa praia do Pacífico, em Viña del Mar. Mas é uma tolice dizer que este é maior do que aquele. É uma coisa que não se mede, nem mesmo com o metro do gosto pessoal.

R — Quais são as suas influências?

GMM — Não tenho influências. Tenho freqüências assíduas de leitura. Além dos já citados, os textos do Livro. O Livro é a Bíblia, o Antigo e o Novo Testamento. Os poetas do Livro, os judeus, depois os gregos, depois meia dúzia de descendentes culturais de judeus e de gregos, como todos nós.

O Passado

R — Sua ligação com o integralismo, no passado, impediu o senhor de galgar um espaço maior na literatura?

GMM — Marinetti que, por sinal, era senador do Partido Fascista, como Pirandello e D'Annunzio e tantos outros, advertia que os poetas dignos deste nome não procuram "galgar espaços na literatura". "Só os cretinos fosforescentes lutam para aparecer". Eu não sou cretino fosforescente e não quero galgar espaços, muito menos nesta coisa menor que é a literatura institucional em nosso pobre país e em outros países. O integralismo foi uma fecunda experiência cultural e uma aventura moral e espiritual dos melhores brasileiros de minha geração. Mesmo sem esforços para isto, os integralistas que o quiseram, galgaram todos os espaços de que você fala. Quatro deles chegaram à Presidência da República nas duas últimas décadas, sem falar em outros postos altamente representativos da vida nacional. As Universidades, as Academias Científicas, os Ministérios, os postos diplomáticos, as Academias de Letras, inclusive a do Machado de Assis, honraram-se com incontável número de integralistas, sem falar nas dezenas de generais, almirantes, brigadeiros das Forças Armadas, nos comandos das maiores empresas industriais e bancárias do país, tanto no setor público como no setor privado. Haver pertencido ao integralismo é um título que me tem proporcionado os melhores momentos de minha vida social, profissional, política, cultural, cordial e afetuosa. Este título me tem ajudado muito e tem constituído motivo de respeito e divulgação de minha obra de escritor.

R — O passado, esta zona de tempo que é quase imodificável, pesa sobre os seus ombros. Mudaria algo na sua história?

GMM — A única coisa que pesa sobre meus ombros são meus longos anos de vida.

Não permito que ninguém mude uma vírgula na história de meu passado. Minha história pessoal é um patrimônio de que me orgulho. A história de meu passado é uma história de honra pessoal, política, moral e cultural, cuja memória é o melhor conforto de minha vida. Nunca fui escravo ou servidor de ideologias, de quaisquer ideologias. A ideologia é a impostura com que os tolos esterilizam seu pensamento, sua inteligência e sua honra. Quem se rege por uma ideologia, não tem idéias. A ideologia é a depravação maior do pensamento e da inteligência, dos indigentes mentais ou dos impostores que têm uma idéia única. A idéia única seca a fonte das idéias. Por ter idéias e por abominar as ideologias, ainda este mês fui homenageado num dos mais importantes centros universitários do país, onde minha limpa verticalidade foi destacada sobretudo pelas prisões que sofri nas duas ditaduras impostas a este país - a do Estado Novo de Getúlio Vargas e a do governo militarista. Preso, exilado e cassado em meu mandato de deputado federal por esta última, na primeira delas fui condenado por decreto, isto mesmo, por decreto, já que não havia qualquer lei que eu tivesse infringido, e sem jamais comparecer à presença de um juiz, sem ter sequer um processo formalizado. Condenado por decreto, juntamente com uma centena de outros brasileiros, é um caso único na história do direito ocidental. Nunca fui condenado por uma lei ou por um Tribunal ordinário. Vivi a fecunda experiência de seis anos de cárcere, num campo de concentração da ditadura em Dois Rios, onde pude escrever meu romance "O Valete de Espadas" e as dez elegias de "Cabo das Tormentas", além de um diário que se publicará depois de minha morte. Só não fiquei preso mais tempo, porque a ditadura foi derrubada e minha prisão foi revogada por unanimidade pelo Supremo Tribunal Federal, bem como a das outras cento e tantas vítimas. Algumas insignificantes e desinformadas patrulhas ideológicas se serviram desta monstruosa infâmia da ditadura, não sei se por inveja, por torpe ressentimento, ou por burrice mesmo, para tentar silenciar minha obra. Não o conseguiram. Não odeio esse tipo de gente. Desprezo olimpicamente. Desprezo e ignoro. E acho que esse pobres diabos carregam nos ombros — eles sim — o peso incômodo da inveja e do ressentimento.

R – Como é sua relação com a imprensa?

GMM — Minha relação com a imprensa brasileira é excelente. Como jornalista profissional, trabalhei em vários jornais e revistas. O maior jornal em que trabalhei, e do qual ainda sou colaborador há cerca de trinta anos, é a "FOLHA DE S. PAULO". Além das boas e limpas relações profissionais, tenho merecido páginas inteiras de críticas de minha obra em todos os grandes jornais do país, e tenho freqüentado como colaborador as páginas mais nobres que quase todos eles, no Rio, em S. Paulo e nos diversos Estados. Se eu quisesse, publicaria artigos diariamente em vários deles. Mas não tenho tempo e não tenho muita coisa a dizer. Acho que nenhum outro poeta brasileiro recebeu, em quantidade e qualidade como eu, número tão grande e tão respeitável de artigos sobre sua obra. Terão mais do que eu resenhas, notícias, badalações. Artigos, ensaios, críticas mesmo, nenhuma outra obra de escritor brasileiro terá recebido tão generosamente como a minha. São mais de trezentos artigos guardados nos arquivos de minha mulher. Injúrias? De vez em quando uma espuma amarelada e suja, repetida e fatigada, uma provação, de resto, a que estão sujeitos os homens públicos, os políticos, coisa que não sou mais. Recebi na prisão da ditadura a visita do romancista Albert Camus, que me disse: "saia deste negócio de política. Os poetas, os artistas não têm que fazer a história. Têm apenas que sofrer a história. Esses supostos poetas e escritores engajados em defesas partidárias ou ideológicas, não escrevem poesia nem romance.

Não são poetas nem romancistas. São funcionários de partidos, e o que apresentam como poesia ou como romance é apenas uma impostura. São autores de panfletos, em prosa ou verso, mas apenas panfletos. E panfletos ruins".

O Futuro

R — Wilson Martins considera seu novo livro "Os Lusíadas" brasileiro. Qual a sua opinião? Fale sobre seu novo livro?

GMM — Respeito muito a crítica e a dignidade de escritor do Sr. Wilson Martins. Não tenho a honra de conhecê-lo pessoalmente. Espero ir em breve ao Paraná, e ali baterei à sua porta para cumprimentá-lo e agradecer sua atenção com minha obra. O que posso dizer sobre meu último livro é que está sendo traduzido em Paris e na Romênia, creio que sairá também em espanhol e já corrigi as primeiras provas de uma edição em Portugal.

R — O que vem por aí?

GMM — Não sei. Talvez o Apocalipse. Talvez mais uma novela ruim, de televisão.

R — Quem é o novo poeta brasileiro? Em que mundo viverá?

GMM — Não sei.

Nordeste

R — Qual a explicação para o nordeste, uma região pobre economicamente, ser tão rica culturalmente?

GMM — No Nordeste fundamos este país. Os governos da república praticam um crime continuado contra o Nordeste. Como Unamuno dizia "me duele España", a mim me dói o Nordeste. A minha terra.

R — Tem saudade de sua terra natal?

GMM — Saudade muita. Não concordo com a tese de que o desenvolvimento cultural das pessoas esteja vinculado ao desenvolvimento econômico. Nem das pessoas nem das regiões, nem das épocas. Uma vez, ao meu lado, o Osvaldo Peralva perguntou ao Gilberto Amado, que era um típico representante do humanismo universal e também um cosmopolita, no bom sentido da palavra, em que país desejaria ter nascido, se lhe tivesse sido dada a escolha: - "em qualquer um, desde que em tempo de decadência". Os tolos, isto é, os sociólogos e os que escrevem crítica sociológica, vinculam o desenvolvimento industrial ao florescimento das letras e das artes. Ora, é uma redonda e enfatuada burrice de escritores que se tornam cortesãos e funcionários da burguesia capitalista. O capital, aliado da tecnologia, sabe como produzir um bom médico, um bom engenheiro, um bom automóvel. Mas não sabe produzir um poeta, um músico, um pintor. Se fosse assim, as escolas e as fábricas de Tóquio, dos Estados Unidos, da Alemanha e até de São Paulo e da Coréia estariam produzindo Homeros, Shakespeares, Dantes,

Rembrandts, Bachs e Picassos. E não estão, não é? Os sociólogos, como ensinava meu mestre Unamuno são os sujeitos que não sabem nada, e quando sabem, sabem a posteriori. Os filósofos, os poetas, os artistas, como a própria arte, não são fruto da civilização industrial. São mesmo, de um modo geral, os marginais dessa civilização e desse tipo de progresso, desse poder de produção de riqueza. Honro-me de ser um marginal desse processo, como foram Homero e Dante, Hoelderlin e Van Gogh, Rimbaud e Baudelaire, os grandes filósofos e os grandes reitores do saber e do espírito. Dessa saudade vivo e morro. Cada um de nós nasceu amarrado a seu umbigo. A outra ponta do umbigo, do qual fomos cortados, é a nossa terra. O homem grego, criação de Apolo Delfico, tinha seu umbigo em Delfos. Era o "o òmphalós" do mundo, o umbigo do mundo. Para mim, minha aldeia é minha pólis genesiaca, núcleo do meu DNA, meu umbigo - "òmphalós". O nordeste é meu umbigo e por isto é o umbigo do mundo, de meu mundo. "Òmphalos tes gés" - o umbigo da terra.

Internet

R — Desde 1994, você vem tentando entrar na era da informática. Infelizmente fizemos esta entrevista via fax. O que falta para cair de vez nesta rede?

GMM — Não quero ser escravo dessa engenhoca diabólica. Tenho dois equipamentos dela instalados em casa, com e-mail, com todas essas coisas. Mas não tenho tempo para isso. Nunca ocupei meu e-mail e uso o velho fax. Sirvo-me do computador apenas como uma máquina de escrever de luxo e para ler diariamente alguns artigos de jornais franceses, alemães, ingleses, espanhóis e italianos: artigos culturais. Antes eu comprava estes jornais na esquina. Agora sai mais barato e ocupa menos espaço físico. Pois leio e apago e só de vez em quando imprimo para guardar algum artigo. Nem sequer sei mexer no e-mail e no negócio do som.

R — Como vê a internet em comunhão com a poesia?

GMM — No tempo de Homero não havia internet.

Teoria e Afins

R — Ninguém mais lê teoria literária. É algo ultrapassado?

GMM — Um poeta não se rege por teorias literárias. Isto é coisa de literatos e de literatura, não de poetas e da poesia. O que a poesia pede ao poeta é que tenha um conhecimento profundo de cada letra e de cada palavra, e com a letra e a palavra conheça os músculos, os ossos, o pulmão e o sangue de sua língua. Mas é preciso distinguir a língua da linguagem. A língua é o campo de trabalho da comunhão dos homens. O poeta, o escritor, é aquele que inventa, não uma língua, equívoco de Guimarães Rosa, mas uma linguagem. Lembro sempre Borges: "minha língua é a língua de Góngora, Cervantes e Quevedo, mas minha linguagem é a linguagem dos compadritos dos arrabaldes de Buenos Aires." Pois assim minha língua: é a língua de Camões e de Vieira; mas minha linguagem é a linguagem dos plantadores de cana e de mandioca no pé-da-serra da Ibiapaba. O escritor que não tem sua própria linguagem, sua linguagem crônica - telúrica e pessoal, não é um escritor. Vira um acadêmico. E quando

tenta forjar uma língua ou mesmo uma linguagem artificial, também deixa de ser escritor e cai na mediocridade do texto acadêmico. O texto acadêmico é o texto que obedece a uma fôrma preestabelecida. Por exemplo: os concretistas. Criaram um molde, uma fôrma, uma fórmula. Isto é: fazem exatamente o que faz o acadêmico.

R — O que é necessário para o fenômeno poético?

GMM — A inocência, a graça de Deus. É preciso repetir sempre a inocência da infância. Leia o ensaio de Heidegger — meu mestre — sobre Hoelderlin e a essência da poesia. Aí você ficará sabendo o que quer dizer inocência. O inocente é aquele ou aquilo que não é nocivo - in-nocens. In-nocivo. É preciso não ser nocivo à palavra, matéria-prima da poesia. E só não se é nocivo quando se expressa os seres, as coisas, os lugares com uma palavra que é seu próprio nome. Se eu chamar Manuel de cavalo, estou sendo nocivo à palavra, ao nome, nocivo a Manuel e ao cavalo. Esta é a inocência da poesia. Não confundir poesia com poema. A poesia não está em qualquer artefato que se chama de poema. É preciso, para que o poema incorpore a poesia, dar a cada palavra seu próprio som e ao texto sua própria sintaxe. O lugar-comum desgastou as conexões vocabulares. Por isto, a força e o segredo do poeta é saber, pronunciar, escrever a palavra inesperada. As palavras já esperadas levam ao lugar-comum.

R — Com quantos conotativos e metáforas se faz um poema?

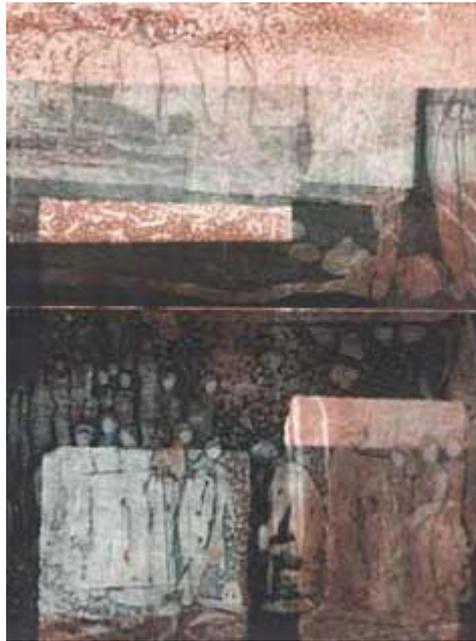
GMM — Com um único ou com milhões. É uma coisa infinita. E como na matemática de Boole, o 1 pode valer tanto como os quilômetros de algarismos que exprimem bilhões e zilhões.

R — Em sua poesia, que questão técnica lhe agrada mais?

GMM — A técnica de não fazer prosa. Não se deve vender prosa por verso nem gato por lebre. O sopro rege a composição. O primeiro autor de uma Gramática no mundo, Dionísio da Trácia, um século ou dois antes de nossa era, chamava seu livro de "Techne"- a arte, a arte da língua, e indicava o que devia ser a crítica da poesia: o trato com o sopro.

R — Qual o poema seu que mais o personifica? E a sua obra?

GMM — Não sei. Isto implicaria em conhecer-me a mim mesmo, o "Gnoti seauton" (conhece-te a ti mesmo), a inscrição suprema que está no frontispício do templo délfico, cunhada pelo próprio Apolo e tomada por Sócrates como a meta do saber. Talvez alguns textos em que mais tentei este conhecimento estejam em meu romance "Dossiê da Destruição".



gerardo mello mourão

Kavafis²⁷

Os poetas e críticos que melhor leram Kavafis - como Galatéia Kazantzakis, Gregório Xenópulos e Tolos Agras - anotam quase em cada poema os ecos de outros poemas. É a iluminação de um poema por outro. A criação poética toma corpo em planos sucessivos. Na obra densa, pacientemente amadurecida, a leitura de cada poema se ilumina, aqui e ali, pela lembrança de um título, de um parêntese, de uma pontuação, de uma disposição linear, de qualquer expressão já formulada em outro poema. Há uma prestigiosa memória interna na própria obra gráfica, como um semáforo na via da obra poética. Todos os poemas de um verdadeiro poeta como Kavafis estão estreitamente concatenados entre si, um é complemento do outro, cada um separado e todos juntos em sua obra.

Mesmo numa poesia como a de Kavafis, acontecida em diversos ciclos - destino, a fatalidade, a exaltação do hedonismo, o esplendor e a decadência do mundo helenístico - há uma trama de referências cruzadas, à volta de outros poemas, do autor ou de textos antigos, o reaparecimento de personagens e de fatos da história grega e dos epítáfios de Alexandria. Há um sistema arterial no corpus canônico em que se circulam todos os poemas. A este propósito, o poeta Yorgos Seferis dizia: - "minha impressão pessoal é de que, a partir de um determinado momento, a obra kavafiana deve ser lida e considerada não como uma série de poemas separados, mas como um único poema em curso - um *work in progress*, como diria Joyce, que só termina com a morte". Essa unidade na obra de um poeta é sua graça. *Gratia sua*. Sua CariV. La grâce.

²⁷ <http://wwwconfriadovento.com/revista/numero6/ensaio01.html> acesso em 24/Octubro/2008.

Notar ainda a *intratextualidade* e a *intertextualidade* tão próprias da poesia e tão presentes na escritura poética de Kavafis. Isto é: - a remissão a textos do próprio autor e a remissão a textos de outros autores. Miguel Castillo Didier, curador erudito e tradutor admirável da obra de Kavafis - de quem são tomadas quase todas as referências deste texto - invoca Dimitris Dimirulis, para quem "a intertextualidade do discurso kavafiano é evidente, imediata e categórica", pois apresenta abundantes "referências a textos, menções de nomes, lugares, datas, acontecimentos, citações de títulos e fragmentos de livros, epitáfios, inscrições, moedas, tradições orais", etc.

Seferis reporta, a propósito de Kavafis, a poesia de Eliot, na qual a presença de outros poetas não significa a presença de corpos estranhos no texto e na atmosfera do poeta.

Kavafis tem a sorte de ser um "babelófono". Vive na Babel idiomática de Alexandria, o que lhe permite o luxo kaleidoscópico da intertextualidade das línguas, para a ressurreição dos tempos: - traz as citações no idioma original - o grego homérico, clássico, a *koiné* helenística, o bizantino arcaico, o grego demótico e o grego dialetal. Passa de uma para outra dessas expressões os textos que transcreve, alcançando patamares meta-gráficos, com meta-logos que reinventam a aurora da língua e de repente também velam o rosto das palavras com um véu mais ou menos *áfano*, numa *diafanéia*, quase *a-fanéia*, em que a palavra, de volta a uma zona uterina, chega ainda non-nata, a(d)-nunciada ou e(x)-nunciada como um presságio de si mesma. Assistimos a hora do *alumbramiento* da palavra. *Alumbramiento* - a bela palavra espanhola para "parto". Também em português quando a mulher vai parir, se diz que vai dar a luz a uma criança - ou dar *à* luz (a la luz) uma criança. Verifico que Kavafis chegou a escrever em duas línguas o mesmo poema. A primeira versão de *Os cavalos de Aquiles* está em katharévusa, chama-se *As exéquias de Sarpedón*. Inesquecível o pranto dos cavalos que choram, derramam lágrimas, um rio de lágrimas desde Homero a Kavafis, diante de Pátroclo morto. Pela alteração das línguas-linguagens de Kavafis, não secam as lágrimas dos cavalos de Homero; continuam a jorrar.

A sugestão de Rilke de que era preciso viajar, viajar, conhecer cidades e cidades e cidades para escrever um único verso, pode substituir-se por uma outra, talvez mais fecunda: é preciso ler, dezenas, centenas de livros, livros e livros. O poeta tem que ser um peregrino de textos, com seus caminhos de pedras ou de relvas. De que outro modo poderia Kavafis *enfanter de nouveau* o adolescente Cesarión, filho de Cleópatra e de César, assassinado aos dezessete anos, sobre o qual não há mais que duas ou três linhas, creio que em Plutarco, na *Vida de Antônio*? Cesarión nasceu de novo e agora vive para sempre nos versos de Kavafis.

A vocação do poeta é uma vocação aristocrática. Ele é um eleito. Um habitante da elite dos tempos e dos espaços. Como tal, ele caminha nos caminhos do amor, da arte e da política, no sentido original da vida na polis da Grécia. Cada um entra na ágora como se entrasse na sua própria casa. É vítima e protagonista de sua própria aventura.

Lembro-me de que, a propósito de Kavafis, Auden advertia que os poetas não devem atribuir-se a si mesmos grande importância pública e desprezam as homenagens rumorosas. Guardo uma frase de Edi, dita há mais de 30 anos, em Viña del Mar, e da qual não me esqueci mais: "eu não busco a publicidade, busco a glória".

É preciso lembrar-se sempre de que "no princípio era o verbo". Para os outros, as coisas funcionam como no *Faust*: - no princípio era a ação. Os homens de ação precisam da presença de outros para a ajuda à sua impotência criadora. O poeta cria o poema em solidão. É claro que ele espera e deseja que seu poema seja ouvido por outros. Isto não impede que ele deva escrever em solidão, sem pensar nos outros, nem em si próprio. Ele sabe que às vezes os outros só chegam depois de sua morte. Não importa. Isto não quer dizer que o poeta não viva num tempo histórico, numa sociedade histórica. Se essa sociedade não o ouve como devia, tanto pior para ela. Seu testemunho independe dela. Outros tempos e outras pessoas um dia o recolherão.

Mas o poeta sabe que há um pequeno círculo em torno de sua vida presente, de pessoas que ouvem, guardam e veneram sua obra. Aí começa a sua glória: - a glória de saber que só as pessoas eleitas podem estar ao seu lado. E estarão para sempre, per saecula saeculorum. Os falsos escritores, os que perseguem certo tipo de publicidade vã, dizem que a glória que vem tarde já vem fria. Enganam-se: o que se esfria é o fogo fátuo da gloriola efêmera dos fogos de artifício. A glória que custa a chegar, custa a longa viagem de uma estrela, que quando chega ao firmamento, chega para sempre, arde para sempre.

GERARDO MELLO MOURÃO é uma figura quase lendária na literatura brasileira. Amigo íntimo de Guignard, de Michel Deguy e de Pablo Neruda, foi quase prêmio Nobel em 79 e é um dos mais respeitados escritores brasileiros no exterior. Seus livros mais famosos são *A Invenção do Mar*, *O Valete de Espadas* e a trilogia *Os Peãs*. Foi este último que levou Ezra Pound a dizer: "em toda minha obra, o que tentei foi escrever a epopéia da América. Creio que não consegui. Quem o conseguiu foi o poeta de *O País dos Mourões*". Hoje, com 90 anos, escreve este texto inédito sobre Konstantino Kavafis, a partir de uma correspondência sua publicada em *A Invenção do Mar*. Para o número de aniversário, a revista Confraria prepara um especial sobre Gerardo, com direito a correspondências e manuscritos inéditos cedidos pelo autor.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)