



**GUSTAVO SCUDELLER**

**O ÉPICO EM *INVENÇÃO DO MAR*, DE GERARDO MELLO  
MOURÃO, E *GALÁXIAS*, DE HAROLDO DE CAMPOS**

**CAMPINAS  
2014**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**GUSTAVO SCUDELLER**

**O ÉPICO EM *INVENÇÃO DO MAR*, DE GERARDO MELLO  
MOURÃO, E *GALÁXIAS*, DE HAROLDO DE CAMPOS**

**Tese de doutorado  
apresentada ao Instituto de Estudos da  
Linguagem da Universidade Estadual de  
Campinas para obtenção do título de  
Doutor em Teoria e História Literária, na  
área de Teoria e Crítica Literária.**

**Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora**

**CAMPINAS  
2014**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Scudeller, Gustavo, 1981-  
Scu24e O épico em *Invenção do mar*, de Gerardo Mello Mourão, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos / Gustavo Scudeller. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Antonio Alcir Bernárdez Pécora.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Mourão, Gerardo Mello, 1917-2007. *Invenção do mar*. 2. Campos, Haroldo de, 1929-2003. *Galáxias*. 3. Poesia épica. 4. Gêneros literários. 5. Modernidade. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The epic in *Invenção do Mar*, by Gerardo Mello Mourão, and *Galáxias*, by Haroldo de Campos

**Palavras-chave em inglês:**

Mourão, Gerardo Mello, 1917-2007. Invention of the sea

Campos, Haroldo de, 1929-2003. Galaxies

Epic poetry

Literary genres

Modernity

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]

Marcos Antonio Siscar

Mario Luiz Frungillo

Denilson Soares Cordeiro

Moacir Aparecido Amâncio

**Data de defesa:** 07-08-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Marcos Antonio Siscar

Mário Luiz Frungillo

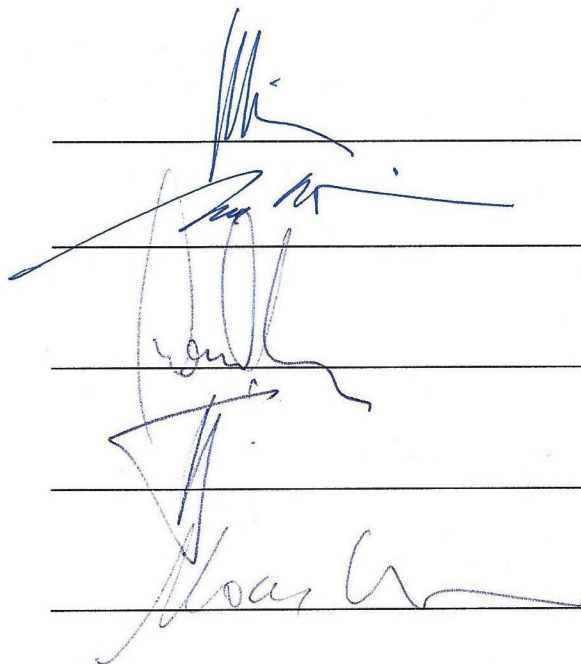
Denilson Soares Cordeiro

Moacir Aparecido Amancio

Fabio Akcelrud Durão

Leda Tenorio da Motta

Trajano Augusto Ricca Vieira

The image shows five horizontal lines, each with a handwritten signature in blue ink. The signatures are written in a cursive, somewhat stylized script. The first signature is at the top, followed by the second, third, fourth, and fifth signatures below it. The lines are evenly spaced and extend across the width of the page.

IEL/UNICAMP  
2014



## RESUMO

SCUDELLER, Gustavo. **O épico em *Invenção do Mar*, de Gerardo Mello Mourão, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos**. 2014. 333 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

Crítica e a teoria literária do século XX costumam definir a epopeia como um gênero de poesia arcaico, praticamente extinto na modernidade. Contudo, empregam as noções de épico e de poesia épica com notável recorrência para explicar como algumas das principais obras do período fazem do uso de tópicos tradicionais do gênero um elemento central de suas composições. *Os Cantos* (1930-1969), de Ezra Pound, *Mensagem* (1935), de Fernando Pessoa, e *Invenção de Orfeu* (1950), de Jorge de Lima, são casos paradigmáticos disso, sendo algumas das tópicos épicas adotadas por eles a concepção geral do poema como suma enciclopédica de saberes e experiências do passado, a preferência pelo verso de larga medida e a apropriação de motivos mitológicos na criação de seus heróis. Crítica e teoria dão, assim, testemunho da sobrevivência do gênero no período, mesmo que de maneira involuntária e fortuita. Tendo por base tais observações, este trabalho trata dos diferentes usos do épico na composição de *Invenção do Mar* (1997), do poeta cearense Gerardo Mello Mourão (1917-2007), e *Galáxias* (1984), do poeta paulista Haroldo de Campos (1929-2003), duas obras de considerável importância para se compreender o crescimento do interesse pelo gênero na poesia brasileira da segunda metade do século XX. Nossa tese é que estes poemas buscam no épico elementos para lidar com os novos desafios que se impõe à poesia moderna à medida que a expansão da cultura de massas e do consumo acaba por esvaziar as perspectivas de transformação social que animaram as utopias de vanguarda e os projetos nacionalistas da primeira metade do século, aos quais os poemas se mantêm vinculados. Nesta nova conjuntura, a poesia épica abandona o triunfalismo que caracterizava suas expressões tradicionais e passa a incorporar a perspectiva do fracasso como elemento central de sua composição, questionando o próprio sentido do fazer poético na modernidade.

Palavras-chaves: épico, epopeia, gêneros literários, poesia, modernidade.





## ABSTRACT

SCUDELLER, Gustavo. **The epic in *Invenção do Mar*, by Gerardo Mello Mourão, and *Galáxias*, by Haroldo de Campos**. 2014. 333 p. Thesis (Doctoral) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

Twentieth century literary theory and criticism usually define the epic as an archaic poetic genre that is virtually extinct in modernity. However, they frequently employ concepts like epic and epic poetry to explain how some of the major works of this period use traditional topics of that genre as their central compositional element. Ezra Pound's *The Cantos* (1930-1969), Fernando Pessoa's *Mensagem* (1935), and Jorge de Lima's *Invenção de Orfeu* (1950) are paradigmatic cases which draw on epic topics like the conception of the poem as an encyclopedic summary of experiences, the preference for the long poetic line, and the employment of mythological motifs in the creation of their heroes. Hence, criticism and theory, though fortuitous and unintentionally, testify to the survival of the epic genre in this period. Bearing these observations in mind, this study investigates the different uses of the epic in the composition of *Invenção do Mar* (1997), by Gerardo Mello Mourão (1917-2007), a poet from Ceará, and *Galáxias* (1984), by Haroldo de Campos (1929-2003), a poet from São Paulo. These books are considerably important to understand the growing interest in this genre in the Brazilian poetry of the second half of the twentieth century. Our thesis is that these poems seek elements in the tradition of the epic to handle the new challenges faced by modern poetry as the expansion of mass culture and consumption eventually voids the prospects of social transformation that inspired the utopias of the vanguard and the nationalist projects in the first half of the century, to which the poems remain bound. Under these new circumstances, epic poetry forgoes the triumphalism of its traditional expressions and incorporates the prospect of failure as its central compositional element, thus questioning precisely what it means to make poetry in modernity.

Keywords: epic poem, epic, literary genres, poetry, modernity.



## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. A CONCEPÇÃO GERAL DO POEMA ÉPICO .....</b>	<b>17</b>
1.1 PERSPECTIVAS SOBRE A TOTALIDADE .....	19
1.1.1. A epopeia, a escrita e o livro.....	19
1.1.2. A Escritura e o inventário .....	28
1.1.3. A escrita, o texto e o livro transfigurado.....	34
1.2. O HORIZONTE DA DÚVIDA.....	45
1.2.1. A moldura crítica e os índices de indeterminação .....	45
1.2.2. A seção do poema e o elogio do intervalo .....	52
1.3. VERSO E ESTILIZAÇÃO.....	61
1.3.1. Ritmo, repetição e rima: a violência genesiaca da origem.....	61
1.3.2. Prosa&verso: a notação massorética e o ritmo da gênese.....	77
<b>2. FÁBULA, MITO E HISTÓRIA .....</b>	<b>95</b>
2.1. APAGAMENTO DA VOZ AUTORAL .....	97
2.1.1. O poeta rei, o escrivão e o bergantim da morte .....	97
2.1.2. O eu abscondito e o vazio do texto .....	107
2.2. A TEORIA DA MATÉRIA.....	113
2.2.1. Fontes e margens: as águas obscuras do esquecimento. ....	113
2.2.2. A odisseia intestinal e os infernos da “escritura” .....	123
2.3. MITO, HISTÓRIA E REALIDADE .....	131
2.3.1. O mito, a lenda e a potência da nomeação .....	131
2.3.2. Antifábula, não-estória e avessos da história .....	140
2.4. A PERSPECTIVA ADVENTÍCIA DA PALAVRA.....	149
2.4.1. Teleologia e teologia da <i>Invenção</i> .....	149
2.4.2. “Nesse nó do livro”: poalha de fábula sobre o nada .....	159
2.5. ÊXTASE E DEMORA NA VISÃO NO PARAÍSO .....	171
2.5.1. Catálogos — evidência e gradação: a epifania do número .....	171
2.5.2. Ekphrasis: a palavra partitura e o magnífico.....	178

<b>3.HERÓIS E TIPOS COMUNS .....</b>	<b>185</b>
3.1. O TIPO EXEMPLAR E A AÇÃO PRINCIPAL.....	187
3.1.1. O bandeirante e o mestiço.....	187
3.1.2. De Circe ao mercado de Toluca: o herói decaído e o poeta sem guia.....	195
3.2. HERÓIS DO NOVO MUNDO .....	203
3.2.1. A fundação do mundo e os portugueses .....	203
3.2.2. Na coroa de arestas dos jornais, quinas de letras e estrelas .....	214
3.3. OS TIPOS COMUNS.....	225
3.3.1. Senhores de engenho, índios, negros e mulheres: os brasileiros.....	225
3.3.2. Velhos, negros, mestiços e mulheres .....	255
<b>4. GUERRA E CONTEMPORANEIDADE .....</b>	<b>279</b>
4.1 GUERRA, VIOLÊNCIA E CONFLITO FUNDADOR.....	281
4.1.1. Guerrilhas, emboscadas e a encarnação do “verbo” nacional.....	281
4.1.2. Guerra de conquista e ofensivas do império.....	299
4.2. INTERPELAÇÕES DO PRESENTE:.....	309
4.2.1. Insurreições, suplícios, docilidade e apelo às armas.....	309
4.2.2. Sociedade de consumo e meios de comunicação de massa .....	327
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>337</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>341</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>349</b>

## **DEDICATÓRIA**

À Milena



## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Alcir Pécora, pela orientação sempre muito franca e precisa.

Aos professores Marcos Siscar e Mario Luiz Frungillo, pelas leituras e observações feitas na qualificação deste trabalho e pela arguição firme e atenta, na ocasião da defesa. Também a Moacir Aparecido Amâncio e Denilson Soares Cordeiro, por terem aceito o convite para participar da banca de defesa e por terem arguido o trabalho com muito zelo e rigor.

Aos professores Trajano Vieira, Francisco Foot Hardman, Márcio Seligman Silva e Maria Helena Nery Garcez, pela atenção generosa, diálogo e conhecimentos partilhados em suas disciplinas.

A todos os funcionários do IEL, sobretudo da Secretária de Pesquisa e Projetos e Secretaria de Pós-Graduação pela atenção, cuidado e exemplar desembaraço com que sempre trataram das minhas dúvidas e problemas burocráticos. Em particular Cláudio Pereira Platero, Miguel Leonel dos Santos, Gilmar Dias e Sueli (SPP).

Aos professores João Adolfo Hansen, Maurício de Sousa Cardoso, Simony Petry, Eduardo Sterzi, Gustavo Silveira Ribeiro e Lisa Carvalho Vasconcellos; a Suzana Scramin, Maria Lúcia de Barros Camargo e demais participantes do programa Casadinho/PROCAD; a Arnaldo Franco Jr., Susanna Busato, Orlando Nunes Amorin, Sérgio Vicente Motta, Maria Heloísa Martins Dias e Adriana da Costa Telles; a Fábio Ackelrud Durão, Cristina Henrique da Costa e Jean-Luc Amalric, a Ricardo Lima e Nery de Barros Almeida, Fábio Martinelli Casemiro e Yuri Zacra; enfim, a todos pelas leituras, diálogos ocasionais, sugestões e demonstrações de interesse pelo trabalho.

Aos amigos Margarida Pontes e Pedro Pontes Siscar, Daniel Augusto Cantane e Liliane Battirola, Daniel Augusto dos Santos e Gabriela Antunes, pela companhia e diálogo nos momentos difíceis.

A todos os parentes e familiares, pelo incentivo permanente: em particular, meus pais, Durval e Antonia, a André e Sara, e, também, a todos das famílias Mulatti e Magri, sempre muito carinhosos e acolhedores.

Meu agradecimento especial à Milena Mulatti Magri, pelo diálogo, leitura e revisão das inúmeras versões deste texto, sobretudo, pela companhia amorosa, companheirismo incondicional e auxílio nos momentos de esgotamento e desânimo.

Agradeço, finalmente, à FAPESP, pelo apoio financeiro durante toda a pesquisa, sem o qual este trabalho não teria sido possível.





“tu o brinquedo flutuante na maré alta  
e sob a lua, tu a travessia entre essas  
duas testemunhas fantasmas que nunca  
retornarão ao mesmo”

Jacques Derrida, *Circonfissão*,  
§59, p. 218.



## APRESENTAÇÃO

Desde minhas primeiras leituras da obra de Gerardo Mello Mourão, o gosto acentuado pela controvérsia sempre foi uma das características que mais me chamou a atenção em seus textos. Não que Gerardo costumasse tomar o partido de posições progressistas ou muito avançadas para a época; tampouco que reproduzisse o espírito demolidor das vanguardas, que marcou boa parte da produção modernista e dos movimentos que se seguiram à geração de 45, como o concretismo e a poesia marginal. Bem ao contrário disso, Gerardo partia de concepções deliberadamente tradicionalistas, em geral, aquelas já muito bem assentadas na imaginação popular, nas crônicas e livros de história do período colonial, ou, então, nas bolorentas atas das academias e agremiações de imortais, espelhadas pelo país. Seu poema *O País dos Mourões* (1963), publicado no auge do entusiasmo modernizador inspirado pela inauguração de Brasília, enquadra-se bem nesta linha de estilização. Ambientado no sertão de fins do século XIX e começo do XX, dava de ombros para a realidade nacional mais imediata, propondo cantar a brutalidade e a fama dos coronéis nordestinos, tendo como eixo principal as aventuras de sua própria família.

Sua prosa como periodista, parcialmente recolhida em *Invenção do Saber* (1983), ou como biógrafo de Eduardo Frei, líder da democracia cristã e presidente do Chile entre os anos de 1964-1970 (cf. *Frei e Chile num continente ocupado*, 1966), conserva os mesmos traços de estilo. Partindo de lugares comuns do ideário católico e tradicional, seguia no sentido de atingir interpretações muitas vezes agudas da doutrina social da Igreja ou do pensamento democrático da época, sem aderir, com isso, às posições mais ortodoxas ou reacionárias do pensamento conservador. Sempre aludindo à sua proximidade pessoal com autoridades e políticos da época, não raro fazia disso um recurso para, à maneira dos apologistas antigos, demarcar divergências, ou então, uma eventual distância crítica em relação a estas personalidades, tendo em vista os rumos políticos tomados pelo país.<sup>1</sup>

Ao aspecto controverso da obra, soma-se o caráter acidentado e obscuro da vida pessoal de Gerardo Mello Mourão. Ainda hoje, quase tudo o que se conhece sobre ele se

---

<sup>1</sup> Cf. textos como “Os códigos do nordeste” (MOURÃO, 1999), ou “Os historiadores de 64” (MOURÃO, 1983, p. 137-139).

baseia nos relatos pessoais do próprio autor ou de amigos, o que faz com que sua biografia ainda se conserve envolvida numa atmosfera de mistificação quase intransponível. É muito conhecida a história de que fora preso inúmeras vezes durante o Estado Novo, de Vargas; e, depois, logo no início do Golpe de 1964, quando exercia mandato de Deputado por Alagoas<sup>2</sup>. Na primeira ocasião, entre 1942 e 1948, teria sido preso 18 vezes, chegando a cumprir cinco anos e dez meses de prisão<sup>3</sup>, acusado de espionagem nazista. Em 1964, teria sido levado a inquérito policial sob suspeita de colaboração com uma eventual sedição comunista, ocasião em que diz ter sofrido violência e tortura. Liberado e ainda sob ameaças, teria ido à Câmara dos Deputados e denunciado os abusos das forças de segurança do Governo, razão pela qual teria partido imediatamente em exílio para Valparaíso, no Chile, onde permanece por dois anos.<sup>4</sup> Dentre os poucos livros de história que documentam detalhes da sua vida privada, o único, ou pelo menos o mais conhecido, é o do brasilianista norte-americano Stanley Hilton, publicado no Brasil em 1977, com o título *Suástica sobre o Brasil: a história da espionagem alemã no Brasil: 1939-1944*. O livro, que se baseia em correspondências de funcionários de alto escalão do Estado e dos serviços secretos do Brasil, EUA, Inglaterra e Alemanha, menciona Gerardo lateralmente, como um dos envolvidos no grupo de espionagem concentrado no Rio de Janeiro. Segundo o autor (HILTON, 1977, “‘Capitão Garcia’ e os Camisas-Verdes”, p. 299-312), Gerardo teria participado como um intermediário de entregas para o grupo alemão. O livro, como era de se esperar, foi recebido com protestos de Gerardo Mello Mourão na imprensa.<sup>5</sup>

Na ocasião, Gerardo (MOURÃO, 1978, p. 3) acusou o autor norte-americano de ser agente da CIA e questionou as autoridades do governo militar por facilitarem o acesso de documentos de Estado a estrangeiros, quando, à época, seu acesso ainda se mantinha proibido a pesquisadores brasileiros. Na edição americana e na segunda edição brasileira do seu livro, Hilton (1981, p. 7-11; 1983, p. 18-19) respondeu às acusações de Gerardo em adendo ao prefácio da obra, acusando-o de mover uma campanha obscurantista, com repercussão negativa para o livro e surgimento de dificuldades para o acesso dos arquivos a

---

<sup>2</sup> Entrevista com o Sr. Gerardo Mello Mourão (2001).

<sup>3</sup> Cf. Mourão (1980, “Biobibliografia do autor”, p. xiii); Entrevista....(2001).

<sup>4</sup> Entrevista... (2001)

<sup>5</sup> Cf. “Apelo ao itamarati” (MOURÃO, 1978, p. 3)

estrangeiros. Além disso, Hilton também acrescentou algumas notas pontuais à nova edição do texto. Destas notas, a mais dura é a adicionada ao parágrafo que introduz a figura de Gerardo na obra, logo nas primeiras páginas dedicadas ao envolvimento de integralistas com o trabalho de espionagem alemão (HILTON, p. 1983, p. 352-353). No período acrescido, Hilton afirma que, durante a juventude, Gerardo teria escrito um opúsculo intitulado *Hitler e a Igreja Católica*, “no qual [ainda segundo Hilton, Gerardo] elogiava os líderes do Eixo, especialmente Hitler, equiparando-o a São Tomás de Aquino [!] no que dizia respeito à sua atitude para com os judeus” (p. 353). Por estapafúrdio ou reprovável que seja o alegado trecho do texto de Gerardo, ele mantém um notável parentesco com o estilo da prosa provocativa habitualmente praticada pelo autor. Mas, no caso, a ausência de contextualização e a impossibilidade do acesso ao texto dificultam consideravelmente o ajuizamento sobre o sentido preciso da frase, isto é, se empregada em sentido estrito e afirmativo, ou irônico, no alegado texto de Gerardo. Segundo nota de Hilton, haveria um exemplar da 6ª edição do livro, de 1941, no *National Archive* (NA) americano, sob registro 59, 862.20232/425. Entretanto, não tive condições de consultar o volume, nem pude ter notícia alguma da existência de cópias, no Brasil.

Questionado sobre o episódio, Gerardo (MOURÃO, 2000; 2001) frequentemente declarava não ter razões para escusar sua participação no integralismo, ou em ações políticas que lhe renderam a prisão. Dizia ter ingressado no integralismo por causa do catolicismo e de um forte sentimento nacionalista da época, vendo nele uma alternativa às duas tendências majoritárias na conjuntura política mundial, de características eminentemente internacionalistas: o liberalismo de mercado anglo-americano, de um lado; e o comunismo, de outro. Sobre o livro mencionado por Hilton, Gerardo parece nunca ter dito uma única palavra (isto é, se excetuarmos, aqui, os depoimentos em que diz ter buscado e queimado textos de juventude, alguns dos quais se arrependia de ter escrito). Sobre as ações violentas, já ao fim da vida, em entrevista à Câmara dos Deputados, diz ter participado de confusões deliberadamente provocadas em estabelecimentos comerciais que, à época, se recusavam a atender negros. Algumas destas ações, segundo Gerardo, teriam sido provocadas na companhia de Abdias do Nascimento, também membro do integralismo e, hoje, conhecido militante das causas negra. Quanto às acusações de espionagem,

desembaraçava-se do assunto alegando que o livro de Hilton, apesar do farto material levantado, baseava-se exclusivamente nos inquéritos forjados pela polícia política de Vargas. Sempre insistiu ter sido preso por decreto, junto com outros adversários do regime: ou seja, sem julgamento. O decreto teria sido editado por Vargas sob alegações de segurança nacional, tendo sido extinto ao fim da Segunda Guerra Mundial, junto com a queda de Vargas.

Com efeito, especificamente no capítulo em que menciona Gerardo, a principal fonte utilizada por Hilton são depoimentos tomados dos Termos de Declaração de inquérito (cf. HILTON, 1983; p. 449-452). A essa fonte principal, Hilton agrega outros documentos de maior valor e contundência, que envolvem desde bases de escuta do serviço secreto alemão, até correspondências entre autoridades brasileiras e norte-americanas. Não estou certo sobre o conteúdo dos documentos mencionados por Hilton, já que a maioria deles é parafraseada ou citada muito brevemente. Tudo no livro corre por conta da acusação mútua dos envolvidos e da intriga detetivesca concebida pelo autor, a qual, além de envolvente, é, também, bastante verossímil. Entretanto, por aí, não se arranca a biografia de Gerardo um palmo sequer do limbo ficcional em que permanece metida. Pelo contrário, por intermédio destas narrativas, ela parece se enredar ainda mais na teia de mistificação da qual emerge.

Deste caráter controverso da obra e biografia de Gerardo Mello Mourão o que muito me interessava era entender como um autor de formação tradicional e nacionalista, como Gerardo, podia ter evoluído no sentido da assimilação de problemáticas modernas de cunho cosmopolita e contestador, as quais, em muitos aspectos, pareciam contradizer tais posições de partida. Neste sentido, as estratégias colocadas em prática por Gerardo, com vistas a agenciar algum tipo de conciliação entre a tradição e o progresso, o antigo e o novo, pareciam-me de sumo interesse, despertando minha curiosidade na mesma proporção em que, com algum esforço, eu conseguia vencer a repugnância ou irritação provocadas, de início, pelas posições aparentemente mais regressivas ou conservadoras defendidas pelo autor, como, por exemplo, seus esforços pessoais envidados no sentido de reabilitar figuras públicas já, há muito tempo, repudiadas ou esquecidas pela opinião pública por causa de suas posições políticas, ou de sua vinculação com o *status quo* e o poder. Se em muitos poetas modernos, como Baudelaire ou Rimbaud, sempre foi possível ler suas ambiguidades

como um registro paradoxal de aceitação e recusa simultânea do senso comum de seu tempo, meu propósito, inversamente, era identificar em que medida as controvérsias de Gerardo permitiam inferir os impasses vivenciados por uma individualidade moldada sobre valores antigos, imersa, porém, numa conjuntura na qual parecia se sentir cada vez mais acuada pelos novos consensos. Todavia, ao tratar do sentido político da obra de Gerardo, receio ter sido leniente demais, justamente nos pontos em que a discussão pedia um posicionamento crítico mais duro ou decidido. São os efeitos indesejáveis de excessos no *close-reading*: quanto mais se traz o texto para perto de si, com o intuito de ler, na sua letra, a marca d'água dos sentidos e das intenções programadas pelo autor, tanto mais fácil ignorar os contornos de tudo quanto se insinua nos seus horizontes.

Haroldo de Campos e sua obra dispõem apresentações mais detalhadas. Ao longo de sua carreira, notabilizou-se por suas traduções, pela obra poética e crítica e, sobretudo, por sua militância poético-cultural em prol do concretismo, entre os anos de 1954-60, retomada em uma série de polêmicas literárias intermitentes, surgidas nas décadas seguintes. Diferentemente de Gerardo Mello Mourão, nunca se comprometeu pessoalmente com a política partidária, nem com os movimentos sociais da época, o que não lhe poupou críticas e desavenças. Durante os anos 1960, ainda nos rescaldos da militância concretista, flertou com a participação política, defendendo a pesquisa formal e a autonomia do objeto estético contra as propostas de engajamento poético que, recusando tais princípios, baseavam-se na exploração temática de conteúdos políticos a partir de formas literárias já assimiladas do público. Com os companheiros de geração, embarcou no clima pró-Cuba, após a revolução. Progressivamente, afeiçoou-se pelos problemas da miséria social e do subdesenvolvimento, elaborando-os, ainda que de forma recalcitrante e indireta, em textos de crítica e poemas, como os reunidos em *Servidão de Passagem* (1962).<sup>6</sup> Polemizou com a poética dos recém-surgidos CPCs (os Centros Populares de Cultura). Com Boris Schnaiderman e seu irmão Augusto, traduziu Maiakovski e os poetas russos. Neste meio tempo, traduziu um ou outro poema de Brecht. Mais ao fim da carreira, escreveu poemas de conteúdo mais acentuadamente político, como os poemas reunidos na seção “musa

---

<sup>6</sup> Cf. Simon (1992).

militante”, de *Entremilênios* (2009, obra póstuma) e o poema “O anjo esquerdo da história”, sobre o massacre dos sem-terra, em Eduardo dos Carajás.

Desta militância poético-cultural, um dos episódios mais controversos (para não dizer vexatórios) em que Haroldo se envolveu foi em torno ao *jingle* que compôs, sob encomenda, para a campanha de Lula à presidência, em 1994, cujo título era “Por um Brasil-Cidadão”. Haroldo já havia aceitado outras encomendas menores para o partido, como o *slogan* da campanha de Eduardo Suplicy. Contudo, ao entregar a última encomenda para o comitê da campanha presidencial, Haroldo apressou-se em dar explicações sobre a composição, numa reportagem à *Folha de São Paulo*, alegando ter atendido à encomenda mesmo sem se reconhecer incondicionalmente comprometido com o candidato, já que não havia votado nele no primeiro turno. Acerca dos detalhes estritamente técnicos da composição, acrescentava, ainda, se tratar de uma peça de molde experimental, concebida segundo os princípios do futurismo russo.

Mas foram esforços baldados. A composição era medíocre, e a justificativa pública, embaraçosa. Não tardou para que provocasse respostas inflamadas, sobretudo, da militância mais combativa — a mesma que, já na entrevista, Haroldo procurava desqualificar antecipadamente, alcunhando-a de “a ala xiita” do partido. O registro mais fiel destas reações foi o artigo “PT & poesia: a cidadania de pé-quebrado” (1994), publicado por Iumna Maria Simon, professora e crítica universitária da UNICAMP, à época. Com grande rigor analítico e riqueza de detalhes, Iumna criticava o “primarismo” da composição, bem como dos enunciados políticos projetados pela peça publicitária de Haroldo. Com mais severidade, o acusava de agir levianamente e por oportunismo, visando tirar vantagem da exposição pública que a situação permitia, já que, ao aceitar a encomenda eleitoral, cumpria o pedido, mas o fazia acompanhado de uma declaração pública pela qual procurava neutralizar eventuais compromissos com o candidato. A polêmica, como é de se imaginar, não afetou em nada o prestígio público de Haroldo como escritor. Mas contribui muito para realçar os limites da sua visão pessoal de autonomia poética, defendida desde os tempos do concretismo.

Eis o ponto em que me pareciam imbricar as obras de Gerardo Mello Mourão e Haroldo de Campos, com tudo o que preservam de incongruentes entre si. Pois, tanto em



uma como na outra, o interesse pelo épico parecia assinalar justamente este desejo de, por um lado, abarcar a complexidade do mundo moderno pela poesia; e de outro, fazê-la se encarnar no mundo, cumprindo, aí, um importante destino. Na obra de Gerardo Mello Mourão, este anseio aparece fortemente marcado nos poemas da trilogia *Os Peãs* (1980, na qual se inclui o já mencionado *O País dos Mourões*), e no mais recente *Invenção do Mar* (1997). Aparece, também, em ensaios como “A geopoética de Euclides”, recolhido em *Invenção do Saber*. Na obra de Haroldo de Campos, de forma igualmente abundante, mas sempre lateral, aparece já em composições mais afinadas com as premissas do concretismo, como os poemas “Alea I – Variações semânticas (uma epicomédia de bolso)”, de 1962/63, publicado em 1966-67 na revista *Invenção*; e *Signantia quasi caelum: signância quase céu* (1979). Depois em poemas-livro como *Galáxias* (1984), *Finismundo: a última viagem* (1990) e *A máquina do mundo repensada* (2000), os três com referência central à ideia de totalidade da experiência. O mesmo interesse atravessa as traduções dos *Cantares de Ezra Pound* (1960); do *Finnegans Wake* (1962), de Joyce; do “Lance de Dados” (1974), de Mallarmé; de fragmentos do Paraíso (1976), de Dante; do *Qohélet* (1990) e do *Bere’shith* (1993) bíblico; além da tradução integral da *Ilíada* (2001-2003) e fragmentos da *Odisseia* (2006, publicação póstuma), ambos de Homero. Avizinha-se, também, nos ensaios sobre *O Guesa*, de Sousândrade; sobre o *Ulisses*, de Joyce; sobre *Iracema*, de José de Alencar, ou sobre *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (em texto sobre Mário Faustino).

A proposta de estudar conjuntamente *Invenção do Mar*, de Gerardo Mello Mourão, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, me era atraente na medida em que parecia franquear meios de problematizar a oposição tradicional entre regionalismo e cosmopolitismo, diversamente estampados nas obras destes poetas. Assim, se a partir de Gerardo, que propunha uma poética enraizada nas tradições do nordeste, mas aberta para o mundo, eu procurava, com Haroldo, ponderar o alcance e os limites da poética de Gerardo; partindo de Haroldo, que propunha uma poética cosmopolita, em diálogo com as correntes mais atuais da poesia mundial, eu pretendia, com Gerardo, ponderar os limites das pressuposições que sua obra fazia a respeito do dado local. Nos dois casos, o visado era, simultaneamente, as ideias de poesia e de contemporâneo que os dois poemas projetavam, no cruzamento de suas perspectivas.

Todavia, quer me parecer, agora, que ambas ideias são justamente as que mais poderiam recusar se manifestar nesta sobreposição. Não porque as duas poéticas se anulem entre si. Mas porque, do recuo temporal de *Invenção do Mar* em direção aos textos do período colonial, e da imersão de *Galáxias* na imediatividade do presente nas sociedades de massas, é justamente “a” época dos textos, isto é, “a” eventual trama de seus propósitos e interesses, que, em vez de ganhar nitidez, parece evanescer, nesta sobreposição.

Dou um exemplo. Lendo *Invenção do Mar*, pode-se recriminar o poema por seu passadismo, já que — tendo aparecido à beira do século XXI, isto é, em 1997 —, insiste em adotar o ponto de vista sublimador das crônicas do período colonial e dos livros de história vinculados às manifestações tardias do nacionalismo, nos quais o colonizador via de regra é representado como protagonista e herói da história nacional. Tal ponto de vista, ridicularizado pelo modernismo literário e revisado pela historiografia atual como simplificador, não seria condizente com uma visão ampla de toda a complexidade da formação histórica e cultural do país. Neste sentido, por que não recontar a história colonial dando protagonismo ao índio, ao escravo, ou aos baixos estratos da sociedade portuguesa da época, como muitas pesquisas históricas, arqueológicas ou etnográficas já vinham fazendo, na mesma época da publicação do poema?

Por outro lado, não seria o caso de se perguntar, também, por que *Galáxias* passa completamente ao largo da questão dos povos indígenas, muito embora, há época de sua escrita, 1963-76, trabalhos como os de Darcy Ribeiro e o de Lévy-Strauss — um dos maiores ícones do estruturalismo, corrente a qual Haroldo de Campos, por muito tempo se aferrou — tivessem contribuído para dar visibilidade à complexidade cultural, bem como à situação de abandono destes povos, ao passo que a fundação do parque do Xingu, encabeçada pelos irmãos Vilas-Boas, já era uma conquista consumada à época, se não de fato, ao menos juridicamente?

São questões importantes. Mas, no caso de *Invenção do Mar*, me parece, cobrar sintonia com o debate histórico contemporâneo seria exigir atualização demais de um poema que pretende ser deliberadamente anacrônico; e justamente daí, retirar sua força e sentido. De forma semelhante, mas não igual, cobrar inquietações indigenistas de *Galáxias* seria exigir atencipação demais de uma obra cujo espírito de vanguarda se restringia quase

que exclusivamente à pesquisa das inovações estéticas da literatura brasileira e internacional, bem como das recentes transformações na conjuntura política e cultural do seu tempo; um programa intelectual ambicioso e abrangente, sem dúvida, mas que não se arriscava para muito além de tais preocupações literárias ou estéticas. Pode-se, aliás, conceder a *Galáxias* que, à época, tais questões ainda não tinham a publicidade que passaram a adquirir nas últimas décadas. Apesar de suscetíveis de comparação, porém, as cobranças dirigidas aos dois poemas não são da mesma ordem, nem equivalentes, nem proporcionais entre si. De *Galáxias*, pode-se reclamar de omissão, de falta de interesse por uma realidade de irrecusável dramaticidade e importância, mas praticamente invisível no interior de um programa de modernização que visava a uma acelerada sintonização da realidade brasileira com a internacional. Em *Invenção do Mar*, porém, o que se condena é a adesão a um ponto de vista considerado indefensável na atualidade, tanto do ponto de vista histórico como moral.

Infelizmente não pude registrar, nem levar em frente, a análise destas e outras hipóteses que me ocorriam. Tampouco pude me dedicar a outros dois trabalhos importantes, que deveriam seguir imediatamente à redação do texto que segue logo mais. Estes trabalhos eram: 1) a análise e detalhamento dos pontos de convergência entre as noções de épico de Gerardo Mello Mourão e Haroldo de Campos, pressupostas na composição de *Invenção do Mar* e *Galáxias*; e 2) uma contextualização rigorosa do modo como essa questão se situa nas obras destes autores, procurando entendê-la no âmbito das questões que emergem da história da poesia brasileira do século XX.

Chegando ao fim do trabalho, concluí que resolver tais questões, como gostaria, ultrapassava a medida do que, por ora, eu podia realizar, muito particularmente, em se tratando de dois poemas que, durante a investigação, já demandavam muito trabalho de consulta e pesquisa, por causa do volume extravagante de alusões contextuais e eruditas que empregam. Nem por isso, acho que deixei de fazer uma ou outra observação sugestiva a respeito destes assuntos. Quanto à *Invenção do Mar* e à obra de Gerardo Mello Mourão, o leitor que quiser aprofundar mais seus estudos pode procurar pelos trabalhos de Jamesson Buarque de Souza (*A poesia épica de Gerardo Mello Mourão*, de 2007; tese de doutorado pela Universidade Federal de Goiás); de Lúcia Maria Alves Maia Oliveira (*O leitor*

*Gerardo Mello Mourão*, de 2008; dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Ceará) e de Edson Oliveira da Silva (*Gerardo Mello Mourão e a gênese épica de Invenção do Mar*, de 2010; dissertação de mestrado pela Universidade Estadual de Feira de Santana), todos, creio, pioneiros no estudo da obra de Gerardo Mello Mourão, em meio universitário. Sobre Haroldo de Campos e *Galáxias*, há número bem maior de trabalhos, tanto na forma de teses como de artigos. Para além daqueles mencionados na bibliografia deste texto, o leitor não terá dificuldades para encontrar trabalhos de relevância e interesse sobre estas e outras questões.

## INTRODUÇÃO

Desde a Antiguidade clássica até meados do século XVIII, enquanto a retórica conservou seu prestígio como instituição normativa da maioria dos gêneros poéticos então conhecidos, a epopeia foi concebida como poema narrativo em verso, de cunho maravilhoso, forma fixa e grandes proporções, destinada a exaltar os feitos extraordinários de um povo e seus heróis. Em linhas gerais, é esta a definição do gênero que Cândido Lusitano nos dá, quando, no segundo tomo de sua *Arte Poética*, propõe delinear os aspectos de composição que embasariam — conforme suas palavras — “o majestoso edifício do *Poema Épico*” (FREIRE, 1759, p. 163).<sup>7</sup> Baseado em Le Bossu, um eminente tratadista francês do século XVII, Lusitano recorda que, em sua origem etimológica, o termo *Epopeia*, derivando da palavra grega *épos*, significaria, neste idioma, o mesmo que “narração, discurso, ou palavra” (p. 164). Destas três possibilidades de definição, Lusitano destaca unicamente a vinculação entre *epopeia* e “narração”, condenando, em seus antecessores, a pouca atenção dada pelos à qualidade da “ação” narrada no poema épico. Essa, segundo Lusitano, devendo ser elevada, constituiria o elemento essencial da distinção entre gêneros como a tragédia e a comédia, por exemplo.

Tal definição do gênero satisfaz os estudiosos enquanto as obras ainda pareciam se adequar bem a ela. Contudo, com o advento da modernidade, duas situações adversas se colocaram. De um lado, a crescente oposição entre literatura e sociedade, acentuada pelo surgimento do romance, alimentava a desconfiança de que a modernidade já não apresentava matéria adequada para a composição épica. De outro, o surgimento de obras poéticas que, embora identificadas pelos estudiosos como “épicas”, em quase nada se acomodavam às definições tradicionais do gênero, apontava para a necessidade de remodelamento de sua definição. Obras tão diferentes entre si, como o *Leaves of Grass*, de Walt Whitman; *The Cantos*, de Ezra Pound, e *Waste Land*, de T. S. Eliot; ou, então, *Canto Geral*, de Pablo Neruda; *Mensagem*, de Fernando Pessoa, e *Invenção de Orfeu*, de Jorge de

---

<sup>7</sup> Com efeito, escreve Lusitano: “Dizemos pois, que a *Epopeia* é a imitação de uma ação heróica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heróico por modo misto, de maneira que cause uma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os ânimos a amar as virtudes, e as grandes empresas” (FREIRE, 1759 p. 165).

Lima, apontavam neste sentido tanto por sua extensão como pela abrangência dos quadros históricos que pretendiam abarcar, muito embora já apontassem para o abandono da forma narrativa, do metro tradicional e para a preferência por uma abordagem crítica da figura tradicional do herói como características dominantes da épica subsquente.

Saulo Neiva procurou entender o quadro geral em que se situava este problema em obras da poesia e da crítica brasileira contemporânea, em seu *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX* (2009). Nele defende que o gênero teria se mantido em pleno vigo ao longo do século, mencionando, em abono de sua tese, obras como o *Martim Cererê* (1928), de Cassiano Ricardo; *Sísifo* (1976), de Marcus Accioly; *Um país o coração* (1980), de Carlos Nejar; e *A máquina do mundo repensada* (2000), de Haroldo de Campos, entre muitos outros. Para Neiva (2009, p. 212-213), parte destas obras, longe de serem incompatíveis com os desafios colocados pela “condição moderna”, na verdade se destacariam por um esforço comum de “rejeição” e crítica do “prosaísmo” do mundo atual, o qual se resolveria num trabalho constante de problematização do presente e das eventuais perspectivas de futuro anunciadas nas obras. Além disso, apontariam uma tendência de exploração da forma longa e de temas eruditos, em grande medida oposta à tendência consolidada com o modernismo de Bandeira, Drummond e Cabral, de identificar a poesia moderna exclusivamente com a lírica breve e coloquial, focada no cotidiano.

É nesta linha de interesses que se situam *Invenção do Mar*, de Gerardo Mello Mourão — também comentado por Saulo Neiva —, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, as duas obras que adotamos como *corpus* de estudo para este trabalho. Nossa tese coaduna em grande medida com as conclusões a que chegou Saulo Neiva, mas procura avançar na direção de um aspecto peculiar a estas obras: em *Invenção do Mar* e *Galáxias*, o diálogo com a tradição da poesia épica, ademais de ser uma tentativa de dar sentido à complexidade da vida no mundo moderno, resistindo a ele, é, também, uma continuada reflexão sobre a própria capacidade da poesia de fazer sentido nesta nova circunstância histórica. Dentro desta proposta, o risco de fracasso da forma épica, muitas vezes dado pelas obras como certo, é incorporado como elemento fundante, e, por isso mesmo inseparável, da sua nova configuração. Assim, de gênero impecável e superior — elogio dos grandes feitos exemplares e duradouros, como a descoberta dos mares ou a conquista de Troia —, o épico

se transforma em forma relativa e menor, na qual o próprio drama da suficiência ganha um destaque permanente. Trata-se, em último caso, de questionar a suficiência da forma para abarcar a complexidade do mundo atual, questionando, conjuntamente: a suficiência do verso para fazer frente à comunicabilidade da prosa; a suficiência do herói para escapar aos processos de massificação, produzidos com a universalização das relações de mercado; e, enfim, a suficiência da própria poesia, enquanto instituição, para dizer e realizar algo distinto dos propósitos moldados pela sociedade de consumo como de interesse iminente e comum.

*Invenção do Mar* é uma epopeia da descoberta e colonização do Brasil, escrita a partir de crônicas da época, tendo como tema o choque violento de civilizações decorrente do encontro de diversos povos (índios, negros africanos e europeus de procedência diversa, em particular, espanhóis, franceses, holandeses e judeus), no novo território reclamado pelos portugueses. Composto de 7 cantos, cada qual com 9 poemas, mais duas partes que servem de preâmbulo e epílogo, o poema conta a história da Colônia evocando, inicialmente, o tempo das canções trovadorescas de Don Diniz (1261-1325) e das primeiras descobertas dos portugueses nos mares (séc. XIV e XV); passa a história do descobrimento do Brasil (1500); segue com as histórias da catequização dos índios pelos jesuítas (séc. XVI-XVIII) e do desbravamento do sertão pelos bandeirantes (séc. XVII-XVIII); alcança seu clímax com a narração da guerra contra os Holandeses, em Guararapes (1648-1649); e termina, enfim, aludindo aos episódios de Palmares (1695) e da Libertação dos Escravos (1886), da Inconfidência Mineira (1789) e demais movimentos de caráter emancipatórios que antecederam a Independência (1822), como a Revolução Pernambucana de 1817. No poema, as alusões à insuficiência do gênero aparecem marcadas nos comentários críticos do prólogo, que, trazendo o título de “epitáfios”, sugere a estreita conexão entre a discussão crítica e a afirmação da morte do gênero, no trecho. Aparecem, também, na insistência da fábula sobre o caráter “lendário” dos eventos narrados a partir das crônicas; e na tematização do surgimento do mercado como força incontestável em nível mundial, realçada sobretudo no desfecho e epílogo da obra. Em seu conjunto, estes aspectos aprofundam o tom de desolação que acompanha os últimos trechos do livro, onde a multiplicação da imagem de mortos e supliciados pelas forças do Império recém criado

parece convergir no sentido de uma progressiva dissensão entre o “povo” — que, segundo a fábula do livro, teria sido o protagonista da unidade nacional — e as instituições do Estado.

*Galáxias* não é exatamente uma epopeia — não nos moldes clássicos que conhecemos —, mas aspira a uma filiação “bastarda” com o gênero. Este propósito transparece de modo muito evidente, em primeiro lugar, na extensão do livro, bastante incomum para os padrões de economia e síntese firmemente defendidos por Haroldo de Campos como princípio construtivo, à época do concretismo. Aparece, também, na adoção de uma medida constante de verso, não necessariamente isométrica; na apropriação de tópicos e temas próprios à tradição da epopeia; e, enfim, na amplidão do quadro histórico e complexidade de temas que procura abarcar. Experiência híbrida entre a lírica objetiva e o romance, entre a autobiografia e o discurso periegético, o poema é composto de 50 folhas-fragmentos, sem numeração e com o verso de cada uma das folhas em branco, num total de 100 páginas, sendo cada fragmento passível de ser lido de forma independente e sem ordem obrigatória. A matéria do livro se desenvolve a partir das viagens do poeta por cidades da Europa, América e Brasil, destacadas em vista do grande interesse artístico ou turístico que apresentam. A essa matéria de base o poema agrega especulações sobre arte e literatura, cotidiano e cultura, dentre as quais se destaca uma grande massa de alusões eruditas e reflexões sobre o próprio desafio da escrita. De modo geral, as referências à insuficiência da forma épica destacam-se no poema pela ênfase dada aos intervalos. Estes, seccionando a obra desde a sua forma geral como livro, com suas páginas em branco, até a composição morfológica das palavras e dos espaços entre elas, produz choques e interferências entre matérias distintas, sem resolvê-las, convidando à reflexão sobre a difícil convivência entre o prosaico e o sublime, o corriqueiro e o raro, o modesto e o venal, o progresso e a tradição, na atualidade.

Para dar conta desta grande variedade de questões e da tese que associamos a elas como linha geral de interpretação dos poemas, optamos, assim, por dividir o trabalho em quatro grandes partes, cada qual abordando um grupo geral de problemas de análise.

A primeira parte, intitulada “Composição geral do poema épico”, destina-se a discutir a ideia de epopeia que *Invenção do Mar* e *Galáxias* alavancam a partir de três tópicos gerais de composição, isto é: i) a faixa de comentários críticos e auto-referenciais



que atravessa os dois poemas; ii) a composição geral dos poemas como livro; e iii) suas escolhas relativas à prosódia e dicção, em vista dos critérios fixos estabelecidos pela retórica tradicional do gênero épico. Na primeira seção, a análise mantém-se concentrada sobre as representações que *Invenção do Mar* e *Galáxias* fazem do livro e da escrita, concebendo-os como formas primordiais da relação dos indivíduos com sua experiência e com o mundo. A sequência do trabalho procura avaliar em que medida detalhes de composição geral dos poemas, enquanto livro, incidem sobre os posicionamentos que assumem em relação às suas matérias. O trecho termina com uma análise do valor primordial que ambos os poemas dão para o ritmo, vendo nele um elemento fundamental da poesia e do mito, que condicionaria a própria eficácia da palavra no mundo.

A segunda parte dedica-se a discutir a interação entre fábula, mito e história, na composição dos poemas, três elementos centrais da épica tradicional. Começando pela representação que os poetas fazem de si mesmos como “escribas”, passamos à discussão do modo como *Invenção do Mar* e *Galáxias* articulam suas matérias em vista da exigência aristotélica da *unidade de fábula* e do conceito tradicional de representação como imitação verossímil de assuntos lendários ou históricos. É neste ponto que nos pareceu apropriado desenvolver uma análise mais detalhada da articulação teleológica da fábula épica com o mito, destacando, respectivamente, as problemáticas do sebastianismo, em *Invenção do Mar*, e da dissolução do enredo, em *galáxias*. O trecho conclui como uma interpretação do papel que as figuras de repetição desempenham nos poemas, enquanto artifício de escape ao *continuum* da fábula, por meio da ênfase no exorbitante.

A terceira parte trata do herói e demais personagens representados em *Invenção do Mar* e *Galáxias*. As hesitações de *Invenção do Mar* diante do desafio de eleger um herói em particular, característico e exemplar da nacionalidade, e o estado de abandono voluntário do poeta de *Galáxias* — sua hesitação e dificuldade para afirmar sua soberania como poeta e autor de seu próprio destino face às determinações das circunstâncias e às arbitrariedades do mundo moderno — constituem o tema central da primeira etapa desta investigação. A ela se segue uma análise dos personagens dos dois poemas que, em sua configuração geral, aproximam-se da figura típica do herói épico. Nesta etapa, a finalidade das análises consistiu principalmente em distinguir os valores éticos de que estes

personagens aparecem investidos, procurando, a partir daí, delinear o papel que representam no conjunto maior das matérias elaboradas por cada poema. Em contraponto com esta etapa, uma análise dos tipos marginalizados, por vezes, mesquinhos ou comuns, em ambos os poemas, encerra esta terceira parte.

A quarta e última parte, enfim, trata conjuntamente dos temas da guerra e da abertura dos poemas para o contemporâneo. Tema tradicionalíssimo na poesia épica antiga, especialmente nas de corte bélico-militar, como a *Ilíada*, de Homero, e a *Eneida*, de Virgílio, a guerra tem lugar central na composição do enredo de *Invenção do Mar*, coincidindo com seu clímax; em *Galáxias*, é tema marginal, mas frequentemente retomado em trechos que aludem à Segunda Guerra Mundial, à Guerra do Vietnã, à Revolução Cubana e às ditaduras militares de Brasil e Espanha, todos eles, episódios frequentemente aludidos a partir de monumentos e memórias de guerra. Em um caso como no outro, um mesmo elemento ganha destaque como vínculo entre guerra e presente: o choque entre ideais de emancipação, baseados tanto na solidariedade dos subjugados como nas pretensões de individualidade reclamadas por particulares, de um lado, e a opressão de interesses comerciais uniformizadores, ligados a grupos político-financeiros independentes de regulamentação nacional, de outro. Essa nova circunstância, ainda representada como emergente nas passagens de *Invenção do Mar* e *Galáxias* que tratam especificamente do passado recente — caso de *Galáxias* — e do passado mais remoto — caso de *Invenção do Mar* —, torna-se realidade incontornável e universal, nas passagens em que os poemas aludem especificamente à atualidade. Nelas, a consolidação do mercado mundial como sistema que regula praticamente todos os aspectos da vida em sociedade e privada, tornando-a mesquinha, surge de forma mais contundente como realidade contra a qual a poesia se defronta, em geral, desarmada, mas munida da esperança de que, pela invenção (isto é, pela confiança depositada na força mágico-performativa da linguagem), ainda possa gestar formas de resistência e alternativas, mesmo que os poemas, eles próprios, não aludem ou façam o louvor destas possibilidades. Estas, sendo possíveis e evidentes — nomeáveis, no sentido lato do termo —, talvez por isso mesmo, já não sejam soluções, nem opções viáveis de ruptura.

## **1. A CONCEPÇÃO GERAL DO POEMA ÉPICO**



## 1.1 PERSPECTIVAS SOBRE A TOTALIDADE

“[O] autenticamente épico é o espiritual concreto na forma individual; e a epopeia, na medida em que tem por assunto [*Gegenstande*] o que é, alcança como objeto [*Objekt*] o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e de uma época. A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito. A esta totalidade pertence, por um lado, a consciência religiosa de todas as profundidades do espírito humano, por outro lado, a existência [*Dasein*] concreta, a vida política e doméstica, descendo até os modos, as carências e os meios de satisfação da existência [*Existenz*] exterior; e tudo isso a epopeia anima por meio de um estreito amalgamento com os indivíduos, uma vez que para a poesia o universal e o substancial existem apenas na presença viva do espírito”.

Hegel, *Estética*, p. 91

“‘[T]otality’: a term which we had encountered in the *Aesthetics*, in Faust’s monologue, and in a number of commentaries, but which I then left aside to speak of devils and phantasms, reveries and innocence. Yet I was not changing the subject. For those metaphors are the pillars, and the masks, of the modern totality: they embody its violence — and *hide* its violence”.

Franco Moretti, *Modern Epic*, p. 34

### 1.1.1. A epopeia, a escrita e o livro

Desde Hegel, o problema da totalidade esteve colocado em quase tudo o que se discutiu sobre poesia épica, na modernidade. Lukács popularizou o termo, empregando-o em sentido muito particular: mais que Hegel, acentuou a vinculação entre o tipo de mundo representado na epopeia antiga e a etapa histórico-filosófica que, em sua concepção, corresponderia a uma época específica da evolução cultural do Ocidente. Para Lukács (2009, p. 30-31), como para os autores do iluminismo e do romantismo em geral, o mundo da epopeia pertenceria a um período arcaico da humanidade, posterior ao das épocas selvagens ou tribais, mas anterior, na Grécia, à época do surgimento da filosofia, por volta

do século VI a. C.. Lukács classificava este período como sendo a época das “culturas fechadas”. A característica fundamental destas culturas consistia em estarem assentadas sobre uma mesma base: a concepção de mundo segundo a qual os aspectos mais variados da existência — sonhos, coisas, pessoas, a própria subjetividade – apareceriam ao homem sob a forma de uma unidade homogênea, na qual tudo permanece conhecido e familiar; e que mesmo o que é desconhecido não é jamais externo ou alheio à realidade, permanecendo integrado à experiência como figuração do monstruoso e caótico, e, em muitos casos, do Mal. Nesta concepção de mundo, pode-se presumir, também o mundo dos deuses ou dos seres sobrenaturais não constituiria uma esfera autônoma, inteiramente distinta e apartada do mundo dos homens. É neste sentido, diz Lukács (p. 49), que os antigos escultores assírios, ao esculpirem suas divindades sob a forma de bois alados, podiam tomar a si mesmos como uma espécie do que, hoje, chamaríamos de artistas “naturalistas”, sem, contudo, jamais imaginar o significado deste termo. O que Lukács quer dizer, é que para gregos do período arcaico, como para os assírios e babilônicos, oposições como natureza e cultura, divindade e realidade, não estariam muito bem definidas nem sequer seriam pertinentes como o são para o mundo moderno burguês, que as instaura como instâncias irreconciliáveis entre si, enquanto contrapartida de seu individualismo.

Esse modo de encarar o passado, a partir da composição de grandes sínteses totalizantes; de uma visão evolucionista da história, que progrediria por etapas na qual barbárie e civilização se confrontam ou se sucedem; e mesmo a ideia de que a *totalização* espontânea da realidade seria uma característica da visão de mundo dos povos antigos, como já dissemos, Lukács herda de Hegel. Mas ao fazer isso, reforça posições do positivismo e do historicismo do século XIX, que continuam e modulam muitos pressupostos das épocas anteriores. De Hegel, porém, Lukács não conserva um ponto em particular, que nos parece de especial importância para o entendimento da poesia épica moderna: o papel da escrita como marco decisivo de civilização e do começo da História, por oposição à pré-história; logo, como suporte fundamental de conservação e transmissão da cultura antiga e, por isso, prática fundadora dos saberes, crenças e instituições de povos

tradicionais, que partilham a ideia de uma origem cultural em comum.<sup>8</sup> A esta figura primordial, os pensadores iluministas e seus continuadores dos séculos XIX e XX agregariam, anacronicamente, uma outra figura: a do *Livro*, significando, a partir dela, uma entidade metafísica representativa da unidade absoluta do sentido da existência e da cultura; sob esta figura, estes pensadores subsumiam outras formas heterogêneas de registro gráfico ou oral do passado remoto, como o *volumen*, as tábuas e tabuletas e o *canto* (seções poéticas de duração menos extensa do que uma obra, executadas por um rapsodo). Ainda no mesmo capítulo da *Estética*, Hegel comenta:

A obra épica, como uma totalidade originária, é a lenda [*Sage*], o livro, a *Bíblia* de um povo, e toda nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário. Nesta medida, tais monumentos nada mais são do que as bases propriamente ditas para a consciência de um povo, e seria interessante organizar uma coletânea de tais *Bíblias* épicas. Pois a série das epopeias, quando não são alguma obra artificial tardia, nos mostraria uma galeria dos espíritos dos povos [*Volksgeister*]. Entretanto, nem todas as *Bíblias* possuem a Forma poética de epopeias e nem todos os povos — que revestiram o que tem de mais sagrado, no que concerne à religião e à vida mundana, na forma de obras de arte abrangentes e épicas — possuem livros fundamentalmente religiosos. (HEGEL, 2004, p. 92)

Essa passagem, bastante citada nos estudos modernos do épico, traz subsídios relevantes para a compreensão do debate que se instaurou no romantismo brasileiro, em torno à criação do “poema nacional”, e deveria ser tida particularmente em conta, quando

---

<sup>8</sup> Sobre este pressuposto da posse da escritura como índice de civilização e pré-requisito para adquirir um lugar na História geral dos povos, confrontar os parágrafos iniciais de “A noção de arcaísmo em etnologia”, de Levy-Strauss, em que, a propósito de discutir os limites destas noções, escreve: “Apesar de todos os defeitos, e em que pesem críticas merecidas, o termo ‘primitivo’, por falta de um melhor, parece ter-se definitivamente instalado no vocabulário etnológico e sociológico contemporâneo. [...] Sabemos que ‘primitivo’ designa um vasto conjunto de populações que permaneceram desprovidas da escrita e alijadas, por essa razão, dos métodos de investigação propriamente históricos; atingidas, apenas recentemente, pela expansão da civilização mecânica e portanto alheias, por sua estrutura social e sua concepção de mundo, às noções que a filosofia e a economia políticas consideram fundamentais quando se trata de sua própria sociedade.”. Posicionando-se criticamente contra esta noção e voltando-se para o presente, Levy-Strauss acrescenta: “Sem dúvida, o termo ‘primitivo’ parece estar definitivamente fora de alcance das confusões decorrentes de seu sentido etimológico e alimentadas por um evolucionismo ultrapassado. Um povo primitivo não é um povo atrasado ou retardado; pode, em determinados campos, exibir uma inventividade e uma capacidade de realização que deixam bem para trás os feitos dos civilizados” (LEVY-STRAUSS, 2008, p. 113-114).

da leitura da famosa polêmica de José de Alencar (1856) com Manuel de Porto-Alegre e o Imperador Dom Pedro II, acerca da *Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Como apresentar o Brasil enquanto “nação grande e significativa” no concerto mundial dos Estados nacionais, que já começavam a se consolidar na Europa e na América? Teria direitos de existência e dignidade um país que se apresentasse, no novo mundo fundado pelas revoltas liberais, sem o seu *Livro* ou *Bíblia* fundamental — isto é, sem esta espécie de “monumento” “absolutamente primeiro, de sua “consciência” como povo, como diz Hegel — com o qual pudesse dar seu testemunho de progresso e civilização, na República das Letras imaginada pelo pensamento ilustrado? Grosso modo, essa era a questão que ocupava a maioria dos intelectuais e membros do Império, à época.

Hegel (2004, p. 92) é parcimonioso ao lembrar, na sequência do trecho anteriormente citado, que “nem todos os povos” têm “livros fundamentalmente religiosos”. Mas não vai suficientemente fundo nas consequências abertas por esta observação até o ponto de considerar, como posteriormente se tornou habitual entre os estudiosos do épico, que nem todos os povos têm, forçosamente, “livros absolutamente primeiros”, ainda quando parecem preencher os requisitos, estabelecidos por Hegel, do que se pode considerar uma formação política e social unificada, isto é, um Estado, como fora, por exemplo, o caso da China Imperial. Para Hegel, o importante estaria em notar que mesmo livros religiosos como o *Antigo* e o *Novo Testamento*, ou o *Alcorão*, embora tendo grandes passagens épicas, não poderiam ser considerados como “epopeias propriamente ditas”; e mesmo quando o fossem, como o *Ramajana* e o *Mahabarata*, ou a *Eneida* e *Os Lusíadas*, estariam bem longe de alcançar a perfeição “ingênua” dos poemas de Homero: os primeiros por abusarem do maravilhoso; os demais, por serem, segundo Hegel, criações “tardias”, isto é, “obras de arte clássicas”, maquinadas por eruditos, num período já posterior ao vivo despertar dos povos de que são provenientes enquanto nação.

Esta concepção de poesia épica se conservou bem até pelo menos a primeira quadra do século XX. Mas pouco antes, já começa a apresentar sinais de esgotamento e cansaço, quando diferentes escritores, debruçando-se sobre a história da imprensa e do livro, começaram a sublinhar, de um lado, a relação entre o surgimento do livro e o do romance; e, de outro, a importância da ideia superlativa do *Livro* — enquanto Escritura Sagrada, ou



“livro primordial dos povos” — como instrumento de dominação cultural, tanto nos âmbitos da cultura Ocidental europeia, como no mundo árabe mulçumano. Paralelamente, múltiplas teorizações da escrita começam a surgir, enfatizando seu aspecto de prática social fundadora. Muitas delas, opondo muito diretamente livro e escrita, na medida em que entendiam o livro como um momento situado e específico da história mais complexa e abrangente das diversas formas de escrita. Na literatura, parte desta especulação se acendeu de forma paradigmática com os trabalhos finais de Mallarmé<sup>9</sup>. Benjamin, que foi leitor apaixonado de Mallarmé, embora sempre muito comedido nas citações<sup>10</sup>, deixou testemunho relevante dos novos usos que se começava a fazer desta noção, em texto de

---

<sup>9</sup> Exemplo conhecido desta discussão é o pequeno ensaio “Le livre, instrument spirituel”, de cujas primeiras linhas foi tirada a frase que se tornou um dos epítomes da obra de Mallarmé: “tudo, no mundo, existe para acabar em um livro” (“*tout, au monde, existe pour aboutir à un livre*”). Haroldo de Campos sempre foi grande entusiasta desta ideia mallarmeana do livro, deixando vários registros dela em seus textos de crítica e historiografia literária. Um deles aparece numa passagem do polêmico ensaio “Poesia e modernidade. Da morte da arte à constelação: o poema pós-utópico”, de 1984, na qual, evocando Mallarmé, Haroldo aborda a ideia do livro mallarmeano como noção fundamental a partir da qual se poderia pensar o “pós-moderno” enquanto divisão histórico-literária da modernidade já encerrada pela época “pós-utópica”, segundo o autor, a época atual, propriamente dita. Para Haroldo, o “pós-moderno” teria começado com Mallarmé e encerrado com as vanguardas, tendo como marca a valorização de perspectivas programáticas de caráter coletivo. A passagem — por controversa que seja, do ponto de vista dos princípios de periodização que adota — interessa, aqui, pelo detalhamento que dá do modo como Haroldo concebia a ideia do livro em Mallarmé, traduzindo-a nos termos de sua compreensão poética do presente. Diz Haroldo: “Entendo que o momento que atualmente vivemos — momento que estamos vivendo desde, pelo menos, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso — não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*. Mallarmé acalentou o projeto de um livro permutatório (*Bloc*), que seria verdadeiramente a Obra, da qual o *Coup de Dés* representaria, apenas, uma primeira versão aproximativa. Imaginou uma espécie de livro-espetáculo, que participaria do teatro, do ofício litúrgico e do concerto, livro de início ‘reservado’, mas, a longo termo, pesado também como uma festa comunitária, já que esse multilivro, segundo o poeta, deveria ser ‘modernizado’, isto é, colocado ao alcance de todos. Para tanto, Mallarmé deteve-se nos detalhes práticos da recepção dessa *Bíblia* moderna, desde a organização das *séances* de leitura até minúcias de financiamento e de tiragem (prevista para nada menos de 480 mil exemplares...), segundo hoje o sabemos graças aos racunhos do projeto, publicados em 1957 por Jacques Scherer. É evidente que, por trás de um tal sonho (onde a economia ‘restrita’ do livro se articula com a história e a economia política, a intervenção singular do poeta com a ação geral, como salienta Maurice Blanchot), está o ‘princípio-esperança’ (tomo a expressão de Ernst Bloch). É essa esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente, que anima a suposição de que, no limite, a ‘poesia universal progressiva’ possa ocupar o lugar socializado do jornal, essa *féerie populaire*, qual poema enciclopédico de massa, ‘indispensável como o pão ou o sal’. [...] Sem esse ‘princípio-esperança’, não como vaga abstração, mas como expectativa efetivamente alimentada por uma prática prospectiva, não pode haver vanguarda entendida como movimento” (CAMPOS, 1997, p. 265-266)

<sup>10</sup> Em abono desta afirmação, lembre-se, por exemplo, o apoio que Benjamin busca num trecho de “Crise de Vers”, de Mallarmé, ao definir o entendimento que faz da “língua que se anuncia na tradução”, num momento decisivo de sua argumentação, em seu famoso ensaio de juventude “A tarefa do tradutor” (1921). Cf. BENJAMIN, 2011a, p. 113.

1933, no qual especula sobre a persistência de elementos da faculdade mimética na linguagem. Diz Benjamin:

A moderna grafologia ensinou-nos a identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita. É de supor que a faculdade mimética, assim manifestada na atividade de quem escreve, foi extremamente importante para o ato de escrever nos tempos recuados em que a escrita se originou. A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis. Essa dimensão — mágica, se se quiser — da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente de outra dimensão, a semiótica. [...] a leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se além disso existiram elos mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no decorrer dos milênios, para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo um arquivo completo de semelhanças extra-sensíveis. (BENJAMIN, 1994, p. 111-112)

Benjamin já havia desenvolvido uma concepção de escrita semelhante em um texto anterior, de 1926, no qual, contrariando a habitual pecha de nefelibata que se atribuía a Mallarmé e aos poetas simbolistas, aclama o *Lance de Dados* pela fina sintonia com os acontecimentos mais “decisivos” de sua época, tanto na “economia” e “na técnica”, como “na vida pública” (2011b, p. 25). O texto, primeiramente traduzido no Brasil pelos concretistas<sup>11</sup>, foi incluído em sua coleção sobre o poeta francês, tendo sido retomado diversas vezes por eles, em sua argumentação da relevância do poema para a contemporaneidade. É nele que Benjamin desenvolve mais detidamente o diagnóstico de uma “crise do livro”, muito espetaculosamente retomada por volta dos anos 1990 e 2000, quando da popularização da internet no Brasil e no mundo. Benjamin via no poema de Mallarmé a abertura de uma nova linha de “experimento” poético. Mas nem por isso, a única:

Nosso tempo — diz Benjamin —, assim como está em *contrapposto* com o Renascimento pura e simplesmente, está particularmente em oposição à situação em que foi inventada a arte da imprensa. Com efeito, quer seja um

---

<sup>11</sup> Cf. “Uma profecia de Walter Benjamin”, em Stéphane Mallarmé, *Mallarmé*, 1991, p. 193-194.

acaso ou não, seu aparecimento na Alemanha cai no tempo em que o livro, no sentido eminente da palavra, o Livro dos Livros, tornou-se, através da tradução da Bíblia por Lutero, um bem popular. Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, vai ao encontro de seu fim. [...] A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. [...] Nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje já obscurecem o céu do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, se tornarão mais densas a cada ano seguinte. Outras exigências da vida dos negócios levam mais além. A cartoteca traz consigo a conquista da escrita tridimensional, portanto um surpreendente contraponto à tridimensionalidade da escrita em suas origens como runas ou escritura de nós. (E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca).” (BENJAMIN, 2011b, p. 25-26; grifo do autor)

Pode-se imaginar, por estas passagens, a fortuna que a discussão teve no debate literário francês, entre os anos de 1960-70, com escritores como Barthes, Derrida, Meschonnic, entre outros. Questionando-se sobre a permanência de pressupostos positivistas em muitos dos debates etnográficos de meados do século, Derrida (2006, p. 132-133), por exemplo, perguntava-se, com base nas pesquisas de Levy-Strauss sobre os índios nhambiquara, se não seria possível supor entre os chamados “primitivos” ou “povos sem escritura” a existência de formas sutis de classificação e escrita, enraizada na vida social destes povos e, por isso mesmo, imperceptíveis ao olhar ocidental, obstruído por seu crivo foneticista. Esta discussão atravessa de ponta a ponta a *Gramatologia*, bem como outras obras do autor, de tal modo que a própria discussão sobre “o fim do livro e o começo da escritura” chega a dar nome a um dos capítulos iniciais deste seu trabalho. No trecho em questão, anteriormente mencionado, porém, Derrida levanta hipóteses que repercutem algo da concepção lata de escrita que vimos mencionando, ao detalhar o sentido do termo “picada”, empregado, no Brasil, para significar um caminho aberto na mata. Estas hipóteses aparecem numa interpolação parentética que serve de esclarecimento ao sentido do termo “picada”, redigido, na versão original do texto de Derrida, em português — ou seja, sem tradução, um detalhe de significativa importância na obra do filósofo argelino, que dedicou inúmeros textos a problemática da tradução. Pode-se dizer, assim, que termo e glosa

acabam por realizar, no texto de Derrida, uma espécie de performance, em que o próprio texto do autor, por via da incursão do termo português em sua língua, se abre à violência originária da escrita; esta violência, que é o problema que o trecho procura descrever, participaria da “confrontação essencial que”, segundo o filósofo, “abre a comunicação entre os povos e as culturas, mesmo quando esta comunicação não se pratica sob o signo da opressão colonial ou missionária” (p. 132). Escreve Derrida:

*Picada*: (pista grosseira cujo ‘traçado’ é quase ‘indiscernível do mato’: seria preciso meditar conjuntamente a possibilidade da estrada e da diferença como escritura, a história da escritura e a história da estrada, da ruptura, da *via rupta*, da via rompida, varada, *fracta*, do espaço de reversibilidade e de repetição traçado pela abertura, pelo afastamento e espaçamento violento da natureza, da floresta natural, selvagem, *selvagem*. A silva é selvagem, a *via rupta* escreve-se, discerne-se, inscreve-se violentamente como diferença, como forma imposta na *hylé*, na floresta, na madeira como matéria; é difícil imaginar que o acesso à possibilidade dos traços viários não seja ao mesmo tempo acesso à escritura). O terreno dos Nhambiquara é atravessado pela linha de uma picada autóctone. Mas também por uma outra *linha*, desta vez uma linha importada: [O fio] de uma linha telegráfica abandonado [...] (*Tristes Trópicos*, cap. XXVI, p. 287)” (DERRIDA, “A violência da letra: De Lévi-Strauss a Rousseau”, p.133; grifos do autor)

Abstenhamo-nos de ir mais longe com as consequências sugeridas por esta passagem. Logo mais, teremos ocasião de discutir pormenorizadamente esta concepção de escrita, ao tratarmos das posições sustentadas por Gerardo Mello Mourão e Haroldo de Campos, em *Invenção do Mar* e *Galáxias*, respectivamente. Tais concepções de escrita, não sendo obviamente as mesmas, nem coincidindo forçosamente com as de Derrida ou de Benjamin, explicam-se, no entanto, por interesses e motivações parecidas. Do trecho de Benjamin, citado antes do Derrida, porém, dois pontos nos interessam por ora. Primeiramente, a ideia de que o *seu* tempo — ou seja, o tempo referido por Benjamin como seu (“o nosso tempo”), o começo do século XX; mas, pode-se pensar, também, a modernidade como um todo — estaria em “contraposição frontal” (como diz a tradução dos irmãos Campos e Pignatari; MALLARMÉ, 1991, p. 193) à Renascença. Esta afirmação corrobora a tese tradicional de que o Renascimento seria o período histórico que marcaria o

fim do tempo da “epopeia” e o começo da era do romance.<sup>12</sup> O segundo ponto é o que trata da proliferação da escrita no cotidiano das cidades modernas, afirmando que esta proliferação coincidiria com uma atmosfera de “obscurecimento” da paisagem geral do século e de falsificação do “espírito”. Benjamin fala de “pretenso espírito”, mas também podemos pensar em recrudescimento da espiritualidade, ou desaparecimento de preocupações humanistas, da linha de frente das práticas políticas e culturais do começo do século. Estas transformações tenebrosas da escrita e da paisagem do século seriam determinadas “de fora”, pela crescente pressão dos “negócios”.

Aos poetas — continua Benjamin (2011b, p. 25-26), no mesmo ensaio —, caberia, como tarefa, tomar parte consciente e definitiva nestas transformações, liberando a escrita do “caos econômico”. Para isto, seria preciso “avançar sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade”, explorando “domínios nos quais (sem fazer muito alarde de si) sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico”. Só assim, “como nos tempos primitivos”, e “com a fundação de uma escrita conversível internacional”, eles poderiam “renovar sua autoridade na vida dos povos” e encontrar um novo “papel” social, em comparação com o qual “todas as aspirações de renovação da retórica se demonstrarão como devaneios góticos” (p. 26). É justamente o trabalho com estes “domínios” em que a “construção” do poema “se efetua” que vai estar na mira de *Invenção do Mar* e *Galáxias*. Só que muito mais nos domínios da seleção e disposição da matéria do que da exploração do arranjo do texto na página, como o termo “diagrama” poderia indicar. E mais: é justamente aí, no embate com as formas do gênero épico — o qual, por tradição, prima pelo afastamento do narrador —, é que os poetas vão dar mais cabimento ao lirismo e “fazer muito alarde de si”.

---

<sup>12</sup> François Germain, que aborda a gênese da epopeia a partir de uma espécie de história das mentalidades, distinguindo entre as formações culturais de cada época e a mímese artística que as reproduz anacronicamente, escreve: “A epopeia aparece [...] nas épocas em que o homem, segundo as conjunturas políticas e sociais, segundo o progresso de uma ciência ou de uma crença, *se sente* primitivo, quer dizer, quando sua condição é precária, mal adaptada a suas necessidades, quando se sente ultrapassado pelos problemas de toda natureza que se põem a ele. Dizemos bem: “*se sente*” e não “*é*”, pois as condições materiais importam sobretudo pelo estado que elas criam. A Renascença e o século XVIII são épocas de grandes transformações, mas em que o otimismo é muito forte para que o homem se *sinta* em condições precárias ou desarmado, e a epopéia não aparece mais. Poderíamos, sobre este ponto, distinguir, com os sansimonianos, épocas ‘críticas’ e épocas ‘orgânicas’” (GERMAIN, 1962, p. 6; grifos do autor, a tradução é minha).

### 1.1.2. A Escritura e o inventário

As figuras da escrita aparecem disseminadas por todo o *corpus* textual de *Invenção do Mar*. Essa disseminação indica o quanto o poema tem em elevada conta noções como filigrana, marca e vestígio, enquanto explicativas de sua concepção de escrita.<sup>13</sup> A essas noções, agregam-se outras, mais correntes no debate contemporâneo, como: rastro, ruína, traço, padrão. Essa variação de imagens e o fato de se encontrarem disseminadas pelo texto reforçam a ideia de que é sobretudo à dimensão sensível e material da escrita que o poema se apegava, opondo-a diretamente a seu aspecto discursivo. Para usar a distinção tradicional da metafísica cristã, é como se *Invenção do Mar* se apegasse mais à “carne” da letra, do que a seu “espírito”, ou sentido. Daí minúcias e sutilezas de composição, em geral ligadas à dimensão não-fonética da linguagem — como a sintaxe e o espaçamento das imagens — terem uma importância capital no poema. Isso não significa que o poema descure da mensagem, do lado lógico e conceitual do sentido. Tampouco da singularidade da voz ou do tom que emergem do *continuum* da frase. Mas tais elementos, no poema, permanecem fortemente associados a figuras habituais do discurso dominante, como a imagem do Livro — enquanto *Bíblia*, ou Escritura Sagrada — e a narrativa tradicional da história do Brasil. Essas imagens da *totalização* do sentido são discreta e frequentemente atravessadas por figuras que perturbam a continuidade da significação do poema, como se o poema atribuísse a liberdade do “corte” à escrita, como sua prerrogativa particular. A passagem seguinte, extraída do poema “I” da “Gênese” (a última parte do livro), dá uma boa ideia não só desta oposição entre totalidade e escrita do corte, mas, também, da homogeneidade entre elas:

E Moisés e Salomão e David e os outros profetas  
maiores e menores — todos muito grandes —

---

<sup>13</sup> Cf., por exemplo, o seguinte trecho do “Canto Sexto”, “TI”: “Eu poeta vi os pergaminhos as iluminuras / [...] / tabelião do cartório de Belém de Judá / [...] / cronista de Ítaca [...] / [...] / vi [...] / letra e signo [...] / [...] / as firmas reconhecidas [...] / nas folhas (fls.) dos livros amarelados [...] / lacres de barro [...] / vinhetas de pólvora [...] / [...] documentos [...] / [...] / [...] marcas / e contramarcas d’água [...] / filigranas de lírios e tiaras e monogramas de pontífices / [...] / Papirólogo dos concílios e dos papas, / [...] / criptógrafo dos reis [...] / [...] / eu vi, Sire, e decifrei, / com todos os seus timbres e sinetes, / os galhos das assinaturas em frondes / e os meridianos da partilha” (MOURÃO, 1997, p. 218-219)

[...]  
escreveram a Escritura antiga — e escrever é entalhar  
caminho na pedra ou na casca da árvore  
(MOURÃO, 1997, “Gênese”, “T”, p. 350)

Escrever, aí, é, sem dúvida, muito mais que uma codificação da fala em caracteres visíveis. É abrir caminho, linha ou perspectiva. E, em certo sentido, é o próprio viver, na medida em que é testemunho, mas, também, “entalhamento”, determinação do sentido de tudo que vige. Estas alusões à Escritura sagrada não são tão frequentes em *Invenção do Mar*. Mas são decisivas. Elas normalmente evocam as partes iniciais do livro do *Gênesis* — e logo, o principal mito de origem judaico-cristão: o relato da criação.

Uma destas alusões aparece no poema “T” do Canto Segundo de *Invenção do Mar*, todo dedicado à descoberta da América e do Brasil, ao elogio das invenções que permitiram estas descobertas e a uma exposição minuciosa de suas concepções de lenda e invenção poética. Neste trecho, logo em seus primeiros versos, o poeta evoca os profetas bíblicos, pedindo “notícias” a eles e a São Jerônimo, o tradutor da versão latina da *Bíblia*. De imediato, o que se segue são citações diretas dos versículos iniciais do *Gênesis*, que tratam dos primeiros dias da criação. Também aí, o “corte” da escrita se impõe justamente no ponto em que, no texto bíblico, imagens que rememoram a ideia da cisão apresentam-no como elemento essencial da própria criação demiúrgica do mundo. Assim: Deus faz o firmamento, pela “separação entre águas e águas” (grifo nosso). Logo, ordena a elas que se juntem *a parte*, “num só lugar”. Surge a terra. Então “acende” o sol e os outros astros no firmamento, para servirem de “sinais”. Com isto, “marc[a] os tamanhos do tempo” e sua “duração”. O texto para por aí. Na sequência, a próxima estrofe apresenta um catálogo das “invenções” surgidas da empresa marítima iniciada por Dom Dinis, e continuada por D. Henrique, D. João e D. Manuel.

A preocupação de *Invenção do Mar* com a escrita é expressamente colocada já nas suas primeiras páginas. Sua primeira parte se chama “Epitáfios”, um gênero exclusivamente escrito, cultivado, na Antiguidade, nas lápides dos túmulos, em memória dos mortos. Sua primeira divisão é toda dedicada a um relato das circunstâncias e experiências que teriam motivado a *escrita* propriamente dita do poema. A segunda divisão

traz o título “PARTITURA DO POEMA ou PEQUENA VIAGEM, digamos, AO INTERIOR DA POESIA: em trechos de cartas violadas entre poetas e um *post-scriptum* ou dois, ou três ou mais”. Enfim, um título que ecoa algo do “Prefácio” do *Lance de Dados*, de Mallarmé, o qual, de forma emblemática para a modernidade, propõe a associação entre o poema e a partitura musical. Cumpre notar aí que, associada à escrita, surgem, contiguamente, a introdução do comentário crítico (“pequena viagem [...] ao interior da poesia”), e a primeira experiência com a mescla de gêneros (epistolografia, crítica e história literária) no poema. Pois é de fragmentos de “cartas” trocadas entre o poeta e amigos mortos, nas quais se discutem as minúcias da composição de um poema épico moderno, que é feito todo este trecho do livro. O trecho começa com a mesma invectiva contra a retórica tradicional, do final do texto de Benjamin, sobre Mallarmé. Contudo, a invectiva, aí, é tomada de Verlaine: “*il faut tordre le cou de l'éloquence*”. E é da metade para o fim do trecho que a valorização dos aspectos eminentemente sensíveis da escrita vai aparecer:

*‘Dou por entendido que o poema épico escrito em nossos dias pode e deve ser feito também de collages. Toda obra de arte é feita de collages. As formas são repetidas e as novas formas que fazemos são um espelho, um contraponto de formas anteriores’* (MOURÃO, 1997, p. 16-17; grifos do autor).

*‘o Canto XVIII da Ilíada — talvez o mais musical de todos, onde se incorporam as ‘metáforas’, como filhas do mar, é considerado pelos críticos acadêmicos de todos os tempos (não têm acesso ao puro Homero) como uma colagem de interpolações, no seio de um texto inexistente. Não sabem que as armas de Heitor têm mais séculos que um Picasso. Ora, se tudo é interpolação, nada é interpolação. O ‘Cântico dos Cânticos’, que os eruditos datam entre o século X ou XI a. c., nove séculos mais tarde seria todo um ‘mosaico de interpolações’. O Ulisses de Joyce é isto. Há pessoas que não sabem sair do círculo de giz da crítica acadêmica. Felizmente, há os que sabem morar na dislexia creadora.* (p. 18; grifos do autor)

*Os poetas e críticos que melhor leram Kavafis levantam seu DNA épico-lírico. [...] É a iluminação de um poema por outro. A criação poética toma corpo em planos sucessivos. [...] Há uma prestigiosa memória interna na própria obra gráfica, como um semáforo na vida da obra poética. [...] uma trama de referências cruzadas, [...] um sistema arterial no corpus canônico em que circulam todos os poemas. A propósito disto dizia o poeta Yorgo Seferis: [...] a obra kavafiana deve ser considerada não como uma série de poemas separados, mas como um único poema em curso — um work*



program, como usava Joyce — que só termina com a morte”. Essa unidade na obra de um poeta é sua graça. Gratia sua. Sua Caris. La grace. (p. 21-22; grifos do autor)

A graça, como o DNA, a herança e o dom, pertencem à ordem do imponderável, daquilo diante do qual são ineficazes parâmetros ou medidas, porque eles mesmos já são espécies de nomeações ou medidas do que, por definição, não comporta medidas: a singularidade do indivíduo; a dívida com a história ou com o que nos antecede; o que se recebe sem pedir ou merecer, como a vida e a morte, sublinhada na alusão a Joyce. Sócrates, num dos mais famosos escritos de Platão sobre a inspiração em poesia, o *Íon*, já insistia com o personagem que dá o título ao texto que a gênese de um poema não poderia ser jamais reduzido a uma atividade técnica (*tékné*), isto é, ao domínio consciente de um saber, como o do saber retórico; antes, seria proveniente dos deuses, transmitindo-se de um poeta a outro, pela proximidade e convívio, como a força de um imã, nos gomos de uma corrente. Daí Platão, numa concepção pessimista de História, dizer que quanto mais perto de Homero, melhor; pois mais intensa e duradoura a força do êxtase. É algo bastante diverso da imagem de *Invenção do Mar*, do “corpus canônico em que circulam todos os poemas”. Por sua vitalidade organicista a imagem, aí, lembra bem mais a imagem eufórica da “escrita conversível internacional”, mencionada por Benjamin, a qual, ela mesma, seria o suporte sobre o qual se moveria a então celebrada Literatura Internacional que, por esses tempos, começa a se consolidar de forma prodigiosa, com a tradução das obras de vários idiomas entre si, estimulada pela ampliação das trocas comerciais no globo. E que, segundo Benjamin, caberia aos novos poetas renovar, a partir da exploração de seus domínios gráfico-diagramáticos — bem mais que a partir do modelo exclusivo — do *Lance de Dados*, de Mallarmé.

Imagem do *intotalizável*, não admira a escrita estar frequentemente associada às figuras do *mar*<sup>14</sup> e do *sertão*; do *exílio*; do *deserto* e da *morte*, em *Invenção do Mar*. Assim,

---

<sup>14</sup> A propósito das relações entre mar e existência na tradição da poesia épica, recorde-se a belíssima analogia construída por Walter Benjamin no parágrafo inicial de “A Crise do Romance: sobre *Alexandersplatz*, de Döblin” (1930). Escreve Benjamin: “No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremesados na areia. É o que faz o poeta

logo após evocar a famosa cantiga de D. Diniz (“ai flores do verde pinho”), já em seu poema de abertura, o eu lírico anuncia, como que a título de *incipit* e proposição: “coroadas das flores do verde pinho / eu não quero este mar — eu quero o outro: // quero o mar das parábolas e elipses / dos cones helicôneos dos abismos / o mar sem fim” (MOURÃO, 1997, p. 24). A fusão imagética entre mar e escrita vem em seguida, no poema “III”, do mesmo canto:

E era uma vez um mar e em seus  
pergaminhos de esmeralda  
os reis e os pontífices lavraram  
a escritura das ilhas, das antilhas  
dos continentes [...]  
[...]  
E o vento e as ondas,  
[...]  
alisaram a esmeralda da caligrafia  
e era lida nas águas à luz da estrela

(MOURÃO, 1997, p. 30)

A imagem ganha reforço no poema “VIII”, quando o poema exalta os descobridores:

Nas espumas do mar só eu leio agora  
seus nomes esquecidos  
e celebro seus nomes marinhos  
(p. 41)

e de outros que ninguém celebra  
e ficaram escritos só nas águas  
(p. 40)

---

épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” (BENJAMIN, 1994, p. 54)



(*ibid.*), isto é, o Saara africano. E que os primeiros sertanistas, ao se embrenharem nas matas, toparam lá nas catas dos “matos emaranhados — onde / Deus é grande, mas o mato é maior” (p. 256). Este emaranhado indistinto de escritos e mares, de matos e de sertão, é o mesmo que dará, na Vila Rica de Tiradentes, o pesadelo proto-kafkiano dos “doutores”, “capitães”, “padres”, “escribas de prosa e verso”, e demais “videntes de tribunais, cartórios, sacristias” que, num acerto de elite, livraram os jovens inconfidentes e condenaram o alferes (p. 333).

Estas mutações da escrita levam à última e mais importante de suas metáforas no poema: a metáfora da escrita enquanto “escritura”, isto é, da escrita trivializada como instrumento público de “posse”, “certidão” de “atas e dações”, “testamento” e “inventário” (p. 221). Metáfora de arquivamento e documentação. Da escrita como fundamento último da *vontade* enquanto força de *lei*. Ou, como bem diz o poema, cruzando as referências do mundo religioso do *Antigo Testamento* (a Lei ou vontade de Deus) e o vocabulário dos cartórios e ofícios: o poema, segundo ele mesmo, é “deuteronômio” e “canto”, “lavrado”, “depositado” e “trasladado” para o papel. Toca-se aí, num dos pontos mais sutis do poema. E, também, um dos mais importantes de sua construção como livro. “Inventário” — como diz o título de sua última parte ou capítulo —, o livro, ou melhor, a escrita do poema, não tem nenhum fundamento assegurado em si mesmo. Ele depende, em absoluto, da legitimação e acordo social. Por verdadeiras, consistentes e fundamentadas que possam parecer suas histórias, elas só tem valor na medida em que podem contar com a subscrição daqueles que a *assinam* e *dão fé* (p. 221). Como a “graça” (p. 22) do poeta — que é a “unidade” capilarizada de sua obra, no diálogo consigo mesma e com os textos do mundo —, a herança ou o *dom* também é uma coleção de “invenções” da escrita: “inventário” e “escritura”, sempre por autenticar e fazer.

### 1.1.3. A escrita, o texto e o livro transfigurado

Chega a ser redundante mencionar a importância que a oposição entre livro e escrita tem em *Galáxias*, enquanto dispositivo central de sua composição. Esta oposição é

apresentada já nas primeiras linhas de seu fragmento de abertura, que, por sua disposição, cumpre uma função de *incipit* e proposição geral do poema, em correspondência com a tradição da poesia épica, reforçada pela arqueologia dos textos medievais e antigos. Mas, se, como vimos, em *Invenção do Mar* as alusões aos primeiros versículos do *Gênesis* bíblico aparecem deslocadas para o interior da narrativa e para o fim do poema — posição em que vão cumprir papéis distintos, como anúncio da descoberta do Brasil e, depois, do novo ciclo histórico, que corresponde ao da Independência, respectivamente — em *Galáxias*, a emulação do texto bíblico é simétrica tanto na forma como na disposição e função. Ela é o que se poderia chamar de uma citação literal do primeiro versículo do relato da criação (“No princípio criou deus céu e terra”), não fosse pelas modificações vocabulares, de contexto e finalidade, que já realçam o projeto de escrita de *Galáxias* como um trabalho de tradução continuada da tradição:

e começo aqui e meço aqui este começo [...]

[...] quando se vive sob a espécie da viagem o que importa  
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever  
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para  
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso  
remeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é  
o futuro do escrever [...]

[...] por isso começo descomeço [...]

[...] e me teço um livro onde tudo seja fortuito e  
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro  
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro  
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo

(CAMPOS, 2004, fragmento “e começo aqui”)

O propósito de “escrever milumapáginas para acabar com a escritura”, que é simultaneamente interpretado como um permanente “começar” “da escritura”, demonstra bem a homogeneidade e oposição irreconciliável que o poema vislumbra existir entre os domínios da escrita e do livro. Também não é difícil ver aí, no termo “escritura”, uma alusão a Escritura Sagrada, ou *Bíblia*, enquanto livro total, ou narrativa completa da história. O segundo bloco do trecho citado é explícito quanto ao universalismo das pretensões totalizantes que assombram toda ideia de livro superlativo: “um livro onde tudo

seja não esteja seja um umbigodomundolivro / um umbigodolivromundo”. O livro é, assim, na figuração do trecho, o fecho conclusivo de toda narrativa ou discurso sobre a existência; uma totalização metafísica que, por princípio, exclui a contingência e o desacordo (“onde tudo seja não esteja”). Porém, é essa mesma clausura que, no estreitamento “forçoso” do seu abraço em torno às múltiplas significações do escrito, faz com que elas possam, também, escapar e divergir, multiplicando-se nas intermináveis camadas que, indomáveis à constrição do sentido, constituem a abertura do escrito *no* livro. É porque rejeita que o sentido da existência esteja prévia e plenamente dado no escrito — como Escritura Sagrada, ou infinidade dos textos laicos que constituem o patrimônio do sentido na vida moderna — que *Galáxias* assinala o próprio escrever como aventura e risco, colocando a viagem como motivação primeira da escrita, e a escrita como motivação primeira da viagem (“onde a viagem seja o livro / o ser do livro é a viagem”). Esta aventura, que é permanente começo (“para começar com a escritura”), é, também, conclusão e destruição da tradição (“para acabar com a escritura”). Daí o seu risco.

A tomar por base as figurações de *Galáxias* a respeito desta oposição entre livro e escrita, pode-se concluir que o reverso de qualquer totalização determinada pela forma do livro seria a sua dessacralização como escrito. E, desde aí, o desmascaramento de todo discurso heroico, divinizador, ou universalizante do homem, da natureza, da pátria ou da fé, assentados, entre outras bases, na própria ideia de unidade, assegurada pela concepção tradicional do livro. Na vida moderna, este desmascaramento resultaria, via de regra, em elogio das possibilidades abertas pela consciência da precariedade e do abandono existencial que caracterizariam a nova situação histórica. Por outro lado, descambaria, não raro, em materialismo rasteiro e niilismo, espécie de preparo para o consumo. Por isso o livro — enquanto Escritura Sagrada, ou escrita da vida de um indivíduo em particular, isto é, romance ou biografia — aparecer repetidas vezes em *Galáxias* sob uma roupagem desqualificada, como material de consumo. É o que se pode ler no fragmento “augenblick”, em que o poeta contrasta a descrição da pintura de um busto de mulher, contemplado numa galeria de artes de Stuttgart, com o alvoroço do comércio de bíblias, localizado no espaço público imediatamente contíguo à galeria: “mas você sabe nas esquinas figuras medievais em / quiosques enfermeirasafreiras embiocadas vendendo bíblias você sabe em cada /

esquina montras de bíblias garatujadas em gótico enquanto coros de rua / cantam a salvação realejam a salvação”. Uma alusão semelhante encontra-se no fragmento “a liberdade”, que dá abundantes detalhes sobre as ruas de Nova York, especialmente as redondezas de Wall Street. Depois de comentar o caso extraconjugal de um presidente norte-americano, o poeta destaca: “como se vê vem de longe [esse] selvagem mastigar de bíblia e dólares / espermando o hímen puritano”. O final deste fragmento é, também, o que traz a imagem mais contundente do livro enquanto suporte de uma imagem totalizadora do mundo, e, sobretudo, ferramenta de manipulação de um mundo rebaixado pelo lucro. No trecho, o fragmento se refere ao painel eletrônico da bolsa de Nova York como se fosse um livro cambiante, composto de uma única página, na qual se alternam os nomes dos grandes investidores do mercado mundial:

[...] american  
can abbot laboratories boston edison cambell soup com products crown  
zellerbach gimbel bros grand union polaroid united fruit canadian pacific  
continental oil general foods philips petroleum reynolds metals bethlehem  
steel corp números e letras na esteira luminosa uma constelação móvel no  
grande quadro negro cambiando ordens com um tinido de chapas metálicas  
este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios  
when this circuit learns your job what are you going to do agora agourora

(CAMPOS, 2004, fragmento “a liberdade”)

As investidas de *Galáxias* contra a pasteurização da literatura sob a forma de entretenimento e produto aparecem em trechos de fragmentos como “ma non dove”, e têm como alvo o tipo de romance trivial, sem grandes sobressaltos narrativos ou experimentos formais, superestimado pela indústria cultural como forma ao alcance das massas. No fragmento, o poeta relata uma conversa ouvida à mesa do lado, num bar na Itália, na qual três arrivistas debocham do sucesso recente da literatura latinoamericana, gabando-se da facilidade e maior proveito de se compor *best-sellers*. Como de praxe, o poeta contrapõe a conversa com considerações pessoais, na qual destaca a lembrança de um poeta italiano, subestimado e esquecido pelo grande público (talvez Dante; mas, provavelmente, Ungaretti):

[...] agora você se lembra  
 uma dona fazendo um canudinho com uma nota de quantos dólares e pondo-a  
 atrás da orelha galante [...]  
 palrinando com os companheiros de mesa um velho e uma gorda um grasso e  
 uma lorda nympholucrosmaragdomania até o time é capaz de latin american  
 edition assim teu livro pode ser legível como o quilate da qualidade  
 no calote da quantidade ou o calote da qualidade no quilate da quantidade  
 e ficas com a metade como a viagem na vontade da adiada viagem  
 premiato ancora inédito 100.000 copie vendute in due mesi in francia  
 sucesso il romanzo per il quali i critici hanno fatto i nomi di rabelais  
 joyce gadda compratelo in tempo in tutte le librerie no dislate do quilate  
 da aquilatada vantagem da quantiquailitas quiditade e para se ler bastaria  
 um dia [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “ma non dove”)

Contudo, tais observações sobre o romance de entretenimento não vêm a propósito de isentar o próprio livro ou a poesia dos compromissos que mesmo escritores modernos de talento precisaram assumir com o mercado, a fim de ver sua obra publicada e mesmo protegida do desconhecimento, na medida em que, na sociedade de massas, toda a circulação de bens culturais permanece monopolizada pela indústria. É assim que, ao se comparar com o cantor de rua, de quem faz o elogio, no famoso fragmento “circuladô de fulô”, *Galáxias* se refere ironicamente a si mesmo como “material de consumo”, destacando como prestável em seu próprio texto somente aquilo que, extrapolando os objetivos programados, ou prescindindo de “guia”, aproxima o poema da arte de improviso do repentista. Essas imagens do livro, em que o livro aparece representado como sistema ou organismo que acolhe em sua conformação a contingência e o acaso são — como Haroldo de Campos sempre defendera enquanto poeta — as imagens nas quais *Galáxias* mais se reconhece. Assim, em “uma volta em torno”, o livro é baralho. Em “cheiro velho”, é feito “de frio de asco no diafragma”. Em “brancusi”, é o “vazio” de si mesmo, isto é, “do livro” e de tudo o mais que está fora dele. Em “hier liegt enthadekeite”, é como o túmulo de uma jovem judia: “excremento” e lugar onde o “sangue gela”. Em “nekarstrasse”, é “vida” e ninharias dos círculos literários. Em “pulverulenda”, coisa de amassar, como pão. Em “mármore ístriu”, é mosaico. Em “eu sei que este papel”, é uma “anarcopedia de formas /



volúveis” que nada ensina; “papel pisado”, como carne, pendendo de um gancho; “limalha de prosa”. Em “circulado de violeta”, é o “prajnaparamita” indiano, livro da sabedoria; e, também, mandala, jardins que se lançam para outros jardins. Em “cadavrescrito”, é “didascália”. Em “esta mulher-livro”, é mulher e polvo. Em “nudez”, odisseia intestinal. Em “fecho encerro”, é o “porto velho” do homem. Obviamente, as ocorrências não param por aí. Daí, neste caso, ser melhor deixar a palavra com o próprio poema:

[...] não se trata  
aqui de um livro-rosa para almicândidas e demidonzelas ohfélias nem de  
um best-seller fimfeliz para amadores d’amordorflor mas sim de um  
nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto de leitura apfelstúrdia  
para vagamundos e gatopingados e sesquipedantes e sestralunáticos  
abstractores enfim quintessentes do elixir caximônico em cartapáceos  
galáticos [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “mais uma vez”)

A auto-ironia, que, aí, ecoa os procedimentos de dessacralização do grande romance, ganharia muito se lida em paralelo com a “Carta às Icamíabas”, do *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou com as interpelações de Machado de Assis à leitora “castíssima” e ao “amigo” leitor, no *Dom Casmurro*, especialmente naquilo que têm de crítica à retórica bacharelesca, tantas vezes confundida com *belas letras*, em círculos acadêmicos. Ganharia, também, se pudesse ser lida frisando o que a literatura moderna acaba tendo de proximidade com esta retórica da complicação, nas ocasiões em que, arriscando-se perigosamente pelo disforme, em busca da novidade, redundando em frivolidade e hermetismo: “um / nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto de leitura apfelstúrdia”, ou seja, um livro obscuro, feito deliberadamente para não vender, uma compilação de horrores, é como *Galáxias* define a si mesmo, denunciando, ironicamente, o aspecto deliberadamente rebuscado e torcido, de sua matéria e linguagem. Só que diferentemente de Machado e Mário, que buscavam no flerte com o empolamento bacharelesco, uma forma de seduzir o leitor, de modo a fazê-lo refletir sobre o absurdo da distinção letrada num país de pobreza e analfabetismo generalizados, *Galáxias* enfatiza paradoxalmente o isolamento e a inocuidade da literatura experimental de vanguarda, que, reagindo de forma radical contra o

gosto das massas pela literatura de amenidades e diversão — sistematicamente encucado pela indústria —, acaba por resultar numa atividade de caráter francamente mistificadora e esotérica, restringida a pequenos grupos de interessados e especialistas: “leitura apfelstúrdia / para vagamundos e gatopingados e sesquipedantes e sestralunáticos / abstractores enfim quintessentes do elixir caximônico em cartapáceos / galáticos”<sup>15</sup>.

Essa valorização da contingência contra o prestígio tradicional — e, sobretudo, a unidade sagrada — do livro, ganha destaque justamente nas passagens em que *Galáxias* nomeia explicitamente o *épico*. Como nos casos anteriores, estas passagens tendem a realçar a condição de indigência tanto da vida moderna como, particularmente, do indivíduo e das culturas de regiões periféricas em relação aos centros tradicionais de decisão e poder, como os EUA e a Europa. Nestas passagens, ruína e vestígio são figuras privilegiadas da representação do escrito:

[...] você converte estes signos-sinos num dobre numa dobra  
de finados enfim nada de papel estes signos você os ergue contra tuas  
ruínas ou tuas ruínas contra estes signos balbucilente sololetreando a  
sóbrio neste eldorido feldorado latinoamargo tua barrouca mortopoeia  
ibericaña [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “mais uma vez”)

O acúmulo de negativas dispensa o detalhamento minucioso de quanto, para *Galáxias*, a epopeia moderna só se realiza na medida em que se traduz em desmistificação das ilusões herdadas da expansão imperialista do colonialismo europeu, ainda que inevitavelmente as ecoe. A escrita da contra-epopeia da dominação envolve, assim, em sua busca por sobriedade o risco do isolamento e da incompreensão (balbucio, silêncio,

---

<sup>15</sup> Segundo Houaiss (2001): *apfelstrudel*, “espécie de pão doce de massa folhada, recheado de maçãs com canela, passas de uva, ginja e queijo branco”; *estúrdio*, “(Regionalismo: Minas Gerais, São Paulo) que denota estranheza, esquisitice (diz-se de qualquer coisa); incomum, esquisito”; *sesquipedal*, “que tem pé e meio de comprimento, muito extenso (diz-se de palavra, verso); (em sentido jocoso) muito grande, fora do comum”; *sestro*, “que está à esquerda; (sentido figurado) que anuncia acontecimentos infaustos; agourento, sinistro; força invencível a que se costuma atribuir o curso dos acontecimentos; destino, sorte, fado, sina; trejeito, gesto habitual, que a repetição torna mais ou menos esquisito; vício, hábito; aquilo que é peculiar a alguém; manha para evitar o trabalho”; *cachimônia*, “cabeça (‘centro do intelecto’); inteligência, mente”; *cartapácio*, “carta (‘mensagem’) muito grande; livro de lembranças ou apontamentos; livro grande e antigo; alfarrábio; livro grande e fútil”.

solidão). Ela é o aventurar-se em meio a um tesouro de sofrimentos e amarguras (eldorado, dorido, fel), tentando soletrar a palavra elementar e dissonante (como o barro; o canto rouco; a pérola disforme, dita “barroca”) de um canto morto, que perdeu definitivamente sua eficácia e força enquanto palavra (o *épos*), mas que na figura emblemática de um produto de base da exploração econômica (a cana — em espanhol, “caña”), ainda é capaz de aludir a uma condição comum a dois continentes: a herança “latinoamarga” de Ibéria e Américas colonizadas por Portugal e Espanha (“ibericaña”).

Uma vez demolida a unidade ideal e sagrada do livro, o livro e sua unidade sagrada perdem. Agora, porém, atomizados. A esperança da palavra épica repousa no que resta de intacto da dilaceração da própria palavra, da sua entrega sem reservas à figuração e à metáfora. A viagem da palavra é sua tradução infinita. Seu rastro, o escrito:

a mesma castanho-lisa mão retira agora uma lauda datiloscrita da máquina-de-escrever quando a saliva já remora na memória o seu ponto saturado de perfume apenas a lembrança de um ter-sido que não foi ou foi não-sendo ou sido é-se pois os signos dobram por este texto que subsume os contextos e os produz como figuras de escrita uma polipalavra contendo todo o rumor do mar uma palavra-búzio que homero soprou e que se deixa transoprar através do sucessivo escarcéu de traduções encadeadas vogais vogando contra o encapelo móvel das consoantes assim também viagem microviagem num livro-de-viagens [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “mais uma vez”)

“[L]embrança de um ter-sido que não foi ou foi não-sendo”, bem o sabemos, é como Fernando Pessoa, de forma análoga e lapidar, define o mito, num dos poemas de abertura de *Mensagem*, dedicado justamente a Ulisses: “O mito é o nada que é tudo. / [...] Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou / Por não ter vindo foi vindo / E nos criou. / Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre” (poema “Primeiro – Ulisses”, de “II – Os castelos”). Mas *Galáxias* acrescenta: “ou sido é-se”. O fato de ser, ou ter sido, historicamente, torna o fragmento de realidade uma existência independente, autônoma, fundada em si mesma. Ele *é* ele mesmo: “é-se”. Mas, ao mesmo tempo, este fato transtorna a realidade; força-a a se dobrar em volta de si mesma, como um esse (a letra “S”); e, com isso, a faz, também, mais realidade (*esse*, em Latin, é o

infinito do verbo “ser”). “[P]olipalavra”, palavra viva, cumulativa e disseminante, “contendo todo o / rumor do mar”; e, também, “palavra-búzio”, concha, recobrimento ósseo de camadas sobre camadas, palavra profética, anunciadora (como no jogo de búzios, ou como a trombeta feita de concha), a palavra-valise é, para *Galáxias*, a forma arquetípica de toda criação linguística: o cerne da invenção, na linguagem. Para nos atermos a analogia com o mar, a palavra *épica*, essa “palavra-búzio” ou “polipalavra”, é como o barco, ou molusco, que, singrando pelo contínuo ondulante das vogais, manobra em meio ao eriçar das “consoantes”. É a coisa do mar (metáfora da existência), que, não sendo ele, no entanto, leva todo o mar em si. Como o barco, ou o búzio, a palavra *épica*, deixando-se levar, singrando à superfície das vogais e das ondas, não é exatamente o artefato de Homero, o produto de sua arte, seu poema. Antes, é a coisa movida por algo mais sutil e inefável, que vêm do poeta, mas não se pode tocar, nem ver: seu sopro, ou alento. Como na complexa interação de fatores que imprime ao barco movimento, mantendo-o, ao mesmo tempo, à tona e dando-lhe direção, sem se confundir com o mar, a palavra é linguagem, consoante, entoação e vogais, mas sua unidade, de difícil — ou mesmo impossível — definição, não se resume a elas. De forma resoluta, *Galáxias* define, por aí, sua posição: é no trabalho com a linguagem, e pela linguagem, que se começa a invenção. “Subsum[indo] os contextos / e os produz[indo] como figuras de escrita”, a linguagem opera a transfiguração, e por via dela, a reconfiguração da realidade — ou, pelo menos, daquilo que se pensa e imagina sobre ela. No fragmento de *Galáxias*, a “mão” castanho-lisa que retira a “lauda datiloscrita da máquina-/de-escrever”, isto é, o escrito, de fato, realiza seu ato no mesmo momento em que a “saliva já rêmora na memória o seu ponto saturado / de perfume”. Como distinguir, aí, o antecedente do consequente? É a “saliva” saturada de perfume que anima e inspira o escrito, como o “sopro” de Homero, ou é o escrito que satura a saliva do perfume que já é “apenas lembrança de um ter-sido”, e, portanto, incertitude sobre o que foi? Quem antecede quem? A realidade ou o escrito? O escrito-realidade, ou a realidade-escrita? Por certo, há, como *Galáxias* sugere, alguma homologia entre a invenção na linguagem e a invenção do novo, a transformação da realidade. Há comunicação entre estes domínios. Mas ainda assim, são domínios distintos. E, talvez, sem anterioridade ou prevalecência entre si. A “viagem”, em *Galáxias* é, ainda, e sobretudo, “microviagem / num livro-de-viagens”. Isto

é: abstração, ponto de vista, limitação, enfim, perspectiva, mesmo quando dentro desta perspectiva parece se abrir qualquer coisa de vasto e imponderável, como um “mundo”. A linguagem e, mais precisamente, a experimentação formal com os parâmetros da língua, são, certamente, formas originais e privilegiadas de relação com o todo existente. Mas, certamente, também, não são as únicas. Da vivência imediata com as coisas, do estudo, ou da imaginação, também podem emergir experiências que, transtornando as formas convencionais de significação acomodadas na língua, exigem novas palavras e formas de expressão. Uma nova linguagem, portanto.



## 1.2. O HORIZONTE DA DÚVIDA

“A habilidade da invenção, a ordenação da matéria e sua distribuição, nós a custo as vemos emergir, não de um, nem de dois passos, mas do total da textura do discurso, enquanto o sublime, surgido no momento certo, tudo dispersa como um raio e manifesta, inteira, de um jato, a força do orador. Essas particularidades, suavíssimo, Terenciano, e outras afins, tu mesmo as poderias expor com a tua experiência.”

Longino, *Do Sublime*, p. 72

### 1.2.1. A moldura crítica e os índices de indeterminação

Toda a especulação de *Invenção do Mar* sobre a escrita seria de pouco valor se não encontrasse correspondência na composição geral do poema, enquanto livro. E é justamente neste plano que ele realiza uma inversão inusitada. Com efeito, na atualidade, o mínimo que se poderia esperar de uma epopeia da descoberta e colonização do Brasil seria uma narrativa crítica da história oficial: isto é, uma narrativa capaz de submeter os pontos mais controversos desta história a uma profunda e criteriosa revisão. Todavia, não é exatamente o que *Invenção do Mar* faz, pois a matéria que informa sua narrativa é basicamente a mesma que há poucos anos atrás — isto é, meados do século XX — ainda era ensinada nas escolas, com vistas à educação cívica. Como se sabe, tal historiografia, de procedência romântica, tinha um caráter ufano e idealista, sendo a única admitida pelo Estado como capaz de cumprir os propósitos pedagógicos e morais considerados, à época, como os mais elevados.

Contudo, esta adesão de *Invenção do Mar* à historiografia oficial não deveria ser precipitadamente condenada como ingênua ou conservadora. A escolha de uma matéria corrente e conhecida do público é um preceito usual da retórica tradicional do gênero épico, observado pelos seus maiores expoentes, como Homero e Dante, tendo eco mesmo nas obras de poetas como Virgílio e Camões, que baseiam seus poemas em matérias históricas. O caso de *Invenção do Mar*, entretanto, além de diverso dos precedentes, é bastante peculiar. Nele, não é a história considerada viva, espontânea e amplamente conhecida do

público que serve de matéria ao poema, mas o contrário: é a historiografia oficial que é assumida como viva, espontânea e conhecida do público, muito embora desde seu surgimento, com a Independência, ela tenha permanecido reduzida aos meios institucionais ilustrados em que era produzida, como museus, institutos histórico-geográficos, academias de ciências e letras, só tendo alcançado alguma difusão nos meios populares com a adoção do seu ensino obrigatório nas escolas, e, posteriormente, com a difusão de propaganda estatal nos meios de comunicação de massa.

Assim, se, conforme a tradição, a composição geral do poema pode ser vista como um todo coerentemente arranjado com o propósito de sublimar uma narrativa *totalizante* e heroica, em *Invenção do Mar*, é neste plano geral da obra que devemos procurar o seu elemento crítico eminente. Este elemento não chega a se manifestar como uma contestação direta à visão tradicional da história, sustentada na narrativa. Mas forma uma espécie de *moldura* crítica que, qualificando a narrativa mestra como “ficção”, “mito” e “lenda”, relativiza seu conteúdo, ao mesmo tempo em que o remete para um passado remoto, já desligado do presente. É bem verdade que, ao fazer isso, *Invenção do Mar* não deixa de conferir um tom heroico e exemplar à história oficial. Contudo, ao fazer isso, mantém essa narrativa em contraponto com um discurso geral de tom elegíaco, que, infiltrando a narrativa principal, recorda permanentemente ao menos duas coisas importantes: 1) que o que há de heroico e grandioso na história, depende necessariamente da poesia e do “mito”, que o engrandecem; e 2) que se houve grandiosidade ou heroísmo no passado, essa grandiosidade, enfim — ligada especificamente ao lado aventureiro e guerreiro dos desbravadores portugueses —, teria se perdido definitivamente com o tempo, não possuindo mais nenhuma ligação com o presente.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Em resenha sobre o poema, Bruno Tolentino reconhece esse traço “elegíaco” como uma das características fundamentais não só de *Invenção do Mar*, mas de toda a poesia épica de Gerardo Mello Mourão. Em entusiasmado acolhimento à obra, escreve: “Com sua ‘Invenção do mar’ Gerardo Mello Mourão propõe à lira nativa sua tão anelada epopeia. [...] Sem prejuízo do louvor que lhe devemos, perguntemo-nos, pois, quais as questões que nos cabem rever e averiguar ante a vitória evidente deste texto. Montale advertira a seus pares que ‘nem tudo se pode dizer em poesia’; a lírica moderna teria fixado seus módulos na noção mesma de uma fragmentação irreparável da consciência ocidental, a qual seria, desde os declínios do ideal renascentista, inescapavelmente crepuscular. [...] Não por coincidência nenhum poeta maior dos últimos três séculos europeus deixou-se tentar pela épica. [...] quer-me parecer que Mello Mourão circunvolteia todo esse típico drama ocidental há já algum tempo, pelo menos desde ‘O País dos Mourões’, mediante a incorporação do elegíaco no assédio que sua lira faz a uma particular historicidade viva que o guia, preocupa e inspira. À



*Invenção do Mar* é composto basicamente de três partes. A parte intermediária corresponde à narrativa; as duas extremidades, ao que chamamos de moldura crítica. A parte narrativa consiste de um grande bloco de sete “cantos”, de 9 poemas cada, perfazendo um total de 63 poemas. Cada canto é antecipado por uma epígrafe tomada de obras literárias, crônicas do período colonial, relatos, ou de textos bíblicos. Assim, dos Cantos Primeiro ao Terceiro, dedicados à história das descobertas, as epígrafes são tomadas de versos d’*Os Lusíadas*; nos Cantos Quarto e Quinto, dedicados à colonização do Brasil, são tomados do *Diário de Navegação* de Pero Lopes de Sousa, e de uma frase atribuída a Manuel da Nóbrega, no momento de sua chegada a Colônia; no Canto Sexto, é citada de um profeta bíblico, Isaías; no Sétimo, reproduzida do capítulo XI, da epístola de São Paulo Apóstolo aos hebreus.

Das duas partes laterais de *Invenção do Mar*, seu prólogo e epílogo, a primeira é a mais explícita e deliberadamente crítica. Pois escrita em prosa e servindo de introdução, é onde se concentra a maior parte dos comentários de teor reflexivo e auto-explicativo do poema, embora representações de importância e função semelhantes estejam espalhadas por todo o texto, especialmente, na parte final. Como já dissemos, a parte completa desta primeira parte é intitulada “Epitáfios”, sendo seccionada em duas divisões. A primeira contém um relato da vida literária pregressa do poeta, antes de escrever o livro. A segunda é um conjunto de comentários críticos, estilizados na forma de cartas trocadas entre o autor e alguns amigos mortos, que versam sobre o problema da composição de um poema épico na modernidade e sobre as escolhas estilísticas do próprio poeta, em *Invenção do Mar*. Essa repetição é importante para realçar um outro aspecto de leitura, não abordado anteriormente: nos dois casos, são os temas da passagem do tempo e da morte — deliberadamente aludidos no título — que permanecem suposto neste preâmbulo. São estas sugestões discretas, mas explicitamente presentes, que compõem o pano de fundo elegíaco do poema, contra o qual a narrativa exuberante dos feitos dos heróis e as aventuras poéticas da vida pregressa do poeta são projetados, contrastantemente. Tudo se passa, assim, como

---

minúcia medieval das tapeçarias, mosaicos e vitrais, aos grandes afrescos renascentistas, em ambos os casos a um tempo descritivo e narrativo, ele vem substituindo um painel de signos e evocações cujo acento deve tanto ao lírico-elegíaco quanto aquele tom maior evocatório e fundador. E tudo isso finamente combinado aos panejamentos discursivos mais plenos e ousados”. (TOLENTINO, 1998)

se o poema inquirisse simultaneamente do passado e do presente o que seria capaz de escapar a voracidade do tempo e durar, vindo a se erigir como narrativa dignificante da existência, como uma metafísica ou um exemplo. Algo como alguns épicos antigos faziam, ao colocar a busca da imortalidade, ou mesmo da sobrevivência, no centro de suas preocupações, como o *Gilgamesh*, a *Ilíada* e a *Odisseia*, ou, em certo sentido, a história hebraica da salvação, em sua interpretação cristã.

Esta inquirição a respeito da sobrevivência e da morte tem seu complemento simétrico nos dois poemas finais de *Invenção do Mar*, que lhe servem de epílogo e têm, respectivamente, os títulos de “GÊNESE OU GENEALOGIA”, com o subtítulo “das nações por seus cantores”, e “INVENTÁRIO GERAL”, com o subtítulo “formal de partilha das legítimas” (MOURÃO, 1997, p. 349). Como se nota do título e subtítulo desta última parte do poema, é nela que a ideia da obra como “inventário” ou documento legal de partilha dos “bens” culturais da Colônia se manifesta expressamente. Entretanto, esta parte do poema não adquire seu significado no corpo geral da obra separadamente da anterior, que lhe prepara o desfecho. “GÊNESE OU GENEALOGIA”, por controverso que deva parecer pela alusão que seu título faz ao livro bíblico homônimo, aparece, aqui, não no começo, mas no final do livro, como que a sugerir um novo começo. O trecho faz uma espécie de apanhado dos nomes dos poetas que teriam inventado a história do Ocidente, e das figuras históricas que, na visão do poema, teriam tido papel decisivo na invenção do Brasil, começando, assim, pelos patriarcas e apóstolos bíblicos, passando pela Grécia, Roma e Europa, até chegar ao Brasil, às vésperas da Independência. É neste trecho que aparece a alusão mais explícita e contundente ao conteúdo narrativo do poema como ficção:

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

(MOURÃO, 1997, “Gênese”, p. 353)

Embora somente o poema em questão se chame “genealogia”, compreende-se que a alusão é extensiva ao poema como um todo, se não a toda forma de escrita, já que a narrativa mestra de *Invenção do Mar* é desenvolvida como gênese e *genealogia* da formação histórica do Brasil, isto é, como história pautada por relações de parentesco, e não pela concatenação cronológica de eventos.<sup>17</sup> Tais observações são de suma importância para a compreensão da função poética dos nomes de autores arrolados como “testemunhas” do poema — e de *Invenção do Mar* —, logo ao fim da passagem citada. Cumpre notar, primeiramente, que é por seus escritos, isto é, “segundo escrituras”, que esses autores, e “outros”, são tomados como testemunhas.

Eles são testemunhas de *Invenção do Mar*, em um duplo sentido. Primeiramente, como escritores que falaram sobre as descobertas portuguesas e, de modo muito particular, do Brasil, tendo deixado seus escritos como testemunho — ou seja, escritores cujos escritos coincidem em matéria com o poema. Por outro lado, são também testemunhas e testemunhos — quer dizer, autores e escritos — reclamados pelo poema como símbolos de um compromisso com o desafio de dar representação à história de Portugal e do Brasil; um compromisso que, para fazer uso da ressonância que o equivalente de “testemunha” no grego bíblico cristão permite, envolveria, mesmo que no plano cultural apenas, a

---

<sup>17</sup> Não caberia, aqui, aprofundar as intrincadas minúcias que ligam a noção de genealogia à poesia épica e a escrita, de modo geral. A seguinte passagem, todavia, tomada da sequência da análise que Derrida empreende da leitura que Levi-Strauss faz da relação dos índios nhambiquara com a escrita, já citada anteriormente, deve ajudar a situar a complexidade do problema. Escreve Derrida: “Sabe-se agora, a partir de informações certas e maciças, que a gênese da escritura (no sentido corrente) foi, em quase todos os lugares e na maior parte das vezes, ligada à inquietude genealógica. Citam-se muitas vezes a memória e a tradição oral das gerações, que remonta às vezes muito longe nos povos ditos ‘sem escritura’. Lévi-Strauss mesmo o faz nos *Entretiens* (p. 29): ‘Bem sei que os povos que chamamos de primitivos têm muitas vezes capacidades de memória totalmente assombrosas, e contam-nos dessas populações polinésias que são capazes de recitar sem hesitação genealogias que se reportam a dezenas de gerações, mas assim mesmo tudo isso tem manifestamente limites’. Ora, é este limite que é transposto um pouco em cada lugar quando aparece a escritura — no sentido corrente — cuja função é aqui a de conservar e dar uma objetivação suplementar, de uma outra ordem, a uma classificação genealógica, com tudo o que isso pode implicar. De tal modo que um povo que acede ao desenho genealógico acede efetivamente à escritura no sentido corrente, compreende a sua função e vai muito mais longe do que deixam entender os *Tristes trópicos* (‘os esforços...se resumiam nisso’). Passa-se aqui da arquiescritura à escritura no sentido corrente. Esta passagem, cuja dificuldade não queremos subestimar, não é uma passagem da fala à escritura, dá-se no interior da escritura em geral. A relação genealógica e a classificação social são o ponto de sutura da arquiescritura, condição da língua (dita oral), e da escritura no sentido comum” (DERRIDA, 2006, p. 153-154).

perspectiva de uma morte prematura e violenta, um *martírio*: o que para uns, pode significar a última chance de canonização, de servir à posteridade como exemplo piedoso do cumprimento de uma convicção pessoal ou de um dever; para outros, a recaída no fanatismo, na abjeção social, e por isso, no ostracismo, no desengano e no esquecimento.

Isto talvez explique a razão de *Invenção do Mar* reunir, nesta lista, figuras tão díspares e de prestígio público tão desnivelados entre si. Em nota ao fim do poema (p. 365) o próprio poeta se encarrega de esclarecer as alusões. Nos casos de Luís, Vicente e Fernando, trata-se, respectivamente, de Camões, Frei Vicente do Salvador — notável cronista baiano, considerado um dos mais importantes do período colonial brasileiro — e Fernando Pessoa. João é o historiador Capistrano de Abreu, qualificado pelo poeta como “o mestre”. Bruno é Ernani Silva Bruno, autor de *Viagem ao país dos paulistas*, aludido como “historiador paulista”. Joaquim é Joaquim Ponce Leal, autor de *O conflito campo e cidade no Brasil* e *Os homens e as armas*, qualificado pelo poema como: o “grande historiador”. Nos dois casos, trata-se de autores ligados ao integralismo e pouco lembrados no meio intelectual contemporâneo. Pedro é o historiador Pedro Calmon, autor da *História da Civilização Brasileira*, já tão ou mais controverso por ser o tipo emblemático do historiador celebrado por instituições tradicionalistas oficiais, como a ABL e o IHGB. Finalmente, Gustavo e Plínio são Gustavo Barroso e Plínio Salgado, líderes incontestes do integralismo, execrados por boa parte da intelectualidade contemporânea, em razão de suas convicções intelectuais e políticas. Gustavo Barroso, por seu antissemitismo. Plínio, pela admiração que nutria pelo totalitarismo europeu, e que traduzira em prática e princípios políticos norteadores do integralismo na forma do culto da autoridade e da centralização do poder, na defesa da hierarquia e da uniformização incondicional de todas as esferas da vida social, visivelmente ostentadas no formalismo ornamental de suas aparições públicas.

Em todos os casos, trata-se de autores e obras que servem de fonte a *Invenção do Mar*, e cuja dívida, o poema reconhece; mas sobre as quais — nunca é mal reforçar —, recai o julgamento da estrofe em que são citados: tais autores e obras interessam ao poema na medida em que integram e são elas mesmas — as obras — *genealogias* da “genealogia” do Brasil. Como bem frisa o poema, enquanto “genealogia”, tais obras seriam sempre “vaga[s], acrônica[s] e ambígua[s] / como todas as genealogias achadas na noite dos

tempos”; e, também, “fi[éis] e plantada[s] na história e no mito”, segundo suas limitações e circunstâncias. Ou seja, são obras que valem como depoimentos, mais como *imagem* do que como versão definitiva da História; que, sobretudo pelo valor ideológico que se lhes pode atribuir, são o “testemunho” de uma visão particular e circunstanciada do passado, de uma tentativa precária e limitadamente humana de *totalização*, condicionada pelo seu tempo; e cuja única verdade segura — e “fiel” — é a convicção sobre a qual se assentam, por irremediavelmente equívocas que sejam. Enfim, até aqui, nada há de assentimento dogmático a uma verdade de fato, inquestionável ou perene, presumida como subjacente aos textos. Disso, ao menos, não se pode culpar o poema.

Um reforço disto se encontra no apêndice que, pouco depois, na sequência, serve de desfecho ao “INVENTÁRIO” e, de modo conclusivo, ao poema. Ele aparece destacado do corpo do texto, e leva o subtítulo “*Apostila ao codicilo*”. Codicilo é termo tomado do jargão jurídico, e que, segundo Houaiss (2001), significa: “escrito particular de última vontade, redigido, pelo qual alguém estabelece disposições sobre seu enterro, dá esmolas e lega móveis, roupas ou joias de seu uso particular e não muito valiosas, e nomeia ou substitui testamenteiros”. A definição, também neste caso extensível a todo o poema, calha perfeitamente com o que vimos dizendo. Ela realça a importância de imagens como as da aproximação da morte e das “disposições últimas”, extremas, que, espalhadas por toda a narrativa, se relacionam diferentemente com o desfecho da história colonial do Brasil; com a crítica do rebaixamento mercadológico da vida moderna; com o fim da possibilidade de aventura e heroísmo guerreiro, devido à onipresença do Estado em contexto burguês; e, finalmente, com a própria ideia da morte do gênero épico.

Não é por menos que é neste pequeno poema final que mais se acentua o uso de figuras do repertório hebraico-cristão enquanto *imagens* da totalidade histórica, já sistematicamente empregadas por *Invenção do Mar*; neste caso, usadas de modo a sinalizar o messianismo como condição dificilmente contornável para tantos quantos nasceram à sombra destas culturas. É também neste trecho do poema que se evoca Dom Quixote, o “cavaleiro da Mancha”, epítome do lunático e sonhador, que vive, se arrisca e se perde no presente, a partir de modelos anacrônicos. Assim concluem as duas últimas estrofes de *Invenção do Mar*:

Este é o testamento de Adão e Eva  
firmado no jardim do mundo, nele escrita  
a legítima de Abel e datado  
nas ribeiras do Éden, lado leste,  
rios, riachos de Phison e Gehon e Tigre e Eufrates.

Testemunhas — Jerônimo, Tiago e Tomé  
e Sebastião, Sebastião, Sebastião três vezes  
e as mais assinaturas que se seguem.

(MOURÃO, 1997, “Gênese”, p. 360)

O poema para por aí, em um quinto de página em branco. Pouco cabe dizer sobre o perfil das “testemunhas” que, eventualmente, poderiam subscrevê-lo. A não ser que, como *legado* e tradição, mito e ficção, o poema se abandona, desarmado e entregue, ao arbítrio das apropriações a que pode servir. Entrega-se, mas não sem determinação. Seus santos, mártires, modelos ou “testemunhas” estão escolhidos: São Jerônimo, o tradutor; São Tiago, o santo dos peregrinos europeus que seguem a rota ocidental para Compostela; São Tomé, o apóstolo incrédulo, mártir das Índias; e, finalmente, o rei Dom Sebastião — imortalizado, em *Mensagem*, de Fernando Pessoa, como símbolo da loucura obstinada e inspirador do messianismo português —, aqui, evocado por três vezes.

### 1.2.2. A seção do poema e o elogio do intervalo

*Galáxias* incorpora em sua composição geral o mesmo conflito irreconciliável entre totalidade e abertura que repetidamente figura por meio de metáforas da oposição entre livro e escrita. Esse conflito entre totalidade e abertura se desdobra também na oposição entre unidade exaurível e multiplicidade inesgotável, sugerida pelo próprio título do poema, em que a noção de “galáxia”, enquanto substantivo coletivo de escala macro-cósmica, refere uma multiplicidade inesgotável de seres e sistemas no espaço sideral: sóis, planetas, asteroides, estrelas. Há aí, qualquer noção, mesmo que muito tênue, de unidade e conjunto, dada pela singularidade inerente à própria nomeação substantiva (“galáxia”), ainda que

conciliada com a representação de uma vastidão numérica inespecífica. Empregada no plural, porém, essa noção tende a se tornar ainda mais vaga. Isso indica que, para *Galáxias*, o épico, enquanto representação da totalidade, tende à exponenciação, quer dizer: ele implica o propósito de ultrapassar a representação do todo — conforme a compreensão de sua época, isto é a concepção consensual do presente, enquanto atualidade —, a partir da exploração daquilo que, na própria representação, é potência, virtualidade, possibilidade combinatória, transcendência ou — se preferirmos — metáfora. Para fazer uso da etimologia implicada no termo (*ex-ponens*), é como se para *Galáxias* interessasse, enquanto representação da totalidade, praticamente tudo o que, ultrapassando, na sua cumulação, a própria univocidade das noções de todo e presente, deixasse-se representar como pura exterioridade, imaginada ou concreta. Logo, como parte contingente e precária de uma realidade desessencializada, representada como um mundo abandonado por Deus. Para Lukács (2009, p. 89-95), como sabemos, essa é a *forma mentis* específica da modernidade, e, por homologia, a própria alma, melhor dizendo, a própria ausência de normas ou fundamentações metafísicas, que informa o romance.<sup>18</sup>

*Galáxias* busca dar representação a essa concepção de mundo exposto e esfacelado a partir da técnica da composição serial. Em termos práticos, ela significa a eliminação sistemática dos elos entre as diversas partes do poema, de modo a compor unidades autônomas, intercambiáveis entre si. Assim, o poema é composto de 50 folhas-fragmentos, sem numeração e com o verso de cada uma das folhas em branco, num total de 100 páginas. Como o próprio poeta repetidamente costuma lembrar, inicialmente, estes fragmentos teriam sido projetados para serem lidos separadamente e em qualquer ordem,

---

<sup>18</sup> “O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade. [...] A imanência vazia, ancorada apenas na experiência do escritor, e não ao mesmo tempo em seu regresso à pátria de todas as coisas, é somente a imanência de uma superfície que recobre as fissuras, mas que nem sequer como superfície pode reter essa imanência, e também como tal tem de tornar-se lacunosa. Para o romance, a ironia é essa liberdade do escritor perante deus, a condição transcendental da objetividade da configuração. Ironia que, com dupla visão intuitiva, é capaz de vislumbrar a plenitude divina do mundo abandonado por deus; que enxerga a pátria utópica e perdida da ideia que se tornou ideal e ao mesmo tempo a apreende em seu condicionamento subjetivo-psicológico, em sua única forma de existência possível” (LUKÁCS, 2008, “Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance”, p. 81-95).

dispensando, portanto, amarração.<sup>19</sup> Cada fragmento possui em média 40 linhas de texto gravado em caixa baixa e sem pontuação. Estas linhas são chamadas de “versículos”, e encontram-se equilibradamente dispostas numa única mancha de texto que cobre quase a totalidade da página. A somatória dá aproximadamente 2000 versos/versículos para o poema, numa alusão possível com a proximidade do fim do milênio. Dos 50 fragmentos, dois são grafados em itálico e compõe, segundo o autor, as balizas de início e fim, dentro do qual se daria o jogo livre da leitura do poema. Do ponto de vista temático, estes dois fragmentos limítrofes são os que apresentam teor predominantemente metapoético, desenvolvendo o problema da própria escrita e da composição do livro como assunto. Esta estrutura global do livro é sistematicamente reproduzida no interior dos fragmentos, os quais ou apresentam o desenvolvimento de um tema de circunstância intercalado entre comentários de teor metapoético, ou, de forma inversa, apresentam um tema de circunstância recortado por estes tipos de comentários.

A importância temática e a forma equivalente destas unidades fazem com que a leitura do poema, em seu todo, tenda, como a própria visão épica sustentada por ele, a uma exaustividade combinatória, eliminando a importância do fluxo temporal e da leitura sequencial do poema. A metáfora de base, aqui, como era corrente no estruturalismo dos anos 1960, é a da própria linguagem concebida como estrutura — isto é, como forma de significação altamente formalizada que, baseada na combinatória de um número restrito de elementos que formam o seu paradigma (os traços distintivos dos fonemas, por exemplo; ou

---

<sup>19</sup> Numa entrevista concedida a J. J. de Moraes e publicada no Caderno de Programas e Leituras do *Jornal da Tarde* (*O Estado de São Paulo*), ao ser perguntado sobre a composição geral do poema, Haroldo de Campos comentava: “Preferi uma poética de ‘pontos luminosos’ a uma retórica de facilidade e recheio. Trabalhei cada página, cada fragmento, minuciosamente, como um microcosmo, uma peça autônoma, onde o livro inteiro poderia caber, abismar-se, como num espelho. Monadologicamente, em cada fragmento, estão todas e cada uma das *Galáxias*. Daí a possibilidade de sua livre leitura, a partir de qualquer página. A pulsão se exauriu como veio, galaticamente, por explosão e implosão. Agora, se você pensar que o projeto do *epos* redundou numa *epifânica*, ultimou-se numa *gesta* fragmentária (que pede leitura em voz alta, uma respiração, uma pneumática), verá que se trata de um ‘poema longo’, em cinquenta ‘cantares’, num total de aproximadamente 2000 versículos. [...] Imaginei de início um livro-objeto, um multilivro manipulável como uma escultura cinética. [...] Lembro-me de uma opinião de Guimarães Rosa, por ocasião de uma longa conversa que tivemos, no acaso de um Congresso de Escritores, em Nova Iorque, em 1966 [...]. A uma certa altura, ele me disse: [...] veja: não publique em folhas soltas, faça um livro comum, costurado... Não dificulte o difícil...’ No momento, [...] não dei maior atenção à observação, e respondi brincando, provocativo: ‘Isto não importa. Ao demo o que é do demo. Sou um *kamikase* da literatura’ Hoje, penso diferentemente. O livro de folhas soltas não convida o leitor à leitura, ao manuseio. É belo como projeto gráfico, mas inibitório como prática de leitura” (CAMPOS, 1992, p. 272-273)



os grafemos dum alfabeto), é capaz de produzir formas novas, sempre mais complexas, graças à margem de arbitrariedade possibilitada pela justaposição de seus elementos básicos no espaço ou no tempo. Essa visão de linguagem, evidentemente, não é a única possível. E, em geral, tende a conviver com outras — as quais, rebaixadas, ou rebaixando-a, costumam lhe oferecer contraponto.

É o caso, por exemplo, da visão mágico-demiúrgica da linguagem, muito presente na poesia épica e cosmogônica antiga<sup>20</sup>. Pense-se, por exemplo, na noção de *épos* como palavra “eficaz”, nos poemas de Homero; ou na própria noção de “Palavra” de Deus que, no livro do *Gênesis*, preside à criação, com o *fiat lux*. Este tipo de visão de linguagem também pode ser encontrado em *Galáxias*. Mas na composição geral do poema, o que predomina, mesmo, é o propósito de realçar a sua forma geral como uma espécie de linguagem de si mesmo, ou protocolo básico a partir do qual se armariam as suas possibilidades de leitura (o “si mesmo” de sua linguagem, com o qual o poema reiteradamente se identifica). Há, portanto, uma pretensão de conservar o controle do significado sob a proteção do plano construtivo do poema, antecipando ou, justamente, estimulando a deriva de seus temas e figuras. Pode-se ouvir, aqui, o eco daquela poética construtivista, defendida com muita veemência por Haroldo de Campos (1975, p. 93-95), nos anos em que a militância concretista adquire sua feição mais ortodoxa, isto é, à época do ensaio “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de 1957, que foi motivo de calorosa polêmica com Ferreira Gullar e da ruptura deste com o grupo paulista. Trata-se daquela poética fundada na ideia de eliminação do acaso — isto é, das

---

<sup>20</sup> “É nisto que se apreende a diferença mais importante entre o homem de sociedades arcaicas e o homem moderno: a irreversibilidade de acontecimentos que, para este último, é a nota característica da História, não constitui uma evidência para o primeiro. [...] Sem dúvida, tendo o 14 de julho se tornado a festa nacional da República Francesa, comemoram anualmente a tomada da Bastilha, mas não reatualizam o acontecimento histórico propriamente dito. Para o homem de sociedades arcaicas, ao contrário, o que se passou *ab origine* é suscetível de se repetir por força de ritos. O essencial é, para ele, conhecer os mitos. Não somente porque os mitos lhe oferecem uma explicação do Mundo e de seu próprio modo de existir no Mundo, mas sobretudo porque, ao rememorá-los, reatualizando-os, ele é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos, é aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não só como as coisas vieram a existência, mas também onde encontrá-las e como fazê-las reaparecer quando elas desaparecem. [...] Recitando o mito de origem, obriga-se o arroz a crescer bonito, vigoroso e abundante, como era quando *surgiu pela primeira vez*. Não se o lembra desta origem afim de ‘instruí-lo’, de lhe ensinar como ele deve se comportar. Força-se-o *magicamente* a retornar à origem, isto é, a retomar sua criação exemplar.” (ÉLIADÉ, 1963, “O que revelam os mitos”; “O que quer dizer ‘conhecer os mitos’”, p. 26-29; tradução nossa, grifos do autor).

camadas de significação do poema alheias à motivação geral da obra — como procedimento básico de produção do sentido; poética elaborada a partir da noção de motivação do signo, de Saussure, e da “Filosofia da Composição”, de E. A. Poe, mas, geralmente, atribuída a Mallarmé, por causa do realce dado pelos concretistas às noções de jogo e equilíbrio, em suas leituras do *Lance de Dados*. Pode-se ler aí, portanto, uma concepção autonomista de linguagem e de poesia que, oferecendo elas mesmas os instrumentos de sua decifração e leitura, prescindiriam do contato com uma alteridade que lhes seria irreduzível e externa, como a sociedade ou a construção histórica do mundo dos fatos. Como se sabe bem, nem essa concepção de poesia nem Haroldo de Campos passaram incólumes a essa crítica. Contudo, querer ver em *Galáxias* apenas a confirmação dessa concepção autonomista de linguagem seria aderir ao próprio pressuposto que se pretende condenar. *Galáxias* é dos poemas de Haroldo de Campos que mais ostensivamente procura dar representação — e representatividade — ao dado externo, circunstancial, isto é, à presumida “realidade” do mundo factual em sua atualidade distorcida pelo choque entre a percepção individual e os consensos que a determinam. Em favor disto, considere-se que a própria noção de luta contra o acaso, na obra de Haroldo de Campos e em *Galáxias*, adquire conotações alegóricas de fundo existencialista, ou seja, que não se esgotam no mero agenciamento das palavras do poema com a sua ideia geral, como se fosse mesmo possível permanecer apenas dentro dele. Acrescente-se a isto a própria noção de arbitrariedade como limite incontornável, que a concepção de desdobramento da linguagem no espaço e no tempo, anteriormente referidas, implica, e que *Galáxias* parece querer levar ao extremo, ao dispor todo o seu texto numa longa frase, despontuada e contínua, cortada apenas pelas divisões das páginas e pela quebra dos versos, à margem da folha.

Um amante de cifras e enigmas poderia querer ver uma sugestão deste propósito do poema de se “acertar” com o tempo, a realidade concreta e o presente, na pequena frase do fragmento “como quem está num navio”, em que diz: “canibal pergunta as horas ao / cavalheiro da esquerda e acerta um minúsculo relógio de pulso como quem / está num navio”. Termos como “canibal” e “cavalheiro da esquerda”, lidos em abstrato, poderiam ganhar conotação política, já que o texto foi redigido em setembro de 1969, auge do recrudescimento da ditadura militar no Brasil. Além do mais, desde cedo, Haroldo e os

Um destes fragmentos é o que se encontra no fim de “circuladô de fulô”, no qual, reivindicando negatividade do leitor, o eu lírico afirma paradoxalmente tanto o fechamento hermético do sentido do poema como a abertura, decorrente da “demão” que convém ao leitor acrescentar:

57

(CAMPOS, 2004, fragmento “circuladô de fulô”)

Esta reivindicação e elogio do intervalo como fundamento — ou ausência de fundamento — a partir do qual se dá a relação do poema com o mundo é particularmente frisado no fragmento “princiava a encadear-se um épos”, no qual é representado a partir da figura do “branco” do papel:

quantas máscaras até chegar ao papel quantas personae até chegar à  
nudez do papel para a luta nua do branco frente ao branco  
o branco é uma linguagem que se estrutura como linguagem seus signos  
acenam com senhas e desígnos são sinais estes signos que se desenham  
num fluxo contínuo e de cada pausa serpeia um viés de possíveis em  
cada nesga murmura um pleno de prováveis o silabário ilegível formiga  
como um quase de onde o livro arrulha a primeira plúmula do livro viável  
que por um triz farfalha e despluma e se cala insinua a certeza de um  
signo isca ex-libris para o nada que faísca dessa língua tácita

(CAMPOS, 2004, fragmento “princiava a encadear-se um épos”)

Se nos dois trechos citados, o elemento estranho e rigorosamente heterogêneo ao texto enquanto livro fechado e totalidade acabada em si mesma é, se não algo identificável (a “demão” do leitor, o “branco” tátil e material do papel), algo fortemente desejado pelo poeta (“não me peça”, “prefiro”; “insinua a certeza / de um signo”), no fragmento “hier liegt”, esse conflito entre o dentro e o fora, o aberto e o fechado do poema se complica ainda mais. Ali, logo após descrever o *striptease* de uma “falsa japonesa”, numa boate em Toledo, a rememoração do túmulo de uma jovem judia, guardada em uma catacumba romana, em Colônia, irrompe abruptamente no texto. Reduzida — mais que a pó — a mero nome, a memória da jovem, vindo de fora — da contemplação de um túmulo — se incrusta no texto do poema, como coisa escrita, não exatamente à revelia do poeta, mas como coisa que não compreende; como “nome” que conserva o seu segredo:

por trás de uma cortina também  
de contas nometora vela no seu nicho de tempo mero nome agora  
nometora nesse livro que eu plumo e desplumo que eu cardo e descordo

nesse livro-agora de horas desoras de vígeis vigílias nometora  
morta num desvão do tempo muda testemunha mínima lúnula de unha  
que se pega na história aqui onde o sangue gela aqui onde a vista  
aterra nesse museu de cera da memória

(CAMPOS, 2004, fragmento “hier liegt”)

Morta “num desvão do tempo”, reduzida ao silêncio e a “nome” que nada significa — nome próprio, portanto —, “nometora”, a jovem judia, já convertida em fantasma e memória, imprime sua marca no texto, o qual, neste ponto, faz as vezes de “museu de cera”. Esta marca, como toda marca, não é mera sobreposição neutra — o que é impossível. Ao entrar no texto, e se inscrever nele, “nometora” — este nome de mulher — reagrupa e rearranja todo o volume, transtorna o mesmo livro que, por outras razões, o poeta “pluma e despluma”, “carda e descarda”. Insignificante, intempestiva e atópica, — como a “morte” — “nometora” inscreve seu nome no poema, e reescreve todo o livro.



### 1.3. VERSO E ESTILIZAÇÃO

“[C]omo disse a propósito das figuras, repito que as emoções fortes em ocasião certa e o sublime genuíno constituem antídotos específicos da abundância e ousadia das metáforas, porque eles, com a veemência de seu movimento, são de natureza tal que arrebatem e levem adiante tudo o mais, ou melhor, exijam absolutamente como imprescindíveis as metáforas ousadas e não deixem ao ouvinte folga para reparar no número delas, porque se contagiou do entusiasmo do orador.”

Longino, *Do Sublime*, p. 100

#### 1.3.1. Ritmo, repetição e rima: a violência genesíaca da origem

Se é verdade que o prólogo e o epílogo de *Invenção do Mar* constituem uma espécie de “moldura crítica” em tensão permanente com a matéria narrada nos cantos que compõem o miolo da obra — mais especificamente, a história do Brasil Colônia, contada numa concepção histórica muito próxima à da historiografia romântico-positivista do século XIX e começo do XX — não é menos verdade que a composição métrica e estilística da sua porção narrativa trabalha, no poema, de forma a conferir um aspecto grandioso e sublime a sua matéria. Como os épicos tradicionais, *Invenção do Mar* faz uso de versos longos, acentuadamente musicais. Porém, de ritmo livre. Em geral, seus versos não ficam abaixo de 12 sílabas, nem excedem muito mais do que 15, mantendo-se pouco acima do comprimento médio dos versos de arte maior praticados em língua portuguesa. Suas estrofes são igualmente variadas quanto ao tamanho e a forma, admitindo frequentemente o uso do espaçamento como elemento de destaque. Por vezes, há, também, a emulação de formas clássicas e populares, disseminadas em meio a trechos de prosa alinhada, ou verso livre.

Um caso paradigmático é o do emprego de tercetos decassílabos ao longo de todo o Canto Terceiro, que trata do primeiro contato dos portugueses com o Brasil. Como é sabido, o terceto em decassílabos é a forma métrica celebrizada por Dante, na *Divina Comédia*. Porém, *Invenção do Mar* faz uso, preferencialmente, da rima branca, em vez do

intricado esquema da rima anelar (em *aba, bcb, cdc*, etc.), empregada pelo poeta toscano. Este uso da rima branca recorda a adaptação do terceto feita por Drummond em “A máquina do mundo”, de *Claro Enigma*, que também é em versos brancos. Tais alusões, somadas ao tema e à insistência desta canto sobre o número três — Canto Terceiro, tercetos brancos; número, que, na *Divina Comédia*, aludia à totalidade englobada pela figura unitrinária de Deus (Pai, Filho e Espírito Santo) —, reforçam a atmosfera de alumbramento dos navegadores portugueses diante da descoberta da nova terra, os quais, convencidos pelas lendas da época, criam ser o Paraíso. Cabe notar, porém, que apesar da adesão à forma fixa, é o gosto pela liberdade rítmica e métrica que predomina neste canto, como no caso do poema “I”, em que, após onze estrofes em tercetos brancos, o poeta vai passando gradualmente da forma fixa ao verso livre:

Dezenove de abril – boiam sargaços  
cerca de Capricórnio: entre alaridos,  
carapuças vermelhas de soldados;

frades, marujos, capitães, cosmógrafos,  
Pedrálvares metido em seus brocados  
e os outros capitães em suas galas.

[...]

E dança o mastreame e dança e range  
o cavername bom de pregarias  
hoje de ferro — um dia serão de ouro.

Nas altas naus o cio de seus olhos:  
vinham rasgando o hímen do horizonte —  
de uma banda da aurora eram partidos

e a outra banda da aurora iam chegando.

Eram cantados já os ofícios de Vésperas  
os ofícios do mar — cumpridos, celebrados.

E súbito,  
da espuma de ouro os seios virgens  
calipígia de outeiros e palmeiras  
vai ser achada — morena e núbil — a terra desejada —

(MOURÃO, 1997, Canto Terceiro, “I”, p. 80-83)



O trecho reúne alguns elementos bastante característicos da dicção de *Invenção do Mar*: 1º) o uso insistente de imagens genesíacas violentas e de forte conotação erótica, como reforço da ideia de repetição incessante da *origem* — ou, melhor dizendo, da ideia da *repetição* como origem, e, portanto, da origem como divisão, como fissura violenta de si mesma (“nas altas naus o cio dos olhos: / vinham rasgando o hímem do horizonte”, “vai ser achada — morena e núbil – a terra desejada”); 2º) o emprego abundante da *evidentia*, ou hipotipóse, isto é, da sugestão visual pormenorizada (*ut pictura*), mobilizada, no caso de *Invenção do Mar*, sempre a partir da repetição sumária de uma série de substantivos concretos; 3º) o uso da coordenação paratática, isto é, de justaposições diretas, sem conjunção lógica explícita, misturando os diversos planos da referência, num quadro vivo e profuso, em que “sargaços” se emendam com “carapuças”, “alaridos”, “frades”, “soldados”, etc.; 4º) em contraste evidente com a parataxe, o emprego do polissíndeto, isto é, a repetição insistente da coordenação aditiva, como elemento de cadência rítmica, e, portanto, de acumulação amplificadora (“e dança o mastreame e dança e range / o cavername”, “e a outra banda”, “e súbito”...); enfim, 5) o uso abundante da prosopopeia, como reforço de identificação afetiva do poeta com o assunto narrado (“dança o mastreame”, “range / o cavername”; “nas altas naus o cio de seus olhos” — imagem que pode se referir tanto aos navegantes quanto às naus —; “hímen do horizonte”; a terra “morena e núbil”).

Este pequeno detalhamento mostra bem a riqueza de procedimentos estilísticos de que *Invenção do Mar* se serve. A eles, acrescente-se, ainda, o uso livre das tercinas dantescas, combinadas com versos cortados em hemistíquios, isto é, em metades de verso, interrompidos imediatamente depois da cesura (a acentuação mais forte do enunciado), tal como ocorre nos últimos versos das seguintes estrofes do poema “III”, ainda deste Canto Terceiro:

E canta. Dia e noite nas terras e nas águas  
canta o pentestrela do céu do Sul  
o Cruzeiro de Mestre João:

rouxinol de plumas de fogo  
continua a cantar seu canto de ouro  
na safira da abóbada do trópico

sobre a Terra sempre  
da Vera Cruz  
da Santa Cruz

(MOURÃO, 1997, Canto Terceiro, “III”)

Do ponto de vista métrico, o corte praticado no verso, ainda que a partir da cadência rítmica espontânea do verso livre, acaba por perturbar a regularidade métrica do decassílabo — ou pelo menos, do fantasma deste esquema métrico virtualmente presente na forma em uso —, aproximando o verso adotado do tipo de padrão rítmico próprio do dístico elegíaco. Este, segundo o costume da poesia latina, consistia no uso combinado de dois metros fixos: um hexâmetro seguido de um pentâmetro (um verso ligereiramente menor que o primeiro). Ou, numa interpretação diferente: um hexâmetro datílico seguido de um verso de dois pés quebrados, também chamado de hexâmetro duplamente cataléctico. Com essa variação, o metro elegíaco se instalava a meio caminho da forma utilizada na poesia épica, a qual também fazia uso do hexâmetro, mas numa combinação regular de versos de mesma medida.<sup>21 22</sup> Discutindo o problema do gênero, Massaud Moisés pontua:

---

<sup>21</sup> Segundo Márcia Regina de Faria da Silva, “[a]tualmente, a elegia é considerada um gênero de poesia relacionado aos problemas amorosos ou à melancolia. Em sua origem etimológica, ela provém de *elegós*, canto lutuoso. Contudo, desde o seu surgimento na Grécia, a elegia não se limitava somente à temática do luto, sendo considerada como elegíaca toda poesia composta de dísticos elegíacos, ou seja, um hexâmetro e um pentâmetro. Segundo Spalding, a elegia era ‘... transição do ritmo uniforme da epopeia para a variedade quase infinita dos sistemas líricos; era, portanto, a mediadora entre epopeia e poesia lírica’ (SAPALDING, s.d., p. 76)” (DA SILVA, 2010, p. 83)

<sup>22</sup> Falcón é de opinião muito semelhante à de Márcia Regian da Silva. Segundo o autor, “[o] gênero elegíaco tem merecido numerosas discussões nas últimas décadas, principalmente porque a academia percebeu que há muito tempo ele não existe mais. É que os poemas que chamamos ‘elegias’ recebem esse nome em geral pelos afetos ou pela matéria, e são considerados parte do gênero lírico, que abarcaria a elegia na qualidade de subgênero. Por outro lado, na Antiguidade, a elegia constitui gênero particular, sobretudo pelo metro, o dístico elegíaco, que é sempre o mesmo. [...] O] dístico elegíaco não tem correspondente em português, nem mesmo entre os classicistas e os árcades; para reproduzi-lo em nossa língua, teríamos que utilizar metros usados também na lírica, o que tiraria a sua especificade, ou inventar novo metro, o que causaria estranheza e dificultaria a fruição do poema. [...]” (FALCÓN, 2009, p. 77). O autor acrescenta: “Os poetas elegíacos romanos opunham-se conscientemente à épica, o que se verifica nas muitas elegias programáticas em que aparece o tema da *recusatio*. Por meio dessa oposição, foi possível dar um significado ao dístico elegíaco, que era formado por dois versos em metro épico (hexâmetro dactílico), sendo que o segundo verso de cada dístico tinha dois pés quebrados (hexâmetro duplamente cataléctico). Na interpretação dos romanos, era como se o

ELEGIA – Lat. *elegia*, do gr. *elegeía*, canto fúnebre; *élegos*, pranto. Houve quem atribuisse a gênese do termo a um suposto refrão (*e lege*) usado nas antigas lamentações fúnebres. Mais verossímil parece a hipótese segundo a qual teríamos de remontar a um étimo armênio (*elegn, elegneay*), que significava ‘bambu’, ‘flauta de bambu’. A forma *élegos*, raiz de *elegeía*, consistiria na transcrição helênica daquele vocábulo e designaria a flauta que acompanhava os cantos de luto e tristeza. Neste caso, a elegia equivaleria a *treno* ou *trenodia*, canto plangente em honra aos mortos. Além do acompanhamento de flauta, a elegia caracterizava-se pelo emprego de *dísticos* em hexâmetros, versos de seis pés, e pentâmetros, de cinco pés. Na verdade, a elegia começou por ser todo poema assim estruturado; somente mais tarde adquiriu o sentido especial, vinculado à ideia de lamento e pranto. [...] Derivada da poesia épica, e com ela mantendo semelhança, a elegia, na sua origem, girava em torno dos mais variados assuntos: em realidade, consistia numa das formas líricas ‘em que a pessoa do poeta mais francamente se põe em cena. [...] (Croiset 1890, II: 90-91). [...] Todavia, quer glosando temas festivos, quer meditando gravemente, a elegia identificava-se pelo ‘seu caráter sentencioso, ou, como diziam os gregos, gnômico’ (ibidem) [...]. [...] Em vernáculo, [...] foi cultivada no Quinhentismo, por Camões, [...] Sá de Mirando e outros. [...] A partir do século XVI, além da utilização do dístico em moldes greco-latinos, outras soluções estróficas e métricas foram experimentadas, dentre as quais a *terza rima* e o quarteto pentamétrico de rima cruzada (*abab*).” (MOISÉS, 2004, p. 137-139)

No trecho de *Invenção do Mar* anteriormente citado, percebe-se, é pela forma métrica, mais do que pela matéria e pelo tom da dicção, que o estrato lírico do poema se impõe. A imagem zenital do cruzeiro do sul; as metáforas do fogo e de pedras precisosas; o apoio rítmico na anáfora verbal (“E canta [...] / canta [...] / continua a cantar”), tudo, na passagem, aponta para a verticalidade, o sublime. Contudo, é a movimentação dos acentos, o encolhimento e alargamento horizontal dos versos, sempre análogos, mas coincidindo mal com as medidas fixas do verso português, que ditam a impostação forte e, ao mesmo tempo, embargada, da dicção, no trecho. Assim, temos:

no 1º verso: 13 sílabas (um hemistíquio de 6 sílabas métricas+um de 7 sílabas métricas);

---

dístico começasse prometendo um poema elevado, por causa do metro épico, mas quebrasse a promessa no segundo verso, ao desfazer o ritmo grave” (p. 77)

no 2º verso: 10 sílabas (um hem. de 5+um hem. de 5);  
no 3º verso: 9 sílabas (um hem. hipométrico de 3+um hem. de 5);

no 4º verso: 8 sílabas (um hem. de 3+um hem. de 5);  
no 5º verso: 11 sílabas (um hem. de 6+um hem. de 5)<sup>23</sup>;  
no 6º verso: 11 sílabas (um hem. de 6+um hem. de 5)<sup>24</sup>;

no 7º verso: 5 sílabas (um hem. de 3+um hem. de 2);  
no 8º verso: 4 sílabas (um hem. de 2+um hem. de 2);  
no 9º verso: 4 sílabas (um hem. de 2+um hem. de 2);

Destes metros, o 1º lembra um alexandrino, só que hipométrico. O 2º lembra um decassílabo, mas com acentuação forte na quinta sílaba; algo diferente, portanto, do decassílabo heróico, com acentuação na 6ª e na 10ª, e do sáfico, com acentos na 4 e na 8ª, os modelos canônicos do decassílabo, em português. Decassílabos heróicos, mas hipométricos, são os 5º e 6º versos. Os 3º e o 4º podem ser lidos como formas compostas do redondilho menor (5 sílabas). Os versos 8º e 9º são formas hipométricas do mesmo redondilho. Como já se mencionou, tudo aqui, na métrica, converge para o elegíaco, mantendo o épico afastado, mas numa distancia visível. Do ponto de vista da matéria, da dicção e do tom, porém, nada comparece de forma mais explícita dos principais traços do gênero, mencionados por Masaud Moisés, tais como: a presença marcante da pessoa do poeta; o luto e a tristeza pelos mortos; o aspecto gnômico, sentencioso, da frase. Já vimos e, mais à frente, voltaremos a ver que estes aspectos sempre comparecem em *Invenção do Mar*, de forma difusa, coadjuvando, e mesmo rivalizando, com o épico. Neste ponto em específico, não coincidem com a métrica. Mas, em muitos outros, sim.

Essas características todas são muito significativas da busca por originalidade, empreendida por *Invenção do Mar*, no campo da dicção. A elas, soma-se um outro

---

<sup>23</sup> Ou, alternativamente: 12 sílabas (um hem. de 7+um hem. de 5).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

procedimento estilístico de grande importância: a mescla de gênero. Esta se dá, especialmente, nos trechos do mesmo Canto Terceiro que tratam da descoberta do Cruzeiro do Sul. Neles se misturam a tradução livre de duas estrofes da *Divina Comédia* (“à direita voltei-me, e ali, à frente / do pólo sul, fitei as quatro estrelas / só dos primeiros homens avistada // via-se o céu gozar em suas flamas / ó desolado setentrião privado / de contemplar estrelas como aquelas”, p. 85; grifos do autor), com a citação direta de pelo menos um verso de Dante, em italiano (como em “Debaixo das estrelas de Mestre João / o Poeta saúda ‘*tutte le stelle già, dell’altro polo*’”, p. 95). Aparece, neste mesmo canto, também: uma transcrição direta de duas metades de oitava rima d’*Os Lusíadas*, combinada com uma glosa do próprio poeta (“Já descoberto tínhamos diante / Lá no novo Hemisfério nova estrela / Não vista de outra gente, que ignorante / Alguns tempos esteve incerta dela // Debaixo estando já da estrela nova / Que no novo Hemisfério resplandece / Dando do segundo axe certa prova / (Na elegia do Grão Luís / O poeta Simônides Falando”, p. 94; grifos do autor). Estas citações diretas de versos dos dois grandes poetas das poesias italiana e portuguesa aparecem, ainda, combinadas com um trecho de prosa, tomado de um documento oficial de navegação da época colonial: o *Regimento do Cruzeiro do Sul*, do piloto João de Lisboa. O trecho, originalmente composto em prosa, aparece, no poema, transposto em verso, mas não esgota seu valor na mera distribuição linear do enunciado. Pela espacialização na página e pelo acento rítmico que adquire, seu conteúdo enunciativo ganha destaque, assumindo a função imagética de um elogio do saber experimentado. Por sua força descritiva e pela sugestão que implica de uma perfeita conciliação entre palavra e experiência, o trecho, originalmente escrito em prosa — e cujo conteúdo é uma descrição do movimento da constelação do Cruzeiro do Sul, na abóbada celeste; destacado, no poema, pelo itálico —, transfigura-se numa espécie de emblema da *palavra eficaz*: isto é, da palavra que, sendo capaz de nomear a realidade em suas leis gerais, confere ao homem a capacidade de medir o tempo e se situar no espaço, influenciando sobre a natureza. Diz o trecho:

E assim descobriram o mar, descobriram a terra  
e descobriram o firmamento do céu.

E o piloto João de Lisboa formulou o

*Regimento do Cruzeiro do Sul*  
e os navegantes passaram a saber por ele  
as horas do dia e as horas da noite:

*fim de fevereiro meia-noite na Cabeça.*  
*E dali, de quinze em quinze dias, uma hora*  
*assim como na conta do norte, começando no sul*  
*para a banda do sudoeste, e é experimentada*

(MOURÃO, 1997, p. 91)

Conviria não deixar passar, aqui, o efeito acentuado de anacronismo que a sintaxe da estrofe citada de João de Lisboa confere a esta passagem do poema, pela concisão e forte recursividade de sua estrutura.<sup>25</sup> Esse efeito, generalizado para outros níveis da composição de *Invenção do Mar*, compõe a própria fundamentação ontológica do poema, quer dizer, a base metafísica de sua visão de mundo, e, logo, do papel que, neste “mundo” caberia à poesia. Ritmo, verso, anacronismo, emulação de formas antigas, propósito de transposição do passado pela repetição exaustiva de sua própria lei formam aí, uma totalidade de visão da escrita e de mundo que está muito longe de se esgotar na estilização poética. Melhor seria dizer: apostando tudo na linguagem e na literatura — isto é na leitura e interpretação dos livros antigos —, *Invenção do Mar* parece querer desmistificar a concepção de *estilização* e leitura como esferas autônomas, separadas de uma experiência mais imediata e profunda da vida. E é justamente nestes trechos, em que *Invenção do Mar* afirma de maneira mais categórica a sua confiança na leitura e reinterpretação do conteúdo arcaico conservado na tradição ou nos livros, que emerge o aspecto mais controverso de sua *estilização*. Tal se pode perceber claramente num trecho do prólogo do poema, o “*post-scriptum*” número 6 do “Epitáfio”, em que, sob a forma de uma exposição de princípios, o poeta especula sobre a importância da “repetição” como força motriz primordial — logo, do poema e, sobretudo, da vida:

---

<sup>25</sup> Penso, aqui, em *recursividade*, no sentido vulgar, difundido pela gramática gerativa, para a qual a formulação de enunciados — e, logo, a própria competência linguística — estaria ligada a uma característica específica da linguagem que permite que qualquer estrutura gramatical possa ser repetida no interior de uma outra estrutura, o que resulta com que, no limite, todo enunciado linguístico, tenda, virtualmente, para uma *frase infinita*.

*‘A intertemporalidade e a interespacialidade são a coisa da poesia. O poeta 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. [...] ‘Répétez, répétez sans cesse, le nouveau viendra au galop’. Mas pergunta Kierkegaard — la répétition, est-elle possible? — Sim, mein Herr, mas só para o poeta. Acho que esta é a conclusão, senão explícita, de todo o 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 em cima de Eva, com um movimento entre a cintura e as ancas. O resto é inseminação artificial. A repetição gera o novo. Etc.’ (Em carta antiga a J.F.)*

(MOURÃO, 1997, p. 20-21)

Passados dezessete anos da publicação do poema, alenta imaginar que a colocação final dessa passagem já possa parecer provocativa, machista ou envelhecida para um público habituado a reconhecer valores positivos na defesa da diversidade sexual e da fecundação cientificamente assistida. Há, portanto, um ruído que o poeta incute voluntariamente à frase. E que merece consideração. De modo geral, nesta e em outras passagens, o poema se endereça ao contemporâneo e quer fazer sentido nele como obra de interesse poético e intelectual, sobretudo, como algo novo. Porém, recusa-se a se dobrar servilmente à atualidade. Admite a “novidade” na forma: o verso livre, a mistura de gêneros. Admite o debate moderno sobre o fingimento em Pessoa, sobre o problema da repetição em Kierkegaard. Admite também as concepções modernas da antropologia de Gilberto Freyre — que, à época de Freyre, eram consideradas escandalosas pelos mais puritanos, por causa de sua ênfase no componente erótico da miscigenação e pelo protagonismo dado às culturas africanas, na formação da identidade cultural brasileira. Mas se recusa a dar assentimento a questões de comportamento que, relevando da ciência e de outras áreas do debate político e social, põe em questão o modelo patriarcal, a partir da sexualidade. A bem da verdade, tais questões já não eram problema nem novidade em muitos círculos progressistas, já à época do nascimento de Gerardo Mello Mourão. Além disso, o próprio autor, em outras obras e em outras épocas, nunca pareceu tão preocupado em dar seu assentimento público a pontos de vista tão acentuadamente retrógrados sobre a ciência e a sexualidade, como faz neste trecho. E o que é ainda mais delicado: o faz, agora,

justamente a propósito de, com esse argumento, responder categoricamente à polêmica questão sobre a essência da criação poética.

Como admitir, então, um apelo tão deslavado a tais valores da tradição? E mais, um apelo à tradição religiosa, com vistas a legitimar o modelo patriarcal de Adão e Eva (macho+fêmea) como modelo universal de fecundidade e “geração” do novo? Deve-se ler isto como sinalização de uma ligação mais profunda com os valores da tradição, do que com os do presente? Como a confissão de uma convicção íntima, omitida ao longo dos anos? Uma provocação gratuita? Ou um gesto anacrônico, como todo o livro, no sentido de experimentar a tolerância do presente a um passado que não tem mais lugar? Sem querer derivar para as minúcias deste complicado problema, que, hoje, lastimavelmente funda polêmicas tão estéreis quanto intermináveis no campo da política e da ética, seria conveniente apontar algumas dissonâncias peculiares na relação do poema com estas suas colocações mais extremadas. Até porque, em muitas passagens, são elas que dão o aspecto particular de sua visão de existência e totalidade.

A primeira destas dissonâncias aparece na nota que fecha o fragmento anteriormente citado, qualificando-o como parte de uma “carta antiga a J. F.”. A qualificação de “antiga”, aí, abre o precedente para se considerar que, embora o poeta reproduza o enunciado em seu próprio nome, talvez já não compartilhe da mesma opinião no presente, ou prefira manter-se distanciado em relação a ela. O próprio uso do texto entre aspas e em itálico, reforçando tratar-se de uma citação, reforça esse sentido. Outro aspecto a acrescentar é que a qualificação de “antiga” não é empregada na reprodução de nenhum outro fragmento de carta. Há, portanto, qualquer coisa de conflituoso e hesitante na relação que *Invenção do Mar* estabelece, neste caso — mas, também, em muitos outros — entre o *texto*, que afirma a adesão ao passado, e o *subtexto*, que enfatiza o presente. Pode-se argumentar que a qualificação de “antigo”, da carta, não é *necessariamente* extensível ao enunciado, como um todo, não implicando, por isso, tal relativização. Mas como afirmar, com a mesma certeza, o contrário: isto é, que “antigo”, aí, diz respeito somente à carta, sem extensão de juízo para o enunciado? Para os que gostariam de recuperar no conjunto da obra ou na biografia do autor algum índice seguro para resolver esta questão, cabe lembrar que, em *O valete de espadas* (2007), primeiro romance publicado por Gerardo Mello Mourão, um dos



episódios marcantes de seu enredo gira justamente em torno à sugestão de um enlace homoafetivo irresoluto entre o protagonista e um colega de convento.<sup>26</sup> Considerado por alguns críticos como a primeira experiência de romance expressionista no Brasil, o romance é de 1960. Trata-se, no caso, de um protagonista cuja história tem muitas intersecções com a biografia do autor; e de um episódio que lembra, em vários aspectos *Narciso e Goldmund*, de Herman Hesse — ou alguma situação do *Retrato do Artista quando Jovem*, de Joyce, muito influente na composição do livro.

A segunda dissonância diz respeito à forma algo picante e rude com a qual o trecho se refere ao ato sexual, com a expressão: “um movimento entre a cintura e as ancas”. A formulação, que nem de longe chega a ser explícita ou pornográfica, recusa, porém, sair do assunto. Para evitar o obsceno, contenta-se com a metonímia, de modo a se manter ainda nos flancos do objeto, em vez de apelar a alguma outra expressão metafórica sublimadora. A expressão, aí, obviamente, tem menos a ver com a interpretação católica da sexualidade nos textos bíblicos, do que com a emulação de uma concepção paternalista do mundo, baseada na dualidade do masculino e do feminino, tão arcaica, no mundo asiático e europeu, quanto difundida nas expressões da poesia popular: em particular, na figura do

---

<sup>26</sup> “Quem sabe que secretas comunicações existiam entre mim e Rafael? Ele mesmo se referia a uma *necessidade*. Talvez até ele vivesse há anos e anos esperando a minha chegada... E durante o resto do dia não fiz outra coisa senão buscá-lo com os olhos e com o pensamento, em todos os exercícios espirituais, na capela, no jardim ou no refeitório, na visita ao Santíssimo, no Breviário ou no Terço. Até mesmo na meditação que fiz de joelhos na cela solitária, não pude pensar senão em seus olhos e sua voz. Parecia-me vê-lo, a um canto do quarto, perguntando com doçura: ‘Consente?’” (MOURÃO, 2007, p. 155); “A Escritura diz que ‘ai do só!’. Eu tinha abandonado tudo [...] De uma forma que uma coisa eu ainda não tinha abandonado: o caminho da salvação, a minha alma.” (p. 156). Então “ali mesmo, em plena sala do Capítulo, tomado de uma alegria exorbitante, [Rafael] avançou para mim, abraçou-me e deu-me um beijo. Houve um rumor de desaprovação na assembleia. Mas eu não vi mais nada. Na capela como no jantar, só a sua sombra morena e doce me limitava por todos os lados.” (p. 157). O protagonista narra detalhadamente os ritos de auto-flagelação que os noviços e padres faziam, nus, antes de dormir, e prossegue: “E já por baixo dos lençóis, apago a luz, dispo as minhas calças pretas e com a grande cruz de madeira sobre o peito fecho os braços e preparo-me para dormir. A pequena cela está toda envolvida pelo silêncio [...] Já tinha as pálpebras cerradas e talvez estivesse começando a dormir. Senti foi sua mão procurando a minha, entre o cobertor e a cruz. Não tive tempo de espantar-me. Ele já tinha a boca junto ao meu ouvido, tão junto que seu hálito me arrepiava a pele e cochichou com doçura: — Sou eu, Gonçalves. Não se assuste. Não faça barulho. Podem nos surpreender [...] — Rafael — chamei-o comovidado. — Diga — e acariciava-me a mão com ternura infantil. [...] Ele, que estava sentado à beira de minha cama, curvou-se sobre minha cabeça, quase me tocando os ouvidos com a boca. Senti que ia cochichar alguma coisa de muito importante e meu corpo estremeceu de ansiedade. — Gonçalves — murmurou. Nem sei se chegou a pronunciar meu nome completo, pois nesse momento a porta se abriu violentamente e um jato de luz desceu sobre nossas cabeças quase unidas. [...] À porta da cela, à frente de dois velhos padres, [...] o Reitor e o Ministro. [...] Num acesso de cólera, entre imprecções latinas, esconjuros e exorcismos, gritou: — Sacrilégio! Sacrilégio!” (p. 163-165).

“cabra macho” nordestino, muito viva na literatura de cordel, e que *Invenção do Mar* insistentemente celebra, incorpora e admira. Mas, transposta para o mito bíblico, também ecoa, aí, a licenciosidade fecunda dos portugueses, raiz, segundo o poema, da mestiçagem brasileira, notoriamente destacada por estudiosos como Capistrano de Abreu, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda; e que *Invenção do Mar* retoma em diversos momentos.

Nos dois casos, cumpre perceber como esses *índices críticos* ou de *relativização*, apesar de muito sutis, operam no texto, se não equilibrando, ao menos acrescentando alguma ambiguidade aos enunciados mais categóricos e polêmicos de *Invenção do Mar*, tal como a “moldura crítica” do prólogo e do epílogo parecem operar em relação à parte narrativa do poema, como sugerimos anteriormente. É verdade que estes índices, em geral, são sempre detalhes, no poema, de modo que mal dá para dizer, de saída, se são mais ou menos relevantes. Mas eles estão ali, deixando a cargo do leitor decidir se o “poético”, em *Invenção do Mar* se dá exclusivamente no nível literal ou referencial dos seus enunciados, ou, se, crendo ser relevante contar, também, com os efeitos de sentido provocado pela disposição da matéria e pela mobilidade de suas figuras, é no choque entre estes dois níveis que repousa o seu “sentido”.

Já demos nota de como *Invenção do Mar* declara expressamente a sua confiança na escrita e na emulação como atividades fundadoras, quando mencionamos o trecho em que o poema alude à “rima de pedra”, a “rima rúnica” e “rupestre” dos papiros antigos. Aqui, emulação pode ser entendida não só como prática de imitação e rivalidade com o passado, mas também, como transfiguração das noções de repetição e recitação, enfatizadas, principalmente, em seu sentido evocatório: isto é, de *re-petição* e *re-clamação*, enquanto um chamar ou pedir outra vez; e de *re-citação*, como citação de algo que já foi citado. Citemos mais uma vez o trecho:

E os cavaleiros do mar galopam as águas  
[...]  
iam em busca apenas de uma rima e de uma oitava rima  
a rima rúnica dos papiros e a rima rupestre  
[que rimasse, Infante,  
Com a rima de pedra de teu promontório.

Sonhava Henrique a rima de rimar o mundo

— e assim

nesse Patmos do Algarve descobrimos:  
no princípio era a rima e a rima era diante do mundo  
e o mundo era a rima e o poema estava na rima  
e descobrimos as rimas e escrevão e  
cartógrafo sou de rimas no papel do Egito  
no papiro augusto  
no papel das ovelhas da serra.

(MOURÃO, 1997, p. 40-42)

Com as explicações que já demos, não é preciso detalhar muito a inversão, virtuosamente rica em consequências, que o poema opera, ao substituir, no versículo bíblico do evangelho de São João, o Verbo — enquanto “Palavra de Deus” —, pela “rima”. Nome primordial da origem, do Espírito Santo, do Redentor, ou de Deus, a “rima”, aí, é tudo menos unidade simples do começo. Ela é rasura da origem. Pois, se a rima é o princípio de tudo, como pensar uma origem que já não seja *re-petição*, *re-clamação* de algo que, por definição, a antecede? Repousa aí a complicada escatologia proposta por *Invenção do Mar*: não há origem que já não seja, de princípio, prospecção, *imagem* de um futuro desejado, sonhado. Daí a importância capital do sebastianismo, enquanto mito messiânico redentorista a presidir toda a formação histórica do Brasil, em *Invenção do Mar*. Rimar — do latim *rythmus*, *i*, enquanto “movimento regular, batedura compassada; ritmo” — guarda, além da raiz comum com o grego *rhuthmós*, *ou* (“movimento regulado e compassado, ritmo, cadência, medida”) um parentesco semântico — se não etimológico — com o grego *arithmós* (“número oratório, medida, ritmo; número gramatical; a multidão, a quantidade”), e com o latim *número* (Houaiss, 2001). Rimar, no sentido ontológico proposto por *Invenção do Mar*, é, portanto, dividir, separar, medir, partilhar a origem, na mesma medida em que implica o projeto ou *sonho* de reintegrar, numa unidade dividida, a sua identidade diferida no outro. “Diante do mundo”, a rima é o que antecede o “mundo” e o “funda”. Mas é, também, o lugar sempre abstraído da ausência e da falta, o lugar que não se ocupa, e em que o “mundo” se reconhece (“e o mundo era a rima”). É precisamente aí que, no lugar da

“rima” — e não do mundo — surge, para *Invenção do Mar*, “o poema”, pois, primeiramente, “o poema estava na rima”, e não no mundo. Poetizar é antecipar, e por isso, fundar o sentido do mundo; em especial, o “sentido do mundo” já dado, enquanto representação retroativa do *fato* ou da história, e não apenas o mundo por fazer, o futuro. Há sempre algo de uma concepção mágica da linguagem (“rima rúnica”) e arcaizante (“rima rupestre”) nesta forma de conceber a produção do sentido. Algo que não escapa à materialidade do escrito (a “rima rúnica dos papiros”) e da experiência (a “rima de pedra” do “promontório” do Infante D. Henrique), mas que permanece, também, sempre homogêneo à oralidade, como o lado material da fala, que a corta e define, fundando padrões mnemônicos, e, sobretudo, o sentido:

— e assim  
se compunha o mapa-múndi

(MOURÃO, 1997, p. 43)

E assim se achava o mundo inteiro  
suas vogais e suas sílabas  
[...]  
iam rimando a terra os menestréis do mar  
e os cartógrafos em Gênova em Veneza  
[...]  
e os que desenhavam mapas flamengos [...]  
iam pintando a flauta e o mote das rimas que inventamos

(p. 46)

e assim fundamos a cantiga das serras, das planuras,  
com rimas em al e ol — [...]  
em el, em il em ul

(p. 47)

bailávamos a bordo de um galeão e de uma rima  
e de um aroma e de um sabor

(p. 49)

sempre a rima  
a oitava rima sobre a qual, Luís,  
estamos navegando cinco séculos

(p. 50)

Para terminar esta pequena explanação, seria preciso mencionar, ainda, o importante papel que a *identificação afetiva* ocupa como elemento que vincula poesia, ritmo e escrito em *Invenção do Mar*. Ela aparece claramente demarcada já nos primeiros versos do poema “I” do Canto Primeiro, onde, precisamente, começa a porção narrativa da obra. Ali, as primeiras palavras que surgem não são enunciação do tema do poema (“arma virumque cano”, como na longa tradição iniciada pela *Eneida*, modernamente continuada pel’*Os Lusíadas*, com o “as armas e os barões assinalados”). Também não é um epíteto que indica a qualidade suprema do herói celebrado: “aquele que tudo viu”, como, bem mais antigamente, ocorre no *Gilgamesh*, a mais famosa e antiga epopeia suméria. Tampouco é um estado de espírito, como a ira (*ménin*) de Aquiles, no começo da *Ilíada*; ou um apelativo, o “homem” (*andra*), como começa a *Odisseia*. Coerentemente com o que parece ser sua proposta fundamental, *Invenção do Mar* não começa com a representação mimética de um começo absoluto, como o *Gênesis* bíblico, mas com a citação de uma conhecida canção trovadoresca: “Ai flores do verde pinho / ai pinhos da verde rama”. Citação de um dos versos do Rei D. Dinis, este *incipit* da narração é, também, uma evocação do Poeta Rei e de sua musa, a Rainha Isabel. Nele, o que mais importa — para este caso em particular — é o casamento da figura da prosopopeia (personificação de um ser inanimado) com a apóstrofe (interpelação de algo ou alguém), que, juntas, reforçam a vinculação afetiva da voz do eu lírico com o seu entorno, ou “mundo”. Na falta do “amado”, a “amada”, responsável pela voz lírica no poema, se dirige às flores do pinheiral, perguntando a elas — e, portanto, a si mesma — aonde o amado andaria.<sup>27</sup> Eu lírico e mundo são, assim, um só, e conversam. Esse movimento, que faz o eu lírico se projetar em algo (“a flor”, no caso),

---

<sup>27</sup> O precedente é conhecido e vastamente comentado pelos estudiosos das convenções do gênero, na poesia medieval. Como estudo introdutório, confrontar as observações de Yara Frateschi Vieira, em sua antologia *Poesia Medieval: literatura portuguesa* (1987, p. 15-16). Sobre o problema da “voz”, especificamente, tratamos com mais detalhes, logo a seguir, no capítulo 2: “Apagamento da voz autoral”.

como se, aí, pudesse ver um semelhante ou igual — uma *imagem* de si mesmo —, é o mesmo que, na metáfora, faz com que se possa inferir o sentido de uma coisa (o próprio eu lírico) na outra (a “flor”). Continuado, esse movimento da metáfora é o que, em grande medida, constitui a *imagem* de um poema, ou de um trecho dele.

Logo nas primeiras estrofes deste trecho de abertura, chama a atenção como *Invenção do Mar* ilustra este processo de translação da metáfora, naturalizando-o como um processo de perpetua comunicação — Baudelaire chamaria de *correspondence* — entre domínios afastados da realidade: a poesia, o governo real, a natureza, o sonho, o mandato, as artes e utensílios de construção, a navegação, o feminino, a lassidão, e de novo a poesia evocatória. Segue o trecho:

E era uma vez Diônisos — poeta e rei  
e um dia a flor do pinho será tábua  
e um dia a taboa será sonho quando  
o pinho de novo será sonho quando  
o pinho de novo verde sobre as águas verdes  
talhado a enxó  
entre as espumas talhar as ondas: — então  
o mar libidinoso irá lambendo as ancas  
das caravelas redondas.

Ai flores  
do verde pinho  
ai ramos de Leiria  
ai flor dos linhos do Alentejo.

(MOURÃO, 1997, p. 24-25)

Estas translações metafóricas — que, segundo a definição corrente do termo, ao comporem uma cadeia continuada de imagens, podem ser entendidas como uma forma de *alegoria*<sup>28</sup> —, completam-se, no poema “II” do mesmo canto, num poema em que se faz o elogio da Rainha Isabel. Novamente, aí, a fecundidade que se atribui ao canto e aos versos é posta em paralelo com o corpo da mulher, com o movimento das coisas na natureza (a

---

<sup>28</sup> “A *allegoria* (§ 422; *inversio*, ἀλληγορία; [port. *alegoria*]) é a metáfora (§ 228), que é continuada como tropo de pensamento (§417), e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança (§ 400), a esse pensamento em causa” (LAUSBERG, 2011, p. 248)

ondulação da copa dos pinhais e das velas nos mastros das embarcações, por exemplo), e, por fim, com o aprimoramento da arte da navegação e a “invenção” do Novo Mundo:

Boa noite Isabel,  
vagam verdes as duas luas de teus olhos  
nesse verde luar ao lírio do teu rosto  
e aos botões de rosa das rosas  
de teus seios  
sobre os bosques e os mares de Diônisos.

E as redondilhas de seus versos cresçam  
e o criador de verdes e de versos  
nos cerque de jograis e de segréis.

Pelas várzeas a flor do trigo a flor  
do linho a flor do decassílabo  
de teu corpo ondulando entre os pinhais.

Entre a cintura e as ancas e o regaço  
em teu passo de pássara inventavas  
a graça nupcial das caravelas.

(MOURÃO, 1997, p. 27)

### 1.3.2. Prosa&verso: a notação massorética e o ritmo da gênese

É em contraste permanente com o modelo prosódico do texto bíblico que a forma peculiar de versificação de *Galáxias* poder ser, talvez, um pouco melhor entendida. Nesta leitura, como já enfatizamos em outros casos, é preciso sublinhar muito mais o caráter de escrita implicado na concepção tradicional do Livro do que o sentido teológico-metafísico pressuposto na compreensão da *Bíblia* enquanto “Palavra” Sagrada, tal como era transmitida pela tradição. Entenda-se aqui: “Palavra Sagrada” como “Palavra Revelada”, por meio da qual a “Voz” inefável ou “Espírito” de Deus se manifestaria no mundo, fazendo-se ouvir compreensivelmente pelo homem enquanto História da Salvação, pela mediação da Igreja. Há, certamente, um fundo de hebraísmo ou de protestantismo neste tipo de abordagem estritamente focada no texto, que se tornou corrente em determinados meios,

no século XVI, para o qual a leitura metódica — em geral, apoiada no estudo das línguas arcaicas em que foram escritos — se faria mais importante do que a obediência piedosa à interpretação conservada pela tradição. Prescindindo da autoridade religiosa — seja ela judaica, católica ou protestante —, tais abordagens enfatizavam a diversidade e ambiguidade do texto bíblico enquanto “escritura”. Como veremos, porém, é por um interesse laico, eminentemente preocupado com a cultura dos textos e das línguas, bem como com as sucessivas traduções a que estes textos são submetidos — e de modo algum com a recuperação filológica do sentido religioso do texto bíblico —, que se dá essa aproximação de *Galáxias* com o texto hebreu. Neste ponto, pode-se dizer que é justamente aí, onde se configura o elemento mais rigorosamente formal e abstrato da composição do livro — isto é, o ritmo —, que *Galáxias* exprime uma concepção lata, por assim dizer, de “literatura” — como livre leitura de textos de diversas épocas e lugares —, qual ocorre na obra dos enciclopedistas franceses<sup>29</sup>, antes mesmo do termo “literatura” passar a designar um ramo especializado do saber, dedicado ao estudo de textos nacionais exemplares, como foi institucionalizado pelo romantismo<sup>30</sup>. Esta concepção, como é evidente, vai de mãos dadas com aquela da “literatura universal”, já aludida anteriormente, na leitura de uma passagem de Benjamin, e tão insistentemente retomada por Haroldo de Campos a partir da leitura de um trecho do *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels<sup>31</sup>. Para entendimento da

---

<sup>29</sup> MARMONTEL, 2013, p. 490, v. 4, verbete “Critique”, da *Encyclopédie*.

<sup>30</sup> MAGALHÃES, 1836, “Ensaio sobre a história da litteratura do Brasil: estudo preliminar”.

<sup>31</sup> Assim, defendendo a existência de uma assimetria de base entre transformações econômicas e artístico-culturais, contra o que chama de “falácia de sociologismo ingênuo”; e que, segundo Engels, isso se daria porque os trânsitos do material intelectual obedeceriam à determinação dos “domínios interessados”, e não à “supremacia do econômico”; e defendendo, ainda, um pouco contraditoriamente, que a universalização da literatura, favorecida pelas novas relações internacionais, seria um marca característica da atualidade, Haroldo escreve: “Pareceu-me sempre que, em matéria de trabalho literário, também ocorria essa lei complexificadora da transmissão do legado cultural, à qual não se podia furtar a produção poética e que permitia identificar o surgimento do novo ainda nas condições de uma economia subdesenvolvida. Mormente na época atual, *com a verificação factual* daquela previsão de Marx e Engels: ‘Em lugar do antigo isolamento das províncias e das nações bastando-se a si próprias, desenvolvem-se relações universais, uma interdependência universal de nações. E o que é verdadeiro quanto à produção material o é também no tocante às produções do espírito. As obras intelectuais de uma nação tornam-se a propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se dia a dia mais impossíveis; e da multiplicidade das literaturas nacionais e locais nasce uma literatura universal’ [Nota: Manifesto Comunista (1848)]. A ideia goetheana da *Weltliteratur* encontra, nesse texto, uma releitura em termos do que se poderia definir como uma *práxis* intersemiótica: é o mundo das comunicações, a pressão dialógica da comunicação intersubjetiva generalizada, que preordena e configura o signo literário universal como ‘signo ideológico’ (no sentido em que Volochinov – e/ou Bakhtin –, nos anos 20, iria tentar formular a sua ‘semiótica sociológica’, de base marxiana)” (CAMPOS, 1992, p. 232-233).



composição prosódica de *Galáxias*, porém, é preciso reter que é em oposição à neutralização da diversidade linguística e cultural dos textos bíblicos antigos (hebraico e grego) que se explica a aproximação de *Galáxias* com o modelo prosódico do texto hebreu. Esta neutralização — que, no mais das vezes, é uma essencialização do significado do texto sob a espécie de uma forma única de interpretação —, embora difusa na cultura e na história do Ocidente, tem, como já dissemos a propósito de *Invenção do Mar*, um modelo paradigmático na tradição ocidental católica: a tradução latina da *Bíblia*, realizada por São Jerônimo. Guardadas as devidas proporções, este modelo pode e deve ser cotejado com os modelos iniciados em vernáculo por outras traduções, como a de Lutero, entre os alemães, ou a *King James Version*, entre os ingleses.<sup>32</sup> Daí tão oportuna e repetidamente Haroldo de Campos nomear o tipo de verso adotado em *Galáxias* de “versículo”, em analogia com a forma adotada nas traduções latinas e modernas do texto bíblico.<sup>33</sup> Pois é em confronto com a síntese (ou *totalização*) formal desta versão de base, ainda mais recente, tradicional e paradigmática para o presente, que *Galáxias* busca se armar como poema, buscando inspiração na *poeticidade* gráfica e oral suposta nos textos antigos.

Estas questões talvez não estivessem muito claras, ou mal tivessem sido formuladas por Haroldo de Campos, à época da composição de *Galáxias*. Mas se esclarecem melhor a partir do cotejamento de sua tradução do *Bere'shit*, publicada em 1993.<sup>34</sup> Ali, Haroldo de Campos faz questão de enfatizar a importância da notação “massorética” para a leitura e

---

<sup>32</sup> “Des traductions de la Bible ont eu un rôle historique fort. La version grecque des Septante a eu sa part fondamentale dans la position du christianisme débutant contre le judaïsme ; la Vulgate de saint Jérôme a tenu sa part dans le déplacement du centre de gravité du christianisme, de l’Orient vers Rome ; la traduction de Luther a précipité la chute du catholicisme en Allemagne et gardé un rôle linguistique, littéraire, politique pour des siècles ; la *King James Version* de 1611 a joué aussi ce rôle fondateur, où l’idéologique et le littéraire ne sont pas séparable du linguistique. [...] La Bible est bien, comme l’a écrit Nida, le terrain de traduction qui a la plus longue histoire, la plus grande variété dans l’expérience. Traduction faites sur les langues originales, hébreu et grec, ou traductions indirectes d’après la Vulgate ; traductions complètes ou fragmentaires. Si des traductions indirectes ont pu se justifier, c’est, outre l’ignorance, par la théologie. Car la Vulgate était reçue comme « authentique » (Concile de Trente, 1546). Cela s’interprétait : représentation même de la parole de Dieu. Saint Jérôme avait eu toute l’attention qu’il pouvait à l’hébreu, et la force de construire un langage-système en rapport avec l’hébreu dans le latin de son temps. On voit mal comment *aujourd’hui* on peut justifier des traductions qui, se croyant fortes par la force et l’usage de ce latin, croient traduire la Bible en traduisant du latin ” (MESCHONNIC, 1973, p. 409-410, 414-415).

<sup>33</sup> CAMPOS, 1992, p. 272; 2004, p. 119.

<sup>34</sup> CAMPOS, 1993, p. 20-23. Cf. particularmente o tópico “Oralidade: uma rítmica tipográfica” e as notas explicativas das “Convenções de Leitura” (*ibid.*, p. 43-44), antepostas a sua tradução dos primeiros versículos do *Gênesis*.

interpretação litúrgica do texto hebreu. Trata-se de um vasto sistema de diacríticos empregados como indicação gráfica das escansões tonais e da cantilação do texto hebreu. Incidindo sobre a modulação tonal e prosódica do texto, este sistema não se restringiria apenas a dar indicações sobre a execução musical dos textos, como se a “interpretação” musical ou a “execução” oral não implicasse alterações substanciais do sentido; isto é, nada mais que um “realce” harmonioso em conformidade com o “conteúdo” pressuposto no texto. Não concordando necessariamente com a pontuação lógico-sintática da frase transcrita, tais diacríticos trabalhariam, na leitura, como uma espécie de contraponto, semelhante ao que na poesia tradicional do Ocidente se pode encontrar entre a metrficação e a sintaxe: em muitos casos, eles seriam decisivos na eliminação de determinadas ambiguidades, só solucionáveis pelo contexto; em outros, acrescentariam camadas de sentido não destacadas ou recolhidas pela escrita, confirmando, assim, as observações de Henri Meschonnic (1973), de que nos textos bíblicos — como na poesia e na linguagem em geral — o ritmo é que, em última análise, seria o elemento determinante da fundação do sentido, tornando impertinentes, no caso específico da leitura dos textos bíblicos, distinções convencionais como prosa e poesia, verso e discurso; pese, aqui, a irredutibilidade histórica da língua e práticas textuais que informam estes textos à leitura que se faz deles em contexto cristão ou moderno.<sup>35</sup> <sup>36</sup> Segundo Haroldo, em sua tradução dos versos preliminares do *Gênesis*, tais considerações teriam guiado a sua preocupação em distribuir mais verticalmente o texto na página, em analogia com o *verso livre* na poesia moderna, do

---

<sup>35</sup> De Haroldo, confrontar a seguinte passagem, do tópico “Oralidade: uma rítmica tipográfica”, do *Bere’shit*: “Uma das contribuições fundamentais de HM [Henri Meschonnic] está na questão da rítmica e da prosódia da poesia bíblica. Julgando não-pertinente quanto aos textos bíblicos a distinção convencional entre poesia e prosa, HM propõe [em seus textos críticos e traduções] ‘um sistema de brancos, um ritmo tipográfico, visual’, capaz de notar a escansão dos segmentos frásicos do texto, pois, segundo opina, a estrutura rítmica já é portadora de sentido.” (CAMPOS, 1993, p. 21; cf., também, as páginas 21-22); .

<sup>36</sup> “Une expérience en travail, commençante, avec *Les Cinq Rouleaux*, peut montrer que la distinction admise entre « prose » et « poésie » ne fait pas le langage biblique. Il y a un signifiant fondamental des textes, un *rythme*, porteur-créateur du ou des « sens », noté par les accents rythmiques-musicaux de la tradition, et inséparable du texte. Un rythme ne se surimpose pas au sens, il n’orne pas, ne découpe pas : il fait dans un texte l’homogénéité même du langage et de la pensée. Une idéologie étrangère en empêchait l’écoute. Pour rendre cette diction, un système de blacs, un rythme typographique visuel note ce que G. M. Hopkins a appelé « le mouvement de la parole dans l’écriture ». Ce qui est visé, c’est ce par quoi, dans un texte, message et structure du message sont indissociables, ce par quoi poésie et prophétie sont un seul et même fonctionnement du langage, une *écoute* des mots dans leurs chaînes sonores. Cette écoute est principe de traduction. Toute tentative est partisane. Celle-ci, par l’union qu’elle vise de ce qu’on appelle sens et de ce qu’on appelle forme, ne peut que retourner au texte-point de départ : déchristianiser.” (MESCHONNIC, 1973, p. 423-424).

que de forma corrida e acumulativa, como ocorre nas versões correntes da *Bíblia*. Pretendia, assim, dar mais destaque à composição rítmica e sintática do texto, marcando sua acentuação com uma convenção simplificada da massorética (§ - pausa breve; §§ - média; §§§ - larga; espaço duplo – pausa longa):

1. *No começar    §    Deus criando       §§§  
    O fogoágua   §    e a terra*
2. *E a terra    §    era lodo    §    torvo       §§  
    e a treva    §    sobre o rosto do abismo       §§§  
    E o sopro-Deus       §§  
    Revoa    §    sobre o rosto da água*

(CAMPOS, 1993, p. 45-46)

Essas considerações, aliadas à distinção estabelecida por Northrop Frye (1973, p. 40-42), em seu *O caminho crítico*, permitem estabelecer, talvez com um pouco mais de precisão, o problema da forma versicular adotada por Haroldo de Campos em *Galáxias*, a qual, ele mesmo define ora como sendo prosa, ora como poesia, ora como uma prosa metaforizando a “poesia”, ora como uma forma intermediária entre ambas. Frye (p. 40) reconhece basicamente dois sistemas prosódico-conceituais, ligados respectivamente à “cultura oral” e à “cultura escrita”. Sendo mais antiga, a cultura oral se definiria pelo predomínio do “verso contínuo” e da “prosa descontínua”. Frye não dá exemplos expressos de verso contínuo, mas podemos supô-los nos poemas de Homero, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, que mantêm uma narração contínua, embalada pelo ritmo fixo do hexâmetro, e que Frye analisa no parágrafo imediatamente anterior a esta discussão. Como exemplos de “prosa descontínua”, Frye (p. 40) cita a *Bíblia* e os fragmentos dos filósofos pré-socráticos, apontando os provérbios, aforismo, adágios, parábolas e anedotas curtas que preenchem diferentemente estes textos, como modelos; a busca de um efeito de “descontinuidade”, a “sugerir que as afirmações são existenciais e têm de ser absorvidas pela consciência uma de cada vez, ao invés de se ligarem umas às outras pelo argumento” (*ibid.*, p. 41), seria a marca distintiva deste tipo particular de sistema. A cultura escrita, ainda segundo Frye (p. 41), inverteria o esquema da cultura oral, definindo-se pela predominância de uma “prosa

contínua”, concomitante ao uso do “verso descontínuo”. Exemplos bem evidentes de prosa contínua seriam os percebidos, primeiramente, na filosofia, com o espessamento dos “conceitos do conhecimento” sob a forma de um “pensamento articulado pela lógica e pela dialética”, acompanhado, de perto, pela “evolução da história para uma narrativa contínua de eventos” (p. 41); exemplo de “verso descontínuo” seria o da poesia dos “primeiros líricos” que, “reprimindo um ritmo contínuo e fazendo-o retornar sobre si mesmo, no sentido de cobrir uma segunda dimensão no espaço”, teria alcançado “o vigoroso enfoque visual produzido pela escritura, que encontramos na Antologia grega, na poesia chinesa e japonesa e na literatura francesa do período *simbolista*” (*ibid.*, p. 41). Evidentemente, como toda proposta classificatória, a de Frye, especialmente neste ponto, é controversa, podendo ser questionada em razão da estrita vinculação que propõe entre lírica e escrita, argumentando num sentido inteiramente contrário ao da tradição, que, em abono do nome do gênero, sustenta que a origem do verso, na poesia lírica, estaria em conexão indissociável com a marcação rítmica dos passos na música, da qual era, de regra, acompanhada.

Lendo os primeiros *versículos* de *Galáxias* e levando em conta estas ponderações, arriscamos dizer que *Galáxias* procura uma maior aproximação com o domínio da *prosa descontínua*, desembaraçada das ligações lógico-conceituais — como a da *Bíblia* e da “prosa oracular, de Heráclito a McLuhan”, segundo as palavras de Frye (*ibid.*, p. 41), ou do James Joyce do *Finnegans Wake* —, do que da *prosa contínua* do romance oitocentista; e se coloca mais perto do *verso contínuo* próprio à “cultura oral” (ainda, segundo os termos de Frye) preservada nos poemas de Homero, do que do *verso descontínuo* mais recente, do qual, aliás, Haroldo foi um militante radical à época da fase mais radical do concretismo — o concretismo visual, “abstrato ou geométrico”, como prefere dizer —, quando já começava a compor os primeiros esboços de *Galáxias*. Em suma, *Galáxias* seria, assim, no plano conceitual, *prosa descontínua*; e, no prosódico, *verso contínuo*: paradoxalmente, um híbrido dos dois parâmetros prosódico-conceituais da “cultura oral” (segundo Frye), alavancado a partir de uma experiência de aproximação com as possibilidades abertas pela escrita:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso  
 e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa  
 não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever  
 mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para  
 começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso  
 recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é  
 o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas  
 ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas

(CAMPOS, 2004, fragmento “e começo”)

Creemos que a longa ponderação que vimos fazendo até aqui nos dispensa de uma demonstração minuciosa dos elementos de composição que se destacam no trecho. A emulação dos versos iniciais do *Gênesis* é bastante clara. E deixa evidente, por comparação com a tradução anteriormente apresentada, como o tema teológico-cosmológico da criação é convertido, no fragmento inicial de *Galáxias*, em reflexão metalinguística, por meio de uma operação tradutória. Esta consiste em verter o *bere'shit* bíblico por “e começo” (substantivo e verbo conjugado na primeira pessoa, simultaneamente), em vez de optar por “no começo”, ou “no princípio” — ou, muito literalmente, “em princípio”, “a princípio” —, como habitualmente se faz. Em acréscimo disto, destaquemos, apenas, a presença dos seguintes procedimentos de composição: 1) o uso do polissíndeto *bíblico* como baliza da unidade rítmica do trecho; 2) a exploração — quase ao limite — do *párisson* (ou *isocólon*, na denominação latina), que consiste na repetição paralelística de incisos sintáticos de formas e conteúdos semelhantes, com ligeiras modificações morfológicas (por ex., a estrutura: *conjunção aditiva+verbo*, como em “e recomeço”, “e remeço”, etc.); e 3) a exploração do ritmo acentual, viabilizado, aí, pela paronomásia (o jogo verbal com sonoridades semelhantes), que possibilita a criação de esquemas de alternância entre tônicas e átonas, entre sílabas semelhantes e dissemelhantes, como no primeiro versículo do poema, cuja estrutura é a seguinte:

- - / (- -) / (- -) / / - - / (- -) - - / (- -) - / (- -) - / -  
 e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso

(CAMPOS, 2004, fragmento “e começo”)

onde, “-” é átona, “/” é tônica, e “()” uma ligadura entre vogais. Como se pode perceber, a estrutura “ / (- -)” (aguda + duas átonas ligadas), própria do pé troqueu, é dominante no verso, e pode ser interpretada, inversamente, como uma recorrência do esquema “(- -) /” (duas átonas + uma aguda), típica do pé anapéstico. Este, por sua vez, pode ser lido, também, inversa e simetricamente, como dáctilo (aguda + duas átonas, “/--“). Segundo Segismundo Spina (2003, p. 51), ambos, pé anapéstico e dáctilo, formariam a base comum dos *versos de arte maior* na poesia românica medieval, com larga penetração na poesia épica deste período, explicando, assim, a “grande flutuação silábica” neste tipo de verso; e, portanto, o pouco rigor no respeito a padrões isométricos — estranhos a essa tradição —, quando se contrapõe este tipo de poesia com aquela feita em ambiente eclesiástico (poesia de clerecía), à época medieval; ou, então, com a dos períodos clássicos, como a inspirada em Sá de Miranda, por exemplo, quando a rigidez dos padrões isométricos começa a prevalecer na tradição.

Junto destes procedimentos de composição empregados por *Galáxias*, de natureza rítmica e sintática, podemos acrescentar, ainda: i) a reiteração de um conjunto restrito de temas, explorados de forma combinatória, no trecho, o que dá à composição um caráter minimalista; e ii) o uso sistemático do *enjambement*, ou cavalgada, que consiste em explorar a distribuição de um enunciado transitivo entre o fim e o começo de dois versos, de forma a anular a sua unidade (como em “o que importa / não é”, ou em “começo escrever / mil páginas”). No conjunto, estes recursos estilísticos, sistematicamente empregados no poema como um todo, contribuem no sentido de garantir, no plano prosódico, aquela *verticalidade*, característica do *verso descontínuo*, dada a recorrência insistente de elementos rítmicos e sintáticos; e, no plano conceitual, aquela *interdependência* das partes, características da *prosa descontínua*, segundo a denominação de Frye. Para isto, contribuem muito estes dois últimos procedimentos de composição mencionados: o *enjambement* e a distribuição temática. Paralelamente a eles, aqueles três primeiros procedimentos mencionados (o paralelismo sintático, o polissíndeto e o ritmo acentual) atuam, também, criando unidade, mas em sentido diverso, de forma a reforçar a ideia do *verso* como unidade rítmica do todo. Tais procedimentos, com mais peso na composição geral de *Galáxias*, acabam por amenizar a força dos demais elementos de *verso*

*descontínuo* e de *prosa*, tanto contínua como descontínua, aproximando *Galáxias* mais especificamente do tipo de *verso contínuo* praticado por Homero e pelas canções de gesta medievais.

Isso não significa que este tipo particular de verso não venha a relaxar o uso de seus esquemas rítmicos mais característicos, de modo a acomodar fragmentos de *prosa* — ainda segundo a terminologia de Frey —, como acontece neste pequeno trecho da passagem citada, com cara de adágio ou sentença: “pois quando se vive sob a espécie da viagem o que importa / não é a viagem mas o começo da”. Essa interferência do prosaico no poético, e o inverso, é bastante comum no poema — ou, como já dissemos, uma recorrência sistemática —; e chega a alcançar proporções maiores que a de uma sentença, como é o caso da seguinte passagem do fragmento “reza calla y trabaja”, em que elementos de narrativa e descrição se confundem com palavras de ordem de teor religioso e conservador, pintando um quadro alusivo do silêncio e obediência servis, impostos pela ditadura de Franco, na Espanha:

reza calla y trabaja em um muro de granada trabaja y calla y reza y  
[...] la educación  
es obra de todos ave maria em granada mirad en su granada **e aquele**  
**dia a casa del chapiz deserta nenhum arabista para os arabescos**  
**uma mulher cuidando de uma criança por trás de uma porta baixa** y reza  
y trabaja y calla **não sabia de nada** y trabaja **não podia informar sobre**  
**nada** y reza e **depois a plazuela san nicolás** o branco do branco do  
branco y calla no branco no branco no branco a cal um enxame de branco  
[...]  
**e agora o cármene de priestley carros parando los guardias**  
**civiles o embaixador inglês fazendo turismo entre as galas do caudillo**  
[...]  
no muro reza trabaja y calla san bernardo religión y patria [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “reza calla y trabaja”, grifos nossos)

Em outros casos, a interferência entre prosaico e poético, chega mesmo a tomar todo o fragmento, como é o caso do fragmento “vista dall’ interno”. Mas, já aqui, decidir se uma sentença ou adágio é um fragmento de prosa, ou um verso lapidar de poema, seria inócuo. A julgar por aí — isto é, por esses jogos com os limites dos gêneros, que o poema propõe

— compreende-se melhor porque o eu lírico (ou, talvez, já mesmo o próprio livro) se confessa, no último fragmento, como “*faustoinfausto mabuse da linguagem*”. Tanto “fausto” como “mabuse”, aí, podem ser tomados como alusões de cunho estritamente erudito, referindo-se Fausto, ao famoso personagem popular, tornado célebre pela peça homônima de Goethe; Mabuse, a Jan Gossaert (1478-153?), importante pintor da Flandres, do século XVI, conhecido por combinar formas e temas clássicos em sua obra e por seu cuidado meticuloso com os detalhes, especialmente na cópia dos modelos gregos e romanos. Além disso, Mabuse fora um dos primeiros pintores holandeses do Renascimento a viajar para a Itália com o propósito de estudar as obras romanas, iniciando, com isto, um costume repetido por vários artistas da época (HAND, 1986, p. 98). É dele o quadro “Danae”, muito possivelmente uma das obras descritas por *Galáxias* em “passatempos e matatempos”. As duas referências, no caso, se destacariam como um comentário auto-irônico, em que o poema reconheceria seu fechamento no interior da própria tradição literária. Em especial, se se considera a fortuna que a figura de Fausto adquiriu no século XX, com o Doutor Fausto, de Thomas Man, por exemplo. Por outro lado, incorporaria sentidos inusitados e diversos, se se considera a fortuna, igualmente fecunda, que tanto Fausto como o personagem do Dr. Mabuse conquistaram no cinema, com o expressionismo alemão. Seguindo o paralelo, neste sentido, *Galáxias* se apresentaria como emulação autocrítica do esforço insólito, sempre fadado ao fracasso, de recompor, como presente, a atualidade ou passado de um mundo inevitavelmente perdido, irrecuperável em seus fragmentos.

Paralelamente a este trabalho de urdidura da estrutura rítmica do verso, outro aspecto relevante a ser considerado na composição de *Galáxias* — mais especificamente ligado à sua dicção —, é o uso de figuras retóricas tradicionalmente ligadas à elaboração do *gênero sublime*, na poesia épica. Essas figuras geralmente são usadas de forma cumulativa e em sobreposição umas com as outras, com propósito de saturação dos limites lógicos e conceituais da frase. Uma delas consiste no emprego de palavras compostas por aglutinação, quase sempre tendendo ao monstruoso, como em “horáriodiáriosemanáriomensárioanuário”, do fragmento “no jornalário”. Neste grupo



podem-se encontrar, ainda, exemplos de palavras de forte carga onomatopaica, como “balibadalandobimbalindo”, de “um avo de estória”; ou o uso elaboradíssimo de palavras ameríndias, empregadas com sentido onomatopaico, na descrição de um capotamento de carro, no fragmento “aquele como se chamava” (“looping em câmaralenta o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado / popocatepetl e ixtlacihuatl anil com capuchos de neve e abaixo logo / abaixo eis la gran tenochtitlan”). Um segundo caso é do emprego abundante de neologismos, os quais, de modo geral, enquadram os usos do primeiro grupo mencionado. Alguns exemplos, tomados ao caso, são: “giroscópio em caleidocamaleoscópio”, “tudoler todoler tresmiler” e “camaleoplástico”, de “esta é uma álealenda”. Um terceiro tipo de figura é o uso recorrente e, por vezes, encavalado, de metáforas agudas e incongruentes. Tais metáforas, frequentemente empregadas em *Galáxias* a partir da junção de substantivos abstratos, consistem na comparação de coisas muito distantes entre si, às vezes, chegando à conjunção de pares opositivos auto-excludentes (isto é, ao paradoxo). É o caso de neologismos como “quantiqua-litas” e “quididade”, do fragmento “ma non dove”; ou predicções mais alargadas, às vezes, de caráter quiasmático, como a sequência “um livro onde tudo seja fortuito e / forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro / um umbigodolivromundo”, do fragmento “e começo”. Projetadas sobre o plano geral do espaço geográfico aludido pelo poema, essas comparações criam paralelos bastante interessantes, como o do fragmento “uma volta inteira”, que alude a uma correspondência entre as estatuas da Ponte Carlos, em Praga, e às de Congonhas do Campo, feitas por Aleijadinho: “as estátuas na karlsbrücke conversam com as estátuas no adro de congonghas / profetas e santos quem sabe discreteando sobre o tempo”.

Além da alusão por antonomásia ao “barroco”, a partir de Aleijadinho — estilo artístico que, segundo a periodização histórica do século XIX, seria caracterizado, na arquitetura, pela linha curva; e, na poesia de inspiração gongórica, pelo uso recorrente da metáfora aguda — a passagem tem o mérito de realizar a comparação entre coisas apartadas, ao mesmo tempo em que desvela o artifício da comparação de que se serve, ao sugerir concretamente (*ut pictura*) a distância que separa os dois termos no espaço e no tempo (Praga-Congonhas do Campo). Levado ao limite e projetado para o plano da

alegoria, este tipo de comparação produz um efeito de espelhamento em abismo — ou de encaixamento sem fim, como nas famosas bonecas russas —, que se dissemina por todo o livro, transbordando para além de seus limites, como a bela imagem do fragmento “e começo” sugere:

um livro  
é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro  
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo  
da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro  
todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fimcomeço  
começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do  
começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça

(CAMPOS, 2004, fragmento “e começo”)

Junto destes efeitos de ampliação e alargamento, concorre, ainda, para a criação da dicção teratológica de *Galáxias*, o uso exagerado de outras figuras. Uma delas é a da repetição acumuladora, que aparece em casos como o versículo “e quem quem é quem quem é como quem é onde quem é / quê”, do fragmento “uma volta inteira”; e “um depois um depois um outro outro um depois um outro outro um não muitos”, do começo do fragmento “um depois um”. Estas figuras, em geral, aparecem conjugadas com figuras de pormenorização caótica, utilizadas em proximidade ou distância. Um exemplo disto aparece num trecho do fragmento “calças cor de abóbora”, no qual o destaque dado ao despropósito dos termos postos em comparação (mulher-salada) e à arbitrariedade na escolha dos elementos de composição (mamilos de borracha, alfaces verdes) funciona como uma crítica da naturalização dessas incongruências como princípio formador da cultura de massas norte-americana: “o grande nu americano é uma salada de frutas com mamilos de borracha / rosas frescas um tomate-maçã no ventre ligas alfaces verdes e açúcar / e a boca vagino-aberta baton cintilante nos grão-lábios vegetarianos”. No mesmo fragmento, esta alegoria da cultura massificada é contraditada pelo uso de uma outra figura de repetição: o homeoptoto — figura que consiste na repetição de uma palavra no interior ou final de frase, e que segundo uma hipótese tradicional, teria sido uma das formas germinais da rima nas línguas neo-românicas. Na nova imagem, porém, não é a unidade incongruente do todo que

ganha relevo, mas a energia cumulativa da repetição, figurada nas palavras de ordem usadas na luta por direitos civis encampada pelo movimento negro norte-americano, nos anos 1960. No lugar da incongruência, é a apologia da unidade transfigurada na variedade das reivindicações que se destaca: “think black talk black act black love black economize black politicize / black live black todas as cores rodeiam o sol central furor negro”.

Em seu conjunto, essa grande variedade de figuras, das quais apresentamos uma amostra, trabalham no poema de forma a constituir *Galáxias* como um quadro rico e multifacetado da cultura de consumo norte-americana, em vias de se espalhar para todo o globo: uma sociedade que transforma todo dado particular ou exótico em mercadoria a ser patrimonializada e vendida como capital simbólico; na qual as antigas oposições entre o sublime e o vil, o sagrado e o profano, o antigo e o novo, o grandioso e o mesquinho, fundadoras da estilização tradicional do poema épico, agravam seus sinais de cansaço, e, não alcançando ser mais que o eco pálido de uma repetição cumulativa e enfadonha, só podem dar algum sinal de vitalidade através de seu paroxismo; um mundo que, como um depósito de lixo, uma babel ou uma galáxia já envelhecida, acumula-se de matéria morta e inútil, descartável — “*waste land*”? —, mas onde as pessoas ainda se movem, sobrevivendo nas brechas descobertas do sistema que as conforma e assegura. É nesta chave que *Galáxias* parece querer ser entendida; e é neste sentido que declara os princípios segundo os quais procura elaborar sua linguagem, anunciando a atitude anti-normativa própria da vanguarda, a auto-complacência com a monstruosidade, a deformação e o hermetismo, como condições imprescindíveis para o estranhamento da forma — logo, como preço a ser pago para a preservação de alguma margem, ainda que mínima, de florescimento da espontaneidade, da liberdade e do novo:

cadavrescrito você é o sonho de um sonho escrever em linguamarga para  
sobreviver a linguamorta vagamundo carregando a tua malamágica  
zaubermappe para fazer a defesa e a ilustração de esta língua morta  
esta moura torta esta mão que corta um umbilífo que me prega à porta  
a difusa e a degustação de e em milumapáginas não haverá ninguém algum  
nenhum de nenhúrias que numa noite núltima em noutubro ou em nãovembro  
ou talvez em deslembro por alguma nunca nihiláda de januárias naves  
novilunas finisterre em teu porto por isso não parta por isso não porte  
reparta reporte destrince esta macarroníada em malalíngua antes que

o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelório  
todo desbordele em sarrapapel muito fácil teu entrecho é simples e  
os subentrechos mais simples ainda alguém poderá falar em didascália  
uma palavra que termina em álea mas o certo é não diferenciar entre  
motivo ou tema nem apelar para mitemas fabulemas ou novelemas ou se  
perder no encalço da melhor tradução para récit ou do distingo entre  
novel e novela [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “cadavrescrito”)

É notável que o presumido repouso do sentido na língua, e, por conseguinte, do significado transcendente, sublime e último do poema na forma, seja figurado, aí, pelo retorno dos heróis épicos da *Ilíada*, após a guerra de Troia. Um retorno sempre impossível e negado pela própria nomeação do retorno: “não haverá ninguém algum / nenhum de nenhúrias [...] que [...] finisterre em teu porto”. A alusão, aqui, é bem conhecida dos leitores das traduções modernas da *Odisseia*, de Homero. “Nenhum” é trocadilho com o nome de Odisseu — só possível no grego: *Oudis* (Odisseu) / *outis* (nenhum). Trata-se de um artifício linguístico, utilizado pelo herói do poema, para confundir o rude ciclope Polifemo, e evitar, assim, que Odisseu e seus poucos companheiros que restavam fossem devorados pelo gigante.<sup>37</sup> Aludindo à cidade do Porto, a partir da qual, supõe-se, Portugal e a Língua Portuguesa recebem seus nomes, *Galáxias* figura a Língua Materna como *legado* cuja origem não pode ser predicada ou definível de forma conclusiva: “não haverá ninguém” —

---

<sup>37</sup> “[O] direito das figuras míticas, que é o direito do mais forte, vive tão-somente da impossibilidade de cumprir seu estatuto. Se este é satisfeito, então tudo acabou para os mitos até sua mais remota posteridade. [...] Com a dissolução do contrato através de sua observância literal, altera-se a posição histórica da linguagem: ela começa a transformar-se em designação. O destino mítico, *fatum*, e a palavra falada eram uma só coisa. A esfera das representações a que pertencem as sentenças do destino executadas invariavelmente pelas figuras míticas ainda não conhece a distinção entre palavra e objeto. A palavra deve ter um poderio imediato sobre a coisa, expressão e intenção confluem. A astúcia, contudo, consiste em explorar a distinção, agarrando-se à palavra, para modificar a coisa. Surge assim a consciência da intenção: premido pela necessidade, Ulisses se apercebe do dualismo, ao descobrir que a palavra idêntica pode significar coisas diferentes. Como o nome *Oudeis* pode ser atribuído tanto ao herói quanto a ninguém, Ulisses consegue romper o encanto do nome. [...] Ulisses descobre nas palavras o que na sociedade burguesa plenamente desenvolvida se chama formalismo [...]. É do formalismo dos nomes e estatutos míticos, que querem reger com a mesma indiferença da natureza os homens e a história, que surge o nominalismo, o protótipo do pensamento burguês. A astúcia da autoconservação vive do processo que rege a relação entre a palavra e a coisa. Os dois atos contraditórios de Ulisses no encontro com Polifemo — sua obediência ao nome e seu repúdio dele — são, porém, mais uma vez a mesma coisa. Ele faz profissão de si mesmo negando-se como Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer. Essa adaptação pela linguagem ao que está morto contém o esquema da matemática moderna.” (HORKHEIMER e ADORNO, 1985, p. 65); ver, também, SCHÜLER, 2008, p. 264-265.

herói épico, Odisseu ou pessoa comum — “que finisterre em seu porto”, isto é, que repouse com segurança em terra firme, que alcance seu “fim”.<sup>38</sup> Todo o discurso de *Galáxias* se constrói, assim, em confronto com a tendência hegemônica do idioma de dominação colonial, figurado, no caso, pelo Português de Portugal — mais especificamente, o Português gramatical, elevado à condição de modelo, norma e Lei (“reparta reporte destrince esta macarroniada em malalíngua antes que / o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco”). É por aí que se explica a barbarização do idioma no poema, com a acomodação de trechos longos escritos em múltiplas línguas estrangeiras; e, também, o abuso de outras figuras igualmente prescritas pela tradição retórica do gênero épico, como ingredientes para a realização da expressão sublime.

A língua que *Galáxias* pretende falar é a da própria criação espontânea da linguagem comum a todas as línguas: *Babel* – diferença, confusão e unidade na dispersão. Essa linguagem da língua, contudo, é a utopia de uma língua impossível, “sonho de sonho”, enquanto idealização e *topos* inalcançável de um desejo sempre adiado e insatisfeito. É dissabor e falência da sua própria hipótese: “cadavrescrito”, “linguamarga”, “língua morta”. Mas não repouso na morte. Afinal, é, ainda, — e em último caso — a lição do risco de seu próprio vôo: “didascália”... “uma palavra terminada em álea”.<sup>39</sup>

A rebelião contra a norma culta e os usos correntes da língua é, também, rebelião contra os gêneros literários, políticos, culturais. Melhor dizendo, contra o estancamento da plasticidade da forma na “fôrma” dos gêneros consolidados como modelos e paradigmas. Para *Galáxias*, estas fôrmas, longe de serem inócuas, produziriam ativa e deliberadamente a esclerose da língua e da significação, pela multiplicação do que é irrelevante. Ou, traduzido nos seus termos, elas produziriam: “algaravia” (palavra árabe cujo significado é “falação confusa”) que, tornando toda diferença linguística (e, portanto, psicológica, econômica, cultural) em entendimento comum (“esperanto”), “desbordel[aria] em sarrapapel”: isto é, em guisado de sangue com tripas e miúdos de porco ou carneiro, se quisermos retomar o

---

<sup>38</sup> *Finisterrae* é o nome de uma cidade medieval de peregrinação religiosa, considerada o extremo ocidente da Europa; porto: lugar de ancoragem e repouso de embarcações; (com maiúscula) cidade do Porto.

<sup>39</sup> “diascália” é o conjunto de notas usadas pelos autores de peça do teatro antigo, para dar recomendações sobre como encenar certas passagens de sua peça — do grego *didásko*: ensinar; “álea”, termo de uso jurídico, que significa a possibilidade de perda, simultaneamente à de ganho — do latim, “jogo de dados”. (HOUAISS, 2001)

sentido concreto do termo português; ou, metaforicamente, particularidades e indivíduos resignadamente moídos na máquina burocrática da dominação e, finalmente, passados a limpo, como registro, em papel. Daí *Galáxias* recorrer tão frequentemente a imagens grotescas e abjetas, ao tratar de assuntos em que a banalização da experiência pela rotina produtivista, alimentada pelas intrigas mesquinhas da competitividade, transforma tudo em matéria chã e sem interesse, como no trabalho da prosa cotidiana dos jornais:

[...] no jornalário o tododia entope como um esgoto  
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia tododiário  
ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta  
ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero  
mênstruo mensário do jornalário jângal de baratas nos canais competentes  
onde o tal é qual gânglio de traças nos trâmites convenientes onde o  
qual é tal lama de lesmas nos anais recorrentes onde o igual é talqual  
e os banais semoventes e os fecais incidentes e os fatais precedentes  
mesas de aço resmas de almaço traços de lápis raspas de borracha máquinas  
metralham tralhas tralham estraçalham estralham mar morto de esgoto  
fossa negra onde o dia rola onde rola o diário [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “no jornalário”)

São imagens de um realismo negro e sufocante, sem desejos nem esperanças. Morte encadeada e repetida. Nada de sonhos ou projeções libidinosas: “zero com zero”. Mas esse trecho, que é um trecho de um fragmento, não estampa seu canto fúnebre sem contrapartida. Como no trecho do fragmento “cadavrescrito”, citado anteriormente, as imagens da morte, aqui, não aparecem sem certa expectativa ou engajamento do eu lírico com o que fica alijado nas engrenagens da norma, na política, na cultura, na economia e na língua. Lembremos que é com alusão a uma velha, “moura” e “torta”, protagonista de uma lenda portuguesa antiga, que *Galáxias* se refere à sua própria língua.<sup>40</sup> No caso, três imagens relacionadas com valores opostos ao da dominação portuguesa: “velha” — o mundo antigo em oposição ao moderno que se começa a criar (e que, n’*Os Lusíadas*, aparece oportunamente representado na figura do Velho do Restelo); “moura” — a ameaça da expansão mourisca e mulçumana à Europa cristã; e “torta” — o disforme e monstruoso,

---

<sup>40</sup> ROMERO, 1897, p. 43-45; FREYRE, 2003, p. 71.

como valores antagônicos aos princípios de racionalidade e clareza que, inspirando a navegação, iria definir, também, o perfil da ciência moderna. Acrescente-se, ainda, que se trata de uma personagem lendária mulher: o oposto do “varão” de “armas e letras”, disposto e “assinalado”, de que Camões é o cantor.

No fragmento “no jornalário”, sobre a rotina do escritor nas repartições de um jornal, também há espaço para identificação da escrita com algo de vida. Algo de inacabado e possível. Uma faísca de esperança:

mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo  
brilhando no monturo [...]  
[...] o livro me salva me  
alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem  
é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário  
[...] mas quem diz que a  
viagem quem diz que a miragem quem diz que a viagem metrônomos medem  
diafragmas fragmam nada se perde nada se excede a crosta descasca mas  
ainda é crosta coagula e recrosta e descasca e se encrostra para novo  
esforço que assim é a ostra a ostra do esgoto onde tudo se frustra

(CAMPOS, 2004, fragmento “no jornalário”)

Uma esperança — que é, sobretudo, aposta na escrita, na poesia.  
E que não é salvação plena.





## 2. FÁBULA, MITO E HISTÓRIA

“O ‘outro mundo’, porém, esse mundo desumanizado e inumano, que é um nada celeste, está oculto aos homens, e as entranhas do ser não falam ao homem, a não ser como homem. É deveras difícil demonstrar o Ser, e difícil é fazê-lo falar. Dizei-me, porém, irmãos: a mais estranha de todas as coisas não será a melhor demonstrada?”

Nietzsche,  
*Assim Falou Zaratustra*

“O jovem Liu queixa-se que a Montanha dos Imortais é longe. Depois da Montanha, cimo após cimo, dez mil montanhas se levantam.”

Li Sang-Yin,  
*Chuva na Primavera e outros poemas.*



## 2.1. APAGAMENTO DA VOZ AUTORAL

“Homero, merecedor de louvores por tantos outros títulos, é, ainda, o único poeta que não ignora o que deve fazer em seu próprio nome. O poeta deve falar em seu nome o menos possível, pois não é nesse sentido que é um imitador. Os outros representam um papel pessoal de extremo a extremo, imitando pouco e poucas vezes, enquanto ele, após breve preâmbulo, introduz logo um homem, uma mulher ou alguma outra figura, nenhuma despersonalizada, todas com o seu caráter.”

Aristóteles, *Poética*, 1460a, p. 47.

### 2.1.1. O poeta rei, o escrivão e o bergantim da morte

Uma das contradições mais notáveis de *Invenção do Mar* é o esforço de apagamento do narrador por meio de sua assimilação à matéria narrada coincidir com uma afirmação insistente de sua presença no texto, marcada pelo uso da primeira pessoa. Essa particularidade se anuncia já nas primeiras linhas do poema “T” do Canto Primeiro, o mesmo que — como já dissemos —, serve de *incipit* da seção narrativa de *Invenção do Mar*:

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

quero o mar das parábolas e elipses  
dos cones helicôneos dos abismos  
o mar sem fim — o mar  
com seus heliotrópios suas ninfas  
e seus lobos-do-mar:

E tu, Pater Poseídon  
com teu tridente em teu palácio de águas.  
E era uma vez Diônisos — poeta e rei [...]

(MOURÃO, 1997, p. 24)

É notável que, antes mesmo da exposição do seu assunto, *Invenção do Mar* se preocupe, primeiramente, em caracterizar o perfil do poeta que, assumindo a voz lírica<sup>41</sup> e a condução narrativa do poema, canta. Quanto ao assunto, que é a descoberta dos mares e a colonização do Brasil pelos portugueses, este é apenas indiretamente aludido nas imagens que compõem a alegoria da segunda estrofe, por meio da figura do “mar”. Quanto ao poeta, já pelo terceiro verso, sabemos que se identifica com o gênero masculino; e que emula uma dignidade real, a qual, no entanto, não é a mesma do poder real, exercido pelo governo e pelo mando. O poder real, tradicionalmente, conserva em si, além da primazia política, a primazia militar, religiosa e econômica, valores em geral simbolizados pela coroa de ouro: um metal duro, brilhante, raro e precioso, em tudo correspondente à dignidade do príncipe — posição social cujo termo de designação, etimologicamente, significa “o primeiro”, em consideração e valor; logo, “o” melhor (*aristói*, em grego). Nisto, a coroa congrega em seu simbolismo tudo o que as primeiras aristocracias concebiam a respeito do lugar eminente que reservavam para si no *cosmo*, bem como do lugar subalterno que, nele, reservavam aos outros povos, especialmente os dotados de formas de sociabilidade diversas, estigmatizadas como tribal ou selvagem. Ela simbolizaria, em particular, o modelo de organização hierárquica sobre o qual estas sociedades aristocráticas se fundavam, baseadas na distribuição proporcional dos privilégios. Afinal, segundo a concepção organicista do Estado que informa este modelo, a sociedade, em seu todo, funcionaria como um *corpo*, no qual os diferentes estamentos atuariam como membros encarregados de tarefas diferentes, mas complementares entre si, tendo o rei por cabeça.

Mas, em *Invenção do Mar*, os paramentos do poeta são outros: “coroados das flores do verde pinho”, ele evoca uma famosa canção trovadoresca de D. Dinis, poeta e rei português, o mesmo mencionado no primeiro enunciado propriamente narrativo do poema, o do terceiro verso da terceira estrofe: “E era uma vez Diônisos — poeta e rei”. Essas poucas colocações já dão uma ideia da dificuldade que o propósito de estabilizar a figura do poeta em alguns poucos traços típicos implica. A coroa de “flores” a qual o poema alude — como a coroa de “louros”, oferecida, na antiguidade, aos poetas, a título de prêmio por seu

---

<sup>41</sup> Edson Oliveira da Silva elege especificamente este problema como eixo central de sua investigação sobre a poética de Gerardo Mello Mourão e *Invenção do Mar*, em sua dissertação de mestrado. Para maiores detalhes, cf. SILVA, Edson Oliveira da. *Gerardo Mello Mourão e a gênese épica de Invenção do Mar*, 2010.

talento — relaciona-se mais com a vida campestre do que com o conforto ou a gravidade advinda das decisões militares e políticas da vida no paço. Por seu material — mais perecível, porque natural, mas também mais próximos da espontaneidade da vida e do afeto —, a coroa de “flores” denuncia seu caráter subordinado, de mera imitação do poder real; contudo, expõe, também, a rigidez e artifício da formalidade da vida no paço, que quer superar, na natureza, o que ela tem de passageiro e fugaz, imitando sua regularidade como lei cósmica e divina. Todas essas particularidades são muito coerentes e distintas. E se prestariam à maravilha à leitura de *Invenção do Mar*, não fosse a figura privilegiada pelo poema, como patrono e modelo a imitar, ser justamente D. Dinis: “poeta e rei”. Como conciliar, ou mesmo desvencilhar, estas duas figuras?

Tudo o que foi dito vale para o caso de se identificar o poeta exclusivamente com D. Dinis. Mas vale pouco, se se considera que a própria figura de D. Dinis, no poema, é cindida e ambígua, já que o poeta prefere chamá-lo de “Diônisos”, apelativo que realça a vinculação de origem entre seu nome e o do deus grego-romano, habitualmente considerado como uma representação primordial da energia voluntariosa e imperativa da vida, de sua dramaticidade (daí a vinculação de Dionísio com os rituais orgiásticos, e, artisticamente, com a poesia ditirâmbica e a tragédia). Mas estas duas associações, tomadas isoladamente, valem ainda menos, quando se considera que os primeiros versos da parte narrativa do poema (“Ai flores do verde pinho / Ai pinhos da verde rama”), tal como aparecem na trova de D. Dinis, não são a expressão da voz de um lírico masculino, e sim, de uma mulher que lamenta a demora de seu amado, o qual, tendo partido em viagem — provavelmente, uma cruzada, uma missão ou uma guerra —, parece, não volta nunca mais. Trata-se de uma voz lírica que se expressa de forma acentuadamente emotiva e maliciosamente erótica, recusando qualquer consideração de teor reflexivo em proveito da pura expressão interjetiva da dor (“ai”); e que busca socorro na natureza, projetando afetivamente, nela, um interlocutor dócil e seguro, que só não chega a se configurar como uma divindade pela riqueza substantiva da particularização com que tais elementos da natureza são caracterizados, enquanto partes estritamente contingentes e subordinadas de um todo orgânico ou campestre (as “flores do verde pinho” e o “pinho da verde rama”). Seguindo muito pouco neste Canto Primeiro, logo sabemos que a voz que canta nestas

linhas iniciais do poema, é, ao mesmo tempo: a voz dos marinheiros, “violas”, embarcações e “velas” que “cantavam cantos do mar”; a voz das “moças de seios redondos / de Trás-os-Montes, das Beiras de Portugal”, que “gemiam canções de amor”, cantando suas “saudades dos marinheiros” (p. 26); e, finalmente, também, a voz da rainha “Isabel” (p. 27), esposa e musa, de D. Dinis. Posto isto, como definir a *voz* do poeta, se esta se define justamente se apagando na identificação com as imagens que evoca e celebra? Em pouco mais de um poema, essa voz, que era ou podia ser única — a voz de um “eu”, celebrando a si mesmo —, logo se perde na profusão de figuras que, integrando indivíduos, coisas e grupos anônimos, não obstante, ainda compõem uma unidade de significação. A voz que canta é a voz difusa e irredutível do todo.

A figura que fecha esse circuito de imagens, hierarquizando-as — parcialmente, apenas, porque há brechas e figuras que escapam a ela —, é, mais uma vez, a figura da *escrita*. Mais especificamente, a figura da escrita entendida em sua função estritamente jurídica. Isto é, como “escritura”, ou escrituração pública; ata, ou “inventário”. Parte considerável destas figuras é associada, pelo poeta, a uma função ou ofício que lhe corresponde publicamente, na organização de uma sociedade ou Estado. Assim, ainda no Canto Primeiro, poema “VIII”, o poeta se diz “cartógrafo de rimas no papel do Egito” (p. 42). No Canto Segundo, poema “I” (p. 54), fazendo as vezes de núncio, pede “notícias” da criação do mundo aos “profetas” bíblicos. Logo em seguida, diz tê-las recebido de “primeira mão / por escritos e escrituras de Jerônimo”. Alude, então, a Jerônimo, como intérprete de Deus: (“Disse Deus — conta Jerônimo: / ‘faça-se um firmamento [...]”). Pouco depois, no final do poema “II”, após ter narrado algumas das peripécias dos portugueses nos mares, sente-se à vontade para apresentar novas ao velho tradutor da *Bíblia*, integrando a história da descoberta à história sagrada (“E aqui envio notícias a Jerônimo / e são notícias de mar e terra”, p. 58). Suas fontes são “versos de Diônisos e escrituras / de Gomes Eannes Azurara e Garcia de Rezende — e cartas / a carta de Pero Vaz, as cartas / dos navegantes e dos padres sabedores / e de muitos outros / que deixaram letras em papéis do Egito” (*ibid.*). É no fim deste mesmo poema, aliás, que o poeta emula mais explicitamente a tópica tradicional da evocação da *musa*, evocando D. Dinis e Isabel

(“E agora tu, Diônisos, me ensina, / e tu, Isabel, canta-me o mote / para este cantar — pois vou cantar”, p. 60).

A função do nuncio e a evocação da musa apontam para um ponto nevrálgico da relação do poeta com a sua matéria: a da passividade estática do cantor, que, idealizado como veículo ou receptáculo neutro, acolhe e repassa a mensagem sem interferir nela. Posto em outros termos: é o ponto em que o poeta figura a si mesmo e ao poema como *metáfora*, transporte. Ou, em última análise, como “escritura” pública, suporte da tradição. Essa imagem é fortemente assegurada pela própria tradição, nas figuras do poeta órfico (aquele que desce ao mundo dos mortos), ou do herói piedoso que, por sua posição destacada, acumula, além das funções militares e de governo, a função sacerdotal (como a evocação dos mortos, por meio de sacrifícios). Ambas as figuras, a do poeta órfico e a do herói que desempenha função sacerdotal, permanecem fortemente associadas aos temas da viagem, do desconhecido, do reencontro com os antepassados e, finalmente, com o tema da morte. Gilgamesh indo até o fim do mundo em busca de Utnapishtin, o único sobrevivente do dilúvio e conhecedor do segredo da imortalidade; Orfeu, o poeta que desce aos infernos em busca da amada; e Dante, que viaja pelos três níveis do além-mundo cristão até alcançar a reunião mística com Deus, no ponto mais alto do céu, são figuras paradigmáticas do tipo órfico. Odisseu, evocando os amigos e parentes mortos na *Odisseia*, a fim de saber de seu próprio destino, é paradigmático do herói que desempenha funções sacerdotais. “[E]u, poeta, contemplo / as testemunhas de teu nascimento” (Canto Segundo, IX, p. 73), diz o poeta de *Invenção do Mar*, ao narrar, em chave cosmogônica, a descoberta da ilha de Vera Cruz pelos portugueses. E reitera, já mergulhado no tempo circular e reiterativo do mito: “Eu poeta, nos tercetos tersos / anuncio o achamento que não cessa / dos que mares e as terras navegamos” (Canto Terceiro, IX, p. 118). A estas duas imagens, agrega uma outra, na qual o elemento mágico e a sedução do lastro deixado pelos heróis se acentuam: “eu Poeta navego o rastro dos heróis / e viajo seus feitos // E assim celebro e assisto / a tua criação desde quando / as narinas de Deus, sopraram tua imagem” (Canto Quarto, II, p. 130). Aqui, novamente, o mesmo problema se coloca: sendo puramente dócil como uma metáfora, um escrito ou um suporte — isto é, segundo certa tradição quer fazer crer, tomando tais coisas como meros meios ou realidades puramente materiais, por isso neutras

e inertes —; em que medida o poeta *assiste* passivamente a “criação” da “imagem” do mundo, e em que medida reforça ou adultera esta imagem, *assistindo* ativamente à sua produção? Pode ser inteiramente crítico ou ingênuo em relação ao que narra? Pode se apropriar deliberadamente do que diz, como um autor, circunscrevendo o sentido do texto? E mais: o uso deliberado da expressão “criação”, já bastante obsoleta, não sinaliza, com seu efeito arcaizante, a consciência crítica de que, em toda participação pela palavra, há apropriação; e que, nela, incide, inevitavelmente, a perspectiva particular de quem toma o partido do passado, não havendo, por isso, nenhum lugar para neutralidade, nem para a exumação de qualquer coisa presumidamente conservada, sem máculas, em sua autenticidade? Não há neste uso da palavra, a consciência mais ou menos clara de que, pela repetição de um rito de fundação, todo passado se adultera na circunstância, atualizando-se como um outro, desvelando o próprio mito como o mito de sua perene repetição?

E esta é a escritura  
lavrada no porto seguro da Vera Cruz

(eu, Poeta, soletro umas letras das letras  
de Pero Vaz a El-Rei Dom Manuel

(MOURÃO, 1997, “Canto Terceiro”, “V”, p. 100)

E estas são as letras a escritura do escrivão  
na primeira manhã do mundo

(p. 110)

Destas heranças lavro um inventário  
e guardo um mar que é meu e a minha terra  
e a língua bela em que as estrelas cantam

(*id.*, “IX”, p. 118).

E aqui lavro os dáctilos e os jâmbicos  
alexandrinos, redondilhas, decassílabos e espondeus,  
versos de todos os ritmos na escritura de posse dessas terras



(*id.*, “Canto Quarto”, “V”, p. 142).

A língua, pertencendo à mesma lógica do inventário e da herança transborda a possibilidade de controle ou determinação exclusiva do indivíduo, da mesma maneira que os “versos de todos os ritmos”, que a propriedade e a posse da terra, ou que o mar e o céu de estrelas, que é a própria figura da totalidade do cosmos, ultrapassam. “Escrivão” da “primeira manhã do mundo”, o poeta, como sua “escritura”, não pode ser outra coisa que *invenção*, figuração ou encenação do impossível: como as “estrelas” que “cantam”, nos versos de Bilac.

Daí uma cisão ainda mais intrínseca e profunda na unidade da sua *imago*. Reconhecendo-se nas figuras que canta, nas escrituras que lê, que cita e re-cita, o poeta “escrivão” não pode outra coisa que se identificar profundamente com elas. Esta identificação pode beirar o personalismo mais desabusado<sup>42</sup>, como nas diversas ocasiões em que o poeta menciona algum antepassado longínquo, avô, avó ou tataravô, como forma de acentuar sua vinculação com o passado:

Tomé de Sousa estendeu à colônia a ordenação das sedas  
a ostentação estava proibida na corte: meu antepassado,  
Antônio Mourão, mestre-de-armas, amava  
as espadas longas e as roupas de seda  
e por usá-las sem licença foi preso por três vezes e precisou  
de indulto do Rei”

(MOURÃO, 1997, “Canto Sexto”, “VI”, p. 239)

---

<sup>42</sup> Na mesma resenha sobre *Invenção do mar*, Bruno Tolentino (1998) já apontara essa característica como uma das singularidades da obra de Gerardo Mello Mourão como um todo: “para sustentar e legitimar uma epopeia seria preciso toda uma civilização, não bastaria, por mais justa que fosse, uma exumação idealizada do heróico a tornar vibrantes as linhas mestras de uma projetada ‘nova fisionomia nacional’. E simplesmente porque a épica é o legado da fundação de sua mitopoética a uma coletividade ainda culturalmente intacta, isto é, linguisticamente viva em todos os seus pressupostos. Outro paradoxo, pois que a dicção de Mello Mourão foi irredutivelmente pessoal, personalista mesmo, desde seus esboços; o que não parece ter impedido seu triunfo neste poema”.

O mesmo acontece quando, narrando as façanhas de Pero Lopes de Sousa, herói e cronista dos tempos coloniais, o poeta acrescenta sistematicamente o bordão “e de seus bagos venho”, a cada menção do nome do herói. Contudo, como no caso do “escrivão” ou do cartorário público, o assentimento que o poeta dá ao assunto não depende exclusivamente de sua inclinação pessoal. É um ofício e uma obrigação pública. Um ritual que se repete, em geral, como cumprimento de formalidades burocráticas. E que só extrai seu sentido deste ritual. Da sua repetição *ad nauseam*:

Eu poeta vi os pergaminho as iluminuras  
vi nos mosteiros, torres de tombos, e museus do Papa  
as bulas do Gênese dos mares e das terras  
[...]

eu, poeta, Senhor Rei, eu escrivão de Jerusalém,  
tabelião do cartório de Belém de Judá,  
notário, protonotário dos caldeus,  
cronista de Ítaca e escrivão de Tróia,  
dos registros de notas de Babilônia, Egito, Assíria,  
vi o inventário de Deus, o patrimônio de São Pedro,  
as doações de Constantino, letra e signo de seu punho, e li  
[...]  
todos os alvarás de *possidetis*  
as firmas reconhecidas com sangue de guerreiros  
nas folhas (fls.) dos livros amarelos de suor e lágrimas  
lacres de barro das botas bandeirantes  
vinhetas de pólvora nos papiros do Nilo  
calandras a mão, documentos de Holanda  
e Florença e Veneza e cartórios bizantinos — suas marcas  
contramarcas d’água, no papel à contraluz  
filigranas de lírios e tiaras e monogramas de pontífices  
[..]

Papirólogo dos concílios e dos papas,  
dos ofícios de Diônisos, Manuel e Afonso, o Sábio  
[...]

traslado a escritura de posse e posseção [...]  
copia a certidão das atas e doações

[...]  
De público e raso de meu punho e letra  
e firma depositada no cartório do Coronel Né Guilhermino  
e no batistério do Padre José de Lima, Matriz da Conceição

Ipueiras, Ceará, onde sou nascido  
de sangue português, de pais cristãos,  
assino e dou fé

(MOURÃO, 1997, “Canto Sexto”, “I”, p. 216-221)

A prosápia mesma, que faz o poeta de *Invenção do Mar* se identificar com os heróis do passado, inscrever nome de parentes nela, ou, então, colocar um cartório de província como espécie de *alef*, ou ponto cósmico de origem, é um lugar-comum das epopeias antigas, nas quais o desfiamento de genealogias tem papel determinante na definição da *areté* do herói, isto é, da sua excelência ou nobresa. Esse procedimento de composição é largamente disseminado tanto na tradição popular quanto erudita, e tendo florescido sob diversas espécies na poesia trovadoresca galego-portuguesa, logrou chegar até às canções de desafio praticadas pelos repentistas do Nordeste, particularmente sob a forma da jactância do eu lírico, que reflete o caráter polêmico dos certames em que estes desafios são improvisados. Por certo, é destas duas fontes que o poeta de *Invenção do Mar* tira parte considerável de sua inspiração. Em *Invenção do Mar*, contudo, sua jactância e prosápia trazem consigo um estigma peculiar. À semelhança da conhecida passagem da *Ilíada* (VI, 145-150) — em que Glauco, ao ser inquirido por Diomedes a respeito da sua genealogia, responde a este que genealogias não importam, porque as gerações dos homens são como folhas levadas pelo vento, ou que renascem nos bosques —, a jactância do poeta, em *Invenção do Mar*, recobre-se de um tom elegíaco, calcada na certeza a respeito da deterioração e da morte provocadas pela passagem do tempo, que transforma tudo em ninharia. Glosando a si mesmo, o poeta, que se diz rico de lembranças, apresenta-se, justamente por isso, como dono de nada:

Eu poeta desses dias venho e em memória deles  
em seus gonzos de bronze  
canta em minha casa uma porta de cedro  
[...]  
que foi dessa Sé da Bahia — 1551.

E não tenho mais nada — rico de nada, nada mais  
que essas memórias e escrituras  
senhor do cabedal dos tempos — eu Poeta,

pastor de águas e de caravelas — pastor de espumas  
pastor de lembranças  
pastoreio seus nomes  
canto as naus e os marinheiros  
e os capitães da aurora

(MOURÃO, 1997, “Canto Quarto”, “VII”, p. 156-157)

“[A]grimensor do mar risquei a superfície das águas”, diz um verso do Canto Sexto, poema “I”, destacando a completa superfluidade da tarefa de poetas e marinheiros. Ainda no mesmo Canto, falando da partida de Martim Afonso, donatário da Capitania de São Vicente, o poeta figura seu poema e a si mesmo como últimos destinatários de coisas partidas, abandonadas ou esquecidas: “antes de partir [Martim Afonso] deixou um dia numa ilha / uma carta emburilhada em cera — eu Poeta / destinatário desta carta a guardei neste canto”. E arremata o texto, fazendo a homenagem de Pero Lopes, seu maior herói:

E Pero Lopes, morador do mar,  
Vai e volta à China às Índias,  
[...]  
e o mar o engole [...]  
herdeiro sou de suas capitâncias hereditárias — e ali  
eu, Poeta, cantador da serra, ouço os ventos marinhos  
e o terral das várzeas e vejo, Dora,  
ao talhamar da caravela de teu canto o talhamar  
do bergantim da morte

(MOURÃO, 1997, p. 162)

Auscultador de “terrais de várzeas” e “vento marinhos”, não há qualquer coisa que o poeta de *Invenção do Mar* pareça querer fazer durar mais do que o tempo: este mesmo tempo que funda a existência do poeta e seu canto, à medida que o poeta o celebra e escande. Cantar e escrever o passado, neste sentido, é celebrar a vida, preparando a morte.

### 2.1.2. O eu abscondito e o vazio do texto

As figuras da morte, do desaparecimento e da alienação também rondam permanentemente as aparições do poeta de *Galáxias*. Notavelmente, uma dessas aparições ocorre no princípio de um fragmento que nomeia expressamente a problemática do épico:

princiava a encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão absconso  
como aquela sombra tão remoto como aquele ignoto encapelar-se de onda  
quantas máscaras até chegar ao papel quantas personae até chegar à  
nudez una do papel

(CAMPOS, 2004, fragmento “princiava a encadear-se um epos”)

Se em algum lugar de seus poemas, Homero se deu ao luxo de comparar a intrepidez de um de seus heróis, no campo de batalha, a um rochedo, impassível em face das perenes arremetidas das ondas, a imagem de *Galáxias*, aqui, é, se não o oposto, algo muito diverso. Algum grego antigo, melancólico ou lírico, também disse que o homem não era mais que *sombra de sombra*. Tal imagem, mesmo que vinda de Homero, só tem de épico a representação do desamparo e da fugacidade da vida como condições radicais da existência humana. Na verdade, em certa medida, isso é tudo o que há de mais tipicamente épico para ser representado na tradição, mas não *segundo* certa tradição já bem assentada de leitura do épico, que identifica o épico exclusivamente ao triunfal e glorioso: “como aquela sombra tão remoto”, ou “como aquele ignoto encapelar-se de onda”, o poeta de *Galáxias* desconhece a si mesmo, é alheio à sua própria existência e ao mundo. Arrastado para longe de tudo o que constitui os acontecimentos, ou atomizado em meio à avalanche deles, é homem de muitas “máscaras” e “*personae*”. Mas não se identifica com nenhuma delas. Deseja “a nudez una do papel”. E quem lê o fragmento “nudez”, poucas páginas mais ao fim de *Galáxias*, sabe bem que o “branco” do papel não permanece associado apenas com a fecundidade das “pausas”, que atravessando a linguagem, a fertiliza com “viés de possíveis” e “pleno de prováveis”, como se diz neste mesmo fragmento (“começava a encadear-se um *épos*”). Em “nudez”, a imagem é outra: “nudez o papel-carcaça fede-branco

osso que supura esse esqueleto / verminoso onde ainda é vida a lepra rói uma quina do edifício na rua 23”.

Disciplina, autocontrole, domínio da deriva dos acontecimentos são algumas virtudes individuais tradicionais do herói épico, extensíveis ao poeta que canta seus feitos. Para cumprir sua tarefa, o poeta deve estar em condições de perceber o que sobressai na matéria escolhida, eliminando tudo o que é secundário ou acessório e não contribui para a exaltação do herói. Deve ser capaz de ouvir todo o universo ressonando nas brechas das coisas (“princiava a / encadear-se um epos ouço o seu marulho poliperúleo fechado nas frestas”); e surpreender, nestas mesmas brechas, uma potência em repouso, à espera de ser liberada, mesmo sem poder, de antemão, prever suas consequências (“ouço [...] sua flama calada na cabeça dos fósforos”). Ordenar a matéria, perceber o seu fio, é o *metier* do poeta (“podia começar contando pelo / começo”). Mas para tal tarefa, a tradição exige uma interioridade prévia, já pré-ordenada e estabelecida; uma sorte de fagulha, dom ou talento, mais recebido do que conquistado; uma *musa*, íncubo ou espírito, a falar pela boca do poeta: “o professor citava galdós [...] / o se tiene la chispa”, ou não se tem. Se há particularidade na escrita que interesse, essa particularidade é o próprio traço da singularidade autoral, uma noção que participa da mesma mistificação que faz sonhar a interioridade como propriedade privada, como motivo de glória e distinção, de consagração pessoal: “minha alma minha palma”. Por outro lado, a própria figura da “palma”, enquanto palma da mão ou folha de árvore, implica alguma conotação de superficialidade, em contraste com a profundidade interior com que a noção de “alma” costuma estar associada. Para o poeta de *Galáxias*, que não se reconhece senão no produto do que realiza como escrito, não há identidade que não possa ser senão o efeito de uma consideração *a posteriori*; e mesmo assim, o efeito diferido e disperso de um rastro: “neste livro me exlibro”.

Essa percepção de falência e quase arbitrariedade do escrever é, também, o que estimula a escrita. Daí volta e meia o poeta se ressentir do próprio escrever, como, de hábito, o homem comum se ressentido do próprio existir. Sem grandes propósitos de interesse coletivo, o poeta se encontra na obrigação de procurar no próprio lastro de vida, isto é, na particularidade de sua *bio-grafia*, alguma razão última em que se agarrar:

eu sei que este papel está aqui e que não haverá ninguém nenhum outro  
nunca nenhures em nenhuma outra parte ninguém para preenchê-lo em meu  
lugar e isto poderá ser o fim do jogo mas não haverá prelúdio nem  
interlúdio nem poslúdio neste jogo em que enfim estou a sós nada conta  
senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo e  
estou só e solto nato e morto nulo e outro neste afinal instante lance  
em que me entrego todo porque este é o meu troco e são vinte anos vinte  
anos luz de jejum e desconto de silêncio e demência deste ponto oco  
deste tiro seco abrindo para um beco que se fecha no beco no fio violeta  
de um crepúsculo de nuvens ordenhadas vejo tudo e traduzo em escritura

(CAMPOS, 2004, fragmento “eu sei que este papel”)

Vinte anos luz de jejum e desconto, a escrita adquire quase que o perfil de uma obrigação, e, também, de um suplício (“vinte anos [...] de silêncio e demência”), ao qual o poeta se entrega, na miragem de um ganho, do qual não pode dimensionar o acerto ou valor. De qualquer modo, há, ainda, neste gesto, a emulação de uma obstinação férrea, que nos casos de Aquiles e Odisseu, era, também, a razão de sua alienação e o motor principal de suas histórias; uma espécie de revestimento – e remodelamento – de sua individualidade, que, enquanto invólucro e receptáculo, é, também, uma preparação da morte (“nada conta / senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo”). Aquiles, como bem notou Hegel, é o herói de um feito singularíssimo: o de não fazer nada.<sup>43</sup> Sua alienação, seu afastamento do campo de batalha são as razões que desencadeiam todos os acontecimentos funestos da aventura grega nos campos de Tróia; quer dizer, ao menos dos acontecimentos narrados pela *Ilíada*. Mas é o valor comum de sua presença pessoal que conta para os gregos. Sem Aquiles e seus homens, os gregos são, ainda, os melhores; mas não são o bastante. Odisseu, por sua vez, é, também, o joguete das circunstâncias. Suas façanhas consistem muito mais na obstinação e astúcia para resistir às adversidades do que na capacidade técnica para torcer a natureza e a sorte a seu favor. Mas seu retorno à Ítaca é, ainda, um acontecimento por demais relevante, a ponto de por de cabeça para baixo toda a

---

<sup>43</sup> HEGEL, 2004, p. 115: “Na *Ilíada* [...] a cólera de Aquiles — que, com tudo de ulterior que resulta desta ocasião, constitui o objeto particular da narração — não é nem sequer uma finalidade, mas um estado; Aquiles, ofendido, revolta-se; e em seguida ele não intervém dramaticamente; pelo contrário, ele se retrai sem atividade; [...] então se mostram as consequências deste distanciamento, e apenas quando o amigo é morto por Heitor Aquiles se vê envolvido ativamente na ação.”.

ordem instituída na inércia dos anos em que esteve fora. Para o poeta de *Galáxias*, porém, tudo é começo frustrado, já de início: “estou só e sôto nato e morto nulo”; “tiro seco para um beco que se fecha no beco”. Nem há aí o drama aporético de Hamlet, porque não há conflito de normas contraditórias por que decidir. Há somente “silêncio” e “vazio”. Mas há, ainda, alguma modéstia crítica, que faz o poeta tomar qualquer ninharia por ganho: um “troco” ou “desconto”, que valha por tudo o que fica empenhado no trabalho de escrita. Esta modéstia é a mesma que permanece implícita, como pressuposto insuperável, na tarefa da tradução, tarefa que o poeta reivindica como princípio de sua escrita (“vejo tudo e traduzo em escritura”). Entre o ver e o escrever, há uma passagem, uma transferência e um transporte entre domínios irredutíveis entre si. A tradução, como a metáfora, não recupera nem inventa ao acaso. Ela vincula pela semelhança; ou, nos casos mais valorizados, pela incongruência e pela dessemelhança, pelo paradoxo, afinal. Assim, no “fio violeta / de um crepúsculo”, na paisagem decadente de um mundo que se obscurece e apaga, o poeta ainda procura “ver tudo”. Mas dada a matéria exígua sobre a qual se projeta (um “fio”), esta visão não pode ser mais que um adivinhar, um sugerir o sentido ou futuro, a partir de comparações.

Identificada com a escrita, a aventura épica do poeta não é, contudo, uma aventura da individualidade ou do sujeito, como os trechos citados anteriormente deixam entrever, muito embora repouse demasiadamente numa *vontade*, um querer, que obriga o poeta a “descontar o silêncio” e dizer algo, sob pena de o escrito não ser mais que a reiteração de sua nulidade (“escrever sobre escrever é / o futuro do escrever” e “escrever sobre o escrever / é não escrever sobre não escrever”, diz o fragmento inicial de *Galáxias*). Se há vontade, esta é apenas a do indivíduo que põe em funcionamento uma espécie de máquina — da linguagem, de escrever —, cujo funcionamento, embora dependa da intervenção de um outro, se regula pelas suas próprias regras e contra-regras, produzindo valores, normas, sentidos, que são a própria marca de seu deslocamento e retirada:

[...] um texto se faz do vazio  
do texto sua figura designa sua ausência sua teoria dos das personagens é  
o lugar geométrico onde ele se recusa à personificação la figura della  
donna che sostava in una zona piú scura di via dei campo appariva dotata



di un certo fascino sim um certo fascínio explica a teoria do texto  
quando ele recusa todas as outras explicações o ponto de vista do autor  
o dialogismo das personagens a mediação do narrador quando ele texto  
altezza sul metro e settanta capelli biondo-platino minigonnadini  
scarpette con altissimi tacchi a spillo é finalmente apenas texto texto

(CAMPOS, 2004, fragmento “vista dall’interno”)

A figura da bela “donna” que, em suas aparições, vai interrompendo a digressão metalinguística que explica o texto pela metáfora literal do “texto”, sabe-se, pela leitura do fragmento, é um travesti. É este o outro que arranca o “texto” de seu narcisismo obsessivo, de sua autonomia maquinal — isto é, animada, mas sem independência e vontade, como a de um autômato. É ele, o travesti — figuração do híbrido —, que, com sua aparição intempestiva, perturba a identidade literal da escrita consigo mesma, e, dispondo o “texto” em relação à exterioridade de um outro, faz dele um *sujeito*, gramática e socialmente falando; e por aí, obriga o texto a descobrir que sua essência permanece irremediavelmente indeterminável (“un certo fascino sim um fascínio explica a teoria do texto”). Ou o que dá no mesmo: que sua essência permanece irremediavelmente cindida, aberta, diferida, predicável, inclusive a partir de si mesma: o que, ainda não é a repetição do mesmo, mas “apenas texto texto”.



## 2.2. A TEORIA DA MATÉRIA

“Outra questão é a categoria do erro, conforme fira os princípios da arte, ou de outro domínio. Com efeito, ignorar que a corça não tem galhos é erro menos grave do que pintá-la numa figura irreconhecível. Além disso, se a censura é de que não se representam os originais quais são, quiçá os tenham figurado quais deviam ser. Sófocles, por exemplo, dizia que ele representava as pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram. Essa a solução; se, porém, nem como são, nem como deviam ser, a solução é que ‘assim consta’, por exemplo, no que toca aos deuses. Talvez não os façam melhores, nem como são na realidade, mas como ocorreu a Xenófanes: ‘é como dizem’”.

Aristóteles, *Poética*, 1460b

“Ouvi, que não vereis com vãs faanhas,  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos, como nas estranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas.”

Camões, *Os Lusíadas*, I, 11

### 2.2.1. Fontes e margens: as águas obscuras do esquecimento.

É na escolha da matéria que *Invenção do Mar* apresenta alguns de seus traços mais controversos. Primeiramente, por basear sua narração numa matéria de natureza histórica, tomada das crônicas e textos do período colonial, as quais, por razões próprias à sua datação, possuem maior afinidade com o propósito colonialista de Portugal do que com as questões da historiografia brasileira contemporânea, a qual tende a apontar a colonização como uma das causas determinantes dos problemas sociais e políticos do Brasil no presente: tais como a alta concentração de terras nas mãos de latifundiários, a desigualdade social, a violência no campo e a preservação de modelos patriarcais numa sociedade que, não obstante a sua posição subordinada na economia mundial, aspira permanentemente à modernidade. Em segundo lugar, porque, como já dissemos anteriormente, algumas das

fontes escolhidas por *Invenção do Mar* são de autores tidos como *personae non gratae* nos meios intelectuais contemporâneos, por sua vinculação com o autoritarismo e instituições conservadoras. Entre os autores citados por *Invenção do Mar*, constam: Gustavo Barroso, Pedro Calmon, Plínio Salgado e Miguel Reale, havendo mesmo uma ou outra alusão ao ex-presidente José Sarney, todos eles imortais da ABL, correligionários do integralismo, apoiadores, colaboradores ou próximos do Regime Militar de 1964-85. De todo modo, embora incômodo, o uso destas fontes não constitui um problema *em si*, como a avaliação imediata sugere. Ele permanece condicionado aos significados localizados que o poema projeta sobre estas fontes, a depender da apropriação que recebem na narrativa.

O caso de Gustavo Barroso é paradigmático disto. Dele, *Invenção do Mar* absorve a matéria de pelo menos dois capítulos de sua *História Secreta do Brasil*, uma proposta estapafúrdia de reler a história do país à luz de episódios presumidamente ocultos da história nacional: o que, muito sucintamente, consistia em recontar a história tradicional da colonização, a partir do modelo antissemita dos *Protocolos dos Sábios de Sião*<sup>45</sup>, transferindo a responsabilidade de todos os males da formação histórica do Brasil dos grupos dirigentes portugueses e brasileiros para judeus, comunistas e maçons, transformando-os em bodes expiatórios da má consciência nacional. Da *História Secreta*, *Invenção do Mar* utiliza passagens integrais dos capítulos II e III, que tratam da formação dos primeiros engenhos e da organização do tráfico escravo na Europa. Boa parte deste material incorpora justamente o poema final do “Canto Sétimo” de *Invenção*, o de número

---

<sup>45</sup> Trata-se de um famoso panfleto político, de conteúdo fanático e obscurantista, forjado, inicialmente, com a finalidade de impedir o fortalecimento do liberalismo na Rússia czarista, tomando apoio na superstição religiosa, então generalizada, de que a dissolução do Antigo Regime absolutista na Europa e no mundo seria fruto de um complô internacional de judeus. Tendo sido publicado primeiramente em países como Alemanha, Inglaterra e EUA, serviu para incendiar o antissemitismo no período do entre-guerras. No Brasil, foi traduzido, em primeira mão, por Gustavo Barroso. Para uma compreensão apurada das fraudes e propósitos ignóbeis que presidiram as diversas edições do panfleto, consultar o instrutivo livreto de Anatol Rosenfeld (2011), *Mistificações Literárias*: “os Protocolos dos Sábios de Sião”.

“IX”, composto como canção de lamento pelo horror da escravidão<sup>46</sup> e exaltação épica das virtudes guerreiras e autodeterminação dos africanos, nos anos de resistência no quilombo de Palmares<sup>47</sup>.

O destaque destes aspectos, mais acentuadamente épicos e pluralistas, não se apresenta de modo algum nos capítulos de Barroso; e embora esteja fora do nosso interesse discutir as posições de Barroso a respeito dos negros, fato é que a exaltação que *Invenção do Mar* faz dos povos africanos se choca diretamente com a teleologia pressuposta nas teorias racistas do começo do século. Como é de conhecimento geral, tais teorias foram forjadas tendo como modelo de pureza a hipótese remota de um tipo ariano branco, de feições germânicas, do qual se afastava sistematicamente toda cogitação de semelhança ou parentesco com outros grupos étnicos igualmente pertencentes ao entroncamento indo-europeu. No Brasil, dado o caráter predominantemente miscigenado de sua população, tais teorias encontraram difícil acomodação entre os prosélitos do racismo, precisando sofrer inumeráveis contorções para atender aos interesses particulares dos seus defensores — e não, obviamente, aos presumidos critérios de objetividade e isenção teórico-científicas que alardeavam.

Esse uso de passagens de Gustavo Barroso indica bem o procedimento adotado por *Invenção do Mar*: conservar dos autores repudiados pelo contemporâneo aquilo que, em suas obras, permite reintegrá-los numa visão abrangente e totalizante da realidade nacional, não recalcando vozes que, por suas posições equívocas ou anacrônicas, ou por conflitar com o pluralismo contemporâneo são mutiladas da compreensão do complexo mosaico nacional, sendo incorporadas, no máximo, sob o ângulo da demonização. Assim, Miguel Reale — jurista e ex-reitor da USP à época do Regime Militar, frequentemente apontado como um dos mentores da reformulação da Constituição que, em 1969, institucionalizou os Atos Institucionais, recrudescendo o regime<sup>48</sup> — não é assimilado integralmente. Antes, é

---

<sup>46</sup> Cf. MOURÃO, 1997, “Canto Sétimo”, “I”, p. 338.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 344.

<sup>48</sup> Em “A cultura jurídica brasileira e a chibata: Miguel Reale e a história como fonte do direito”, Pádua Fernandes (2006, p. 244) escreve: “Miguel Reale apoiou o golpe militar de 1964 e desempenhou importante papel na década de 1960, durante a revisão da Constituição de 1967. No fim do governo Figueiredo, participou da elaboração de emenda constitucional. O fato de ter assumido outros cargos, entre os quais o de supervisor da comissão elaboradora e revisora do novo Código Civil brasileiro, mostra-o politicamente

valorizado por *Invenção do Mar* apenas de passagem, mais por sua obra poética do que por sua atuação jurídica ou política, quando o poema faz uso de um epíteto do Rio Amazonas (“o rio da unidade dos povos de Brasis”, p. 254), que atribui a Miguel Reale. O próprio epíteto, pelo destaque que dá à diversidade (“povos de Brasis”), mais que à homogeneidade imposta de cima para baixo, por um governo central ou grupo dirigente, contrasta com o esforço de “unificação” nacional, característico da Ditadura, durante o Regime Militar. Outro caso semelhante é o de José Sarney, que, apesar das acusações freqüentes de corrupção, *Invenção do Mar* refere como “o cantor maior do mar e dos alagados que aparecem nas águas” (p. 363), prestigiando, também aí, muito mais o escritor — melhor dizendo, o “autor” —, em razão de aspectos peculiares de sua obra, do que os aspectos controversos de sua figura pública, como político. Com relação a Gustavo Barroso, entretanto, um aspecto peculiar se destaca: muito embora *Invenção do Mar* aproveite *verbatim* trechos inteiros de seu livro no poema “IX” do “Canto Sétimo”, não faz qualquer menção à sua obra nem ao autor, tanto nas notas finais quanto nas passagens do poema em questão, recusando-lhe, assim, o tratamento sistematicamente dado a todos os demais autores. Se faz isso por exigências editoriais, por receio de represálias, gosto do paradoxo, ou interesse de fugar curiosidades detetivescas ávidas de assuntos esotéricos, *Invenção do Mar* não dá pistas: conserva o livro e o autor em *segredo*, sepultados sob a história da libertação dos escravos...

Teremos ocasião para voltar a este ponto, mais adiante.

---

comprometido, e a sua produção teórica o confirma: após o golpe militar de 1964 e também nos estertores do governo do General Figueiredo, manteve firme posição contra a instauração de uma assembleia constituinte no Brasil. De fato, nos dois momentos, ela não ocorreu, embora tenham sido impostas duas constituições, em 1967 e 1969”. Ainda segundo Pádua Fernandes (p. 245), “o jurista atacou a possibilidade de uma assembleia constituinte após o golpe militar de 1964”, sob alegação de que “seria algo ‘abstrato’ e ‘ilusório’”. Reale teria defendido que “‘O Ato Institucional de 1964’ estava correto ao prever o envio de uma ‘proposta constitucional’ ao Congresso, ‘com a colaboração de juristas atualizados que, tanto pelo saber como pelo espírito est[ivessem] efetivamente à altura de fixar as grandes matrizes ordenadoras do Estado de Justiça social’” (REALE, 1966, *Revolução e normalidade* constitucional: palestra proferida em comemoração ao segundo ano da Revolução, p. 12 *apud* FERNANDES, 2006, p. 244). Para Pádua Fernandes (p. 244), o perfil antidemocrático da proposta de Reale sobressaía do pressuposto paternalista de que a democracia participativa seria uma ilusão, e que só uma “norma feita em laboratório por ‘cientistas do direito’” estaria “necessariamente imbuída do sentido nacional”.

O importante, neste ponto, é notar que *Invenção do Mar* reúne sua matéria segundo o modelo da catábasis, isto é, da viagem épica do herói ao mundo dos mortos (Hades ou Inferno, localizado nos confins do mundo), ao longo da qual o herói vivencia uma experiência de iniciação nos mistérios do além-mundo, concebido como morada dos antepassados e dos deuses.<sup>49</sup> Na tradição da poesia épica e guerreira, esta experiência de vizinhança e aproximação com o mundo dos mortos tem uma função mágica propiciatória, sendo mais conhecida pelo termo grego *nékuia*, quando refere especificamente um rito sacrificial de evocação dos mortos, como o que ocorre na *Odisseia* (11.20-50): sua finalidade é preparar o herói para o momento de elevação máxima, ou conflagração final, no auge da qual deve enfrentar o desafio mais importante da sua trajetória de vida. Por isso, quase sempre, se configura como uma viagem cuja inspiração é o trânsito cotidiano do Sol pela abóbada celeste, segundo duas etapas simetricamente opostas: a passagem do dia à noite; e desta, novamente, ao dia; ou, então, segundo termos pertencentes a outros campos conceituais: uma passagem da consciência à inconsciência, da vigília à letargia, da saúde à doença, e destas últimas, novamente, à saúde, à consciência e à vida transformadas. Numa passagem de “Homer and Greek Myth”, Gregory Nagy comenta:

*After his sojourn in Hades, which is narrated in Rhapsody 11 of the Odyssey, Odysseus finally emerges from this realm of darkness and death at the beginning of Rhapsody 12. But the island of Circe is no longer in the Far West. When Odysseus returns from Hades, crossing again the circular cosmic stream of Okeanos (12.1-2) and coming back to his point of departure, that is, to the island of the goddess Circe (12.3), we find that this island is not in the Far West: instead, it is now in the Far East, where Helios the god of the sun has his ‘sunrises’, an(a)tolai (12.4) and where Eos the goddess of the dawn has her own palace, featuring a special space for her ‘choral dancing and singing’, khoroi (12.3-4). Before the hero’s descent into the realm of darkness and death, we saw the Okeanos as the absolute marker of the Far West; after his ascent into the realm of light and life, we see it as the absolute marker of the Far East (GM 237). In returning to the island of Circe by crossing the circular cosmic river Okeanos for the second time, the hero has come full circle, experiencing sunrise after having experienced sunset. This return of the hero into the*

---

<sup>49</sup> Para entendimento do modelo órfico deste motivo literário antigo e seus desdobramentos na poesia moderna de Portugal, conferir os textos de Maria Helena da Rocha Pereira, helenista e notável especialista no assunto, em particular, o ensaio “Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice”.

*realm of light and life is a journey of a soul.* (NAGY, 2007, p. 74; grifos do autor).<sup>50</sup>

Todavia, diversamente das narrativas épicas de forte impregnação oral, como o *Gilgamesh* e a *Odisseia*, em que a matéria é composta a partir da intercalação de narrativas dentro de narrativas, segundo um esquema anelar, no qual, muitas vezes o próprio motivo central fica temporariamente obscurecido; em *Invenção do Mar*, a matéria é organizada sobre uma base cronológica. Isso significa que, concernente à matéria escolhida — e não à progressão narrativa do poema —, é a passagem do tempo, quantitativamente mensurado em anos, décadas e séculos, que constitui o esteio dos temas escolhidos; a ele, se junta, ainda, a ambiência espacial definida pelo conjunto das posses ou terras visitadas por Portugal durante a época das navegações, tendo o Brasil como centro temático e meta. São estes dois parâmetros que constituem a liga dos poemas e cantos de que é feito *Invenção do Mar*, apesar da sua segmentação e número de partes programaticamente definidos.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Como já mencionamos, é exemplar dessa *tópica* épica a viagem de Gilgamesh até a morada de Utnapishtin, o único ancestral anti-diluviano ainda vivo, com quem busca aprender o segredo da imortalidade. É, também, o da viagem de Orfeu ao Hades, em busca de Eurídice; o de Odisseu, às praias do mesmo lugar, em busca de indicação sobre seu destino e de como fazer a viagem de volta para Ítaca; ou, então, a descida de Enéias ao mesmo lugar, onde ouve, de seu pai Anquises, as profecias a respeito da futura grandeza de Roma, a ser fundada pelo herói. Em certo sentido, o episódio da *Odisseia*, em que Odisseu, imerso em sono profundo, é levado pelos feácios até as praias de Ítaca, pode ser lido como uma figuração desse esquema, em seu percurso completo: da passagem do estado de vigília para a morte, e, desta, para ressurreição ou convalescença (cf. NAGY, 2007, p. 76). No cristianismo, a morte de Jesus e sua residência, por três dias, no mundo dos mortos, foi muitas vezes interpretada pelos gnósticos dos primeiros séculos da era cristã como uma reminiscência órfica desse mito, o qual, segundo estudos modernos, também pode ser encontrado na mitologia egípcia. Em *Os Lusíadas*, o mesmo tipo de viagem se encontra no episódio da Ilha dos Amores, mas com a topologia invertida em relação ao destino dos heróis: o encontro com as ninfas ocupa um papel de anticlímax, pois o ponto máximo da aventura é a chegada à Índia; já o papel propiciatório fica reduzido à garantia, por parte das deusas, de uma viagem segura de volta até Portugal, posto que, segundo a fábula do poema, são elas que otram como causas segundas no mundo natural, sendo o Deus cristão a causa primeira transcendente.

<sup>51</sup> Tão paradigmático é o valor destes esquemas da viagem como ciclo transformador, ou como culminância astral, que no discurso filosófico do século XX se tornou quase proverbial lançar mão de um paralelo mais ou menos explícito com eles para explicar o finalismo pressuposto nas concepções de evolução, progresso e síntese dialética, oriundas do século XIX. Outro tanto se fez discutindo a concepção teológica ou metafísica de “Verdade”, enquanto desvendamento progressivo da essência do Ser ou da existência, a partir da discussão etimológica sobre a noção de *alétheia*. Trata-se de termo grego, utilizado em muitos textos antigos para designar o que, em línguas latinas, tradicionalmente se traduz por “verdade”, mas que, por vezes, longe de significar “verdade” como revelação ontológica do ser, é interpretada, a partir da concepção científica moderna, como desvendamento da regularidade dos eventos empíricos a partir de critérios ideais de mensuração e classificação, certificados pela experimentação. Por aproximação etimológica com *Lete*, o nome do rio mítico, localizado, na mitologia grega, às portas do mundo dos mortos, e que, segundo se conta, condenava ao esquecimento todos que o atravessavam ou tocavam, muitos autores sugeriram uma



Sendo de proveniência histórica ou prosaica, documental — quase tudo tomado de capítulos da história colonial, manuscritos, cartas, documentos oficiais e crônicas da época —, a matéria de *Invenção do Mar* não é, porém, propriamente *narrativa*: quer dizer, não no sentido literário ou poético do termo. Seu modo de exposição destes assuntos, ou seja, a sua *mímese*, é que é narrativa, na medida em que a preocupação predominante do poema não é apenas recriar um panorama geral do passado, mas compor uma fábula que seja, também, um mito de origem, a respeito desse passado: uma visão *totalizante* ou geral desse período, amparada na história. Nisto, *Invenção do Mar* se vincula muito particularmente à tradição clássica latina (mais especificamente, virgiliana), que engloba poemas como a *Eneida*, de Virgílio, a *Divina Comédia*, de Dante, e *Os Lusíadas*, de Camões, todos compostos a partir de um grande volume de matérias heteróclitas, na qual se harmonizam referências históricas, eruditas, mitos, lendas populares, alusões diretas ou indiretas ao presente. Destes, o modelo ao qual *Invenção do Mar* se vincula mais diretamente é o da epopeia de fundação nacional, do qual a *Eneida* e os *Lusíadas* são paradigmas.

Do ponto de vista da acumulação de assuntos e da mescla de gêneros dispersos, pode-se ver, aí, um eco do princípio enciclopédico que presidiria à formação de livros canônicos, como a *Bíblia*, retomado por Ezra Pound a partir da noção de *paideuma*, em seu *Cantos*. Do mesmo modo, a organização da matéria, segundo um princípio cronológico, também permitira um paralelo com a noção de História Sagrada, central na composição do cânone bíblico. Neste sentido, dá pra dizer que *Invenção do Mar* organiza matérias atinentes à história do Brasil segundo um percurso iniciatório, que visa à criação de um mito de fundação nacional. Neste percurso, a presença persistente de personagens incômodos para a sensibilidade contemporânea bem como a insistência do poema sobre a centralidade da violência e da morte enquanto características fundadoras da vida nacional constituiriam, respectivamente, algo como o limbo, ou as profundezas infernais, de sua história. A imagem do “limbo” seria, aqui, particularmente sugestiva: como no caso das almas do inferno cristão que, por não terem conhecido a “palavra de Deus”, nem terem cometido pecado mortal, habitariam um lugar peculiar no Inferno, os personagens e temas

---

interpretação de *alethéia* como re-memoração, ou re-cordação, vendo, no prefixo “a”, uma negação de “lethes”, que significaria, literalmente, esquecimento.

incômodos de *Invenção do Mar*, segundo esta analogia, ocupariam um lugar marginal, mesmo maldito, no panorama geral da historiografia contemporânea figurado pelo poema. Um lugar que, embora não seja de suplício, não seria, também, o da beatitude ou da glória, mas do esquecimento. Quanto à narração de episódios hoje encarados como “crime contra a humanidade” (genocídio, etnocídio e escravização de índios e negros) é preciso ter em conta que, à época colonial, as relações sociais não supunham uma separação ou hierarquia muito rígida entre as esferas do direito, da economia e da religião. Daí a naturalidade, ou, pelo menos, ausência de escandalização de *Invenção do Mar* nas passagens que cita literalmente, ou imita, trechos de textos que tratam do genocídio de índios pelos bandeirantes, do emprego e comércio da mão de obra escrava, ou da violência dos senhores de engenho contra seus inimigos e servos, muito embora, repetidamente, o poema repudie a escravidão, ou ressalve que a própria Coroa, os jesuítas e a Igreja recriminavam estas práticas.

Em suma, do ponto de vista qualitativo, a matéria de *Invenção do Mar* é de natureza histórica, mas de *mímese* épica e heróica, na medida em que procede à depuração dos acontecimentos, de modo a destacar neles a iniciativa pessoal do herói, apresentando-o como origem de feitos exemplares. Ou seja, como *autor* de seu próprio destino, e, por meio de si próprio do destino comum. Do ponto de vista do conteúdo, o poema cobre os seguintes tópicos históricos, apresentados como temas centrais de cada um dos “Cantos” em que se divide a porção narrativa do poema:

Canto Primeiro — História das navegações portuguesas

Canto Segundo — Descoberta da América e do Brasil

Canto Terceiro — Primeiro contato com a terra e seus habitantes

Canto Quarto — Primeiras feitorias e demarcação da linha costeira

Canto Quinto — Capitânicas Hereditárias

Canto Sexto — Bandeiras e delimitação territorial a Oeste

Canto Sétimo — Guerra Holandesa e Revoltas

A concentração destes assuntos em determinados “Cantos”, porém, não faz com que a exposição deles se restrinja exclusivamente a cada uma dessas divisões. Elaborada no Canto Primeiro, a história das navegações é retomada no Canto Segundo, tornando-se mais rara nos cantos seguintes; iniciada apenas no Canto Segundo, a história da descoberta do Brasil se prolonga pelos próximos cantos; e assim por diante. Este tipo de disposição replica o esquema anelar da narrativa oral antiga, como já mencionamos; e, também, o da *terza-rima*, empregado por Dante, na *Divina Comédia*. Só que, incidindo sobre a matéria a partir da disposição, e não do arranjo prosódico ou da concatenação dos acontecimentos, como acontece naqueles casos, esse esquema anelar surge, em *Invenção do Mar*, não como um elemento organizador preponderante, mas como uma espécie de suplemento mnemônico e cumulativo do lastro cronológico inerente à matéria histórica escolhida, o qual, por sua natureza irredutivelmente diferenciadora (mudança de personagens, lugares e circunstâncias), sempre ameaça apagar a memória do feito no fluxo do tempo. Por outro lado, da mesma forma como a abordagem destes tópicos de história do Brasil não se restringe exclusivamente a cada uma das divisões do poema em “Cantos”, eles também não determinam a natureza das questões que o poema recorta no interior da matéria escolhida, como balizas da visão particular de história do Brasil que elabora, ao longo de sua narrativa. Estas questões são:

- 1) Papel da aristocracia portuguesa na definição dos costumes e instituições nacionais;
- 2) Constituição dos limites geográficos e políticos da nacionalidade e formação dos aspectos gerais de sua população;
- 3) Influência da Igreja, e, sobretudo dos jesuítas, na organização civil, educacional e cultural do país;
- 4) Papel de índios, negros, mulheres e estrangeiros na formação do todo social;
- 5) Crescimento e predomínio da cultura mercantil, como visão orientadora das práticas sociais e políticas do presente, em substituição à doutrina do “bem comum”, defendida pela Coroa, durante o período colonial;

## 6) Influência e centralidade do sebastianismo na vida brasileira

Assim, nos trechos ligados ao item 1, o que se exalta predominantemente é o tino civilizador dos portugueses, seu gosto pela poesia e pelas artes, seu espírito de aventura e descoberta, sua bravura guerreira e a intrepidez no comando. Dão testemunho disso, os trechos que exaltam as trovas de D. Dinis e a ordem de plantar o pinheiral de Leiria, futura base de construção das embarcações portuguesas (“Canto Primeiro”); a circunavegação da África e as inovações em cartografia e navegação (“Canto Primeiro” e “Segundo”); as lutas de Pero Lopes de Sousa contra os piratas franceses (“Canto Quarto”, “IV”), e também a luta dos primeiros feitores para manterem suas capitânicas em pé, como a de Martim Afonso (“Canto Quarto”, poema “IX”).

Os trechos ligados às questões do item 2 detêm-se sobre as diversas etapas do processo de colonização do Brasil, e são compostos normalmente a partir das imagens sublimadoras do paraíso edênico e da “aurora” primordial dos tempos, compreendendo esta última dois significados básicos: a da origem de um novo mundo, isto é, o moderno, determinado pelas transformações advindas com a descoberta da América e pela ampliação do domínio cultural europeu a uma escala planetária; e o surgimento de uma nova cultura, local e particularizada, determinada pela acomodação dos modos de vida europeus à realidade brasileira. É em torno aos episódios relativos às questões deste item que se concentra a maioria das cenas de guerra, bem como a vasta gama de imagens genesíaco-eróticas que permeiam o poema. Juntas, estas imagens e cenas compõem o fundamento sobre o qual repousa o significado da história da formação nacional brasileira, segundo a interpretação de *Invenção do Mar*: a colaboração permanente da violência e da morte com a amizade, a aliança e as trocas, no encontro das três raças, no Brasil. Daí ser também na contiguidade destes episódios que *Invenção do Mar* elabora o tema da emergência da identidade nacional, concomitante ao surgimento de um “exército” popular, proveniente da necessidade — ainda segundo a interpretação do poema — de garantir as reivindicações de autonomia de uma população majoritariamente miscigenada, nascida e residente no território, e que já se via em condições de reclamar participação na decisão dos destinos das comunidades locais. Reforçam estes episódios os inúmeros trechos que exaltam a fundação

de igrejas, colégios e fortes, bem como o desenvolvimento das artes liberais e mecânicas, o desenvolvimento da economia e da agricultura.

Quanto às demais questões, nem de longe elas representam assuntos laterais, ou de menor importância na composição geral do poema; por isso mesmo teremos condições de discuti-las detalhadamente mais à frente. A questão do sebastianismo, mencionada no item 6, por exemplo, atravessa todos os cantos, vindo a se acentuar no Canto Sexto. Do ponto de vista narrativo, da composição da fábula, pode-se dizer, ela constitui o tema central ou meta, em vista da qual todos os esforços empreendidos ou desperdiçados por nativos e estrangeiros (portugueses, africanos, imigrantes) se dirigem. Os padres e jesuítas (item 3) aparecem como os promotores da vida civil, atuando como mediadores entre colonos, indígenas e a Coroa, e promovendo a criação de colégios, vilarejos. Índios, negros e mulheres aparecem como componentes preponderantes da constituição da vida social e econômica, sendo que aos negros fugitivos e aos índios não-colonizados são dedicados poemas inteiros dos cantos Sexto e Sétimo. Às mulheres se atribui um papel ativo, e mesmo substitutivo, no comando, quando da ausência ou covardia dos homens. O item 5 é desenvolvido principalmente no epílogo do poema, como que a título de *envio* ou ofertório. De todo modo, são as questões dos itens 1 e 2 que têm desenvolvimento preponderante, uma vez que, a depender do argumento de *Invenção do Mar*, teriam sido os portugueses, com o concurso das populações miscigenadas locais que iam se criando que deixaram as marcas mais incisivas no conjunto das instituições civis brasileiras, mais especificamente, o direito, a religião oficial, a língua e o Estado.

### **2.2.2. A odisseia intestinal e os infernos da “escritura”**

Em seus mais variados aspectos, a matéria de *Galáxias* é tudo o que a teoria da literatura moderna convencionou chamar de *romanesca*, por oposição à matéria heróica e guerreira, tradicionalmente associada à poesia épica, como conceito do gênero, e que inclui, também, o maravilhoso, o divino, o cosmogônico, o nacional, o mítico, o fundador. Em *Galáxias*, tudo é experiência pessoal do poeta, dado biográfico imaginado ou vivido, ao

qual se acrescenta uma vasta quantidade de considerações eruditas, tomadas de livros, poemas e obras de artes visitadas em museus, especulações críticas sobre a natureza da linguagem, da escrita e do texto e reflexões sobre o desafio de compor um poema em meio à cultura de consumo, que lhe é contemporânea. O personagem principal — que se identifica fortemente com o poeta, mas também diz se confundir com o leitor e com a própria tecedura da escrita —, não tem, nem pretende ter, a grandeza heróica ou exemplar dos personagens da epopeia antiga, muito embora, do ponto de vista geral da obra, pretenda rivalizar com os grandes artistas do presente e do passado, como Joyce, Brancusi, Pound, Homero, Dante e Camões, ao conceber a si mesmo como paradigma da individualidade do homem contemporâneo, e seu poema, como obra estritamente sintonizada com as experiências mais radicais da vanguarda americana e européia.

Comum, cotidiano e cidadão, o poeta de *Galáxias* trafega por cidades do Brasil, da Europa, dos EUA e Japão, de onde extrai a experiência igualmente cotidiana e comum de que elabora os “fragmentos” de seu poema. Nisto, busca um paralelo evidente com as figuras de Dante, na *Divina Comédia*, e Odisseu, na *Odisseia*, mas não com aquilo que possuem de grandioso e excepcional, e sim com o que possuem de mais lateral e contingente: o *status viatoris*, a condição de personagens em viagem, mais até do que a de personagens errantes, desenganados ou em erro. Odisseu, rei de Ítaca, é o *polítropon*, o herói de muitas manhas e astúcias, de evasivas e giros extraordinários. Ele é o sobrevivente das muitas e aspérrimas peripécias em que os deuses e o destino o colocaram; por isso, grande, se não o maior, entre os grandes heróis da Grécia. Dante é o tipo paradigmático do peregrino desviado do reto caminho da fé cristã, em que ao cabo de muitos esforços, alcança a graça na contemplação beatificante de Deus; é, também, o poeta dotado de engenho excepcional, capaz de conceber o mundo humano e divino em sua totalidade, em conformidade com as crenças e posições defendidas pelos filósofos antigos, pelos padres da Igreja e pelos homens mais cultos de sua época. Mas em *Galáxias*, o poeta peregrino, embora permanentemente identificado com o poeta e seu autor, sequer leva nome, multiplicando suas facetas a cada “fragmento”, na eminência de se diluir como texto. Parodiando a situação inicial da *Odisseia*, na qual Homero explica as razões que teriam condenado Odisseu a perambular no mar durante anos, *Galáxias* representa a condição

rebaixada do poeta no mundo moderno na figura de um Odisseu envelhecido, encalhado numa casa de massagem de Nova York, onde uma “Miss Pussy” faz as vezes de Circe, e o próprio herói se confunde com o gigante Polifemo, cegado por Odisseu, no poema de Homero. Diferentemente da *Odisseia*, o episódio, em *Galáxias*, não aparece no começo, mas num de seus últimos fragmentos. E pela maneira como remodela prosaicamente o mito grego, sugere a mediação literária do *Ulisses*, de James Joyce, bem como do obscuro Tirésias, do *The Waste Land*, de T. S. Eliot. Sem motivação maior que seu próprio hedonismo, nem destino para onde ir ou voltar, o moderno e, ao mesmo tempo, envelhecido Odisseu de *Galáxias* se entretém com as próprias entranhas, à falta de um Tirésias que lhe possa prognosticar um augúrio:

a lepra rói uma quina do edifício na rua  
23 e vê-se um sol murchado margarida-gigante despetalar restos de  
plástico num vidro violentado como um olho em celofane [...]

[...] quem

solitudinário odisseu ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de  
fezes vermicigo verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina  
oudisséia perderás todos os companh tautofágica retornarás marmorto  
fecalporto gondondoleando em nulaparte tudonada solilóquio a lunavoz  
oudisseu nenhumnome et devant l'agression rétorquer a margarida  
despetala violentada restos de plástico celofanam fanam celúltima  
cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo  
manilúvio newyorquino nesse cavernocálido umidoscuro rés do chão do  
edifício leproso da rua 23 [...]  
oudisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisséia dizendo-se  
parou aqui e passou além morto roxo exposto como um delfim

(CAMPOS, 2004, fragmento “nudez”)

Como se pode notar, o novo Odisseu de *Galáxias* é pelo menos tão velho e desgastado quanto a própria imagem do Odisseu de Homero se tornou envelhecida e desgastada à medida que a modernidade procurava se distanciar dos modelos de Homero, ao mesmo tempo em que tornava rotineira a refacção de seu mito como símbolo ou parâmetro de consideração da modernidade.<sup>52</sup> A morte de Deus, o descentramento da vida,

<sup>52</sup> Pense-se, por exemplo, em obras como o *Ulysses* (1833), de Alfred Tennyson; o já mencionado *Ulisses* (1922), de Joyce; o Canto I, dos *Cantos* (1930-1969), de Pound; a *Odisseia* (1938), de Kazantzákis; os

a atomização do sujeito, a disseminação de perspectivas às quais a reunião do mundo em escala global lançou toda cultura, com as descobertas marítimas, tudo isso se concentra e desdobra na imagem do Sol central, apresentado pelo fragmento de *Galáxias* como uma “margarida-gigante” de plástico, despetalando-se: um sucedâneo — bastante *kitsch* — da imagem do crepúsculo da tarde, lembrado, pelo trecho, como metáfora remota, suposta na própria ideia de *Ocidente* (o lugar onde o Sol se põe). Deus, *théo*, o “olho”, segundo as raízes da palavra grega, tal como ainda se acha preservado na raiz de *teatro* (lugar de espetáculos, onde se vê uma obra representada); gigante, hostil e ameaçador, como o único olho de Polifemo, Deus — o Olho que tudo vê — é, também, aí, trivializado, denunciado em sua artificialidade, quanto à matéria de que é feito, isto é, celofane — matéria plástica e translúcida, reduzida à partículas (células, migalhas) que brilham, como um “vidro violentado”. Se há perspectiva de altura, sublimidade ou transcendência, sugere a imagem de *Galáxias*, elas só sobrevivem de momentos efêmeros, como pequenos êxtases de luz. Ou seja, como epifanias: últimas e raras cintilações de matéria viva, reduzida a nada. Ou, como diz o fragmento: “restos de plástico [que] celofanam [,] fanam [, numa] celúltima / cena”. Em suma: último céu, como o de Dante, mas céu terreno, baixo, sem integração durável com o divino; último céu, como último no tempo; último da história, e não potência; último resto, e não lugar utópico onde se pode chegar. Disso resulta o mais importante em *Galáxias*: no contemporâneo, a própria tarefa da escrita —, isto é, o desafio de fazer sentido, de reconduzir a diversidade à unidade de uma síntese, ainda que provisória, num mundo onde tudo já se encontra administrado, segmentado e definido pelo mercado — adquire proporções colossais, épicas mesmo, evidenciando-se como uma tarefa heróica, porque sobrehumana, quase-impossível.

Esta centralidade da escrita no poema explica porque uma parte predominante da sua matéria são reflexões críticas sobre a linguagem, a arte, a poesia, sobre o próprio escrever. Este estrato crítico permeia praticamente todos os fragmentos, acumulando-se,

---

poemas “À margem da *Odisseia* — naufrago atônito”, de Jorge Guillén, “a última viagem de Ulisses”, de Arturo Graf, a “Última viagem”, de Giovanni Pascoli (1855-1912) e “o encontro de Ulisses”, de Gabriele d’Annunzio, traduzidos por Haroldo de Campos e recolhidos postumamente em *Entremilênios* (p. 209-233); pense-se no *Omeros* (1990), de Derek Walcott, ou no *Finmundo: a última viagem* (1990), do próprio Haroldo de Campos.



frequentemente, nas extremidades do texto, como que num reflexo miniaturizado e simétrico da própria estrutura do livro. Nesta estrutura, os *formantes* inicial e final, de teor mais reflexivo, balizam o conjunto interno do texto, de conteúdo predominantemente cotidiano e prosaico. Mas se é verdade que a segmentação das partes do poema em “fragmentos” garante independência e mobilidade a elas, de modo que o livro pudesse ser lido aleatoriamente, sem o concurso de uma leitura linear, do começo para o fim; também é verdade que, do começo ao fim, há diferença de teor entre os assuntos escolhidos, bem como a predominância de determinados temas. Acresce, ainda, que apesar de escritos para serem lido de forma independente, o próprio autor reuniu estes fragmentos em livro, dispondo-os cronologicamente, segundo a data criação de cada um deles<sup>53</sup>. Longe de conferir ordem ou sentido ao todo, essa opção de construção, muito contrariamente, apenas acentua a arbitrariedade da escolha e acumulação dos assuntos, ao referi-los integralmente à biografia pessoal do poeta. Esta, não depurada ou dirigida para nenhum feito decisivo na definição do caráter do personagem, como acontecia na composição do herói épico, configura-se romanescamente como existência bruta e concreta; um período de vida do indivíduo, aberto a toda sorte de circunstâncias contingentes, só distinguíveis entre si pela maior ou menor importância que o autor, a partir de suas convicções pessoais, lhes confere, afastando-as ou aproximando-as de si, integrando-as ou excluindo-as de uma “visão” particular de mundo, em essência, não reproduzível ou exemplar. Como já dissemos, esse redobramento do indivíduo sobre si mesmo — frequentemente condenado pelos críticos da modernidade como fetichização da interioridade, solipsismo, obsessão narcisista, ou atomização da individualidade burguesa — é ironizado por *Galáxias* na passagem do Odisseu ocupado com suas estranhas, entre outras. Unida, porém, à reflexão crítica sobre a escrita, adquire um sentido mais geral, que atravessa todo o poema: elas emulam, também, aí, um percurso propiciatório de descida do poeta ao mundo dos mortos, identificado, mais uma vez, escritura e escatologia, no duplo sentido do termo, isto é: como especulação profética sobre os acontecimentos dos últimos tempos da história sagrada ou profana, por um lado; e como discurso sobre os detritos e substâncias expelidas pelo corpo — urina,

---

<sup>53</sup> Cf. na 2ª edição revista da Editora 34, de 2004, o quadro com o título dos fragmentos e a data de redação de cada um deles.

vômitos, sêmen, fezes, por outro: “um tirésias de / fezes vermicego verminíquo vermicoleando augúrios uma labirintestina / oudisséia”, diz o trecho do fragmento citado. Assim, seguindo o concurso das circunstâncias elaboradas em cada um dos “fragmentos”, segundo a ordem cronológica em que foram escritos, tudo se passa como se, progressivamente, o poeta fosse abandonando a realidade cotidiana e circundante do “mundo” que lhe é contemporâneo, para — ao contrário de Dante, que segue em direção ao Paraíso —, enfiar-se pelos “intestinos” da escritura e do “texto”, como que a procurar, aí, — ainda de forma irônica, embora não cômica — o elemento poético que, em outros tempos, criava, nos textos, a aura do “alumbramento” poético ou sagrado: “um certo fascínio [...] explica a teoria do texto [...] quando ele recusa todas as outras explicações [...] e] é finalmente apenas texto texto” — já vimos *Galáxias* dizer, em trecho citado anteriormente (fragmento “vista dall’interno”).

Isto também dá pistas da razão por que a maior parte dos últimos 10 fragmentos do livro é composta por alusões às questões do sagrado e da teoria do texto. De forma muito esquemática, pode-se dividir a matéria de *Galáxias*, segundo os assuntos que abordam, ou a referência espacial que privilegiam, em quatro grandes “Ciclos”:

- 1) Europeu (que vai do fragmento 2 ao 23);
- 2) Americano (do 24 a 35);
- 3) Brasileiro (do 36 a 40);
- 4) Teoria do Texto – o espanto do sagrado (que vai do 41 a 49, e abrange, também, os *formantes* inicial e final).

Estes “ciclos” não são estanques, mas a distribuição da matéria entre eles é suficientemente homogênea para justificar o recorte. O que ocorre é que fragmentos cujo referente são os EUA podem surgir no Ciclo Brasileiro ou Europeu, independentemente. Outro fator importante é que os assuntos referentes à Teoria do Texto (item 4) parecem como que englobar os demais ciclos. Um último aspecto relativo a esta divisão, finalmente, é que, em cada um desses ciclos, predomina um determinado conjunto de interesses do poeta, normalmente vinculado a uma escolha específica em relação à matéria representada.

Neste sentido, o Ciclo Europeu é uma crítica do rebaixamento da arte a mero objeto de exploração comercial e turística: todo o ciclo é repleto de personagens velhos em viagens, museus, ruínas e comércio de artefatos sagrados ou imitações de obras de arte. O Ciclo Americano mistura a crítica à cultura de consumo e aos meios de comunicação com o elogio às conquistas liberais no campo dos costumes; o trecho é repleto de jovens e referências à contracultura. Já no Ciclo Brasileiro, predomina a crítica à miséria social e o elogio da mestiçagem, enquanto a experiência de “alumbramento” pelo sagrado é o objeto de maior curiosidade do poeta. O Ciclo da Teoria do Texto, enfim, abandona as referências espaciais e históricas para se fiar na especulação sobre modelos dados por obras literárias tradicionais e modernas.

Contudo, mesmo a adoção do termo “ciclos”, aqui, é um tanto limitada e provisória, só se justificando, na nossa leitura, por dois motivos. Primeiramente, pela alusão que permite às epopeias antigas, cujos mitos de que são compostas geralmente são referidos a partir deste termo. Assim, costuma-se falar de “ciclo de Tróia”, para referir os cantos que, finalmente, vieram a integrar a *Ilíada*; ou *Telemaquia*, para referir o conjunto de aventuras composto em torno deste personagem, na *Odisseia*<sup>54</sup>. Outra analogia possível é com os círculos que formam os diversos setores dos condenados, no episódio do Inferno, na *Divina Comédia*; ou, então, os vários níveis do espaço celeste, concebido por Ptolomeu, e adaptado por Camões ao episódio da “Máquina do Mundo”, n’*Os Lusíadas*. Aqui, se falamos de

---

<sup>54</sup> “Aristotle viewed Homer as the author of only two epics, the *Iliad* and the *Odyssey* (*Poetics* 1459a37-b16; cf. 1448b38-1449a1). Plato, as we see in such works as the *Ion*, evidently held the same view. In general, the verses that Plato quotes explicitly from ‘Homer’ are taken exclusively from the *Iliad* and the *Odyssey*, not from the epic Cycle. In the sixth century BCE, by contrast, the epics of the Cycle were attributed to the authorship of Homer. In that earlier era, Homer could be viewed as the notional author of all epic, as represented by the idea of the epic Cycle before it became historically differentiated from the *Iliad* and *Odyssey*. In that era, moreover, the traditions represented by what we know as the epic Cycle were still the program, as it were, of the Panathenaia. The evidence of Athenian vase paintings dated to the sixth century BCE shows that the epic repertoire at the Panathenaia was not yet exclusively the Homeric *Iliad* and *Odyssey* but included the heroic themes of what we know as the epic Cycle. In the archaic era of the Panathenaia, the idea of the Cycle was simply the idea of epic as a comprehensive totality: the term ‘Cycle’ or *kuklos* was sustained by metaphors of artistic comprehensiveness. In the classical era of the Panathenaia, however, newer ideas of comprehensiveness had replaced the older idea. These newer ideas were now being determined by the artistic measure of tragedy. Aristotle says explicitly that only the Homeric *Iliad* and *Odyssey* are comparable to tragedy because only these epics show a comprehensive and unified structure, unlike the epics of the Cycle (again, *Poetics* 1459a37-b16)” (NAGY, 2006, §36-38).

“ciclos” é, em certa medida, por comodidade e referência à tradição<sup>55</sup>, já que, no caso de *Galáxias*, o melhor termo a empregar seria refração, ou espelhamento, uma vez que diversos temas e episódios são frequentemente retomados em escala ampliada ou diminuta em diferentes porções do texto.

---

<sup>55</sup> Lembre-se a associação do círculo com as formas perfeitas e com a divindade, no *Timeu*, de Platão. E, também, o uso primoroso que dela faz o Padre Antonio Vieira, no seu Sermão a Nossa Senhora do Ó (1960).

## 2.3. MITO, HISTÓRIA E REALIDADE

“Nunca esqueça, pois, o historiador do Brasil, que para prestar um verdadeiro serviço a sua pátria deverá escrever como autor monárquico-constitucional, como unitário no mais puro sentido da palavra. Daqui resulta que a obra, a qual não devia exceder a um só forte volume, deverá ser escrita em um estilo popular, posto que nobre. Deverá satisfazer não menos ao coração do que à inteligência; por isso, não devia ser escrita em uma linguagem [...] empolada, nem sobrecarregada de erudição ou de uma multidão de citações estereis. Evitará não menos ter o caráter de uma crônica, do que de investigações históricas, secas e puramente eruditas. Como qualquer história que este nome merece, deve parecer-se com um *Epos*! Só de um lado é verdadeiro que a *Epos* popular só é composto onde o povo ainda se acha em desenvolvimento progressivo, então do outro lado não podemos duvidar que atualmente o Brasil é um objeto digno de uma história verdadeiramente popular, tendo o país entrado em uma fase que exige um progresso poderoso; por isso, uma história popular do país vem muito a propósito, e possa seu autor, nas muitas conjecturas favoráveis, que o Brasil oferece, achar um feliz estímulo, para que imprima a sua obra todo o seu amor, todo o zelo patriótico, e aquele fogo poético próprio da juventude, ao mesmo passo que desenvolva a aplicação e profundidade de juízo e firmeza de caráter, pertencentes à idade madura e varonil”.

Von Martius, *Como se deve escrever a História do Brasil* (1845), parágrafo final.

### 2.3.1. O mito, a lenda e a potência da nomeação

Apesar da estreita identificação da matéria de *Invenção do Mar* com a história, não é só a partir das extremidades do poema — isto é, no conjunto formado pelo seu prólogo e epílogo, ao qual, em outro capítulo, demos o nome de “moldura crítica” —; nem tampouco das figurações que o poeta faz de si mesmo; ou, então, das freqüentes alusões que faz à *escrita* como elemento primordial de sua composição, que *Invenção do Mar* põe em jogo elementos que, se não operam a ruptura desta relação, acrescentam obstáculos suficientes para se considerá-la, ao menos, como problemática. Estes elementos afloram do interior mesmo da *fábula* elaborada por *Invenção*, ao longo da porção narrativa de seus sete

“Cantos”. E configuram uma espécie de concatenação regular de interrupções; a maioria delas, constituídas de comentários críticos e alusões à tradição da própria poesia épica.

É fato bem conhecido que a noção de *narração*, no seio das sociedades tradicionais, não coincide com o conceito ocidental de *história*. Muito pelo contrário: é o conceito de *história* que, desde muito tempo, é teorizado em oposição direta ao de narrativa. Esta, desde os gregos, pelo menos, apresenta-se, em geral, identificada com a noção de *mito*, quase ao ponto do completo recobrimento. Platão (1966, *Fédon*, 61b), por exemplo, dizia que o poeta era um criador de *mitos*<sup>56</sup>; já Aristóteles (2005, p. 29), que segue seu mestre muito de perto neste ponto, julgava que, muito embora os mitos tradicionais formassem um vasto repertório de enredos, os poetas não precisavam necessariamente se ater a eles ao compor suas peças, pois, sendo do conhecimento e agrado apenas de uns, não seriam forçosamente do conhecimento e agrado de todos.

Em contraposição à *história*, frequentemente se considera que o *mito* se refere a uma “Verdade” concebida como conteúdo final ou sentido de sua narrativa (ELIADE, 1963, “‘Histoire vraie’ — ‘Histoire fausse’”, p. 20-22). Esta “Verdade”, no entanto, não é concebida como a verdade do *fato* consumado, perseguida pela história, a partir da contraposição de testemunhos ou do recurso a documentos, fontes primárias, e pesquisas arqueológicas. A *verdade* proposta pelo mito é a de um acontecimento sobrenatural ou maravilhoso, dotado de um sentido explicativo, que pode se referir tanto a aspectos particulares como à totalidade da existência, podendo se apresentar, nestes casos, como um mito de origem, um mito fundador ou uma cosmogonia. Esta “verdade”, quando chega a tal estatuto, acaba por revestir um valor sagrado de culto, cumprindo uma função organizadora nas sociedades em que circula. Assim, dotando a realidade de uma plenitude de sentido, dentro da qual não sobram espaços para dúvidas ou questionamentos, o *mito*, diferindo da *história*, não se valida pelo contraste analítico e criterioso de versões diferentes de uma mesma história; antes, agrega ou realça valores pelo sincretismo de formas e modelos, segundo as circunstâncias em que se atualiza na sociedade por meio da repetição, quer seja

---

<sup>56</sup> A passagem é sugerida por Gerardo Mello Mourão, na epígrafe de seu poema *Rastro de Apolo* (1977), da qual aproveitamos a tradução: “Depois de servir a Deus (Apolo), entendi que um poeta, para ser um verdadeiro poeta, deve trabalhar os mitos, não os argumentos”. No trecho, quem fala é Sócrates, e a oposição é entre *mythos* e *logos* (“μύθους ἀλλ’ οὐ λόγους”).

por meio da partilha da palavra, na narração, quer seja por sua dramatização no rito. É, portanto, da tradição e da sociedade — e em nome delas que — o *mito* reivindica sua validade, e não da razão particular de grupos ou indivíduos. Essa dependência da tradição e da sociedade, frequentemente, obrigava com que os poetas inscrevessem no corpo das obras prescrições autorizando a sua validade. É o que *Invenção do Mar* faz em um trecho do poema “II” do “Canto Segundo”, quando, ao reivindicar estatuto de verdade ao que conta, filia sua história a uma cadeia imemorial de narradores:

E aqui envio notícias a Jerônimo  
e são notícias de mar e terra  
[...]

E essas notícias, Jerônimo,  
em capricartas de Pérgamo e papiros reais  
são verdadeiras — eu Poeta, eu mesmo as li  
e os escreventes escreveram o que viram  
e o que lhes foi contado pelos que viram, tal e qual  
as histórias de Troia contadas pelos guerreiros da Grécia  
ao cantador Homero  
e o cego cantador as pôs em dáctilos sonoros  
e as cantou nas feiras de seu país  
e no átrio dos palácios que havia  
e depois meteram seus versos em letra de fôrma  
e ainda agora os podemos ler,  
como leram Públio, chamado Virgílio,  
e Alighieri, chamado o Dante,  
e Luís Vaz, dito Camões, e Ezra,  
e Iommi, chamado Godo, e Bó, dito Efraín Tomás,  
e Juan, dito Raul Young, e Napoleão, dito Augustín,  
e o real negro do país do Preste João, Abdias chamado,  
e os Franciscos — todos eles leitores cantadores —  
lemos nós, tu, Bomfim, Paulo Bomfim, à luz  
dos luars e estrelas de Piratininga — e tu, Dantas,  
à luz das velas de sebo  
das velhas camarinhas das velhas casas de Ayuruoca  
e eu li alumiado por velas de carnaúba das Ipueiras  
no Siarah Grande

(MOURÃO, 1997, p. 58-60)

É porque se formalizam — isto é, porque, convertidas em letra (“de fôrma”), são transpostas numa convenção cujo poder de comunicação se liga ao elevado grau de

simplificação (e, por isso, também, de abstração) de seus meios de reprodução — que as histórias antigas se conservam e se disseminam, à medida que, vencendo o espaço circunscrito de sua produção, vão se transformando, até chegar aos recantos mais distantes do mundo, antes mesmo que, aí, chegasse a luz elétrica: Piratininga; Ayuruoca, em Minas; ou Ipueiras, no Ceará, por exemplo. Mas seria reducionismo circunscrever este processo de formalização — que podemos, muito bem, chamar de *metaforização* ou *tradução* — exclusivamente à escrita, como a repetição do verbo “ler”, na segunda metade do trecho citado, pode sugerir. O próprio poema diz, neste mesmo trecho, que todos que lêem são, em alguma medida, “cantadores”, já que citam e re-citam o que outros cantaram, mesmo que em voz baixa e para si mesmo. Além disso, a própria transposição das histórias “contadas” pelos guerreiros em “dácilios sonoros”, da parte de Homero, parece representar, para *Invenção do Mar*, uma espécie de formalização primitiva, comparável à escrita: uma formalização só não considerada mais originária que a transfiguração, em “história”, dos feitos que os próprios guerreiros teriam alegadamente realizado, imaginado ou ouvido.

Estas colocações levam ao entendimento de um aspecto muito importante — se não o mais importante — da *fábula* de *Invenção do Mar*: a afirmação reiterada de uma anterioridade absoluta do *mito* em relação à experiência e à história, o qual se manifestaria, em sua forma mais elementar, na suposição mística da unidade do “nome” com a coisa nomeada; ou, para dizer de outro jeito, na crença em uma eficácia infalível da palavra sobre o mundo, seja pela transformação do presente por meio da interação social arbitrada pela linguagem, seja por sua capacidade divinatória de dramatizar, no presente, o passado e o futuro em função do desejo. O efeito dessa afirmação de anterioridade do *mito* sobre o texto de *Invenção do Mar* é total e irrestrito: não só o sentido último da *fábula* de *Invenção do Mar* — a história da fundação do Brasil como povo e nação — perde toda e qualquer pretensão dogmática de facticidade, mas, também, toda matéria histórica empregada na estilização do poema se mantém permanentemente suspensa, como *interpretação* ou *leitura* do passado, cuja verdade última não é a maior ou menor conformidade com os acontecimentos que lhe deram origem, mas as projeções e desejos que alimentam o mito que os inspiram. Se esses mitos agridem ou seduzem, em parte isso diz menos respeito ao poema, que os expõe num grande quadro, do que às inclinações pessoais do leitor, que pode



*querer* — ou já — participar em maior medida deles; que pode *querer* — ou já — repeli-los parcialmente ou em bloco. Mas, se dizemos em parte, é porque, também o poema e o poeta, ao *re*-citar esses mitos, reproduzem-nos e os atualizam, a sua maneira.

Em um dos fragmentos de “Epitáfios”, *Invenção do Mar* expõe de forma categórica a convicção que deposita no *nome* como núcleo *mítico* da linguagem. Por meio dele, o “nome”, é toda a linguagem que se expõe em seu artifício, enquanto forma de mediação simbólica dentro da qual o âmbito geral da experiência humana se atualiza; mas, além da qual, tudo o que é concernente ao significado último do que se pode chamar de “real” permanece envolto em dúvida e mistério:

*Pode ser que existam os 360 modos de escrever poesia, de que fala Eliot, no sentido de que o escritor de poesia seja um fabbro, mas eu mesmo não conheço outro melhor que o trabalho corpo a corpo com o mero nome. Isto porque as imagens, as comparações, as alegorias simbólicas não são a coisa da poesia, de seu conhecimento mágico. A coisa da poesia é a metáfora, um nome que se transporta de si mesmo a si mesmo e a outro nome e a outro nome e a outro nome. Então, a coisa é enumerar, enumerar, nomear e nomear e tornar a nomear os nomes. Referir, re-ferir, trans-fere, 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 [‘il fault tordre le cou de l’éloquence’]. É o vigor elementar e salubre das coisas e lugares e pessoas, chamadas por seu próprio nome, infinitamente, ou até onde podemos ouvir. Lembro os textos poéticos exemplares: o catálogo das naus e o escudo de Aquiles em Homero, o desfile dos condenados nos tercetos do Dante, a construção de uma ponte nas Gálias, nos Comentários Júlio César, etc. (μετα-φέρω — μεταφορά — levar além e mais além.)”*

(MOURÃO, 1997, p. 13-14; grifos do autor)

O chamado, a evocação, como o nome, não explicam o seu referente: eles o convocam; e, com ele, tanto a presumida “realidade” das coisas como a cadeia de significados aos quais ele se prende. A evocação, o “nome”, conjura a *presença*, no duplo sentido do verbo: ela convoca para perto de si a realidade ausente — morta, passada, fatástica, ou desejada — com a mesma credulidade e candura com que uma criança, tomando aulas da própria mãe, apreende o mundo sob uma nova ótica, trazendo-o mais para perto de si; ao mesmo tempo, ela, a evocação, exconjura essa mesma realidade, na medida

em que, para afirmá-la, precisa, necessariamente, expor a dependência desta realidade a uma cadeia particular de relação cujo laço é puramente afetivo — isto é, ao mesmo tempo, o mais frágil, mas, também, por vezes, um dos mais fortes e duradouros a unir as pessoas, quando este laço se converte em memória:

E estas são notícias miúdas  
das capitâneas hereditárias e são verdadeiras  
como a história de Heródoto  
pois,  
eu poeta e cantador daquelas serras e ribeiras  
as ouvi de minha mãe Esther  
que as ouviu de seu pai, que as ouviu de seu avô,  
que também as ouviu de seu avô, bisavô, tataravô  
[— e este  
viu com seus próprios olhos  
que a terra já comeu  
e eu mesmo com seus olhos vejo as velhas índias  
no gume dos caninos  
roendo os ossos de um Bernardino, de Braga, ferreiro  
com os cauins fermentados de milho e caju da safra.

(MOURÃO, 1997, p. 172- 173)

É importante ressaltar que este tipo de comentário crítico se repete em vários poemas dos sete “Cantos” de *Invenção do Mar*, com uma particularidade: eles são mais destacados e desenvolvidos nas passagens em que o conteúdo histórico é mais acentuado. Isso se dá, por um lado, em razão da plausibilidade de que estes conteúdos históricos gozam, por sua importância na tradição. Por exemplo: a “descoberta da América” é dado incontestável, na medida em que o mundo e as relações mundiais mudaram em virtude deste acontecimento. O assunto é glosado no “Canto Segundo”. E, em contraponto, se diz que as descobertas teriam sido o resultado dos “mitos e lendas” sobre terras em ultramar, cultivados pelos portugueses — principalmente seus reis, como o Infante D. Henrique —, os quais teriam fanaticamente acreditado nestas histórias:

Ali onde as buscaram — encontraram  
e as ilhas iam surgindo  
dos mitos e das lendas

de touceiras de mitos e de lendas  
de touceiras de mapas e astrolábios  
e escrituras e cartas de marear

E diziam ilhas — e as ilhas eram —  
[...]  
E diziam terra firme — e os continentes eram  
[...]  
Pois, no princípio era a lenda  
e a lenda era no sonho  
e o sonho era a lenda  
e o sonho e a lenda iluminavam  
as pupilas do Infante

(MOURÃO, 1997, p. 63-64)

Estas lendas e mitos, como as “estrelas” que “constelavam” os olhos do Infante D. Henrique, eram o mapeamento daquilo que, por ser desejado, estava por se descobrir, bem como o monumento erguido àqueles que, tendo crido cegamente na loucura destas histórias, empenharam suas vidas por elas: pois, segundo diz o poema, eram “as estelas de pedra / marco e marca das ilhas escondidas / para o achamento” (p. 64). E os portugueses, como os europeus, em geral, poderiam ter continuado ignorando a América, ou desprezando as histórias relativas a ela.

Este tipo de comentário aparece de forma muito contundente também no “Canto Quinto”, que trata da política das capitanias hereditárias e do primeiro Governo Geral. Ele vem como uma espécie de contrapeso à brutalidade da colonização e ao completo malogro das primeiras capitanias, aniquiladas pelos índios. É como se, destacando a adaptabilidade dos portugueses às novas circunstâncias bem como o aspecto positivo da miscigenação — ainda que restrita à política do cunhadismo —, *Invenção do Mar* apontasse no alumbramento dos portugueses com os costumes e cultura indígenas uma colonização mais silenciosa e sutil: a colonização cultural do europeu pelo índio. Esta, ainda que de forma muito circunstanciada, e paralelamente à imposição concreta de um Estado e costumes de modelo europeu, teria impelido parte do processo colonizador no sentido de um progresso às *avessas*, isto é, de um “regresso”, ou redescoberta, pelos europeus situados no Brasil e além mar, das bases míticas rudimentares de sua própria cultura. Esse “regresso” marcaria

o resurgimento de uma concepção adâmica do gênero humano — isto é, baseada na ideia de uma origem comum —, acompanhada das primeiras formulações modernas acerca da relatividade geral dos costumes, culturas e mitologias. Ou como diz *Invenção do Mar*:

As aldeias, as vilas, as paróquias  
vão de regresso à tribo do primeiro Adão  
e o novo mundo começa a viagem de torna-volta  
aos labirintos de Babel aos impérios perdidos  
e da semente do mundo brota a nova raça  
e o novo mundo é o mundo da lenda  
mais antigo que o mundo antigo  
e os nomes de seus sítios pétala a pétala  
vão compondo  
a rosa de seu nome — a rosa  
do rosto da primeira mulher e do primeiro homem.

(MOURÃO, 1997, p. 170)

Com função simetricamente oposta ao do exemplo anterior, estes comentários de caráter especulativo surgem no “Canto Sexto” como forma de atenuar o julgamento negativo das crônicas de Gandavo e Fernão Cardim a respeito daqueles costumes indígenas que escandalizavam os portugueses, como a antropofagia, a violência permanente e a brutalidade contra crianças, a licenciosidade, e que, pouco tempo depois, iria justificar as chamadas guerras justas, de destruição e apresamento para o trabalho escravo. Diz *Invenção do Mar*:

Vinham do *ludus* e do *mythos* e na inocência deles [os índios]  
eram lúdicos e míticos em suas selvas e em seus rios  
e a vida mágica está para lá das leis:  
entre faunos e dríades, demiurgos, silenos,  
foi inventada pelos deuses dos bosques — e a lei  
é uma invenção dos homens

(MOURÃO, 1997, p. 232)

Ainda no mesmo canto, o mesmo apelo à anterioridade do mito serve não tanto como justificativa quanto como pedido de cautela no tratamento do episódio referente à

história dos bandeirantes. Eram eles, segundo o poema, magotes de índios e mamelucos, filhos de portugueses com índias (“a genealogia da nobreza paulista / e a genealogia anônima do povo / se fundam em São Vicente com raízes / em condados de Portugal e tabas de tupis”, p. 233-234); gente de brios extremados e fanática, perseguindo sua própria mitologia: a caça de ouro e índios no sertão (“só a Deus prestavam contas / do sangue derramado do espanhol e do gentio / e dos milhares de índios preados nas reduções dos padres”, p. 244). Este afundamento no mito, no entanto, não os arrancava da realidade. Ao invés disso, era justamente o que os impelia a se aventura ainda mais fundo nela, ampliando a dominações do Estado Português, e, com ele, a marca de sua presença: “O nome do bandeirante Antônio Raposo Tavares / mergulha na lenda — mas a história é seu chão / brotam de suas botas a geografia de oito milhões e meio / de quilômetros quadrados semeados / de roças e arraiais fundados a ferro e fogo / entre missas e ladainhas” (p. 245).

Perto de terminar o trecho dedicado aos bandeirantes, *Invenção do Mar* conclui, dando importância central ao mito e ao herói na transformação da história:

O mito gera a lenda, a lenda gera o herói  
e só o herói pode gerar a história  
e a história é fruto e flor da lenda

a lenda está no coração da história  
e os bandeirantes de Piratininga  
deram seu sangue ao coração da lenda  
[...]  
E era uma vez e era uma vez e era uma vez...

(MOURÃO, 1997, p. 251-252)

Essa concepção de mito, articulada por *Invenção do Mar* como forma de estilização poética de textos da história e da tradição épica, porém, não está totalmente isenta de concepções teóricas e filosóficas, formuladas ao longo do século XIX e XX, com base, principalmente, no romantismo alemão. Hegel (2001, p. 74-81) adotava uma concepção semelhante de “herói” para definir o tipo de indivíduo que, na sua opinião, protagonizaria as transformações históricas decisivas de cada época. As idealizações inerentes a este tipo de concepção da história, excessivamente apoiadas sobre o indivíduo, já foram largamente

desacreditadas por historiadores das gerações seguintes<sup>57</sup>. No tocante especificamente a *Invenção do Mar*, nos parece, este ponto de vista não configura, em si, um problema, desde que, ao se considerar a originalidade do mito e do herói na constituição da história, não se perca de vista, também, o vínculo dessas apropriações épico-míticas da história do Brasil com as problemáticas da fabulação, do desejo e do sonho, que *Invenção do Mar* refere como o horizonte na direção do qual essas histórias — quase que individuais, mas sobretudo múltiplas — se articulam. Equívoco maior, nos parece, seria passar ao largo destes problemas, e assimilar a visão de história elaborada por *Invenção do Mar* como interpretação unívoca ou inquestionável da história do Brasil. Coisa que, pelas razões que, até aqui, vimos expondo, o poema, nos parece, não autoriza.

### 2.3.2. Antifábula, não-estória e avessos da história

A desmistificação da cumplicidade das noções tradicionais de narração e fábula épica com o mundo da magia e do mito, bem como com as ambições totalizantes da

---

<sup>57</sup> Tratando especificamente do problema, em *Bandeirantismo: verso e reverso*, Carlos Henrique Davidoff (1986, p. 85-86, 94) resume: “Herói civilizador, que realiza e antecipa, através de suas ações práticas, a ‘alma da nação brasileira’ e que constrói e prenuncia o Estado nacional, através do devassamento dos sertões e da incorporação de imensas regiões ao domínio brasileiro. Esta, em suas linhas básicas, é a afirmação central comum a todas as glorificações da figura heróica do bandeirante paulista. Fundamentalmente, parece que estamos diante de uma versão da concepção contemporânea de herói, na forma como este foi definido, por exemplo, por G. W. F. Hegel. Para Hegel, o herói ou homem histórico é aquele que, através da busca de determinados objetivos próprios, pessoais, realiza determinados princípios gerais, definidos em última instância pela permanência de um povo ou de um Estado. Suas ações alteram o curso regular do mundo e são inspiradas por um espírito interior que, impondo-se ao mundo exterior, rompe-o em pedaços, como se fosse uma concha, pois, enquanto herói, traz em si outro princípio de organização do mundo, que precisa se efetivar. [...] Tais indivíduos não têm consciência da ideia geral que estão desenvolvendo, pois perseguem seus próprios objetivos, mas têm conhecimento do princípio nascente, do passo que é preciso dar, diretamente seguinte, do progresso necessário de seu tempo: suas façanhas são o melhor de seu tempo. Para os estudiosos das bandeiras da primeira metade do nosso século [o XX], o bandeirante era considerado exatamente um elo fundamental da constituição e permanência do povo brasileiro e do Estado nacional, em última instância, de sua unidade geográfica e política. [...] Contudo, a concepção triunfal da figura do bandeirante, principalmente na historiografia paulista das três primeiras décadas do século, apesar de acabar sedimentando-se como interpretação dominante e como mito vivo, não é a única existente. [...] A rigor — e basta examinar os textos para se certificar — a construção da figura do herói bandeirante só avançou na proporção exata em que se encobriu ou descartou a questão da violência cometida contra os grupos locais, abrindo caminho, deste modo, para que se exaltasse a ideia de expansão territorial e heroísmo, desvinculando-a da interpretação de seu verdadeiro contexto histórico e social do século XVII, que necessariamente envolve a consideração do destino que sofreu a população indígena que esteve sob a área de ação das bandeiras”

concepção tradicional da história atravessam *Galáxias* de ponta a ponta, constituindo, de forma insólita, a própria fábula do poema. Parafraseando muito do que já se disse sobre o *Ulisses* de Joyce ser uma espécie de antiromance, *Galáxias* não seria, assim, um poema sem fábula, e, portanto, um poema não-narrativo, mas sim, um poema cuja fábula é, ela mesma, uma *antifábula*, uma negação reiterada, textual e escrita, do princípio mesmo que leva a sua constituição numa obra, ao lado da qual a ideia metafísica do Livro sagrado e absoluto, composto da compilação de textos e fábulas de caráter exemplar, também é posta em questão.<sup>58</sup> A título de proposição e problematização da tópica da composição da fábula

---

<sup>58</sup> Para o emprego da noção de “antifábula”, aqui, apoio-me no uso que Terry Eagleton faz da noção de “antirromance”, quando, ao escrever sobre Marx, comenta: “A ironia do gesto de Marx é que ele faz esta exigência [de que toda motivação para o entendimento está em primeiro lugar ligada a um sentido de valor] como filósofo, não apenas como militante. Pode-se assim juntá-lo a uma respeitável linhagem de ‘antifilósofos’ que inclui Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Benjamin, Wittgenstein, e, nos dias de hoje, pensadores como Jacques Derrida e Richard Rorty, para quem há algo de fundamentalmente equivocado em todo o empreendimento filosófico de nossa época. Para estes autores, a própria filosofia, não apenas este ou aquele tópico no interior dela, tornou-se uma busca profundamente problemática. Eles desejam portanto ou transcender o projeto inteiro por motivos que permanecem *filosoficamente* interessantes, ou encontrar alguma forma de remoldá-lo num registro inteiramente novo, um objetivo que para muitos destes pensadores significa forjar um novo estilo de escrita teórica. A maioria se propõe a esvaziar as pretensões metafísicas da filosofia, atacando-a pelos flancos com algo aparentemente mais fundamental: o ser, o poder, a diferença, formas práticas de vida, ou, no caso de Marx, ‘condições históricas’. Um antifilósofo deste tipo difere de um mero opositor da filosofia da mesma maneira que um ‘antirromance’ como *Ulisses* difere de um não-romance como uma lista telefônica” (EAGLETON, 1999, p. 9). Há, contudo, um emprego mais corrente e polêmico do termo, frequentemente associado à experimentação formal em voga na França, entre os anos 1950 e 1970, e que inspirou vivamente as experiências do grupo *Oulipo* (Ouvroir de Littérature Potentielle), do qual faziam parte escritores como Raymond Queneau, Ítalo Calvino e Georges Perec. A esse respeito, com tom declaradamente reprobatório, escreve Massaud Moisés: “ANTI-ROMANCE — Noção segundo a qual o romance estaria esgotado como forma narrativa, tornando necessária a desconstrução de sua estrutura tradicional e a substituição por uma outra que recusasse os fundamentos sobre os quais assenta desde o seu aparecimento, no século XVII. Além da impossibilidade lógica que tal anseio contém, trata-se de uma ilusão de ordem técnica. Se o intento consiste, como não raro na ficção do século XX, em inovar as técnicas de composição narrativa, é bem-vindo, como atestam as várias mudanças operadas ao longo do tempo: ‘ausência de um enredo óbvio; episódios difusos; mínimo desenvolvimento das personagens; análise pormenorizada da superfície dos objetos; muitas repetições; inumeráveis experimentos com o vocabulário, a pontuação e a sintaxe; variações na sequência temporal; epílogos e incícios alternativos; [...] páginas destacáveis; páginas que podem ser misturadas como cartas de baralho; páginas coloridas; páginas em branco; efeitos de colagem; desenhos; hieroglifos’ (Cuddon 1976: s. v. ‘anti-novel’). Dostoiévsky, James Joyce, Proust, Kafka, Musil, entre outros, autênticos marcos miliários na história do romance, evidenciam que esses traços identificadores acompanham o romance desde o berço, como denota o caráter prenunciador de *Tristram Shandy* (1760-1767), de Laurence Sterne, vindo a lume quando se processava o crepúsculo das epopeias e o surgimento do romance. A estrutura do romance, ao invés de fechada, estática, linear, é flexível, complexa, dinâmica, à semelhança da realidade, concreta ou não, que lhe serve de ponto de partida. O seu desconhecimento, ou o seu menosprezo, é que explica o sonho impossível de torpedear as fundações do romance sem exterminá-lo. A essa luz, o anti-romance é a denominação equívoca do reconhecimento das virtualidades formais e de conteúdo dessa forma literária que herdou muitos ingredientes da epopeia clássica, acrescentando-lhe novidades sugeridas pela ascensão da Burguesia ao topo das classes sociais”. (MOISÉS, 2004, p. 29-30)

na poesia épica, uma passagem do *formante* inicial de *Galáxias* expõe de maneira clara e cabal a imbricação desses problemas no poema:

[...] há milumaestórias na mínima unha de estória por  
isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta  
ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode  
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende  
da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada  
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas  
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nescas de nulla res e  
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total

(CAMPOS, 2004, fragmento “e começo”)

Assumindo a fábula como categoria originária — e, portanto, como *mythos*, irreduzível a qualquer análise ou conceituação, por ser anterior à própria racionalidade que engendra, enquanto *logos* —, *Galáxias* propõe a tautologia como natureza última da fábula: ela não é nem pode ser outra coisa que a encenação dos próprios modelos que instaura; uma encenação, que não obstante, é, ainda, a produção de uma transfiguração e de diferenças: “há milumaestórias na mínima unha de estória”. Para *Galáxias*, trata-se, portanto, de acentuar muito mais a importância destas histórias e interpretações marginais virtualmente implicadas numa narrativa mestra ou na visão total das circunstâncias do que de acentuar a sua representação em ato, como sequência de acontecimentos dedutíveis uns dos outros, ou então, meramente justapostos: “por isso não conto”, diz o poema. Tais interpretações e percursos marginais, por pertencerem ao campo da analogia e da verossimilhança não se reduziriam facilmente ao regime da probabilidade possível, segundo o qual toda compreensão da existência deve necessariamente excluir o contraditório. Em vez disso, afinariam com uma lógica da contradição por negação, que, colocada em termos positivos, se delinaria pela afirmação sistemática da irrepresentabilidade do incalculável: “por isso não conto”; “por isso a não-estória me desconta”. Com isso, *Galáxias* procura, de um lado, colocar-se fora do estreito abrigo da lógica da causalidade e da não-contradição imanente à concepção tradicional da história, para a qual o passado, em geral, se configura como uma conexão mais ou menos justificada de acontecimentos cronologicamente dispostos no



tempo; por outro lado, se afasta, também, do modelo da fábula épica, a qual, trabalhando a heterogeneidade das circunstâncias a partir do princípio da unidade de ação, opera uma depuração dos acontecimentos em vista da glorificação de um herói e seu destino, como extraordinários e exemplares. Em termos de prova e persuasão, este esquema de redenção dos acontecimentos pelo seu desnudamento progressivo, sempre em vista de uma revelação triunfal, opera sobre uma base finalista totalizante (isto é, teleológica, em jargão filosófico); e trabalha, nos dois casos, como um dispositivo retórico de grande eficácia, agregando camadas suplementares de sentido ao conteúdo, em razão dos efeitos de amplificação e destaque que a própria concatenação — casual ou verossímil — dos acontecimentos produz. Em suma, é o condão que opera a transfiguração da matéria contingente, ou banal, em sedução e “maravilha”, no “canto”; e que, na concepção tradicional da história, promove a construção verossímil da realidade: “por isso não canto [...] por isso a nãoestória me desconta / ou me descanta”, diz enfaticamente *Galáxias*.

Para o poema, fora do arcabouço da fábula épica e da história, tudo o que há, ou é possível, parece residir no vocabulário da língua, sob a marca negativa de um estigma: pode ser o “avesso da estória”; pode ser “escória”; e pode mesmo ser “cárie”, corrupção do que está firme e estabelecido na vida — calcificado, como um dente, ou um osso. É com cada uma dessas definições, e com tudo o que escapa para o território do que elas nomeiam que *Galáxias* se identifica. “Tudo depende da hora tudo depende / da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nem nada”, com tais termos, *Galáxias* faz seu voto de compromisso com as circunstâncias, os condicionamentos, as contingências, e mesmo as ninharias, que, desconsideradas na representação dogmática tanto do passado, como do presente ou do futuro, enquanto presença exaustiva do que há, não obstante, determinam esta presença absoluta do presente, como interpretação totalizante, fábula e mito de origem. A reiteração obsessiva e obsedante de negativas, no trecho, confirma o compromisso do poema em levar a desmistificação dessa confiança no poder mágico da nomeação até seu limite, desnudando a confiança cega depositada na identificação entre palavra e coisa, narrativa e fato: “e nada e néris e relles e nemnada / [...] nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total”. — “tudossomado todo somassuma de tudo”, a visão totalizadora depositada no efeito de presença como convite a um acesso irrestrito à realidade não passaria, ela

mesma, de um mito; do escândalo da razão diante do desconhecido: “suma somatória do assomo do assombro”, como diz o fim do verso imediatamente seguinte.

A perquirição vertiginosa pela verdade da origem — isto é, pela verdade da verdade, pelo motivo último da fábula e da história, um motivo tradicionalíssimo e fundador da metafísica grega e Ocidental —, poderia fazer crer que a metalinguagem e a crítica, integrando a própria linguagem como referente de si mesma, constituiriam “a” verdade última da antifábula do poema, e logo a sua fábula, isto é, a fábula do poema como encadeamento de enunciados metaficcionais sobre a fábula, ou metafábula; o que, ao menos provisoriamente, pareceria colocar o poema ao abrigo das contingências, conservando-o a salvo de uma retomada ingênua ou involuntária do mito, da fábula e da história. Não parece o caso, porém. Propondo-se “eco de um começo em eco”, o poema atribui a si mesmo uma posição derivada, que é ela mesma mesma redefinição e fundação incessante da origem, uma disseminação, em sobreposição e retrospecto:

[...] em toda parte ou em  
nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás  
ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo  
rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come  
não me consome não me doma não me redoma pois no osso do começo só  
conheço o osso o osso buco do começo a bossa do começo

(CAMPOS, 2004, fragmento “e começo”)

Nesse esforço de redefinição incessante d’o *lugar*, com seus *lugares*, que é o discurso sobre a origem, e sempre com vistas a fugir à modelação categórica da fábula e da história, *Galáxias* define a sua antifábula como derivação e “viagem”, e a viagem e a derivação como “maravilha de tornaviagem”, “tornassol” e “viagem de maravilha”. Ora “maravilha de tornaviagem”, a viagem sem volta e sem rumo da ida já é, em seu próprio elemento, um comprazimento com a volta: uma satisfação de, deixando o lugar de origem, já habitar, em projeto, o lugar de chegada, como coisa familiar — como Odisseu peregrinando pelo Oceano, em sua viagem de volta para Ítaca. Mas não há índice ou refração de sentido, palavra, grafema ou sinal que, uma vez depositados no arcabouço da

significação, não seja reapropriado como referente ou conexão pelo enredamento da linguagem e do texto. Todo sinal, convertido em signo, é “sol” e “tornassol” de um outro: é centro e referente, mas, também, caudatário e reagente de um outro índice. “[V]iagem de maravilha”, a antifábula de *Galáxias* é ainda e sobretudo mito. Como diz o final do fragmento, parafraseando Fernando Pessoa, é este nada que é tudo; este nada que, apaziguando tudo na luminosidade radiante e fugaz do sonho, é resto: “migalha”, “maravalha” e “apara”; é docilidade, sabedoria e sabor fugazes, isto é, “vanilla”; é, também, lucidez, “vigília”, mas como coisa passageira, abrasiva e abrasante: “cintila de centelha”, “favila de fábula”. Enfim, não é quase nada: é sonho, alienação, solepsismo e selenismo — “lumínula de nada”.

Esta insistência sobre o aspecto insignificante e fugaz da antifábula, já neste fragmento inicial, antecipa em *Galáxias*, o interesse do poema pelas poéticas da interrupção e do corte, do esvaziamento semântico pela disrupção sintática e acumulação de elipses e, principalmente, do alumbramento instantâneo da consciência na epifania, como únicos caminhos viáveis para a realização do sublime — e, eventualmente, do poético, enquanto efeito de ruptura com a ordem — na contemporaneidade. Daí o fragmento anunciar o próprio conteúdo do livro, isto é, a matéria de vida que irá preencher os fragmentos mediais do poema não apenas como “prosa”, mas como “fala” depurada de sublimação e de maravilhoso (“e descanto / a fábula e desconto as fadas”); em última análise, como matéria corriqueira e chã: “e conto as favas pois começo a fala”.

Apesar de ilustrativo da maioria dos problemas articulados por *Galáxias* ao problema da fábula, este *formante* inicial não é o que trata de forma mais satisfatória cada um deles, tampouco os exaure. Em geral, quase todos os fragmentos atravessam de forma acidentada estes problemas. Outros, porém, se concentram detidamente em alguns deles. É o caso de “passatempos e matatempos”, por exemplo, que se dedica mais detida e demoradamente a uma discussão crítica sobre o fundo mítico da fábula, por meio de um artifício rigorosamente paradoxal: a composição de uma fábula sobre a fábula. Colocando em cena um fantástico “miniminino”, o fragmento faz o garoto-protagonista atravessar uma sucessão de histórias e situações tomadas de empréstimo das fábulas, da mitologia e da tradição literária, diante das quais sempre é defrontado com uma tarefa impossível:

“desimaginar” o sentido último do fado, da lenda e da fada, os quais, em sentido rigoroso, equivalem entre si, enquanto metáforas de um todo ficcional comum. Perdido em sua insólita aventura, sem resolver o problema; e vendo desaparecer, ao menor sinal de uma pergunta todos os personagens famosos das fábulas com que se depara — tais como Scherezade, o dragão da floresta, a bela adormecida, Dânae, o cisne de Mallarmé e o ovo da origem —, o protagonista toca, inadvertidamente, o fundo do poço. Mas, também, aí, em vez de uma verdade profunda e sólida (qualquer coisa como um fundamento), o que o personagem encontra é toda a cadeia de questões referentes à origem — especialmente aquelas que dizem respeito a problemas mais radicais e profundos, como o da diferença sexual —, ainda irresolutos, em aberto; pois, segundo o poema, no fundo do poço, há só o crânio de um morto, e a “testa” — certamente a mesma que perturbava Hamlet — “não conta / a estória do seu poço se houve ou se não houve se foi moça ou foi moço”. Para além desta e de toda questão sobre a fábula e o ser — conclui o fragmento —, é o próprio mistério que, não oferecendo senão a promessa de sua revelação, estimula e enreda o interesse no mito:

vai minino meuminino desmaginar essa  
maga é um trabalho fatigoso uma pena celerada você cava milhas adentro e  
sai no poço onde cava você trabalha trezentos e recolhe um trecentavo troca  
diamantes milheiros por um carvão mascavado quem sabe nesse carvão esteja  
o pó-diamantário a madre-dos-diamantes morgana do lapidário e o menino  
foi e a lenda não conta do seu fadário se voltou ou não voltou se desse ir  
não se volta a lenda fechada em copas não-diz desdiz só dá voltas  
(CAMPOS, 2004, fragmento “passatempos e matatempos”)

Esta posição limítrofe dos comentários metanarrativos de *Galáxias* acentua claramente a sua função de *epifonemas*, isto é, de aclamações ou frases exclamativas que servem de fecho a um discurso; um aspecto que é perfeitamente extensível para toda faixa de comentário crítico ou reflexivo no poema. Só que, à semelhança da *antifábula* de *Galáxias*, também aí, os *epifonemas* têm função negativa. Diversamente d’*Os Lusíadas*, de Camões, em que este recurso tinha um papel estrutural exemplar, ajustando-se a parte final dos cantos como um acréscimo de legitimidade à exposição, levado a cabo pela evocação de uma máxima moral, em *Galáxias*, os antiepifonemas não têm função edificante, mas

crítica, demolidora, ou, ao menos, antinômica. Eles não funcionam como um chamado à conformidade e comunhão com o passado, tal como, n'*Os Lusíadas*, a maioria dos epifonemas funcionava, ao rememorar os exemplos e valores da velha aristocracia dos cruzados e descobridores de Portugal, exemplos que, já ao tempo de Camões, era matéria idealizada e coisa do passado, tornada inútil pela emergência de novos fatores históricos e pela decadência do Império luso. Em *Galáxias*, os antiepifonemas colocam suspeita e dúvida sobre as matérias em que incidem.



## 2.4. A PERSPECTIVA ADVENTÍCIA DA PALAVRA

### 2.4.1. Teleologia e teologia da *Invenção*

A fábula de *Invenção do Mar* é fortemente determinada por um movimento *teleológico*, definido por três linhas de força dominantes: 1) o motivo da *nomeação*; 2) a influência do sebastianismo no processo de expansão e dominação colonial do interior do país; e 3) a formação do brasileiro como “povo” miscigenado e autônomo. Na base deste movimento, outros três motivos operam, como uma espécie de motor, ou mola propulsora, orientando a fábula em direção a uma meta comum. Estes motivos são o *delírio*, o *desejo* e o *sonho*. A meta comum: o estabelecimento do Brasil como Estado-Nação independente, definido por seus contornos territoriais e por uma população de características próprias, em sua maioria, habituada a uma vida de lutas e sacrifícios pessoais contra a precariedade e a violência do meio, dos quais depende sua única chance de fecundidade. Como já dissemos, é evidente que, por suas pretensões de síntese, universalidade e exaustão, este arranjo permanece *totalizante*; e que, pelo modo como subordina a heterogeneidade de elementos formadores da história e da sociedade brasileiras a uma lógica da identidade e da não contradição, é metafísico e esquemático. Todavia, cumpre, ainda aqui, não perder de vista o vínculo que *Invenção do Mar* estabelece entre a estruturação deliberadamente teleológica da sua fábula e a exploração de sua relação com a concepção mágica da linguagem e o mundo do mito. Segmentando o desenvolvimento da fábula, este gesto incide sobre o conjunto da obra, provocando um distanciamento crítico do poema em relação a sua narrativa, o qual desautoriza a identificação dogmática de seu conteúdo com a verdade histórica ou do fato, e a sua prescrição como modelo. Assim, arrancadas ao juízo histórico e submetidas ao domínio da fantasia, a matéria da historiografia oficial e a fábula de *Invenção do Mar* acabam estetizadas e suspensas, isto é, pluralizadas, no âmbito do poema, como mitologia entre mitologias. Para o melhor entendimento disso, convém deixar provisoriamente de lado o motivo da “formação do povo brasileiro” e concentrar a atenção nos motivos da nomeação e do sebastianismo.

É um lugar-comum bastante recorrente nos estudos da concepção mágica da linguagem a ênfase em duas características fundamentais deste tipo de mentalidade: 1) a representação cíclica do tempo; e 2) a crença numa afetação simpática entre realidades separadas no tempo e no espaço, por meio do uso de uma linguagem densamente formalizada em ritual, liturgia, encantamento, canto ou magia. Desde o fim do século XIX, porém, diversos estudos vêm destacando as intersecções que concepções como as de nomeação, evocação, presença, advento, profecia e invenção têm com a concepção mágica da linguagem, enquanto formas de elaboração da experiência do espaço e do tempo. A proibição do uso dos nomes tabus nas sociedades antigas é um caso particularmente ilustrativo disso. Nestas sociedades, é comum prescrever o uso de uma paráfrase como forma de evitar a pronúncia do nome de um demônio ou entidade temida. Sob esta proibição, repousa a crença de que a simples pronúncia do nome próprio de uma entidade é suficiente para evocá-la, provocando a sua encarnação; e que fazer isto levemente — ou “em vão”, como se costuma dizer — poderia irritá-la, causando um grave dano. Tal é o caso da substituição sistemática do nome Deus nos textos hebraicos da Bíblia, por meio do tetragrama impronunciável IHVH; dos apelativos de Senhor (Adonai) e Senhor dos Exércitos; e, mais acentuadamente, em contexto cristão, de Pai. Nestes usos há, evidentemente, muita projeção dos modelos de organização social empregados nos primeiros regimes aristocráticos da antiguidade, análogos ao da vassalagem. Paralelamente, também, o uso dos epítetos na poesia heróica e épica antiga, como forma de se aludir aos heróis, é referido como uma reminiscência destes elementos mágicos e de culto, próprio da divinização dessas figuras em determinados locais.

Em *Invenção do Mar*, admira o fato de, desde muito cedo, a nomeação aparecer colocada como um problema, e em estreita conexão com o motivo do sebastianismo, pensado como perspectiva messiânica inerente à história da dominação portuguesa dos mares e do território brasileiro. Já no prólogo de *Invenção*, o poeta declara: “*O texto está feito com nomes e nomes e creio na força dos nomes e lugares e pessoas e coisas*”. Ao que acrescenta: “*Desde a adolescência guardo de memória alguns versos de Leopardi, versos épicos às vezes*” (p. 15; grifos do autor). Há aí, pelo menos quatro questões importantes,



muito bem explícitas e formuladas: 1) a declaração expressa de que o “nome” seria, para o poeta, o elemento de base da composição do poema, enquanto “texto”; 2) que a escolha do “nome” como unidade seria uma questão de “crença”, ou convicção íntima, cuja verdade última dependeria da coerência entre a declaração e a performance do texto; 3) que a “força dos nomes” estaria ligada à crença que se deposita no poder de evocação dos “lugares”, “pessoas” e “coisas”, três categorias substantivas que se referem predominantemente a características particulares e situacionais das coisas que significam; e, finalmente, 4) que tal poética da nomeação permaneceria estritamente vinculada à *poesia épica* e à conservação da “memória”. Estas convicções se confirmam e se complementam numa passagem anterior, em que a poética do nome é referida explicitamente a partir da atividade profética e da magia, quando o poeta afirma não saber “se Walt Whitman é o puro poeta”, mas que haveria em suas estrofes “um vigor oracular, uma força natural” oposta à eloquência, cujo fundamento último seria o “vigor elementar e salubre das coisas e lugares e pessoas, chamadas por seu próprio nome, infinitamente, até onde podemos ouvir” (p. 13). Ou seja, à semelhança da palavra mágica, estaria ao alcance da poesia nomear as coisas em si mesmas e em suas relações recíprocas. Mas não a partir de códigos e formulações conhecidas (eloquência), e sim de uma submissão da palavra à ordem estabelecida entre as coisas, no corpo da própria linguagem (o nome).

No âmbito da narração do poema, o problema da nomeação é novamente referido no poema “III” do Canto Segundo. E também, aí, é exposta de forma bem explícita a relação entre *nome* e fundação mítico-ontológica da realidade:

O Creador criou o mundo  
e Diônisos e Henrique e João e Manuel  
e Cristóforo e Dias e o Gama e Pedrálvares e os outros  
mediram o mundo e deram nome  
às coisas e aos lugares e às pessoas do mundo  
em terra e mar  
e o sopro da vida sopra sobre  
as coisas e os lugares e as pessoas  
quando — só quando —  
são por seu nome celebradas e chamadas.

E o achamaento foi o princípio do mundo

E só se acha o que estava perdido.  
(MOURÃO, 1997, “III”, “Canto Segundo”, p. 62)

É o “nome” que marca os limites e as medidas do “mundo”, como um marco ou padrão. E mais: é ele — ou melhor, o *nome próprio* — que determina a emergência da vida, condicionando a manifestação do seu impulso inicial: o “sopro”, ou respiração.<sup>59</sup> Todavia, não estamos aqui no quadro de uma discussão empírica, etnográfica ou fisiológica, mas *teológica*. “Sopro”, na passagem citada de *Invenção do Mar*, quer dizer espírito. E “vida”, tudo quanto ganha individualidade e existência na compreensão humana do mundo. Vivo é o que é e existe, enquanto ser. Afinal, no caso desta passagem em específico, que é colocada, no poema, em correspondência com a concepção criacionista cristã, corrente à época da colonização do Brasil, “mundo” não é criação espontânea, imanente e autônoma da realidade, mas emanção da vontade divina. Nomear é chamar algo à realidade do ser, conhecendo cada coisa pelo seu rosto, e dando a ela seu devido lugar no âmbito da criação, como Adão dando nome aos animais, no Paraíso. É revelar e achar. E por isso, também, uma forma de começar e recomeçar o mundo. A mesma colocação reaparece e se amplifica numa passagem do poema “II” do Canto Quatro, quando o poema diz:

---

<sup>59</sup> Ainda na sequência de sua análise da abordagem que Levy-Strauss faz da relação dos índios nhambiquara com a escrita e em atenção específica à relação conflitante existente entre o nome próprio e a escrita, Derrida escreve: “Este fato interessa o que avançamos quanto à essência ou à energia do γράφειν como apagamento originário do nome próprio [Derrida refer-se, aqui, ao fato de que os nhambiquara usavam vários dialetos, isto é, vários sistemas para se comunicar, segundo as situações, o que, juntamente com a evidência de que praticavam a proibição do incesto, negava frontalmente o pressuposto romântico assumido por Levy-Strauss, de que viviam num estado primitivo de inocência e ‘infância da humanidade’. E face disto, Derrida continua...]. Há escritura desde que o nome próprio é rasurado num sistema, há ‘sujeito’ desde que esta obliteração do próprio se produz, isto é, desde o aparecer do próprio e desde a primeira manhã da linguagem. Esta proposição é de essência universal e pode-se produzi-la *a priori*. Como se passa a seguir deste *a priori* à determinação dos fatos empíricos, esta é uma questão à qual aqui não se pode responder em geral. De início porque, por definição, não há resposta geral a uma questão desta forma.” Pouco adiante, após mencionar que, entre os nhambiquara, o emprego dos nomes próprios é intedito, conclui: “É porque os nomes próprios já não são nomes próprios, porque a sua produção é a sua obliteração, porque a rasura e a imposição da letra são originárias, porque estas não sobrevivem a uma inscrição própria; é porque o nome próprio nunca foi, como denominação única reservada à presença de um ser único, mais do que o mito de origem de uma legibilidade transparente e presente sob a obliteração; é porque o nome próprio nunca foi possível a não ser pelo seu funcionamento numa classificação e portanto num sistema de diferenças, numa escritura, que retém os rastros de diferença, que o interdito foi possível, pode jogar, e eventualmente ser transgredido, como veremos. Transgredido, isto é, restituído à obliteração e à não-propriedade de origem” (DERRIDA, 2006, p. 133-135). Em *Invenção do Mar*, como logo teremos ocasião de apontar, em seguida, é sobretudo esta concepção metafísica do nome próprio que é evidenciada, pelo uso, no poema.

E assim celebro e assisto  
a tua criação desde quando  
as narinas de Deus sopraram tua imagem  
lavada de águas atlânticas desde  
quando  
Pero, Martim, Tomé, Duarte e Mem  
e Manuel da Nóbrega e José de Anchieta  
e os outros padres de roupeta sopraram nome e ser  
em tuas narinas de areia e barro e pedra por onde  
teu espírito e teu sangue — terra de meu pai e terra minha

(MOURÃO, 1997, Canto Quarto, “II”, p. 130)

O trecho não deixa dúvidas. Para o poeta, o Brasil é o seu “mundo”. A palavra é “nome e ser”; e nome é “espírito”. O país, personificado – ou animado –, é “terra” e obra, produto de criação; mas, também, *imago* de Deus, purificada e lavada, batizada e consagrada, nas águas do Atlântico. Porém, ainda aqui, nada significa exclusivamente uma visão particular do poeta, mas um esforço de *mimese*, de reprodução verossímil do complexo teológico-político das concepções próprias à época Colonial. Esta concepção metafísica da linguagem e do nome se acentua com o avanço da narrativa, e vai ganhando um contorno cada vez mais teleológico à medida que a história do Brasil se aproxima dos eventos que, para o poema, marcam o momento de consolidação da unidade nacional. São eles: a Batalha de Guararapes, na guerra contra os holandeses, quando teria surgido também o exército nacional; e a Revolução Republicana de 1817, quando o sentimento pátrio se agrava e a primeira experiência de um Estado-Nação independente ganha corpo.<sup>60</sup> Em cada um destes episódios, a ação da palavra e do nome tem valor determinante, primordial: uma eficácia ontológica fundadora, que, lastreando a narrativa do poema do começo ao fim, atinge a sua plenitude nestes últimos poemas, antecipando e/ou consagrando a experiência.

<sup>61</sup> Assim, no Canto Sétimo, é uma carta de guerra do negro Henrique Dias que documenta a

---

<sup>60</sup> Para maiores esclarecimentos deste ponto de vista, no campo da história, consultar as obras de Evaldo Cabral de Mello sobre o assunto, em particular: *Olinda Restaurada* (1975), *Rubro Veio: o imaginário da restauração pernambucana* (1986), *O negócio do Brasil: Portugal, os Países Baixos e o Nordeste, 1641-1669* (1998), e *O Brasil holandês* (2010).

<sup>61</sup> No poema “IV” do Canto Primeiro, as terras e as ilhas, toda a realidade empírica do mundo descoberto é apresentada como uma resposta das “coisas” a um “chamado” retomado e repetido por cada um dos reis e

primeira aparição da palavra “pátria” (p. 304) na memória nacional. Logo depois, no mesmo poema, é a convenção que firma o “Pacto do Levante” que realiza a apoteose do espírito nacional, promovendo a transubstanciação do verbo nas primeiras experiências de criação de um Estado autônomo:

Pela primeira vez o verbo se fez corpo  
e o Brasil se chama pátria no país do Nordeste  
23 de junho de 1645 — data da assinatura do pacto;  
cento e sessenta e dois anos depois — 1817 —  
também ali pela primeira vez o Brasil se chamou Estado  
e o Estado do Brasil foi proclamado  
na revolução do Nordeste em Pernambuco —  
primeiro grito de armas da independência de 22  
e ali de novo o verbo se fez corpo

(MOURÃO, 1997, Canto Sétimo, “VII”, p. 306)

Muito embora o poema aponte as batalhas e revoltas nordestinas como pioneiras dos movimentos de independência nacional, cumpre notar que a concepção de “origem” ligada à poética do *nome*, aí, não corresponde à fundação de uma “origem” única e irreproduzível, como é comum nos *mitos* de origem. E sim à ideia de uma “origem” que se produz e reproduz incessantemente, em diversas circunstâncias, a partir de apropriações e demandas diferentes, movidas por atores diferentes. Ela não é a *parousia* de um espírito eterno e primordial, idêntico a si mesmo desde o começo dos tempos, como se diz a respeito da encarnação de Cristo em contexto teológico. Ela é a repetição de um “nome” posto em ação pela sua recorrente evocação; e, assim, acionado, ou encarnado, como “verbo”: o “Brasil”;

---

marinheiros portugueses que “sonharam” com as descobertas. Já no Canto Terceiro, uma longa discussão sobre a história do “nome” a ser dado à nova terra descoberta (o Brasil) é desenvolvida. Segue-se a explicações de que Dante (poema “II”, p. 85) já teria anunciado a existência do cruzado do sul; e que teriam “suspeitado ouvir” em seus versos a sugestão dos nomes de Terra de Santa Cruz e de Vera Cruz. Logo à frente, lembra-se que o nome de “Brasil” já existia nas lendas irlandesas, antes da descoberta. E, no poema “IV” (p. 99), do mesmo canto, fala-se da esperança dos marinheiros, de perpetuar seus próprios “nomes” com as descobertas; e de como muitos deram a vida por isto, morrendo no anonimato. No Canto Quarto, poema “I”, refere-se à criação do Brasil como “ordem” régia e mandato. No Canto Quinto, os “nomes” dos “sítios” e lugares vão compondo o nome do Brasil, que vai ser a “rosa / do rosto da primeira mulher e do primeiro homem” (p. 170). Dos fidalgos mortos pelos índios, nos primeiros tempos, só teriam sobrado, segundo o poema, os nomes deixados às cidades da Bahia, de São Vicente e Pernambuco (Canto Quinto, poema “IV”). Já no Canto Sexto, poema “IX”, os “nomes” das cidades é parte do que os bandeirantes deixaram como rastro, com sua marcha.

um nome que nunca coincide consigo mesmo, sempre obscuro e irrepresentável quanto à plenitude de seu referente, mas objeto de uma partilha comum; nome que se manifesta primeiramente, como “verbo”, depois, como “pátria”, “Estado”, “exército” e “Nação”. Há qualquer coisa de tipologia teológica nesta articulação, sem dúvida, já que cada evento antigo, tido por relevante, é apropriado como prefiguração de um evento futuro. Mas ainda aqui, o Brasil, enquanto Estado e Nação independentes, ainda não é a clara e definida figura de um *tipo* ou paradigma, composto por sobreposições e reforços de traços característicos. Como “nome”, ele é a abertura de uma clareira ou horizonte, um começo ou princípio de algo ainda indefinido. Ou, posto em termos lógicos: uma categoria.

É neste ponto de desafio à representação e à própria ambição do nome que a poética da *nomeação* coincide com o problema do sebastianismo em *Invenção do Mar*. Nele se exprime de forma decisiva esta confusão de tempos a que a poética do nome conduz, e da qual resulta, também, uma complicação mais profunda entre sujeito e objeto, protagonistas e vítimas da história nacional. O nome se torna, aí, alegoria factual. E, fechando um circuito de determinação recíproca com a história — em que o nome refere a história e a história refere um novo nome, com o anúncio de novo advento, e assim sucessivamente —, adquire uma natureza profética-escatológica, que nunca é meramente nominalista. Como já dissemos, este problema está disseminado ao longo de todos os cantos de *Invenção do Mar*, muito particularmente no “Canto Terceiro”. Porém, acentua-se bastante no “Canto Sexto”, em que vários relatos dos costumes indígenas considerados bárbaros pelos cronistas portugueses são seguidos pela exposição da devassa bandeirante no interior do país, à cata de riquezas e índios para o trabalho escravo. Repetidas como uma espécie de bordão, estas alusões recortam todo o canto, ressaltando o enquadramento mítico dentro do qual a atividade bandeirante se realiza. Neste mito, D. Sebastião aparece como a metáfora primordial do horizonte utópico que funda e consagra todo empenho individual e coletivo na história da formação do Brasil:

Obra do mar ao longo da ribeira atlântica  
— o mar fez o Brasil —

obra dos homens é o coração da terra  
os rios os sertões a cordilheira  
os pântanos e o pampa;  
e os homens são obra do delírio  
do Príncipe esperado — maravilha, Luís,  
*maravilha fatal* daquela idade.

De Sebastião somos nascidos e Sebastião  
nasceu de nós, dessa saudade  
de um mundo novo de um império novo  
saudade  
do heroísmo e da glória e da ventura  
de Manuel, o Venturoso,  
descobridor da aurora e dos povos da aurora, Vicente

(MOURÃO, 1997, “Canto Sexto”, “III”, p. 226)

Vicente, no trecho, é alusão a Vicente Ferreira da Silva, filósofo brasileiro que conservou profundo interesse pela problemática do mito, conhecido como um dos fundadores do chamado grupo de São Paulo, que reunia personalidades como sua mulher, a poeta Dora Ferreira da Silva e o já citado jurista Miguel Reale. Frequentemente lembrado como um dos primeiros intelectuais brasileiros a introduzir o pensamento de Heidegger no Brasil, Vicente fundou e contribui com revistas de filosofia, tendo escrito vasta obra, que comunga em diversos pontos com a obra de Gerardo Mello Mourão. Sua evocação marginal e discreta, em *Invenção do Mar*, como o próprio desprezo dirigido à sua filosofia e à eventual produção filosófica de autores brasileiros no debate intelectual contemporâneo, ressalta a impressão geral de desajuste provocada por todo esforço de aclimação de valores, instituições e costumes europeus nos trópicos.<sup>62</sup> Mas para *Invenção do Mar*, é justamente deste absurdo que se constitui a verdade mítica da substância nacional: “os homens são obra do delírio / do Príncipe Esperado”; “de Sebastião somos nascidos e Sebastião nasceu de Nós”. “Maravilha fatal daquela idade”, na expressão de Camões, D. Sebastião já era o mito de si mesmo antes mesmo de nascer e, confiante em seu próprio

---

<sup>62</sup> É claro que a produção filosófica que mais imediatamente se pode inferir da nota de *Invenção do Mar* é aquela dos autores ligados ao grupo formado por Vicente Ferreira da Silva, do qual se destaca Miguel Reale, que produziu obra na área da filosofia do Direito. Mas poderia se mencionar, aqui, também, a título de contraponto frontal, Oswald de Andrade e seu *A crise da filosofia messiânica*, tese com que, em 1950, pretendia assumir cargo de professor, em concurso da USP.

destino e grandeza, perdeu-se para sempre na batalha de Alcácer-Quibir, envolvido na atmosfera de fanatismo e delírios que, não sendo inteiramente seus, derivava de projetos políticos sérios de manutenção da autonomia do reino, já que era o único herdeiro. *Invenção do Mar* estende sua sorte e destino a todos, brasileiros ou portugueses, índios ou africanos aportados ao Brasil, ao fazer uso generalizante do pronome “nós”, de tal modo que, em outras passagens, Sebastião se transfigura tanto na figura do “Esperado” Zumbi (Canto Quinto, “III”, p. 176), herói libertador dos negros refugiados em Palmares, de olhos em Angola e Serra Leoa, como no “rumor dos passos do Encoberto”, vindo do Oeste, que, segundo *Invenção*, os tamoios procuravam (p. 176).<sup>63</sup>

Assim, mergulhando a temporalidade histórica no mito, Sebastião é causa e caráter, imagem e feição primordial dos homens. Mas é também, “saudade” destes tempos “primordiais”. É volta ao passado que se dirige ao presente e ao futuro, como fim; vontade de expansão e domínio; de recriação e renovação totais, mas em rivalidade com o passado. Sendo assim, é uma negação do presente e um salto em direção ao distante, que não obstante, permanece arraigado no presente mesmo. Sempre pode haver algo de ressentimento e melancolia na saudade, ou de alegria jubilosa; mas, de todo modo, sempre há de haver, também, invenção. Chamando, clamando por Sebastião; respondendo ao seu nome, os homens o inventam e reinventam permanentemente. “Este país é uma empresa nossa”, diz a frase de tom sapiencial, atribuída a Manuel da Nóbrega e retomada por *Invenção do Mar*, no poema “III”, do Canto Quinto. Ali também se diz que, nos primórdios

---

<sup>63</sup> Alcir Pécora resume o essencial das questões ligadas ao sebastianismo em duas notas de *Teatro do Sacramento*. Na primeira delas, escreve: “O sebastianismo, em termos muito gerais, se há quem o ignore, diz respeito à crença persistente na história portuguesa e, mesmo, de maneira mais localizada, na brasileira, da vinda próxima de um ‘encoberto’ salvador (figura que, no século XVI, reinterpretado o Bandarra, se aplicou sobretudo ao rei D. Sebastião, desaparecido na célebre batalha de Alcácer-Quibir, no Marrocos). É importante ter em mente que, no bojo dessa crença, sempre houve uma importante tematização de questões nacionais portuguesas, por vezes as mais candentes delas; ver a propósito, para um panorama dessas questões, o livro de Antonio Machado Pires, *D. Sebastião e o Encoberto*” (PÉCORA, 1994, p. 40; nota 4). Na outra nota, entre muitas informações que detalham o percurso desta tradição em Portugal, acrescenta: “Também é interessante ressaltar que o Encoberto não é invenção de origem portuguesa. Segundo João Lúcio, ‘passara de Espanha para cá. Não era caso único da Península o do vidente de Trancoso, nem exclusivo do ambiente de judaísmo em que este vivia. Na monarquia vizinha alvorotavam-se da mesma forma os espíritos, preocupados com os destinos da nacionalidade. Cerca de 1520 começaram a divulgar-se textos proféticos, uns exumados de escritos atribuídos a Santo Isidoro, arcebispo de Sevilha no sétimo século, em tempo dos Godos; outros, que andariam na tradição, de Merlin; alguns, porventura inventados na ocasião (*A Evolução do Sebastianismo*, p. 18)” (p. 249; nota 117).

do país, “cada um de seus fundadores” buscava seu “sonho”; e que “cada sonho era um feudo” e um “perigo”: um “engenho na lua / onde talvez mora[sse] o rei”; e o rei “era o puro clamor de seu próprio nome: / Sebastião! Sebastião!” (p. 175-176). Antes de haver Estado e Nação, tudo seria, na visão de *Invenção do Mar*, arbitrariedade, impulso de sobrevivência e vida (“[cada um] era senhor / de seu risco, sua vida e sua morte”, p. 175). E tudo servia aos propósitos imperiosos da dominação portuguesa.

Motor imóvel, pondo em permanentemente movimento o mundo dos homens, Sebastião é o inominável e o indefinível. É o nome de uma falta permanente, nunca suprida. Ou, como se diz na belíssima expressão do poema “VIII” do Canto Terceiro, é ter “no coração — presente o grande ausente”. “Arcanjo”, entre homem e deus, sobrenatural e humano, Sebastião nomeia, como os anjos (do grego, mensageiros), esta zona de claridade e mistério, de lucidez obscura, que são as remessas e trocas entre o homem e tudo o que transcende a sua experiência. Sebastião é, no mito de um luso-brasileirismo defendido por *Invenção do Mar*, adivinhação e “destino” (p. 115). Ou como diz o epílogo do poema “III” do Canto Quinto, que universaliza a sorte e o destino sebastianista:

Um dia saberemos: é por dentro de nós que ele viaja  
e espantados narcisos olharemos  
no cristal das lagoas e regatos  
nosso próprio rosto — e o trom das cachoeiras e o clangor  
das seriemas no tabuleiro repetirão ao conhecer  
cada um dos moradores da aventura e da aurora nossa:

Sebastião!  
Sebastião!

E somos nós  
Nossa própria esperança.

Sebastião sou eu.

(MOURÃO, 1997, “Canto Quinto”, “III”, p. 177)

Sebastião é o mito do encontro do nome com a coisa que nomeia. É a fábula e a mistificação do esquema sintático da predicação, da lógica da identidade que ela promove.



É a obsessão do “ser”, e sua universalização: Sebastião “é”, “somos” e “sou”. Ele é toda a esperança que o “saber” deposita em si mesmo, enquanto consciência permanente ou duradoura de algo. É promessa: e promessa de que a promessa é promessa de revelação. Já dissemos isso: o mito receita e ensina essa verdade sobre si, como sua primeira lição; e ensina, também, que o reconhecimento narcisista do mesmo produz estupefação — ou melhor, só acontece com o concurso dela. Na estupefação, tudo é maravilhoso, tudo fala a mesma língua, e se entende. A natureza, com “trons” e “clangores”, fala ao homem, em língua humana. Chama-o pelo seu próprio *nome*; mas, paradoxalmente, só o pode fazer a partir de um nome comum, que é o nome de todos, no poema: “Sebastião!”. Qualquer coisa de insólito, de imponderavelmente repetitivo se insinua aí, como uma mancha, uma sombra quase invisível. Há algo de perturbador em tanta harmonia e reconhecimento, em tanta igualdade e luz no paraíso do mito: o maravilhoso, por maravilhoso que seja, pode ser, também, uma prisão. De trás da “nossa imagem” projetada sobre a superfície das águas, desde o fundo da lagoa ou do rio, qualquer coisa de dentro do mito reclama, na paz perpétua em que ele repousa, uma contradição, um contrário: é preciso romper o espelho e o círculo, ouvir o que não está dito, sair fora de si. Para isso, o mito mesmo indica o caminho. Ele silencia.

#### **2.4.2. “Nesse nó do livro”: poalha de fábula sobre o nada**

A negação sistemática da *unidade de ação* na antifábula de *Galáxias* envolve um feixe adicional de problemas, dos quais o poema não se esquia em momento algum. O apagamento do universo denotativo da referência e o risco de recaída no *enigma*, provocados pela descontinuidade lógica do desenvolvimento do texto, é um deles. Outro é a descoberta da *epifania* como forma de colocar em suspenso o valor factual da referência, por meio do alumbramento momentâneo do entendimento no paradoxo. Ambos compõem os dois extremos nos quais o texto de *Galáxias* se move, e podem ser vistos como os principais efeitos provocados por ele. Estes efeitos atingem desde a concatenação dos termos em um membro de frase de verso, até a combinação geral dos fragmentos no poema,

e têm como motivação três procedimentos-chave: 1) a afirmação do vazio como negação ontológica da origem; 2) a valorização da analogia como meio de evidenciamento dos percursos laterais e desvios recalcados sob a atualidade unívoca e obsediante do sentido; e 3) o desvendamento de pequenos fragmentos de vida cotidiana, de decisiva importância existencial para os indivíduos neles envolvidos, mas de pouca monta no quadro das grandes sínteses culturais e históricas.

Já vimos, a propósito do primeiro verso do *formante inicial* de *Galáxias*, como a procura obsessiva por uma origem simples visa o esvaziamento desta demanda metafísica por meio da saturação e excesso dos seus próprios recursos: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremesso”. Esta negação, que se dá sobre o suporte de um único verso, o qual, em seu âmbito, abarca a quase totalidade de um período coordenado por adição (“e começo [...] e meço [...] e recomeço”), se repete em vários lugares e versos de *Galáxias*, sempre enfatizando o motivo da continuidade (ou da *linha*), contra o qual ele se choca: esteja ele presente no regime apofântico do discurso, enquanto apontamento de uma verdade de referência passível de confirmação factual, induzida pela predicação; esteja ele na *fábula*, como *unidade de ação*; esteja nos fragmentos ou na obra, enquanto narrativa ou imagem totalizante da época. Antes mesmo deste verso inicial, já a epígrafe do livro sugere o motivo da explosão da continuidade com uma frase tomada do prólogo-crítico, acrescentado por Mallarmé ao *Lance de Dados*: “*La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d’après la mobilité de l’écrit*” (A ficção aflorará e se dissipará, rapidamente, conforme a mobilidade do escrito). Pela colocação, na disposição geral do livro, tem quase a função de um axioma, ou declaração de princípios. Mas de um axioma que recusa sua própria autoridade — e, por extensão, a autoridade universal de toda máxima ou declaração de princípios — em seu próprio conteúdo. Este paradoxo, incrustado em uma única frase e sentença, não se distancia muito daquele tematizado pela famosa fábula chinesa, na qual o protagonista, sonhando ser uma borboleta, já não consegue mais distinguir se é ele quem sonha a borboleta ou se é a borboleta que sonha a si mesmo — uma fábula em relação a qual *Galáxias* não é indiferente e incorpora, na íntegra, como tema de um de seus fragmentos. O que interessa, em todos estes casos, porém — isto é, o da frase de Mallarmé; o da sua citação, como epígrafe, por *Galáxias*; o da fábula chinesa e, também, o da sua

citação no poema —, é que, na duplicidade que a *ficção* inaugura por meio dessa cadeia de imagens especulares se instala, de um lado, a dúvida a respeito da autenticidade da cópia, e, de outro, a suspeita acerca da existência fatural do próprio original, cujos correspondentes metafísicos são a matriz, Deus, a origem, o sentido ou o Original absolutos. Assim, à semelhança de uma máquina de produzir ininterruptamente simulacros — ou, se preferirmos, à semelhança do sonho —, o “escrito”, conforme sua “mobilidade”, isto é, seu desdobramento e tecedura, faz condensar o sentido, a verdade e a origem; mas, ao mesmo tempo, produz também a sua deslocação e apagamento.

“[P]rincipiava a encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão absconso”, diz o primeiro verso de um fragmento, já mencionado por conta da evanescência da figura do eu do poeta, na obra. No mesmo verso, a objeção de um “mas” e a repetição de um “onde”, como que a perguntar tanto pela definição do lugar como pela origem, desmantelam, de saída, a continuidade que parecia nascer espontaneamente com o poema, e que o fragmento, em conformidade com a tradição, associa ao “*épos*”. Mas o que seria o “*épos*” e sua relação com a continuidade, segundo o versículo de *Galáxias* e a tradição? *Épos*, aí, é algo mais que a identificação entre epopeia e forma narrativa, fábula. É, sobretudo, a representação da realidade imediata, objetiva, segundo a inspiração do poeta visionário, que vê a concatenação verossímil dos acontecimentos, com os olhos da imaginação; ou, então, partindo dos relatos de outrem, seleciona e recolhe os acontecimentos que mais interessam a si e a seu meio social, compondo, com eles, a memória comum do passado que explica e qualifica o presente. “[O] *se tiene la chispa o no se tiene*” — ou se tem a centelha, ou não se tem, diz um professor de literatura, citando Galdós, no mesmo fragmento. Ou seja, o *épos*, a continuidade narrativa e a adequação da palavra com as circunstâncias é uma questão de talento inato, graça ou inspiração: uma *presença de espírito*, pode-se dizer. Mas o poeta de *Galáxias*, com se diz no primeiro verso do mesmo fragmento, é desorientado e perdido, oculto para si mesmo (“onde onde onde sinto-me tão absconso”). Não sabe onde começa, nem se conhece. Porém, este alheamento ou desvio da matéria, enquanto assunto, esta dispersão inveterada é ainda, para o poeta de *Galáxias*, a via possível de dizer o que não vai dito pela tradição narrativa e pela história:

agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que designam outros signos e do espaço entre o entre-espaço onde o vazio inscreve sua insígnia todos os possíveis permutam-se nesse espaço de antimatéria que rodeia a matéria de talvez e gerúndio principiava a encadear-se um epos ouço o seu marulho poliperúleo fechado nas frestas

(CAMPOS, 2004, fragmento “princiava a encadear-se um épos”)

Há sempre qualquer coisa de mais sutil, e possível de se reivindicar, que se anuncia nos vazios do texto, nos seus espaços. Isso porque os próprios vazios não são nada a não ser a abertura do possível, isto é, da própria possibilidade do texto. É no vazio que se inscrevem os sinais e os signos, e também as “sinas” e os “desígnios”, segundo o mesmo fragmento. Pois o vazio do texto não é outra coisa que o vazio do seu próprio referente, que ele representa e suscita. E o texto, enquanto *imagem* e representação — e também signo —, não é outra coisa que parcialidade, demanda infinita de interpretação. Às voltas do referente, portanto, sempre há vazios de sobra por preencher, e coisas a se dizer sobre ele (um “talvez”); e o próprio referente, na representação ou no signo, é sempre a reclamação de si mesmo: isto é, construção permanente e “gerúndio”. É esta potência, virtualmente contida na própria significação — e impenetrável, em sua totalidade, pela palavra e o signo —, que *Galáxias* reivindica como matéria do *épos*. “marulho poliperúleo” — isto é, rumor variado e múltiplo, como o som do mar; de muitas aberturas e bocas, como as formações tentaculares de um pólipó; enfim, variado e profundo como o mar (“onde onde onde”), ou insondável como o céu (cerúleo), o *épos* é o próprio fundo da linguagem, *com* aquilo que a transcende: o referente incerto, o mundo. “palavra-búzio que homero soprou e se deixa transoprar”, como se diz no fragmento “e começo aqui”, a palavra épica (o *épos*) tem uma dimensão divinatória, profética, indelével, dada pelo próprio vazio do referente que vem nela inscrito.

Mas onde quer que haja referente e vazio, ou representação de mundo, há sempre, também, a possibilidade de que se anuncie no horizonte qualquer coisa de metafísico, algo como uma transcendência ou abertura, para dentro da qual um texto — ou qualquer possibilidade de texto — se projeta. Todavia, a transcendência, neste caso, é sempre fugaz, como a totalidade de “todos os possíveis que permutam-se” no “espaço” de “antimatéria”

do texto, referido por *Galáxias*. Ela não pode ser algo permanente, mas apenas uma indicação. Ou, então, um clarão, algo da ordem de uma *epifania*: isto é, a encarnação, aparição ou manifestação de um deus, em ocasião improvável ou festiva. Heidegger (1971, p. 83-105), interpretando a Monologia de Leibniz, a partir da analítica fenomenológica, dizia ser a metafísica de Leibniz, em seu essencial, uma inquirição pela substancialidade da substância. Ao analisar o conceito de “mônada”, chega à conclusão de que, para Leibniz, a mônada seria a força originária (*vis activa*) unificante da substância dos entes; e, por isso, o fundamento último de sua individualidade. Mas, neste caso, sendo apenas o fundamento da individualidade dos seres, como Leibniz pensaria ser o *ente* em sua totalidade? A resposta de Heidegger é que não poderia ser meramente a agregação de individualidades dispersas. A mônada — isto é, a substancialidade da substância dos seres — constituindo a individualidade a partir de uma força unificante seria, ela mesma, uma força dispersiva, multiplicadora, atuando nos limites da sua própria unidade de dispersão. Esta estrutura se repetiria no âmbito mesmo da totalidade dos seres, com a diferença de que, entre eles, a força originária da substância de cada *ente* individual é que colocaria obstáculos e limite à dispersão dos demais. Posto de outro modo: haveria uma homologia entre o *microcosmos* e o *macrocosmos*, de modo que ambos — ou pelo menos o *microcosmos*, é o que diz Heidegger — permaneceriam espelhados entre si. É esta estrutura que, para Heidegger, garantiria a possibilidade de desvendamento, ainda que provisório, do ser em sua totalidade. Pois cada *ente* individual, projetando-se no horizonte de uma finalidade determinada pela impulsão de sua própria força originária abarcaria a visão de todo o ser, ao menos em um ponto de seu escopo especular. Esta descrição do “âmbito” dentro do qual, na metafísica de Leibniz, se dá a aparição fenomênica dos entes, incluindo aí, também, a aparição do *ente* como totalidade, marca, para Heidegger, um desvendamento particular, situado e histórico do ser: aquele que se dá na filosofia de Leibniz. E — somos nós que propomos — poderia ter um paralelo com a representação poética que *Galáxias* faz da própria estrutura da fábula, ao aludir ao enredo de uma peça de teatro nô, composta por Zeami. Nela, a representação da divindade — isto é, do anjo que, dançando com o manto de plumas (o “hagoromo”), realiza, aos olhos de um mortal, a dança sagrada só reservada aos

imortais – insinua a própria representação da *transcendência* como desejo de representação da totalidade irrepresentável do ser:

[...] era uma vez o entremez  
do último céu que vem a ser o céu do céu caem esses fios de luz que  
se prendem entre o visível e o invisível poderia ser hagoromo o manto  
de penas urdindo-se da luz dançada pelo anjo ou um vento que deixasse  
congelar suas arestas seus vértices seus vórtices em profilaturas  
filiformes o âmbito tem qualquer coisa de estelário nas lucilações  
provocadas por um desgarre súbito de pontos migratórios depois não se vê  
mais nada porque a vista pára num poro entre visto e invisto onde o  
visível gesta vai daí a cabeça rompido o equilíbrio descabeça e cai  
(CAMPOS, 2004, fragmento “tudo isto tem que ver”)

Vale a pena notar como, de saída, *Galáxias* já qualifica a fábula contada como *farsa*, ou entretenimento; como representação dramática casual e amena, ou episódica, ao qualificá-la como “entremez”<sup>64</sup>. Este qualificativo pejorativo não incide tanto sobre a fábula quanto sobre a matéria ou assunto que ela versa: a representação “do último céu”, isto é, “do céu do céu”, a totalidade, ou dimensão última de toda existência. Analisado em minúcias, o próprio trecho é uma representação figurada, alegórica, de uma *epifania*: do “céu” caem “fios de luz” e se instalam “entre o visível e o invisível” — o *lugar*, ou entre-lugar, por definição, da linguagem, da poesia e da arte em geral (entre o sensível e intelectual, o abstrato e o concreto, etc.); estas refrações de luz — ou *fenômenos*, segundo a etimologia do termo: *phainó*, do grego, brilhar, mostrar (Houaiss, 2001); presente também na raiz *fan* de *epifania* —, compõe a imagem de algo que “poderia ser” (porque pode ser muitas coisas) “hagoromo o manto / de penas urdindo-se da luz dançada pelo anjo”. Mas “hagoromo” é, aí, ao mesmo tempo o “manto / de penas” que é tema da fábula; a fábula, que conta a sua história; o anjo que com ele dança; e, enfim, a própria peça — ou texto — que conta a sua história sob a forma de fábula. Essa representação multiforme de um poema que é, ao mesmo tempo, poema e poema sobre as possibilidades da representação, é

---

<sup>64</sup> Segundo Houaiss (2001): “1. (Rubrica: história do teatro) encenação de jograis ou bufões, realizada entre um curso de pratos e outro, nos banquetes da Idade Média. 2. (Rubrica: história do teatro) de fins do sXVI a meados do sXVIII, na península Ibérica, peça curta, de variada tipologia e tom ger. burlesco, representada no princípio ou entre os atos ou no final de peças teatrais sérias de longa duração [Obs: cf. arremedilho, momo e carnavalização] 3. (Derivação: por extensão de sentido) intervalo de tempo preenchido por algo”.

imediatamente contraposta, no fragmento de *Galáxias*, à representação de um “âmbito”. Este, para além de evocar a mesma noção empregada como termo técnico (isto é, filosofema) no jargão da tradição fenomenológica de língua portuguesa ligada à obra de Heidegger — e já evocados —, é, também, uma representação alegórica de *Galáxias*, enquanto poema e representação da totalidade universal, implicados em seu título. “o âmbito tem qualquer coisa de estelário nas lucilações / provocadas por um desgarre súbito de pontos migratórios depois não se vê / mais nada” — Não fosse pela evocação do “âmbito”, enquanto realidade universal que integra e congloba tudo em *galáxias*, o trecho passaria bem como paráfrase da epígrafe de Mallarmé. Mas a ênfase na dispersão (“desgarre súbito de pontos migratórios”); na proximidade da representação da totalidade com os limites da própria representação, decorrentes da limitação imposta pela sua própria perspectiva (“mais depois não se vê / mais nada porque a vista pára num poro entre visto e invisto”); enfim, por causa da identificação do horizonte final (isto é, *teleológico*) em mira do qual a perspectiva se abre com o próprio problema da origem, isto é, da representação da verdade (“onde o / visível gesta”), demonstra que a aproximação com a leitura heideggeriana de Leibniz não é de todo arbitrária. Nem dispensável.

Sem dúvida, toda essa problematização crítica sobre a metafísica, as imagens e rebatimentos alusivos do poema, seu desdobramento metafórico, as complicações e desmembramentos a que submete antigas discrepâncias da filosofia, demasiado vigentes no senso comum, tudo isso arrasta *Galáxias* à beira do hermetismo, da ininteligibilidade e do *enigma*. Mas mesmo esta dificuldade onerosamente imposta à leitura acaba apropriada pelo poema como artifício de sinalização, lembrete de que a realidade última do poema é artifício; e que esta realidade complexa, enfim, talvez tenha menos a ver com um refinamento da emoção, ou com uma busca das profundidades supostamente benevolentes da alma, como o conceito vulgar de lirismo poderia sugerir, do que com uma exposição do texto à violência e intempéries da sua circunstância. “[P]oeta sem lira ó deslirado tua fórminx de fórmica vibra em ganidos / metálicos desta vida ninguém sai vivo companheiro no pára-choque do / caminhão não as linhas mas o branco entrenegro das linhas filosofia do / irmão da estrada”, rezam os primeiros versículos do fragmento que topa diretamente com o problema da lírica, homonimamente chamado de “poeta sem lira”. Ao pé do mesmo

fragmento, o próprio poema formula e enuncia este questionamento, de maneira explícita: “e quem / te diz que não teria sido ou não estaria sendo este teu livro estrelado / estrelido uma peça chamada alexandra to skoteinón póiema o poema obscuro”?

Em “vista dall’ interno”, título por demais sugestivo, é ainda o próprio poema quem responde a esta pergunta. Primeiramente, com questões retóricas, nas quais já se anunciam o problema da referência. Depois, agravando a ironia, com uma mímica, em tom cínico, das objeções colocadas pela crítica, as quais o poema antecipa:

um texto que quer ser mais do que uma  
estória e menos do que uma estória que outra coisa pode ser senão um  
abominoso travestimento de gêneros [...] um texto sem conteúdo fixo [...]   
enfim mais um reprovável expermemento da aliteratura  
contempustânea em suas viciosas viagens à ronda do seu próprio nombigo  
desleixada das boas maneiras do realismo ortocentista e procliva dessarte  
à nefanda miscigenação retórica [...]  
[...] mas este livro ahimè não tem cura e distorções  
como esta embora denunciadas pelos aristarcos mais conspícuos acabarão  
atravessando o milênio”

(CAMPOS, 2004, fragmento “vista dall’ interno”)

Conhecendo-se bem as recorrentes críticas de Haroldo de Campos a Lukács — na verdade, mais frequentemente dirigidas aos seus epígonos do que ao próprio Lukács, de quem Haroldo valorizava muitas passagens —, não é difícil ver aí uma provocação ao realismo vulgar do século XX, paradigmaticamente ilustrado pelo realismo social soviético, mas encontrável, também, em muito dos pressupostos da literatura de amenidades e entretenimento norte-americana; radicalizando os modelos naturalistas do século dezoito, estas tendências anti-formalistas, ou, pelo menos demagógicas e conformistas, prescreviam, de um lado, a abolição de todo experimentalismo formal, e de outro, uma instrumentalização da linguagem de uso cotidiano e comum, de modo que pudesse servir a elaboração de conteúdos previamente estabelecidos como relevantes e de interesse geral. A repetição de expressões de forte carga pejorativa como “mais um reprovável expermemento”, “aliteratura”, “contempustânea”, “à ronda de seu próprio nombigo” e “desleixada das boas maneiras”, agregando imagens de excreções (esperma, pus),



ênfatisam bem o caráter virulento e moralista que *Galáxias* atribui a essas tendências críticas, ao cabo das quais reafirma suas próprias convicções: “mas este livro ahimè não tem cura / e distorções como esta [...] acabarão / atravessando o milênio”. Difícil, porém, é saber se tais “distorções” apontadas pelos críticos — e que, para o poema, estariam em vias de atravessar o milênio — corresponderiam às deformações impostas pelo poema à sua linguagem e matérias, ou se às incompreensões dos leitores e da crítica. Mas ainda aí, na ambivalência da interpretação, é a ininteligibilidade parcial do texto que perdura, como proposta tácita da tática assumida pelo poema.

Desta proposta, uma passagem do fragmento “cadavrescrito” dá uma exposição explícita, ao apresentar a sua fábula como puro trabalho de texto, isto é, como escavação de seu próprio processo de escrita: “não se trata / aqui de uma equivalenda mas de uma delenda esquiva escava e só / encontrarás a mão que escreve que escava a simplitude do simples”. Não se trata, portanto, de uma *fábula* que, aos moldes da lenda, apresenta-se presumidamente como a metáfora absoluta, exaustiva e neutra, enfim, o equivalente exato, de seu referente, muito embora, dele, só recorte e destaque o que haveria de potencialmente edificante e exemplar. Trata-se justamente de desfazer este modelo elaborando tudo criticamente, a contrapelo: a *fábula* como antifábula; a matéria como antimatéria; a *unidade de ação* como dispersão permanente; o canto como *descanto*; o conto como *desconto*. Trata-se, ainda: de descrever do que funda crença; de desligar do que liga a um passado fabuloso, dado como exemplar e exclusivo; enfim, de tomar fábula e história pelo que possuem de irredutivelmente narrativo, de mítico-funcional. Um outro trecho deste mesmo fragmento é taxativo a este respeito: “desliga então as cantilenas as cantilendas as cantiamenas descrê das histórias das / stórias e fica ao menos com este menos o resto veremos”.

Tudo isso não elimina o risco do *enigma*. Mas *Galáxias* conhece e elabora virtuosamente seu risco. Não o esgota, mas o acolhe como congênito à proposta do livro. A passagem a seguir, do fragmento “o que mais vejo aqui”, enfeixa e reúne todos os problemas até aqui mencionados, mencionando cada um deles:

[...] orla da palavra

o silêncio golfa o silêncio glória o silêncio gala e o vazio restaura  
o vazio que eu mais vejo aqui neste cós de livro onde a viagem faz-se  
nesse nó do livro onde a viagem falha e falindo se fala onde a viagem  
é poalha de fábula sobre o nada é poeira levantada é ímã na limalha  
e se você quer o fácil eu requeiro o difícil e se o fácil te é grácil  
o difícil é arisco e se você quer o visto eu prefiro o imprevisto e  
onde o fácil é teu álbi o difícil é meu risco pensar o silêncio que  
trava por detrás das palavras pensar este silêncio que cobre os poros  
das coisas como um ouro e nos mostra o oco das coisas que sufoca desse  
ouro pensar de novo o silêncio corpo áureo onde tudo se exaure

(CAMPOS, 2004, fragmento “o que mais vejo aqui”)

O silêncio que cala onde a linguagem emudece; onde, defrontando seu limite, a linguagem não diz mais nada sobre seu referente, e que é, ao mesmo tempo, o acabamento e a consumação de toda referência e linguagem; este silêncio, que “trava por trás das palavras”, é o mesmo que emoldura as coisas num outro silêncio: o das coisas em sua pura proximidade familiar e inerte, factual. Este segundo silêncio é o silêncio das coisas em sua materialidade bruta, entregues, ao menos em aparência, a uma existência alheia ao homem e a todo significado que este pode lhes impingir; é o silêncio das coisas às quais, supostamente, nenhuma linguagem toca, e que, elevando-as acima de toda conta, emoldura-as em beleza, sublimidade e esplendor. Mas que outra coisa é o “silêncio”, silêncio grande e absoluto, se não o enunciado de um *nome* que, não dizendo nada, arrasta, atrás de si, toda a linguagem? — *Da ignorância se fazem os ídolos, e do que está distante se fazem os deuses*, parece ditar o fragmento, subliminarmente. É dali, de onde a linguagem silencia e as coisas são entregues a si mesmas, que nasce o efeito aurático do sagrado. Logo, o sublime, e seu efeito precário, menos duradouro: a *epifania* como brilho, encarnação dos deuses. “pensar este silêncio que trava” por detrás da suficiência das coisas entregues a si mesmas — à sua autonomia; à glória majestática da sua presença plena —; pensar o “oco das coisas que sufoca desse / ouro”, a realidade, o vazio e a insignificância de tudo que se alevanta acima da medida; enfim, *pensar*: e a contrapelo — é a tarefa escolhida por *Galáxias*. Desse propósito, toda linguagem padece, e todo livro se desmancha em seu “nó”. “toda viagem falha e falindo”, desvenda o seu próprio segredo. *Mônada* leibniziana, mais que fragmento; espelho do todo e *todo* do espelho, cada desvão e cada palavra, a *fábula* de

*Galáxias* é seu próprio desmoronamento: “poalha de fábula sobre o nada”, “poeira levantada”. E ainda assim, não é discrepância, nem incoerência. É a coerência do desvendamento de seu próprio centro: “ímã na limalha”, onde, “corpo áureo”, tudo se esgota e acaba.



## 2.5. ÊXTASE E DEMORA NA VISÃO NO PARAÍSO

### 2.5.1. Catálogos — evidência e gradação: a epifania do número

O problema da composição da *fábula* em *Invenção do Mar* não estaria de todo abordado — ou pelo menos, tocado em alguns de seus pontos decisivos — se não pudéssemos discutir algo ainda a respeito do uso sistemático dos *catálogos* na composição do poema. Tais *catálogos* têm um papel crucial no desenvolvimento da fábula, enquanto elementos de retardamento da ação pela amplificação de temas tópicos; e mantêm afinidade muito grande com a *epifania* e as figuras retóricas da *evidentia*<sup>65</sup> e da *gradatio*<sup>66</sup>, na medida em que, como elas, produzem amplificação pela absorção da sensibilidade na fruição intensiva do detalhe. Entretanto, justamente por seu caráter variado e amórfico, parecem escapar sensivelmente aos casos abrangidos por aquelas figuras, insinuando-se como uma espécie de forma originária ou arcaica, fundadora de distinções tradicionais como natureza e cultura, fato e lei, caso e norma, etc.

Isso porque, precedendo, e mesmo pressupondo, a classificação como seu efeito — e não como sua causa —, o uso sistemático dos catálogos, tanto na poesia épica em geral, como nos seus usos particulares em *Invenção do Mar*, não se apresenta como um esforço de síntese, isto é, de reunião das partes dispersas do referente sob a forma de uma visão de conjunto, em vista de uma ordem pré-estabelecida. Antes, articula-se como uma espécie de *performance* ou dramatização de um princípio de classificação em *ato*, que dispõe e ordena seu objeto na ordem mesma de sua exposição. Essa peculiaridade sugere uma precedência se não histórica ao menos ontológica do uso dos *catálogos* a toda forma geral de classificação; logo, a toda *epistème* (ou ciência) de caráter exclusivamente descritivo ou taxonômico, tal como encontramos na Gramática e na Retórica antigas, muito embora a dimensão eminentemente normativa destas disciplinas, por sua intersecção com os campos social, legal e político, conservasse quaisquer pretensões de pureza descritiva

---

<sup>65</sup> Para a definição da *evidentia*, cf. páginas seguintes.

<sup>66</sup> *Idem*.

permanentemente em crise, particularmente entre os sofistas. Ora, é justamente esta situação limite que pede que o emprego dos *catálogos*, em *Invenção do Mar*, seja lido não só em função da sua oposição às figuras da *evidentia*, da *gradatio* e mesmo da *epifania*, mas, também, segundo os efeitos que esse uso reforça ou reproduz daquelas figuras. Pois se há um princípio de adequação e conflito com a norma prescrita pelos usos retóricos, é preciso considerar que há, também, um modelo antecipado de uso, pressuposto e prescrito em cada catálogo. Trata-se, portanto, de uma dialética entre a norma e o ato que simultaneamente a precede e confirma, numa sobredeterminação alternada, na qual a própria anterioridade entre os termos do problema se revela inacessível.

Isto posto, experimentemos partir de uma classificação clara e simples.

Em seu *Elementos de Retórica Literária*, Heinrich Lausberg (2011, p. 218) define a *evidentia* como um caso de “acumulação pormenorizante” e “concretizante” de “um pensamento, um juízo, uma pergunta ou um objeto concreto de exposição”. Este tipo de acumulação normalmente se apresenta como uma coordenação de frases inteiras ou grupo de palavras sintaticamente independentes, dispostos na forma de uma enumeração. É somente quando essa “acumulação pormenorizante” foca um objeto concreto, uma pessoa ou um “processo colectivo, mais ou menos simultâneo”, que ela recebe com mais propriedade o nome de *evidentia*, enárgeia, ou hipotipose. Nestes casos, o efeito de concretude é conseguido por um processo de “pormenorização vívida” do tema, conseguido a partir de uma “vivência visionária da fantasia”. Tal vivência implicaria o “testemunho visual” de uma realidade ausente, sendo uma de suas expressões mais tradicionais a *teiscopia*, isto é, o discurso erigido a partir da observação de uma muralha. Daí o uso recorrente do “presente histórico” e de fórmulas demonstrativas como “veja” e “olhe”, no corpo desta figura, como formas de reforço da impressão visual. Exemplos notórios do uso desta figura são: a descrição do escudo de Aquiles, no Canto XVIII, v. 478-617, da *Ilíada*; e, em Português, as passagens final e inicial que ligam os Cantos VII e VIII d’*Os Lusíadas*, em que Paulo da Gama resume a história de Portugal ao Catual, partindo de ilustrações pintadas em toldos e bandeiras que se encontram numa das naus da companhia de Vasco da Gama (Cf. Canto VII, e. 73-77, e Canto VIII, e. 1-43). Entre os principais objetos de

representação da *evidentia*, ainda segundo Lausberg, estariam: 1) os processos da vida de trabalho; 2) acontecimentos que se processam na guerra; 3) festas; e 4) a descrição de um lugar (*loci descriptio*, ou topografia).

Ainda na mesma obra, Lausberg (p. 170-172) descreve a *gradatio* como uma “continuação progressiva da anadiplose”, isto é, um tipo de repetição em contato a partir do esquema “...x/x...y/y...”. Segundo o estudioso, na realização desta figura seria muito frequente o uso do poliptoto e da substituição sinonímica ou trópica dos membros da enumeração, diga-se de passagem, muito comuns em *Invenção do Mar*. Segundo Lausberg: “Esta figura tem a função [...] de assegurar a cada membro, na acumulação coordenativo-amplificante [...], existência autônoma, fazendo com que a amplificação apareça, “não como um meio estilístico, que depressa se atenua nos seus efeitos, mas sim como uma realidade preponderante da vida, por meio do seu caráter insistente.” (p. 171). Ora, é precisamente este “caráter insistente”, cujo efeito aparente é o da manifestação de “uma realidade preponderante da vida”, que nos parece ser o que há de mais próximo entre a *gradatio* e a *evidentia*, sem, contudo, subordinar uma figura à outra. Para Lausberg, “da existência autônoma dos membros” da enumeração na *gradatio* resultariam pelo menos seis “tipos funcionais”. Estes tipos são particularmente ilustrativos dos modos como os catálogos podem aparecer em *Invenção do Mar*. Lausberg cita os seguintes: 1) a “cadeia genealógica”, cuja estrutura fundamenta-se “no facto de cada membro (criado) da cadeia ter de atingir primeiramente uma idade determinada, antes de ele próprio poder criar”, podendo se especificar como “lista de pessoas” ou, alegoricamente, como lista de “abstratos personificados”; 2) a “cadeia da tradição”, que fundamenta-se “no fato de cada membro conservar durante certo tempo a matéria dada pela tradição, antes de seguir-se a continuação” (por exemplo, a cena da transmissão do cetro de Agamêmnon, no Canto I, da *Ilíada*); 3) a cadeia dos “caçadores caçados”, que se fundamenta na “consciência de cada caçador”, que não deseja ser caçado; 4) a cadeia de “instâncias jurídicas”, cujo fundamento é a lentidão dos trâmites da instância e a importância dada a cada instância do processo; 5) a cadeia de “ações”, que se processam cronologicamente, quando despojadas de imagem; e, enfim, 6) a cadeia lógica de juízos, conhecida como *sorites*, e cujo fundamento consiste na importância dada a cada juízo considerado por si mesmo.

Em *Invenção do Mar*, os *catálogos* são inúmeros quanto à forma e a função que exercem, correspondendo, muitas vezes, com relativa adequação, aos modelos arrolados por Lausberg, em sua definição da *gradatio*. Numa visão panorâmica, os seguintes agrupamentos dão uma ideia de sua recorrência e importância no poema:

1. catálogo de nomes de heróis conhecidos ou esquecidos (poema VIII), no Canto Primeiro; de testemunhas do nascimento do Brasil (IX), no Canto Segundo; catálogo dos nomes de mulheres míticas e históricas ligadas à história do Brasil (II), mais uma genealogia de donatários, nobres e seus sucessores que vieram exercer ordens reais e morreram, atacados por corsários franceses (VIII), no Canto Quinto; catálogo de bandeiras, bandeirantes, cidades e rios atravessados por eles (VII), no Canto Sexto; de marinheiros latinos (I) e nomes de ilhas ao norte e ao sul, batizadas por corsários franceses (IV), no Canto Sétimo;
2. catálogo de povos que legaram traços aos brasileiros (II); de clãs familiares do Nordeste (IV) e de famílias brasileiras e nobres vindos de Portugal (IX), no Canto Quinto; uma genealogia dos Mourões que habitaram o Ceará (II) e de antepassados do poeta (VI), no Canto Sexto;
3. catálogos de instrumentos de navegação, embarcações e termos marítimos, no Canto Primeiro (VIII), Segundo (I) e Terceiro (III); de instrumentos da indústria, agricultura, ofícios sagrados e profanos (I), no Canto Quarto;
4. de mercadorias negociadas e levadas para Europa pelos Portugueses (IX), no Canto Primeiro; de bens e riquezas ostentadas pelos fidalgos recém chegados no Brasil (IX), no Canto Segundo; de plantas, cavalos e animálias trazidos do mundo todo pelos primeiros fidalgos portugueses (I), de plantas e bichos nativos, de prédios fundados na capital, igrejas, cadeias e paços (V), no Canto Quinto; de bens encontrados nos engenhos (VI), de cidades e tipos de outro encontrados em Minas (VIII), no Canto Sexto;



5. catálogo de rios (IX), no Canto Primeiro; de terras descobertas ou conhecidas pelos portugueses (IX), no mesmo canto, e no Terceiro (II); de terras brasileiras, mencionadas na bitácula de Pero Lopes de Souza, praias e lugares (IV), no Canto Quarto; de canaviais de marinha (II), no Canto Sétimo;
6. catálogo de leitores de Homero e poetas, e de profetas bíblicos lidos pelo poeta (II), no Canto Segundo; catálogo de recorrências míticas do número doze na tradição (I), no Canto Quinto; de ofícios, instrumentos e atividades ligados à escrita, de gêneros textuais de cartórios e escritos antigos (I), no Canto Sexto; de cantores populares (I), e dos artistas, obras, pensadores e prazeres admiráveis de Holanda (IV), no Canto Sétimo;
7. catálogo fantástico de seres marinhos surgidos dos ossos dos portugueses naufragados (VII), no Canto Segundo.

A essa lista de catálogos, ainda pode-se acrescentar a enorme gama de episódios que, em sintonia com os “tipos funcionais” da *evidentia*, propostos por Lausberg, referem: a) processos da vida de trabalho, nos primeiros tempos da colonização (Canto Quarto, I e IV; Canto Quinto e Sexto, inteiros; etc.); b) a descrição de ritos, sacrifícios e festas (Canto Quinto, V e VI; Canto Sexto, I, IV, VII, IX); e, enfim, c) acontecimentos processados na guerra (Canto Sétimo). Outro caso recorrente e particularmente ilustrativo é o dos catálogos que se organizam de modo disperso no poema; isto é, sem contato ou adensamento da forma, como o conjunto de alusões à cultura popular e erudita, a fontes e escritores citados no texto, dos quais o “índice remissivo” do poema (p. 362-365) é um resumo considerável, mas muito limitado.

Dentre todos os usos e formas dos *catálogos* em *Invenção do Mar*, os mais destacados, contudo, são: i) o catálogo das “rimas do Império” de Portugal (IX), que encerra o Canto Primeiro; ii) os catálogos da “geografia mestiça” do Brasil (II), no Canto Quinto; e iii) os da “Gênese” e “Inventário Geral”, as duas partes que compõem o epílogo

do poema. Estes catálogos são importantes porque, servindo de introdução ou encerramento de determinados cantos — e mesmo do poema como um todo —, cumprem, nestes casos, a função mais típica dos *catálogos* em *Invenção do Mar*: sublimar os episódios da história colonial brasileira não tanto por seus exemplos como pela abundância e riqueza de seus detalhes; pelas ramificações que sua história mantém com momentos decisivos de uma história geral do Ocidente, a qual, com a modernidade, começa a integrar as diversas regiões do globo no horizonte de partilha de um destino universal e comum; e, sobretudo, pela maneira como acentuam o Brasil como lugar privilegiado de encontro e mistura, bem como de choque aniquilador, entre os diversos povos pertencentes a estas macro-regiões, com expressiva hegemonia e imposição dos modelos culturais e civis europeus sobre o de povos americanos, africanos, árabes e asiáticos.

Um segundo ponto interessante a notar é que esses catálogos dramatizam algumas das funções mais correntes dos *catálogos*, na História: a de servirem de cálculo contábil, recenseamento militar, canonização ou registro de propriedades, bens, leis e nomes de pessoas historicamente ligados entre si. Daí *Invenção do Mar* mencionar livros bíblicos antigos, como o *Deuteronômio* (um livro de leis), os livros dos *Números* e das *Crônicas* como modelos de sua forma geral de “Inventário”, no final do primeiro poema de seu epílogo (“Gênese”, p. 353); sendo uma de suas características críticas mais acentuadas o fato de o próprio poema insistir, nestas partes, no fato de os “catálogos” e genealogias serem uma forma poética que, muito embora tenda para a abundância e a riqueza, encontra seus limites no próprio fato de provocar a desordem, em decorrência de sua tendência para a exaustividade: “só eu leio agora / seus nomes esquecidos / e celebro seus nomes marinheiros” (VIII, Canto Primeiro, p. 41), diz um dos primeiros catálogos de nomes dos heróis portugueses da era das descobertas; “o teu, Homero, era o catálogo das naus / três mil violas eram poucas para cantar / saudades de Portugal”, “Este é o catálogo das rimas / poucas para rimar as terras a que chegamos”, diz um trecho do importante catálogo final (IX, p. 51) do Canto Primeiro; e “esta é a genealogia — vaga, acrônica e ambígua”, diz o da primeira parte da “Gênesis”, ao fim do poema.

E assim,

de Maragogi a Pacoti ao Piauí Aracati e Cacequi  
 e ao Havaí [...]  
 de Jaceguai e Shangai ao Paraguai e Villaguai [...]  
 [...] era nosso o mundo  
 de Angola a Carangola a Bissau e Macau  
 e a China e a Cochinchina e a Costa da Mina  
 e a Guiné e o Pindaré e Bornéu e Chinchéu e Birabéu  
 e os Congos e os Sorongos e a Serra Leoa e Água Boa  
 e de Lisboa e Madragoa e Quiloa e Goa e praias de Alagoas,  
 Iguaba, Ibiapaba  
 Jaçanã e Tupaceretã  
 Sachima e Kangashima e Hiroshima  
 e cantando achamos  
 o pau de Pernambuco e o pau de Calambuco  
 Piancó, Cabrobó, Copiapó e Marajó,  
 Ihamuns e Garanhuns:  
 do Golfo de Tomkin à corte de Pequim,  
 de Guarabira a Cashimira  
 do Tibet a Jafet, de Manila a Bashinila [...]

(MOURÃO, 1997, “Canto Primeiro”, “IX”, p. 48-49)

Em sua forma reiterativa, os *catálogos* de *Invenção do Mar* sempre recomeçam, causa e efeito de si mesmos, colocando o *nome* — e, muito particularmente, o *nome próprio* — como protagonista de uma cena “auroral”. São nomes que, na sucessão de si mesmos e na cadência de sua identidade sonora, não são simplesmente *comuns*, pois nomeiam pessoas e coisas tidas por únicas — portanto, inegociáveis, inconvertíveis entre si, de uma língua a outra, de um povo a outro. Pois que une Angola, Pindaré, Sorongos, Madragoa, Sachima, Jaçanã, Calambuco e Piancó entre si, senão a radical estranheza que, mantendo-as unidas em suas adjacências, por vínculos de terminação e de semelhanças, também as opõe e distancia entre si, conforme a arbitrariedade de uma escolha, ou eleição? Há, na simples recorrência de semelhanças e diferenças sonoras, gráficas e semânticas evocadas pelos *nomes*, um ritmo não necessariamente programado, mas achado no depósito *comum* das línguas. Esse ritmo, misterioso e alucinante, é o mesmo que sempre esteve presente na base dos ritos próprios à concepção e uso mágico da linguagem, em épocas arcaicas. E que se manifestavam, sobretudo, nos usos onomatopaicos da língua. Por exemplo, em casos como o do “abracadabra” ou do “uróboro”, o nome do monstro que devora a sua própria cauda, e que, em várias línguas, soa como um palíndromo. Assim,

também neste caso do uso dos *catálogos*, em *Invenção do Mar*, concepção *totalizante* da linguagem e do mundo e ideia de uma linguagem eficaz, capaz de agir sobre as coisas, encontram-se, novamente, na perspectiva da sublimação épica de elementos derivativos da fábula.

### 2.5.2. Ekphrasis: a palavra partitura e o magnífico

A *ekphrasis* é um caso particular da *evidentia* que tem enorme emprego em *Galáxias*, na realização de efeitos *epifânicos* de alumbramento. Como já dissemos, esses efeitos são perseguidos pelo poema com vistas à produção de uma *antifábula*, cuja função poética é impedir a continuidade da ação na fábula e, em nível mais profundo, o encadeamento lógico das razões que, no discurso, subordinam a narração a uma concepção imitativa. Para esta concepção imitativa da representação, o valor da criação poética e ficcional só se mede a partir da identidade ou adequação entre representação e realidade, sendo a realidade pressuposta de duas maneiras: como alguma coisa (ou melhor, “a” coisa) já consumada e dada, num plano anterior à linguagem — caso da *mímese* naturalista e do empirismo científico —; ou, então, como produto de consensos, também externos e anteriores à representação — caso do entendimento moderno que se faz da retórica antiga. Entretanto, embora a *ekphrasis* possa ser frequentemente entendida como um tipo particular de uso da *evidentia*, no qual o poeta ou orador se concentraria exclusivamente na descrição de uma obra de arte — ou mesmo de uma outra obra discursiva —, como é o caso da descrição do escudo de Aquiles, na *Ilíada*, não há qualquer consenso entre os estudiosos a respeito de uma definição precisa dessa figura.<sup>67</sup> Muitas vezes, ambas as figuras —

---

<sup>67</sup> Em seu artigo “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, João Adolfo Hansen (2006, p. 85-86) escreve: “Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélion Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético — que narra em torno — pondo sob os olhos com *enargeia*, ‘vividez’, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe. O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticado como exercício de

*evidentia* e *ekphrasis* – são tomadas como sinônimos<sup>68</sup>, e, desde o estruturalismo, pelo menos, tornou-se comum entender os casos de *ekphrasis* ligado a representação de um tipo de obra artística por outro a partir do conceito linguístico de *metalinguagem*.<sup>69</sup>

Em *Galáxias*, o uso recorrente da *ekphrasis* vale muito bem como um contraponto do papel que os catálogos desempenham em muitas passagens de obras épicas antigas, como o catálogo das musas, na *Ilíada*, de Homero, ou o catálogo dos deuses, da *Teogonia*, de Hesíodo. Isso porque a *ekphrasis* retém pelo menos dois elementos importantes da poética dos catálogos: a) a acuidade naturalista do registro sistemático e expressivo do detalhe, que procura causar impressão mais pela exaustividade e abundância, do que pela ordenação ou o cabimento rigoroso das partes; e b) o pressuposto de que a obsessão pela

---

eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada ‘segunda sofística’ do século II d.C., como Calístrato, Filóstrato de Lemnos, Luciano de Samósata, e aplicado por prosadores como Aquiles Tácio de Alexandria, Cáriton de Afrodísias, Longo, etc., em proêmios de romances. No caso, a *ekphrasis* é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*”. E Hansen acrescenta, apresentando colocações que corroboram e detalham o que já dissemos sobre o uso que, na Antiguidade, se fazia desta figura, em obediência ao código normativo e à concepção imitativa da representação — ou seja, em posição antagônica ao uso feito por *Galáxias*: “A *ekphrasis* relaciona-se diretamente com passagens dos ‘Tópicos I’, da *Retórica* e da *Poética*, onde Aristóteles escreve sobre a atividade do historiador e do poeta, prescrevendo que devem compor imitando as opiniões tidas por verdadeiras pelos sábios ou pela maioria deles. As opiniões tidas por verdadeiras fornecem causas e explicações que tornam o discurso *verossímil* ou semelhante ao verdadeiro da opinião. A *verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos* e, na *ekphrasis*, decorre da relação da imagem fictícia da pintura que é descrita com discursos de costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural”.

<sup>68</sup> Cf. Lausberg (2011, p. 218-219, §368).

<sup>69</sup> Um texto famoso a respeito destas trocas entre artes, discurso e representação é o *Isto não é um cachimbo*, de Michel Foucault (1988), em que, salvo engano, Foucault não usa a noção de metalinguagem expressa ou explicitamente. O livro, de 1973, junto com o celebre quadro de Magritte, criado e recriado em várias versões, desde 1928, e que serve de objeto de análise a o livro de Foucault, exerceu grande influência em círculos acadêmicos, desde sua publicação. Um indício oportuno e nada gratuito desta influência é o do título do CD que acompanha a 2ª edição de *Galáxias*, de 2004, que traz leituras do poema feitas por Haroldo de Campos e recebe uma nomenclatura análoga a do quadro de Magritte: “*Isto não é um livro de viagens*”. A frase é tirada do título de um dos fragmentos de *Galáxias*, que começa justamente com estas palavras. Embora a cronologia do fim de *Galáxias* diga que Haroldo começou a escrever — ou terminou — o fragmento em 2/8/1964, é difícil saber se foi acrescentada anterior ou posteriormente; se a propósito ou não do quadro de Magritte ou do livro de Foucault. Outro detalhe importante é que o próprio uso da *ekphrasis* em *Galáxias* reproduz a relação de determinação recíproca que Foucault reconhece haver entre a imagem e o título do quadro de Magritte. É enganoso, porém, supor que este tipo de determinação — que, para além dos dois termos colocados em jogo pelo quadro de Magritte, poderia ser chamada de sobredeterminação, com o auxílio da psicanálise, ou, então, de contaminação —, sendo fonte inesgotável de anacronismos, é efeito ou resultado *exclusivo* de um modo de composição contemporâneo ou moderno. Melhor seria dizer que ela descreve um modo característico da produção de simulacros, a qual, esta sim, é fortemente acentuada pela arte moderna e, principalmente, pela contemporânea, com a ironia e o pastiche, tidos, respectivamente, como um dos seus traços característicos, por Frederic Jamenson (1996).

quantidade e o número respondem, compensatoriamente, a uma suspeita insistente acerca da impossibilidade de reconduzir o múltiplo ao uno, o caos à ordem, o decaído ao divino, o nascido ao intra-uterino — e, enfim, o disperso à totalidade. “[U]m livro / de registros é também um livro e o difícil do difícil” — diz, peremptoriamente, um fragmento de *Galáxias*, que, sintomaticamente, traz o título de pó ou poeira de lenda (“pulverulenda”); um título que é apenas um dos muitos nomes que podemos dar ao tipo de procedimento a partir do qual *Galáxias* se molda como fragmento e livro — tal como se cumprisse, com isso, um desígnio ou destino —, e que optamos por chamar de *antifábula*.

Uma característica muito comum do uso da *ekphrasis* em *Galáxias* é ela discorrer sobre obras arquitetônicas, quadros, esculturas, interiores de igrejas, museus, as minúcias gráficas da composição de iluminuras de livros, ou o aspecto labiríntico de ruas em vilarejos e cidades. Detalhar ou agrupar estes usos segundo suas características comuns, neste caso, seria algo ocioso, pois, mais que um uso disseminado ou abundante na composição do poema, a *ekphrasis* tem um emprego sistemático. Posto de lado os casos explícitos de metalinguagem, que exploram minúcias da composição do próprio livro e da escrita, ocorrendo em geral nas partes extremas do livro e suas partes (começo e fim), a *ekphrasis* é empregada em praticamente todos os fragmentos de *Galáxias*. Um caso particularmente interessante é o da descrição do requintado sinete (“tughra”) de um sultão, no fragmento “princiava a encadear-se um épos”:

a tughra de sulaiman o magnífico é um tríplice recinto de pássaros  
violeta e ouro sua cauda se abre em lobulados espaços florais  
não se saberia por onde ela começa e onde ela termina pois tudo é necessário  
nessas volutas que devolvem outras volutas e as envolvem de novo num  
labirinto áureo talvez a palavra partitura e uma clave tripla de rouxinóis  
pudesse dizer algo dela se não houvesse ainda uma suspensa ouropêndula  
de abelhas-arabescos entre o ar e o ar digo entre os espaços floridos índigoazuis  
e o grande branco armado onde a constelação arrasta sua pompa  
de fato não era o sultão quem pessoalmente a executava havia para isso um  
calígrafo e se as tughras variavam mantinham sem variar uma tughra básica

(CAMPOS, 2004, “princiava a encadear-se um epos”)

A descrição surge ao fim do primeiro terço do fragmento, como interrupção da especulação metalinguística inicial do poema sobre os obstáculos colocados à continuidade da fábula na composição épica pelo absenteísmo do eu poético, causa determinante, também, do aspecto multiforme e derivativo de sua composição textual (“principiava a encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão absconso”). Essa descrição antecipa, por outro lado, o relato mais concreto do encontro do poeta com o professor de literatura, na Espanha, para quem, como já mencionamos, a centelha épica seria uma questão de talento inato e não de composição, sendo o romancista histórico-realista Benito Perez Galdós (1843-1920), a autoridade máxima sobre o assunto (“o se tiene la chispa o no se tiene citava galdós e parecia saído de um / disparate de goya”). Esse uso da *ekphrasis* interessa, a princípio, pelo efeito de choque que sua colocação sintática provoca, ao suturar, em suas extremidades, trechos que se opõem entre si: de um lado, a reflexão crítica sobre o problema da realização da *mimese* épica e, de outro, já na sequência, a própria experiência da narração. É um uso geral que *Galáxias* faz desta figura. Mas ele interessa ainda pela súpula de temas que são bastante recorrentes no uso geral que *Galáxias* faz da *ekphrasis*, e que o trecho desenvolve: 1) a alusão a culturas periféricas em relação à Europa, como as da América pré-colombiana, África, Ásia e Oriente, dentre as quais se destacam referências à cultura hebraica, árabe, mourisca, indiana, iorubá, chinesa, macauense, e japonesa; 2) a ênfase no aspecto labiríntico da arquitetura árabe e oriental, ou dos vilarejos americanos e europeus, sobretudo ibéricos; 3) o caráter autotélico, luxuoso, florido e ornamental desta arte; 4) o efeito mágico e hipnótico de suas construções mandálicas, ou em abismo, bem como a recorrência da figura da “constelação” como símbolo da reunião da multiplicidade na totalidade última do *cosmo*; 5) a reminiscência, mesmo que sutil, das grandes viagens e navegações modernas, como o marco de surgimento de uma circulação universal de bens e valores, tanto materiais como culturais, dos quais a arte americana dos séculos XV-XVII — especialmente a designada de “maneirista” e “barroca”, pelos classicistas —, embora intransigentemente eurocêntricas, teria deixado sinais inequívocos; e 6) o uso abundante da linha curva, como característica deste estilo. Além destas características, o trecho registra ainda: 7) o apagamento da voz autoral e alta especialização artística exigida na realização destas obras (“de fato não era o

sultão quem pessoalmente a executava havia para isso um / calígrafo”); e 8) uma hesitação a respeito da primazia da significação verbal sobre a não-verbal, exprimida no conflito entre o *nome* referido pelo sinete e a minúcia pictográfica com que o sinete é desenhado, e que é, em definitivo, a razão de sua singularidade, bem mais que a matéria fônica significada no *nome próprio*; afinal, só mesmo “a palavra partitura” (alusão à exploração do espaço gráfico multidimensional da página pela poesia moderna, em especial no *Lance de Dados*, de Mallarmé), ou uma “clave tripla de rouxinóis” (alusão à figura casual e cotidiana dos pássaros sentados sobre os fios de transmissão elétrica, característicos da modernidade), “talvez [...]pudesse dizer algo dela”.

Duas passagens situadas em fragmentos que se sucedem dão uma boa ideia da recorrência daqueles temas nos usos da *ekphrasis*, em *Galáxias*. Eles descrevem respectivamente o interior e o exterior de duas igrejas; num dos dois casos, explicitamente, a Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, Minas Gerais, considerada uma das obras tardias mais importantes do Barroco, no Brasil. Esta descrição aparece no fragmento “o ó a palavra ó”, que, como sugere o título, ecoa distantemente o Sermão de Nossa Senhora do Ó (1640), do Padre Antonio Vieira. Em *Galáxias*, o fragmento descreve a igreja de Sabará como uma construção de “tejadilhos num branco alvaide” e “janelas sangue-de boi”, cuja construção teria sido ordenada por um senhor de engenho, de nome Diogo ou Antonio; este teria saído ileso de uma batalha mirabolante, numa história em que figura como protagonista, e na qual enfrenta, com seus escravos, um “troço de dragões”. O requinte da construção, segundo o poeta, estaria em seus “painéis de macau”, “torres chins” e “aves de fantasia”, inspiradas na arte do oriente, e cujo efeito conjunto seria o de uma obra de grande sobriedade e concisão, como seu nome; ou nas próprias palavras do poema, uma obra “cabal e conclusa onde nada se põe e de onde nada se tira risco único de / cumprida beleza breve haicai barroco que escande sua vogal de espanto / ó e só contra o sol febrúario”.

A contrapartida desta descrição aparece no fragmento “cheiro de urina”, em que o livro se detém numa longa descrição de um interior — e, mais especificamente, do fundo —, de uma igreja de estilo ostensivamente barroco. Como nos fragmentos em que trata de construções mouriscas de Espanha, o trecho enfatiza muito a reincidência de “arcos”, “floradas” e “florões” na construção; e, também, a estilização de imagens fantásticas e



representativas do novo mundo, como “atalantes”, “cariátides”, “anjosfêmeas / de brinco e coifa de cortezã”, “índios e cocares”, na sua ornamentação, de modo que, no conjunto, a riqueza da decoração compõe uma espécie de “selva poliáurea”, na qual um “cristo” mulato ( “marfinizado de pele cinamomo”, ou canela) sangra, lançando “raios e ferrões” de prata em torno de si. “o livro recede diante do cumulado” — avalia o poeta, em tom de confissão, mas também de regozijo pelas limitações da escritura diante da diversidade do que se oferece ao testemunho. A observação antecipa, de imediato, a descrição ecfrásica do ritual e da dança, da decoração e comida oferecida em uma festa à Iansã, numa visita do poeta a um terreiro de candomblé, na qual o formalismo do mestre de cerimônias é reiteradamente confrontado com o êxtase místico da mãe-de-santo. Em mais uma ruptura com o conteúdo — que só é mesmo ruptura mais pelo abrupto da transição do que pela falta de afinidade entre os assuntos —, o fragmento encerra-se com algumas considerações sobre as semelhanças que ligam o efeito mântico do “om” hindu ao efeito de interrupção da cadência lógica do sentido numa frase sintaticamente incongruente: “incolores idéias verdes dormem furiosamente” — segundo nota do autor, um exemplo de “agramaticalidade”, dado pelo linguista americano Noam Chomsky.

Para uma ideia de casos de emprego da *ekphrasis*, em *Galáxias*, em que se acentua o aspecto labiríntico da experiência moderna de mundo, convém consultar a descrição que o fragmento “pulverulenda” faz dos estreitos vilarejos de uma cidade (espanhola, talvez), onde as janelas das casas remetem, incessantemente, uma para o interior da outra; ou, então, a descrição do interior magnífico das mesquitas e antigos palacetes árabes na região espanhola da Andaluzia, em “mire usted”. Já para um exemplo de emprego da *ekphrasis* na descrição de um tema metafísico (e não concreto, como é habitual no uso desta figura), vale a pena conferir o fragmento “a criatura de ouro”, no qual a intrincada cosmogonia dos vedas é explicada a partir de uma sondagem filológica das raízes dos *nomes* empregados na classificação dos princípios elementares do universo. Ali, ao fim do fragmento, encontra-se, também, uma bela descrição da lógica da textualidade, concebida a partir de uma imagem insólita e autofágica da arquitetura fantástica, que o poema subscreve, como sua própria lógica de composição e montagem:

não o texto mas o gesto que o textura o entretexto onde  
os jardins se suspendem dos jardins e a curva do patamar responde a  
uma curva de patamar jamais devorado ele devora mesmo o que não se devora

(CAMPOS, 2004, a criatura de ouro)

Enfim, um último exemplo, entre tantos, de referência à penetração da cultura oriental na cultura brasileira, pode ser visto, ainda, no fragmento “isto não é um livro”, que menciona de passagem a esplanada do Convento de São Francisco, na Paraíba do Norte, com seus dragões e portais esculpidos em pedra; e que o fragmento ressalta como uma reminiscência do gosto “barroco” pela conjunção de elementos díspares.

### 3.HERÓIS E TIPOS COMUNS

“The tradition of the epic curse properly begins when the blinded Cyclops Polyphemus cries out to his father Poseidon for vengeance upon Odysseu at the end of Book 9 of the *Odyssey*. His curse concludes an episode that has been recognized and well interpreted by modern critics, most notably Horkheimer and Adorno, as a colonialist encounter between a ‘superior,’ civilized Greek and an underdeveloped barbarian. Homeric scholars have associated aspects of Odysseus’s wanderings with Greek colonizing ventures in the Mediterranean that began in the eighth century B. C., and Odysseus’s glowing appraisal (9.131-41) of the island that lies off the Cyclopes’ coast – fit for all crops, rich in meadows, a suitable site for vineyards, a good harbor, a freshwater spring – reveals a colonist’s mentality. The land is there for the taking, especially since the neighboring Cyclopes lack the ships to get there themselves; they also lack the agricultural skills to exploit it properly. But when Odysseus goes ‘to find out about these people, and learn what they are’ (9.174), the Cyclopes turn out to be a pesky lot indeed. [...]

[...]

The kinship of Polyphemus to Poseidon, the god of sea and storms, extends a process of dehumanization that has already begun by portraying the barbarian native as a Cyclopean giant, one-eyed and slow-witted because of his primitive culture, monstrously big because of his willingness to use force against the colonizing stranger. Through his divine father, the native is further identified with the hostile elements that Odysseus must battle along his voyage. The conquest of native peoples becomes assimilated with efforts to dominate nature; but this familiar ideological equation merely suggests here how difficult and inconclusive such conquest may prove to be. The *Odyssey* presents a failed colonialist scenario in Book 9, even if it leaves a native victim behind. Odysseus loses six men, devoured by Polyphemus, in the course of the episode, and the curse of the Cyclops will eventually cost him the rest of his crew and literally untold hardships beyond the ending of the epic itself. The price of colonialist violence seems prohibitively high”

David Quint, *Epic and Empire*, p. 107-108



### 3.1. O TIPO EXEMPLAR E A AÇÃO PRINCIPAL

#### 3.1.1. O bandeirante e o mestiço

Compreende-se que, até aqui, a análise de elementos da composição geral do poema e da fábula de *Invenção do Mar* não tenha dado ocasião a uma análise pormenorizada da lenda que o poema elabora a partir da história da descoberta e colonização do Brasil. Tradicionalmente, é em torno à figura central de um herói que as narrativas épicas são construídas. E *Invenção do Mar*, não tendo unidade de fábula, também não compõe sua “invenção” poética em torno de um único herói. Trata-se de uma característica que muito o aproxima d’*Os Lusíadas*, de Camões, e de *Mensagem*, de Fernando Pessoa — dois grandes marcos da poesia épica de Língua Portuguesa que *Invenção do Mar* evoca e reivindica como modelos, e que celebram muito mais a unidade de caráter dos grandes vultos históricos e lendários de Portugal, do que um único indivíduo em especial. Assim, *Mensagem* pode evocar de um Bandarra a um D. Dinis, ou um Padre Antonio Vieira; de um Galaaz, ou um Viriato, a um Nuno Álvares Pereira; de um Ulisses ao Infante D. Henrique; de um Vasco da Gama a um D. Sebastião; de D. Tareja a D. Filipa de Lencaster, sem prejuízo de valor, de um pelos outros. Do mesmo modo, *Os Lusíadas* pode mencionar de D. Afonso Henriques a Egas Moniz, dos Doze de Inglaterra a D. Inês de Castro, sem que as histórias de nenhuma destas personagens pareçam menores ou saiam obscurecidas em vista do feito de Vasco da Gama e seus homens, que foi chegar às Índias, depois de Bartolomeu Dias já ter dobrado o Cabo das Tormentas, e que serve de ação central ao poema.

Para *Invenção do Mar*, a história da descoberta e colonização do Brasil se perde no tempo: ela não tem origem precisa ou definida, nem se esgota na ação isolada de um único indivíduo, porque é, antes de tudo, “invenção”, isto é: não apenas produto da fantasia ou caprichos particularizados, mas o advento de uma realidade invocada, chamada e sempre reinventada na imbricação dos mandatos sociais e do desejo pessoal. É bem verdade que, nesta “confluência” de fatores, o desejo e as prerrogativas do conquistador sempre

predominaram sobre as do conquistado; mas, segundo a interpretação já tornada corrente no modernismo, a vontade dos conquistados nunca teria deixado de se manifestar, mesmo que silenciosamente e em negativo, nas distorções e adaptações às quais forçou a cultura europeia a se acomodar, ao ser transplantada para a Colônia. Essa homogeneidade irreduzível entre o que constitui a substância da vida nacional e o que obedece à satisfação narcisista das necessidades mais imediatas, como o enriquecimento pela pinhagem ou o desejo sexual, é bem ilustrada numa passagem do poema “II”, do Canto Sexto, de *Invenção do Mar*. Nele, o “caráter” social do brasileiro é estampado na figura lendária do bandeirante — uma figura, hoje, mais do que em outras épocas, criticada pelo modelo de violência, autoritarismo e arbitrariedade que representa em relação às instituições civis e de direito almejadas pelas democracias modernas, muito por conta da responsabilidade que se lhes atribui no genocídio dos povos autóctones e na fumigação de esforços coletivos de resistência à dominação, como quando da subjugação do quilombo de Palmares. Diz *Invenção do Mar*:

Caçavam ouro, esmeraldas, diamantes  
os capitães das vilas caçavam índios  
os capitães-do-mato caçavam negros e quilombos  
os missionários caçavam almas  
os índios caçavam mulheres brancas  
para a luxúria de suas redes  
e homens brancos para a orgia  
de seus assados de carne de gente,  
e todos  
caçavam o Brasil.  
Caçar — era a coisa dos bandeirantes  
e a *cosa nostra* — a coisa de seus herdeiros;  
e assim vivemos — na caça de todos os dias  
e o Brasil é cada vez maior e cada vez mais longe — e nunca  
terminamos de achar o Brasil  
e muitos morreram na caça desta glória,  
e somos todos marqueses de minas de prata  
capitães-gerais das lavras de ouro  
das grutas de diamantes — e é cada um de nós  
governador da esmeralda que habitamos, pois  
naveguei a esmeralda, Fernão,  
contra vento, contra monção,  
contra maré, contra razão, e assim  
eu poeta moro na esmeralda.

(MOURÃO, 1997, p. 225)

Recordando o famoso poema de Olavo Bilac sobre o bandeirante Fernão Dias Paes Leme (“O caçador de esmeraldas” — para muitos, um dos melhores poemas de Bilac; aqui, evidentemente aludido por *Invenção do Mar*), há qualquer coisa de insanidade, de intrepidez febril e irracional, nesta “caça” permanente e cotidiana pela “esmeralda” sonhada; por esse “ouro”, ou “diamante”, ao qual praticamente tudo é conversível: índios, negros, almas, mulheres, o “Brasil” enquanto território e nação; a que tudo, por sua vez, reverte, na condição de objeto de desejo, como que se voltando para o sem-fundo de um abismo, um Deus ou um centro, mais ou menos como qualquer necessidade ou mercadoria se nivela com a moeda no interior do capitalismo industrial, que haveria de se impor pra valer, somente um século depois. Mas, aí, na passagem de *Invenção do Mar*, conserva-se ainda um traço marcadamente romântico, compartilhado, talvez, pelo poema de Bilac. Trata-se de fazer com que tudo seja nivelado por meio da Natureza (que, nestes casos, é sempre idealizada), e não pelas trocas mercantis entre a Colônia e a Metrópole. Note-se: no poema, os bandeirantes “caçavam” “ouro, esmeraldas, diamantes”, como os “capitães das vilas caçavam índios” e os “capitães-do-mato caçavam negros”, como os “missionários” caçavam “almas”, e os “índios” caçavam “mulheres brancas” e “homens brancos” para comer. No feixe de coordenações sugerido, as diferenças simplesmente desaparecem: pedras preciosas valem tanto quanto “índios” ou negros fugidos para mão-de-obra escrava, ou “almas” para missionários, e valem o mesmo que homens e mulheres brancas para o sexo ou os banquetes antropofágicos. As diferenças de qualidade e valor no interior da sociedade dos colonos se igualam (esmeraldas = escravos = almas para missionários); e, com elas, também as diferenças irreduzíveis entre a cultura e a sociedade de Portugueses e indígenas, respectivamente (homens e mulheres para banquete = [esmeraldas = a escravos = a almas para missionários]). No coeficiente de tudo, aparece uma única cifra: o desejo, ou a *vontade* de poder, suprimindo a diferenciação dos fatores. Mas a supressão da diferença, também é exposição da sua irreduzibilidade: no limite, “almas” e “esmeraldas” pouco interessam para índios antropófagos, tanto quanto “almas” para “capitães-do-mato”, e assim

por diante. Tudo se iguala pela diferença cultural, na representação de uma pulsão arcaica ou mais rudimentar do *desejo*, comum a todos. Mas não equivale.

Contudo, é só no plano da ambição e dos desejos pessoais — isto é, da “esmeralda que habitamos”, como lenda ou mitologia pessoal — que, segundo o poema, “somos todos marqueses de minas de prata / capitães-gerais das lavras de ouro”, ou “governador”. Daí o segundo e terceiro elementos românticos que a passagem de *Invenção do Mar* partilha, ainda, com o poema de O. Bilac: o Brasil, enquanto nação, como acontecia na imaginação dos poetas e filósofos do Romantismo, não é só a natureza imensa, passiva e acolhedora, sempre a espera de quem possa conquistá-la, aumentando-lhe as fronteiras dominadas e os territórios (“o Brasil é cada vez maior e mais longe”); é, também, a “Ideia” que, embora vicejando na imanência da realidade concreta, jamais se atualiza, retirando-se sempre para um nível mais elevado de perfeição para o qual nenhuma representação basta; de cuja criação todos participam, voluntária ou involuntariamente, e para a qual todos são chamados a cumprir uma vocação, que é o compromisso de vida e de morte que se assume consigo mesmo, na dura tarefa de realizar sua história individual: “e o Brasil é cada vez maior e cada vez mais longe — e nunca / terminamos de achar o Brasil / e muitos morreram na caça desta glória”. No poema de Bilac, Fernão Dias Paes Leme é a atualização nacional e a modelação exemplar deste tipo característico de herói romântico: ele é o *gênio da raça*, ou o indivíduo que, ultrapassando todos os limites sociais que se lhe deparam, termina vencido e sozinho, em algum lugar inóspito, acompanhado apenas da sua insensatez e de sua vontade de ferro. Por vias bastante tortas, é ainda este o *destino* que *Invenção do Mar* atribui ao poeta e à aventura da poesia na vida moderna, pois como diz: “contra vento, contra monção, / contra maré, contra razão”, ainda assim, “mora na esmeralda” da lenda, do mito e do sonho. Visto por este ângulo — em que o poeta é o indivíduo que escolhe voluntariamente habitar o mundo da lenda; muito particularmente ali, onde ela pretende aflorar como história —, a passagem citada interessa menos pelo modo como “naturaliza” a *vontade* individual como motivação rudimentar e corpórea primordial — e, por isso mesmo, trans-cultural —, do que pela maneira como testemunha a permanência dessa naturalização da vontade como traço duradouro e característico da formação nacional.



Se nenhuma ação individual isolada interessa a *Invenção do Mar* como marco pontual fundador, ou, então, por alguma qualidade julgada extraordinária ou exemplar, isso não significa, porém, que não se interesse vividamente pela variedade de elementos ancestrais que teriam se concentrado na formação do caráter nacional. Ou, ainda mais especificamente: interessa a *Invenção do Mar* justamente algo do aspecto imponderável — isto é, sem-origem pontual e precisa — dessa concorrência de elementos heterogêneos. Bem afinado com o discurso romântico-moderno de caracterização do brasileiro como povo *miscigenado*, do qual Gilberto Freyre não é o primeiro, mas é, talvez ainda hoje, o mais penetrante e combativo expoente, *Invenção do Mar* não se contenta apenas em constatar a diversidade racial no *corpo* da população que resulta do cruzamento de índios, negros e brancos. Quer, como Gilberto Freyre, aprofundar e acentuar a memória de que tanto índios, como brancos portugueses e negros africanos, malgrado a designação generalizante dos apelativos que os nomeiam — e talvez não muito para além dessas designações e dos mitos que os sustentam —, jamais foram dotados ou procederam racial, política ou culturalmente de uma unidade pura e simples de origem. Sendo mesmo assim, então a experiência histórica e bem sucedida da *miscigenação*, ainda que com suas inegáveis distorções, e realizada mais por força das circunstâncias, do que por vontade política, teria colocado diante do etnocentrismo de todos os povos um espelho, a partir do qual se tornava possível pensar não só o disparatado das concepções de *pureza* racial, mas, sobretudo, uma solidariedade comum de origem, a partir da diversidade dos intercâmbios e migrações. Isto valia, sem dúvida, sobretudo para a Europa, que, em face da sua saída territorial e do descobrimento da magnitude e variedade dos outros povos, viu-se obrigada, talvez primeiramente, senão a se rever politicamente, ao menos a elaborar críticas às suas próprias pretensões de grandeza. O Brasil, se nem de longe foi o único em que essa experiência se deu, teria sido o lugar em que a agregação de elementos tão díspares teria ocorrido de forma mais vistosa:

Já madruga no mapa dos cartógrafos  
tua geografia mestiça e nela a pele e o prisma  
dos nomes que lampejam teus conúbios:  
Passo de Camarajibe e Maranguape

e és o tálamo das línguas e das raças  
godos visigodos celtas e celtiberos  
romanos, normandos ruivos, mouros morenos  
e filhos de Ulisses e Diônisos  
sacerdotes, Rodrigues, e guerreiros do Benim  
e as povoações repetem  
europas, árias, áfricas, américas,  
Cratos, Beléns e Santaréns e Óbidos  
Mobaças, Almofalas, Minas,  
Portalegres e Bragas e Branganças  
entre Macaus, Guaramirangas,  
e as doces Bertigas, Congos Novos.

(MOURÃO, 1997, p. 169)

Se há algo de original na origem do Brasil — e, na variedade dos elementos que compõe seu caráter —, é justamente a cópia, a derivação, a *imitação* variegada e cumulativa de tudo o que compõe o caráter que se atribui a outros povos: dos portugueses, “filhos” lendários de “Ulisses” e “Diônisos” (Dom Dinis, mas, também, Dionísio, o deus greco-romano), herda-se não só o lusitanismo, mas, também, a ancestralidade de bárbaros nórdicos e medievais, como os “godos visigodos celtas e celtiberos” e “normandos ruivos”; herda-se o expansionismo imperialista, o direito e muito da cultura e da língua dos “romanos”; herda-se, inclusive, o fervor erótico, combativo e religioso dos “mouros morenos” e dos “guerreiros do Benin”. No Brasil, tudo se repete. E de um jeito diferente: algo de “árias”, de Macau, muito discreto, praticamente imperceptível; algo de muitas cidades da Portugal e África. Para a percepção moderna, bastante habituada à crítica do colonialismo português e, às vezes, por comodidade, mais acostumada a responsabilizar o passado colonial do que a enfrentar diretamente os fatores locais que favorecem e se beneficiam desse legado, Portugal pode ser uma lembrança amarga, uma recordação de violência, exploração e escravismo. Mas, para *Invenção do Mar*, é ainda um dos primeiros e mais remotos vínculos do Brasil com o mundo.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Esta posição de *Invenção do Mar*, que consiste em rebaixar toda influência autóctone ou estrangeira em vista da afirmação do predomínio hegemônico da cultura portuguesa, na formação política e cultural do Brasil, encontra-se original e paradigmaticamente esboçado no célebre ensaio de por Karl Friedrich Philipp Von Martius, “Como se deve escrever a História do Brasil”, e reverbera ao longo de todo o século XX, encontrando eco mesmo na obra de intelectuais com Sérgio Buarque de Holanda. Ao fim de um dos capítulos iniciais de *Raízes do Brasil*, Holanda escreve: “A experiência e a tradição ensinam que toda cultura só absorve,

Por este vínculo, as virtudes morais — bem mais do que as ações individuais — de vultos históricos do passado, que nada têm que ver com a ideia de um Brasil emancipado, enxertam-se anacronicamente ao *corpo* difuso do caráter nacional, que a ficção genealógica de *Invenção do Mar* reclama e inventa. Assim, no rosto “do primeiro homem” que no Brasil se gerou — que é, segundo o poema, “a viagem de torna-volta / aos labirintos de Babel” (das mulheres, falamos logo mais, de modo mais detalhado) —; no rosto deste primeiro homem, estampa-se além do perfil dos heróis maiores de Portugal (Nuno Álvares, por exemplo) também o perfil de todos os outros — heróis ou não, renomados ou não, mas não menores —, que para o Brasil acorreram, por motivos alheios ou divergentes dos de Portugal. O “novo mundo é o mundo da lenda / mais antigo que o mundo antigo”, diz o poema “II” do Canto Quinto. Nele, “os nomes de seus sítios [do Brasil...] / vão compondo / a rosa de seu nome”. E:

Nessa rosa [...]  
[...]  
o rosto de bronze de Nunálvares  
o rosto dos príncipes das Líbias e Etiópias  
dos mouros e judeus  
os marinheiros da França e dos Países Baixos  
o físico alemão e os aventureiros sábios  
de Gênova e Florença, e de Veneza e um traço às vezes  
do bretão e do batavo,  
dos barqueiros dos fiordes de gelo e  
dos filhos do sol, os Camarões e Henriques,  
crioulos, mamelucos e os puros negros Mina.  
  
A pele e os riscos desses rostos valem  
os riscos do mar, da selva, da flecha do tapuia  
das guerras dos corsários, do banquete  
em que os tupis comeram moqueadas em moquéns de aroeira  
as costelas e as coxas de um João da Beira  
e trinta outros marinheiros

---

assimila e elabora em geral os traços de outras culturas, quando estes encontram uma possibilidade de ajuste aos seus quadros de vida. Neste particular cumpre lembrar o que se deu com as culturas europeias transportadas ao Novo Mundo. Nem o contato e a mistura com raças indígenas ou adventícias fizeram-nos tão diferentes dos nossos avós de além-mar como às vezes gostaríamos de sê-lo. No caso brasileiro, a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa à península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma” (HOLANDA, 1995, p. 40).

na aldeia de Serinhaém.

(MOURÃO, 1997, p. 170-171)

Acertadas as contas com o passado, sem pretender reparar as perdas, *Invenção do Mar* confere substancialidade ao menor resíduo racial ou cultural de outros povos na composição do caráter brasileiro, por acidental que seja: mouros, judeus, bretões, marinheiros da França e Países Baixos, filhos do sol e, sobretudo, “príncipes” das líbias e etiópias, “puros negros” Minas, crioulos, mamelucos e índios. Mais que canibalismo criterioso, seletivo, ou antológico: devoração festiva, da natureza e do homem pelo homem. Para a ficção poética de *Invenção do Mar*, nada é perdido; tampouco algum desses homens ancestrais era homem de pouca vontade ou valor. Todos morreram e se conservaram, mesmo dilacerados, sacrificando a própria vida às aventuras às quais se consagraram, ou às quais foram involuntariamente lançados: “A pele e os riscos desses rostos valem / os ricos do mar, da selva, da flecha do tapuia / das guerras dos corsários, do banquete” dos índios. A vida como preço a ser pago pela própria vida; a dissolução da unidade do *corpo*, do caráter e da história no caldo homogêneo do todo; a celebração de um traço nômade, de povo desenraizado, na origem do caráter nacional (mouros, judeus, marinheiros, corsários, aventureiros sábios); de um elemento racionalista (físico alemão), em conjunção com uma nobreza rudimentar e arcaica, quase tribal (príncipes de Líbia e Etiópia); tudo isso aponta para um elemento erótico e dionisíaco, que o poema agrega — em fina sintonia com Gilberto Freyre —, como princípio da formação nacional, bem como de seu caráter. Daí algum heroísmo, se é que se pode dizer assim, celebrado pelo poema: a possibilidade de se reconhecer e se reconciliar com um modelo que — sendo trágico, sobretudo —, não admite modelos, nem exemplos em exclusivo, mas, semente, a pluralidade deles. E que, sendo assim, tampouco é apaziguador ou reconfortante.

### 3.1.2. De Circe ao mercado de Toluca: o herói decaído e o poeta sem guia

Como já sugerimos anteriormente, não há em *Galáxias* qualquer tipo de ação exemplar ou extraordinária que, por seu prolongamento ou ramificação no poema, chegue a dar a algum personagem a estatura de um tipo heróico, de caráter trágico, ou redentor, nos moldes da epopeia clássica ou antiga. Há, por certo, alguns personagens episódicos, destacados por causa de suas virtudes particulares; mas não um protagonista: isto é, um personagem de destaque, agindo no primeiro plano da cena, apenas em razão da sua determinação ou vontade, e de cuja ação depende o desdobramento do enredo e o destino de um círculo maior de personagens. Em *Galáxias*, esta função é absorvida quase exclusivamente pela figura do poeta. E mesmo ele não chega a realizar o que, convencionalmente, se define como uma ação épica. Composto a partir da oposição de qualidades antagônicas, supostas nos modelos do viajante e do escritor (a pura entrega à atividade e realização, quanto ao primeiro; a imobilidade e quase servilismo, relacionada ao segundo), o protagonista de *Galáxias* nem de longe chega a se revestir da autoridade moral que caracteriza heróis como Aquiles ou Odisseu, ou um poeta maior como Dante, nas narrativas em que aparecem; tampouco sua ação chega a ter a mesma importância. Muito discretas, suas aparições no poema se deixam inferir muitas vezes de maneira indireta: seja através das interlocuções do poeta com outros personagens; seja a partir das interpelações que dirige a si mesmo (muitas vezes, em segunda pessoa, com um “você”); seja a partir do relato de impressões pessoais; ou, então, de reflexões que abordam as dificuldades e desafios da escrita do poema na atualidade.

Julgados a partir da composição geral do poema, o poeta e seu livro são – como já assinalamos em outro capítulo – o crivo, ou centro imóvel, em torno do qual tudo se organiza em *Galáxias*. Predomina, aí, a figura do escritor. Mas do ponto de vista da fábula, o estereótipo do viajante é que é dominante, pois é a peregrinação do poeta por diversas cidades que determina a sucessão das circunstâncias que vão constituir a matéria do poema. Trata-se de uma movimentação que tem toda a aparência de uma ação, mas que não chega a configurar um tipo de ação determinada por um propósito bem definido, uma vontade firme ou uma finalidade, como são as de Aquiles, Odisseu e Dante; uma ação, enfim, em virtude

da qual qualquer coisa como um mandato ou destino se projeta sobre o personagem. Muito pelo contrário. Em *Galáxias*, nada dirige o poeta para um *telos*, um lugar de repouso ou Paraíso; nada o circunscreve numa narrativa de tipo ascensional, ou cumulativo, ao cabo da qual possa alcançar a expiação final de seus erros, a unção beatificante, ou a confirmação triunfal da identidade do seu caráter, como são os casos, respectivamente, de Odisseu, Dante e Aquiles.

Determinado pelo acaso, o périplo do poeta de *Galáxias* obtém sua significação da simples sucessão de acontecimentos ocorridos no tempo e no espaço, percebidos como entidades meramente abstratas, isto é, como aspectos da existência determinados exclusivamente a partir de critérios quantificáveis (algum ano da metade do século XX; uma circunscrição político-administrativa, como a Alemanha, Paris, ou um museu); e não como dimensões diferenciadas de uma “realidade” mais vasta, dotadas de uma significação teológica ou existencial mais profunda. Isso vale inclusive para o tipo de contaminação que o poema busca sistematicamente realizar entre aspectos antagônicos da experiência, a partir das associações analógicas favorecidas pela imagem. Pois, se destas associações resultam a imaginação de outras possibilidades de existência não sancionadas pelo senso-comum ou incorporadas ao cotidiano, nem por isso a invenção dessas outras possibilidades, por insólitas, verossímeis ou necessárias que sejam, chega a se integrar, forçosamente, a uma visão mais abrangente do mundo, seja ela totalizante — e, neste caso, eventualmente narrativa — ou conceitual-sistemática. Para dar um exemplo: a intuição da dependência recíproca entre tempo e espaço na matéria, nos fragmentos “principiava a encadear-se um épos” (“onde o vazio / inscreve sua insígnia todos os possíveis permutam-se nesse espaço de / antimatéria que rodeia a matéria de talvez e gerúndio”) e “nudez” (“memória / mementomomentomonumental matéria evêntica desventrada do tempo / da marsúpia vide espaço do tempo”), com tudo o que alude à demonstração dessa reciprocidade na teoria da relatividade geral de Einstein ou na concepção bergsoniana de *durée*, em hipótese alguma unifica essas noções numa nova síntese tal como, na *Divina Comédia*, Dante podia fazer a partir de pressupostos completamente diversos — isto é, os da teologia católica da época —, ao integrar tempo e espaço numa mesma totalidade hierarquicamente qualificada, com

seus vários níveis e planos (o Inferno, o Purgatório, o Céu e seus diversos “círculos”).<sup>71</sup> A reunião dos opostos, nos dois trechos de *Galáxias*, conserva, paradoxalmente, o isolamento e a abstração da dualidade que pretende anular pela imagem. Acrescente-se a isto que em nenhum momento os deslocamentos do protagonista, em *Galáxias*, dependem da sua deliberação, ou obedecem a algum propósito definido, exceto naquilo que concerne ao seu próprio escrito. Mas, ainda assim, as escolhas do poeta vêm muito mais a reboque, ou em resposta aos caprichos do acaso, do que em consequência de uma ação continuada, trazendo, por isso mesmo, mais as marcas da hesitação e do condicionamento das circunstâncias, do que as da vontade e da deliberação.

O já mencionado fragmento “nudez é particularmente ilustrativo dessas particularidades que caracterizam a figura do poeta-protagonista de *Galáxias*, já que, ali, Odisseu, o prestigioso herói da Antiguidade, é transformado no tipo exemplar do herói decaído, ou seja, o paradigma do homem entregue a uma situação histórica esvaziada de todo sentido heróico ou transcendente, na qual a vontade e determinação pessoais já nada significam face à onipotência da ordem social. Representado como um anônimo qualquer, enalhado em uma casa de massagem de Nova York, o novo Odisseu é o tipo de homem cotidiano e vulgar, entregue ao hedonismo e à indolência do mundo do consumo, sem perspectivas ou grandes propósitos a realizar, de tal modo que nada, nele, chega a distingui-lo do rude e brutal gigante Polifemo, de quem, na antiga *Odisseia*, gabava-se de se diferenciar pela razão, astúcia e entendimento:

[...] celúltima  
cena miss pussy biondinuda massageia um turfálico polifemo unicórneo  
manilúvio newyorquino nesse cavernocálido umidoscurso rés do chão  
[...] oudisseu nenhumnome parou aqui este livro uma tautodisséia [...]   
parou aqui e passou além morto roxo exposto como um delfim

(CAMPOS, 2004, fragmento “nudez”)

---

<sup>71</sup> Ainda por volta de 1955, Haroldo de Campos escrevia, a respeito de Joyce: “Também o universo joyciano evolui — dentro do quadro de sua própria obra e ao influxo da concepção bergsoniana da ‘durée’ — a partir de um desenvolvimento linear no tempo, para o espaço-tempo ou contenção do todo na parte (‘allspace in a nutshell’ — *nutshell*, casca de noz), adotando como organograma do *Finnegans Wake* o círculo vico-vicioso” (CAMPOS, 1975, “A obra de arte aberta”, p. 30-31)

Trata-se, sintomaticamente, de um fragmento que é o penúltimo do livro. O moderno Odisseu é o típico burguês decadente, marcado pelos dramas oriundos da sua falta de perspectiva e do aprofundamento abissal da sua individualidade, simbolizados no emaranhamento labiríntico de suas próprias vísceras (“solitário odisseu / ouninguém nenhúrio ausculta um tirésias de / fezes [...] vermicoleando augúrios”; “uma labirintestina / oudisséia perderás todos os companh tautofágica retornarás marmorto / fecalporto [...] em nula parte”). Falta de iniciativa e perspectivas às quais corresponde, no plano subjetivo, a autodevorção crítica que, demolindo as separações entre sujeito e objeto, acaba por dissolver, no narcisismo, todas as condições necessárias para que a vontade venha a se converter em ação épica – isto é, objetiva e de significado social partilhável – no coração da fábula: “nas cavernas do amarelo muco esgotescroto / quem move a mola do narrar quem dis para esse dis negpositivo da fá intestino escritural bula tinteiro-tênia autossugante vermi / cego”?, diz o fragmento. No trecho, a própria *tmése* — isto é, a secção — da palavra “fábula” põe em destaque o “intestino” como única interioridade – “alma”, ou essência possível — da fábula moderna; fábula que é, ao mesmo tempo, destino e ausência de horizonte de seu herói, o Odisseu anônimo, e decaído: o herói sem glória ou circunstância que o nobilite. No coração da fábula, diz *Galáxias*, está o “intestino”, a necessidade física e primeira do homem; e o intestino do homem moderno é, sobretudo, “escritura” — emaranhado de signos que nada promete, e por isso mesmo, tudo evoca e augura.

O fragmento “aquele como se chamava”, situado exatamente ao meio do livro, é o que de maneira mais eloquente ilustra esta condição de abandono do heroísmo como traço característico das personagens de *Galáxias*. E com uma particularidade especial: é um dos que o faz na *persona* do próprio autor. Trata-se de um fragmento de cunho intencionalmente autobiográfico, em que o poeta conta a história de uma viagem sua pelas fronteiras entre os EUA e o México, feita na companhia de uma família de americanos que buscava asilo no país do sul, por causa da recusa do marido a servir seu país na Guerra do Vietnã (“se chamava harry sim e a mulher sara / judia de olhos amêndoa para o méxico pouco dinheiro e com vontade de ficar / your country is not killing people por trás dos olhos claros in vietnam / guiando às tontas baratatonta fuck it pela trama das calles quase



duas / horas para chegar a churubusco”). O fragmento conta a história de um acidente de carro sofrido pelo poeta, junto com a família de imigrantes, do qual todos saem intactos (“em lentacâmara o / looping e o carro virado sobre si mesmo a carretera também virada sobre / si mesma nem sangue nem fogo nem fezes no coalho de óleo intactos na lata / amassada”). À narração do acidente se misturam alusões a costumes pré-colombianos das comunidades indígenas locais, nos quais a figuração da morte é permanente (“cabeças de serpente cabeças aztecas / e de serpente coatlicue deusa-morte deusa bi-serpe vestida de cobras vivas / um crânio ocos de um crânio todoocos num colar de mãos madredeusa também / da terra que a morte te está mirando desde os ocos de toluca”, “corações também no colar de mãos e escamas de serpente xadrezando a pedra / crianças brincavam com caveiras de açúcar na feria de los muertos máscaras / de caveira em papel-cartão”, “verônicas de cartão y calaveras de azúcar”). Tais memórias ocorrem ao poeta numa visita a Tenochtitlan, a antiga capital do Império Asteca, ao qual o poeta e seus companheiros de viagem chegam, irônica e literalmente, por acidente. Um acidente, segundo o poeta, provocado pela intrincada confusão das ruas, e que é maravilhosamente bem figurado na cadência onomatopaica do nomes indígenas que batizam as cidades:

fuck it pela trama das calles [...]  
praguejava tonto ixtapalapa churubusco palavras enroladas na língua [...]  
[...] o pneu rompido forçou o giro à esquerda  
não sentia mais os freios [...]  
um looping em câmaralenta o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado  
popocatepetl e ixtlacihuatl anil com capuchos de neve e abaixo logo  
abaixo eis la gran tenochtitlan

(CAMPOS, 2004, fragmento “aquele como se chamava”)

À confusão da língua se soma o emaranhado processo de composição e escrita do texto, que é comparada ao preparo do papel “amatl”, utilizado pelos índios na confecção de seus códices, em hieróglifos (“este textoviário batido e rebatido também como a massa do amatl esfolado / com pedra e esfolhado na pedra até chegar ao doce do papel liso”). Tudo isso indica o artifício, o aspecto fundamentalmente artesanal, da composição do texto, o que

faz questionar, se não mesmo recusar a identificação imediata entre narração e *fato*, sugerida, tradicionalmente, pelo gênero autobiográfico, ao qual o texto se filia. Disso decorre a possibilidade de, a partir da própria tradição, e recusando o imediatismo factual do biográfico, se ler o *fragmento* como uma espécie de atualização paródica das catábases épicas de Odisseu e Dante ao reino dos mortos (Hades grego, ou Inferno cristão). Mas aqui, tudo aparece desqualificadamente invertido: Harry, que faz as vezes de guia do poeta, diferentemente de Beatriz e Virgílio, na *Comédia*, ou de Circe e Tirésias, na *Odisseia*, é completamente inepto para orientar inclusive a si mesmo (“se botara de new york a méxico city [...] / mal sabendo guiar e não falando nenhuma palavra de espanhol / [...] guiando às tontas baratatonta fuck it pela trama das calles”); por sua vez, o poeta de *Galáxias* não tem nada da circunspeção de Dante, ou da força de caráter de Odisseu: igualmente incapaz de se orientar, e também submetido às circunstâncias do percurso, é o tipo de personagem abandonado às suas próprias deficiências e limitações, inclusive com o idioma, apanágio tradicional do poeta (“maldito crazy american sem saber guiar direito e teimando stubborn as a / mule teimoso feito mula eu disse desta vez querendo saber onde ficava a / highway não sei quanto porforça a highway não me deixava indagar da carretera”). Ao fim do *fragmento*-episódio, ao invés da ascensão do poeta em direção aos céus, como acontece com Dante, ou da perspectiva apaziguadora do retorno para a casa, garantida pela palavra de Tirésias, o maior áugure da mitologia antiga, como acontece como Odisseu, é a expectativa exaltada de chegada a um “mercado” (o mercado de Toluca) que ganha lugar em *Galáxias*. Uma expectativa que é acompanhada pela desfiguração da “voz” dos personagens e que sugere o apagamento de suas personalidades pela identificação ridícula com o pato Donald: o presumido e atrapalhado *trickster* da indústria cultural norte-americana (“nem fogo nem fezes no coalho de óleo intactos na lata / amassada entre vidros puídos e você e harry e sara e crianças arreliando / com voz de pato donald e sara e harry e você para toluca e crianças / para toluca vivos viva-a-vida vida para o mercado cor de tortilla de toluca”).

“Intactos na lata”, ou recém fora dela, feitos comida em conserva, os personagens seguem entusiasmados, revigorados pela mera certeza de estarem vivos, contra todas as propabilidades aparentemente possíveis. Seguem entusiasmados, pela certeza de terem

escapado da morte, e estarem visivelmente intactos para satisfazer sua recobrada fome de vida, no “mercado cor de tortilha de toluca”.



## 3.2. HERÓIS DO NOVO MUNDO

### 3.2.1. A fundação do mundo e os portugueses

Uma característica fundamental dos heróis de *Invenção do Mar* é serem, em sua grande maioria, homens pertencentes às camadas dirigentes da aristocracia portuguesa, como reis, capitães de embarcação, governadores, arrendatários de capitanias, senhores de engenho e religiosos. Outra particularidade é ostentarem como atributo pessoal virtudes ligadas às Letras, ao governo das gentes e ao comando militar. São, na expressão do próprio poema, “fundadores de mundo”. Contudo, são também os joguetes passivos de uma curiosa apropriação: sendo portugueses, não são apresentados pelo poema como heróis lendários ou históricos de Portugal, mas como ancestrais da fundação do Brasil enquanto Estado-Nação. É em vista disto que são valorizados. Esse tipo de articulação provoca, no interior da visão de história que *Invenção do Mar* delineia sobre o Brasil, um anacronismo peculiar: posto como protagonista ou tema central da fábula do poema, o Brasil Colônia e sua história não aparecem tão subordinados à história de Portugal quanto a história de Portugal aparece, inversamente, subordinada à história do Brasil, como uma espécie de preâmbulo ou preparação para o advento do Brasil-Nação. Assim, é o próprio sentido da *Colônia* — enquanto território submetido à Metrópole — que ligeiramente desaparece, cedendo lugar à constituição de uma fábula, em que o Brasil Colônia, sendo, historicamente, Portugal (isto é, uma extensão de seus domínios em ultramar), já aparece, aí, como a realização progressiva de um país futuro, independente e constituído, sempre antecipado, como horizonte geral de todos os esforços envolvidos na história da colonização. Trata-se de um tipo de articulação da história do Brasil bastante característico do romantismo — e, conseqüentemente, das historiografias nacionalista e oficial, que o seguem de perto. Só que com uma diferença importante: o que se incorpora como patrimônio nacional não é apenas a história da presença de Portugal na parte do continente sul-americano que hoje identificamos como o Brasil, e sim *toda* a sua história situada para além e aquém desta região. Ou seja, incorpora-se ao poema, como história do Brasil, toda a história da

dominação portuguesa na América e para além dela, em territórios da América do Norte, da Índia e do Oriente. E o mais incomum: a própria história de Portugal, anterior ao tempo das Descobertas, passa a fazer parte do passado ancestral do Brasil.

Mas voltemos à caracterização de seus tipos heróicos. *Invenção do Mar* privilegia tipos que se acomodam ao ideal camonianiano do varão de Letras e de Armas. Por Letras, pode-se subentender, em *Invenção do Mar*: a prática da escrita; o estudo e o ensino da oratória; o gosto pela especulação metafísica; a disposição para imaginar e por em prática os grandes e ambiciosos empreendimentos nacionais; o interesse pela ciência; e, sobretudo, o cultivo da poesia. Por Armas: o governo geral das gentes, no qual se incluiria o exercício da soberania pela parte do Rei, bem como da fidelidade e obediência por parte dos súditos, sob sua ordem e proteção. Assim é que, entre os heróis portugueses relacionados com a história das Descobertas, o primeiro a ser evocado é o rei D. Dinis (Canto Primeiro, poemas I-II, IX; Canto Segundo I-II), lembrado principalmente por suas trovas, mas, também por seu grande papel como Estadista e pioneiro das navegações. A ele, seguem-se menções ao Infante D. Henrique, exaltado pela obstinação com que teria perseguido o sonho da conquista dos mares; a D. Manuel, o Venturoso, no reino de quem teria se dado a descoberta do Brasil e do caminho para a Índia; alusões aos grandes navegadores portugueses, como Bartolomeu Dias, Pedro Álvares Cabral e Vasco da Gama; uma homenagem a Pero Vaz de Caminha, o “primeiro cronista da terra”; e um exaltado elogio ao físico alemão Mestre João, apontado como o primeiro a identificar e cartografar as estrelas do Cruzeiro do Sul.

De todos estes e outros heróis portugueses, o de maior destaque, contudo, é Pero Lopes de Sousa, irmão de Martim Afonso de Souza, primeiro Governador do Brasil e futuro mandatário da capitania de São Vicente. Jovem, culto, de grande disposição militar e guerreira, Pero Lopes é estimado, além destas, por outra virtude decisiva: ele é o *cronista* das primeiras missões de demarcação e povoação do Brasil, iniciadas em 1530, com a vinda da comitiva de seu irmão Martim Afonso, a mando de D. João. É dele, Pero Lopes – melhor dizendo, de seu *Diário de Navegação* – a epígrafe que abre e emoldura o Canto Quarto de *Invenção do Mar*, todo dedicado à narração das aventuras e dificuldades enfrentadas pela missão dos dois irmãos, no Brasil. Atualização primorosa do tipo do cruzado cristão –

educado, bravo e inteiramente consagrado ao dever –, Pero Lopes é uma espécie de Galaaz ou Nun’ Álvares transplantado para terras brasileiras, mas já sem a empedernida castidade destes dois heróis. Bem ao contrário: Pero Lopes é uma espécie de Eneias, fundador de um novo mundo; e, também, de novas raças. Em todos os Cantos em que o menciona, *Invenção do Mar* o elogia por sua fecundidade sexual, quase lasciva; pela disposição amorosa com que se deita com mulheres de diversas partes do mundo e, em especial, do Brasil, disseminando e misturando o “sangue” português, na mesma proporção com que demarcava terras ao Reino.

É, como já mencionamos, o herói com quem, pessoalmente, o poeta de *Invenção do Mar* mais se identifica; o que se verifica tanto pela frequência com que justapõe ao nome do herói o bordão: “E de seus bagos venho”, como pela recorrência com que se apropria de trechos inteiros de seu diário de navegação, identificando a sua voz com a do próprio herói, na primeira pessoa do narrador<sup>72</sup>. Entre as principais façanhas de Pero Lopes, *Invenção do Mar* enumera: 1) a expulsão dos piratas franceses; 2) a demarcação de toda a “costa” marítima do Brasil; 3) a tomada do Prata; 4) a criação da “primeira indústria” do Brasil, quando da ocasião de um naufrágio, em que, com seus homens, refaziam as embarcações perdidas a partir do material devolvido pelo mar; e, enfim, 5) a partida definitiva, seguida da morte, nos mares da China. Celebrado como o “inventor do rosto da terra” (“IX”, p. 163); como náufrago industrioso e persistente – protótipo do herói burguês, como Odisseu e Robson Crusoe –, Pero Lopes é, também, o “noivo” da “terra” núbil, aquele que, por eleição e mérito, conquistou a terra ainda virgem.<sup>73</sup> Como nas epopeias clássicas e antigas, Pero Lopes é apresentado como um modelo, um exemplo a ser seguido – não exatamente na forma, mas sobretudo no rigor do compromisso –, por todos quantos possam se reconhecer na partilha do mesmo destino:

---

<sup>72</sup> Cf., por exemplo, os seguintes trechos, todos deste mesmo Canto Quarto: “Na primeira madrugada, ao quarto d’alva / se nos fez vento do norte: e era o sopro da senha – santo e senha / do achamento / das veredas das águas” (poema “III”, p. 132; grifos nossos); “o Capitão começou a prear as naus francesas / e tomamos suas cargas e os piratas / eram todos passados a fio de espada – e a morte / muitas vezes roçou a minha testa / com naus dismanteladas sem pilotos / íamos matando peixes e corsários de Marselha / com o Capitão Irmão (Martim Afonso)” (poema “IV”, p. 136; grifos nossos); “E ali em Fernão Buquo – Pernambuco mesmo -- / ergui o Forte de Itamaracá” (poema “VI”, p. 146; grifo nosso).

<sup>73</sup> “no primeiro frêmito / na primeira carícia / suas mãos marinheiras / tratadas ao sal das águas e das cordas / conheceram tuas formas de virgem / à beira da água verde, à beira das espumas de ouro / e da volúpia / primeiro encontro, terra e noiva” (Canto Quarto, “III”, p. 131)

Por ali nos ensinava Pero  
a fazer Pátria – a pátria que fizemos  
com nossos ossos para haver Brasil

E o mar de Luís o mar de Pero  
mar com tanta tormenta e tanto dano  
tantas vezes a morte apercebida:  
uma noite  
                  tantas noites  
                                  uma vez

(MOURÃO, 1997, “Canto Quarto”, “VI”, p. 139)

Também aqui, mais uma vez, a “morte”, enquanto destino comum (“a pátria que *fizemos* / com *nossos* ossos”); a tradição poética (“o mar de Luís”); e o sem-fundo da ficção, da lenda e do mito (aludidos possivelmente na rememoração das histórias de Scherezade – “uma noite / tantas noites” –; e pela fórmula tradicional do “[era] uma vez...”)

reaparecem, encerrando, em incerteza e dúvida, tudo o que há de normativo ou impositivo no modelo do herói, bem como tudo o que há de indesejavelmente partilhável na generalização do sentimento de comunidade, tão fácil e espontaneamente celebrado no uso corriqueiro da primeira pessoa do plural (“*fizemos*”, “*nossos*”). Afinal – sempre é possível perguntar – como é possível se reconhecer fazendo parte deste movimento de “perfazimento” de um “Brasil” que há de vir, ou “haver” – mas que, no horizonte largo da temporalidade da fábula do poema, já é, paradoxalmente, um estar feito que há de vir –, senão reconhecendo-se inteira e complacentemente no interior deste mito que se enreda e faz dizer, em coro: “a pátria que *fizemos*”, “com os *nossos* ossos”, como se tratasse de um enunciado universal, do qual não se pode escapar ou deixar de fazer parte? No embrulhado enigmático de sua realização, trata-se, afinal, de uma proposição que, sendo verso e narração – ou melhor, máxima moral, incrustada como fecho da narração –, fica a meio caminho entre um mero enunciado indicativo, e o horizonte amplo, subjuntivo, do poema e do mito, já que é, ao mesmo tempo: a) um enunciado declarativo – ou meramente propositivo –, de pretensões didático-pedagógicas (“Por ali nos ensinava pero”), a



acrescentar detalhes concernentes ao destino de Pero Lopes de Souza e aos demais habitantes do passado colonial (pois, como pode se entender o enunciado: são *eles* que, em seu tempo, *fizeram* pátria, e deram *seus* ossos ao Brasil); e b) uma atualização ritual, genericamente inclusiva, celebrada, no presente, a partir de sua própria enunciação, e que é, por seu turno, um chamado, ou convite, à imersão afetiva naquela espécie de êxtase imitativo que impele o desejo de emulação das qualidades modelares do herói, tão característico das narrativas tradicionais (pois *fazem* a “pátria”, e são *seus*, também, os ossos de todos quantos se identificam neste *destino comum* que se instaura e se dramatiza pelo verso que o enuncia, como presente atualíssimo; e no qual, sobretudo o poeta se reconhece, incluindo-se, aí, primeiramente, a título de exemplo: “a pátria que *fizemos* / com *nossos* ossos” – eles, os heróis; e *eu*, o poeta). Há, portanto, um *cálculo*, uma *projeção* em direção ao futuro e ao leitor (metáfora moderna do que antes fora a posteridade), que, recolhendo-se no passado, se lança, no presente, na direção de um porvir, abrindo-se e acolhendo, mas, também, arrastando irresistivelmente para si, tudo e todos quantos *desejem*, ou, involuntariamente, venham fazer parte da dramatização deste *destino-comum* que se anuncia, e que pode incluir a pátria, a família, a nacionalidade, o indivíduo. Mas, no caso em questão, é, sobretudo, a *invenção* do Brasil, como invenção de um “mundo”, entre mundos possíveis. Para dizer de outra forma: há herói, há o mito; há a atualização do rito pela participação no *comum* da comunidade, mediante assentimento emotivo; há, portanto, culto, celebração, convite à imitação dos antigos; em última análise: tradição. Mas não há imposição dogmática ou peremptória que force a decidir entre alternativas repelentes entre si: a salvação ou a perdição; a integração à comunidade ou o ostracismo; a partilha ou a morte. O que há de persecutório ou segregacionista, de intolerante e gregário no discurso do *sagrado* (seja ele o da religião, ou o do nacionalismo), ainda não faz, aí, sua incursão. Fica, nestes versos, e em sentido muito forte, o *Poema*: meio, metáfora; hesitação entre extremos; tradução. O próprio rito, na proposição de *Invenção do Mar*, é um compromisso, um engajamento voluntário ou não, mas integral do indivíduo, no horizonte do qual a morte se anuncia como destino inevitável; uma espécie de carimbo, ou selo real, a autenticar a singularidade de cada destino.

Todos os heróis de *Invenção do Mar* estão colocados sob este signo da mortalidade, que é, também, fragilidade, orfandade, solidão<sup>74</sup>. Mas também: prodigalidade, imprudência, fecundidade e risco.<sup>75</sup> Nada mais distante, portanto, da abordagem tradicional, que tende a eliminar do herói as suas limitações, colocando-o sob o foco exclusivo do triunfo. Mas, também, nada tão perto, e tão moderno: só a morte qualifica o feito; e mesmo o feito trivial, anônimo e mínimo, tem sua importância, pois sempre há, ou pode haver – assim se supõe na modernidade – alguma singularidade misteriosa em toda história de vida.<sup>76</sup>

Posto isto, a galeria dos heróis portugueses de *Invenção do Mar* pode ser dividida em dois grupos bem definidos, igualmente colocados sob os signos da precariedade e da morte: o dos mártires da fundação e o dos missionários jesuítas. Em um caso como em outro, todos os membros ostentam as mesmas virtudes: o sacrifício pessoal; a obstinação no cumprimento do dever; a austeridade nos costumes. E são celebrados por cumprir, voluntária ou involuntariamente, o mesmo papel na história da formação do Brasil Colonial, qual seja, o de prover: a expansão da ordem civil, por meio da edição de leis, e seu cumprimento; a pacificação de divergências entre grupos (índios, colonos, escravos, estrangeiros); a moderação dos costumes e a conquista de territórios por meio da catequese e da força; a criação de instituições públicas que, em seu conjunto, formariam o corpo do Estado; e enfim, a administração dos interesses particulares e da harmonia das relações entre Colônia e Metrópole, sempre em vista do bem-comum, da glória do Reino e da propagação de sua fé. Daí o pouco espaço para a crítica. E menos ainda para pôr em destaque os vícios e crueldades do reino e seus súditos, quase sempre aludidos, quando o

---

<sup>74</sup> “Cada homem do mar está sozinho / navega em sua nau seu próprio mar / sem dividir seus medos e bravuras. // No bando da bandeira terra adentro / cada guerreiro está também sozinho / na solidão dessa aventura sua. // Na solidão os fortes são mais fortes: começa a terra onde acaba o mar / para lá das estrelas só os deuses” (Canto Terceiro, VI, p. 112). Sobre o cerco permanente da morte, cf. a seguinte passagem, que narra o naufrágio de Martim Afonso, no Chuí: “E Martim Afonso no mar creava a terra / e navegava ao Prata: na altura do Chuí / naufragou-lhe a capitânia: salvou-se numa táboa / andou roto e faminto por praias e brenhas / e flechas de antropófagos e rondas da morte / e a morte e a fome e o naufrágio e o perigo / rondavam e creavam o país” (Canto Quarto, VII, p. 152)

<sup>75</sup> “Por esse seio de mulher com seu mamilo erguido / perderam-se no mar, no mar se acharam / os homens imprudentes, / os que tateiam seios intocados, os que chegam / à Ilha dos Amores, / pois são grandes as coisas e excelentes / que o mundo guarda aos homens imprudentes, Luís” (Canto Segundo, VI, p. 65)

<sup>76</sup> “E em seu ofício de navegar navegando – Girola / buscam no dia a noite e na noite a aurora / e os olhos de Vasco e Pedro e Manuel / e de outros que ninguém celebra / e ficaram escritos só nas águas”, pois “Nas espumas do mar só eu [diz o poeta] leio agora / seus nomes esquecidos / e celebro seus nomes marinheiros” (Canto Primeiro, VIII, p. 40-41)

são, sob a forma de comentários avulsos, sustentados pela própria voz do poeta, dando, em alguns casos, quase que a impressão de uma escusa; isto é, de uma observação precavida, oferecida pelo poeta como compensação ao elogio do colonizador, em troca da recusada pormenorização narrativa das baixezas do reino, que seria mais conveniente com o tom da sátira, ou da crítica social que permeiam o romance e boa parte da epopeia de estilização e assunto modernos.<sup>77 78</sup>

A representação de heróis portugueses – e, também, de brasileiros, negros, indígenas – sob a ótica do *martírio* não é a única em *Invenção do Mar*, mas é suficientemente destacada para assegurar este aspecto como um dos mais importantes na composição dos heróis no poema:

sobre os mortos da terra sobre os mortos do mar  
riscado o mapa a sangue – fulgura do equador  
a face atlântica do país do Brasil:

---

<sup>77</sup> Malatesta, nos *Cantos*, de Pound; Leopold Bloom, no *Ulisses*, ou os diversos personagens do *Finnigans Wake*, de Joyce, não têm a estatura – ou se preferirmos, a rigidez de caráter – moral que muitos heróis das epopeias clássicas e antigas possuem, como o piedoso Eneias, de Virgílio, ou a beatíssima Beatriz, de Dante; isso vale mesmo para personagens não necessariamente modernos (isto é, nos termos da sociedade industrial, pós-Revolução Francesa), como é o caso do mencionado Segismundo Malatesta (1417-1468) – um dos mais destacados e ambiciosos aristocratas da época áurea da República de Veneza. Nem por isso estes personagens são menos épicos ou heróicos. Em grande medida, são as próprias contradições e complexidades de caráter que fazem a grandeza de tais personagens. No caso dos heróis portugueses de *Invenção do Mar*, e mesmo dos bandeirantes – que são assunto de outros cantos, como já vimos –, a ausência de mácula, ou mesmo a rudeza implacável do caráter é que faz com que sejam interessantes, se considerados estritamente do ponto de vista da fábula do poema, a qual, como sabemos, se interessa por estes personagens justamente na medida em que se apresentam como produtos híbridos da história e da lenda, da realidade e da imaginação. O julgamento da história é outra questão.

<sup>78</sup> Uma passagem do poema “IX”, do Canto Quinto, ilustra com precisão as hesitações e o alegado tom de escusa que *Invenção do Mar* assume nos casos em que se faz forçosa a crítica da colonização. Para servir de contraponto — ou mesmo de objeção — ao que vimos dizendo, tome-se o trecho seguinte, que não é apenas um comentário circunstancial do poeta, mas um pormenorizado elogio do trabalho dos padres no Brasil, o qual acompanha não uma exaltação, mas uma crítica da violência dos colonizadores: “Padres da Companhia, depois franciscos, domínicos, / padres bentos, os da Senhora do Monte Carmo – / carmelitas – levantaram igrejas e escolas / e falavam de amor aos índios / e lutavam contra os hereges //// e contra a dureza dos senhores / alcançaram do Papa Farnese, dito Paulo III / a bula de declaração: / os índios e os negros são seres humanos como os brancos / creados pelo mesmo Deus e por Seu Filho redimidos / destinados à salvação, / todos devem amá-los e respeitá-los como a si mesmos / e não podem ser tratados com tortura e servidão. //// Mas ai de nós! Breve, os gemidos / dos homens, das mulheres e crianças / partirão dos porões dos negreiros / da Costa da Mina e das costas da Guiné / às costas do Brasil //// e este foi um dos pecados que bradaram aos céus / nas bandas do equinócio – onde também se peca. //// E entre pecados e virtudes heróicas / germinava a sabedoria das gentes / [...] e a terra começava a produzir / seus varões valentes, justos, sábios.” (Canto Quinto, IX, p. 206-207).

suas gentes, seus capitães, seus rômulos,  
seus padres, seus licurgos, seus heróis e seus mártires – muitos –  
seus governos, suas tribos da selva,  
das áfricas, das áσίας, das europas  
entre lágrimas e brados de marujos  
entre o estrondo das bombardas dos guerreiros  
a ladainha latina dos padres  
a imprecação dos degradados, a blasfêmia dos infiéis  
o maracá e a inúbia dos tupis, os borés do antropófago  
e os grandes olhos espantados da princesa da Angola  
[...]  
todos os pontos contrapontos  
da alegria e da cólera  
saltam e tombam cantam e gemem  
  
no coração do homem

(Canto Quinto, VIII, p. 201)

Além de Pero Lopes de Souza, o caso de Martim Afonso é exemplar. Exaltado como homem de grande perseverança e coragem, fundador de vilas e sesmarias e excelente administrador, era sua capitania, a de São Vicente, uma das poucas a vingar, nos primeiros tempos da colonização, sendo a outra, a de Pernambuco, fundada por seu irmão, Pero Lopes. Dele, Martim Afonso, teria sido a ideia de plantar cana em São Vicente. Enfim, ao cabo de uma vida de dedicação ao Reino, recebe como pagamento de seus esforços um prêmio ambíguo: o título de Capitão-Mor do mar das Índias e os reinos de Calicut e Damão, à época, em ruínas, com a derrota dos reinos mouros e cambaios e o princípio do desmantelamento do Império de Portugal (Canto Quarto, IX, p. 161-162). Ou seja, ao fim de tantos cansaços e esforços, em vez de privilégios e descanso, mais trabalhos e deveres por cumprir. Destino semelhante é o de Mem. De Sá (1558-1572), cantado no poema VII, do Canto Quinto: Governador austero, fundou a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro; expulsou franceses da região; moralizou costumes; aboliu a escravidão indígena; remediou a exploração do povo por seus senhores; pediu clemência do Rei para com a Colônia, sustentou a capitania com dinheiro do próprio bolso. Em ocasiões diversas, pediu exoneração do cargo, mas a Rainha sempre recusou. Já velho, morreu sonhando com uma cidade que se tornaria o “empório do mundo” (Canto Quinto, VII, p. 199-200). Caso mais grave, porém, terá sido o de D. Luís de Vasconcelos e dos quarenta padres que o

acompanhavam em comitiva. Acossado por corsários franceses, o Governador-Geral teve a nau dos padres tomada e todos eles mortos, depois de serem lançados ao mar. Por fim, o próprio Governador morreria em luta, atacado nas Antilhas, pelos mesmos franceses (Canto Quinto, VIII, p. 200).

Todos estes casos, de grande carga patética, buscam, visivelmente, despertar simpatia pelos colonizadores, por via da admiração e compaixão; uma simpatia que se tornou tão mais difícil quanto mais, desde a Independência, o hábito de responsabilizar Portugal pela maioria dos problemas sociais e políticos do Brasil se fixou, não sem razão, como uma forma cômoda de reivindicar soberania – e, claro, promover identificação nacional –, pela demarcação de distância em relação ao passado colonial e à antiga Metrópole. Este tipo de preocupação em reconciliar o presente moderno do Brasil com o passado colonial português, que nem de longe chega a se afirmar como exaltação ufanista da lusitanidade, mas, apenas, como oposição ao desprezo pelo passado colonial – é permanente em *Invenção do Mar*, e particularmente sensível nos trechos em que, ao mencionar o genocídio dos indígenas e a escravidão, o poeta faz questão de lamentar, *também* – isto é, em conjunto, e não em detrimento dos demais –, os “conquistadores e bandeirantes mortos”: segundo sua estimativa, mais de “cem mil” (Canto Sexto, VII, p. 247-248), durante a colonização <sup>79</sup>.

Do ponto de vista da narração, a história da destruição dos engenhos de João da Rocha e do Duque de Aveiro são as mais ilustrativas deste tipo. Segundo o poema, ambos, na companhia de mais vinte e oito engenhos vizinhos, teriam sido arrasados por um ataque dos índios. O balanço final: cento e cinquenta escravos índios queimados; todos os moradores da região mortos e depois devorados, num festim antropofágico. O destino de Vasco Fernandes Coutinho, como a da maioria dos donatários de capitanias, embora diferente, não fora menos trágico: depois de empenhar todas as suas posses na tentativa de salvar seus negócios, empenha também a honra de herói das Índias. Tudo em vão: perdeu

---

<sup>79</sup> “Nas matas e nos brejos, quantos morreram? / Onde estão os milhões de índios desta terra? – / perguntava o Padre Antonio Vieira; / e onde estão os donatários, as capitanias, os cabedais, / os padres, os que traziam a Europa e a fé / e quando escapavam com vida tinham / toda a fazenda gastada e a saúde arruinada? / [...] Onde acabaram tantos, índios e brancos, / santos, criminosos, mártires, guerreiros de Ásia, / degradados, réus do reino, delinquentes, / canibais de beijo furado? / [...] Onde estão os marinheiros de garbo, os que saltavam das naus / com elmo e peitoral e pelote de combate?” (Canto Sexto, V, p. 235-236).

sua gente e engenhos; acabou miserável, pedindo dinheiro e excomungado; morre, indignamente, de fome. Da sua passagem pelo Espírito Santo, ainda segundo *Invenção do Mar*, fica apenas a Igreja da Nossa Senhora da Penha e um filho, que, depois, viria integrar as bandeiras de Manuel Preto. (Canto Quinto, VII, p. 178-179).

Tudo o que *Invenção do Mar* diz do sacrifício dos primeiros colonizadores portugueses, e de seus contatos com o índio, com o negro e com os outros colonizadores europeus, diz, também, do árduo trabalho dos missionários jesuítas. Reitor de Coimbra, Padre Luís da Grã chega ao Brasil com a comitiva de Duarte da Costa. Traz consigo dois padres e quatro irmãos; entre eles, José de Anchieta, “destinado a poeta, profeta, político e santo” (Canto Quinto, VI, p. 191). Dom Pero Fernandes Sardinha vêm depois, trazendo donzelas da Rainha Catarina e do mosteiro das órfãs, para casar os colonos. Era pedido de Manuel da Nóbrega, aturdido com o desregramento dos costumes entre portugueses. Logo o bispo Sardinha, o Provedor-Mor e dois cônegos, mais uma comitiva de cem pessoas, entre nobres e mulheres do reino, decidem voltar a Portugal, diante do escândalo da Colônia: morrem, como é bem sabido, depois de um naufrágio, comidos por índios caetés. Nóbrega e Anchieta fundam colégios e cidades; escrevem à corte informando sobre as precisões da colônia; “convertem o gentio, dilatam a fé e o império”; Anchieta faz versos em *nhehengatu*; juntos, pacificam os tamoios confederados; andam o país de norte a sul; abrem caminhos, ainda hoje usados; fundam oficinas, das quais já ao tempo “nascia a cidade de São Paulo”, segundo o poema, “padrão um dia do Brasil”. “Finam-se [, enfim] em privações, sem uma cama, sem uma pedra / para descansar a cabeça – como o filho do Homem / e os pobres dos nossos dias, nas ruas inclementes, / e são enterrados em lençóis de caridade” (Canto Quinto, IX, p. 203-205). Deste mundo, pouco prazer e pouca glória; exceto pela pálida memória que restou de seus nomes, e, no caso de Anchieta, os poemas de Fagundes Varela e Jorge de Lima (p. 205-206). Mais do que salvar almas ou integrar os índios pela religião – tarefas quase sempre baldadas –, a maior realização alcançada pelos jesuítas teria sido organizar a contrapartida prática e social do funcionamento do trabalho, dos negócios e da política colonial, administrados pelos fidalgos portugueses. O significado maior de seu empenho teria sido o contorno “civilizador” que – visto retrospectivamente – adquiriria já nos tempos coloniais. Um trabalho “civilizador” que, diferentemente do sentido

que o termo adquiriu a partir do século XVIII, não via a história como um progresso assimétrico dos povos no sentido da aquisição técnica e material, e de valores conquistados pela Europa, mas que, partindo da cristianização do propósito da *cives romana*, propunha a criação de um domínio católico e ecumênico de congregação de diversos povos num espaço comum:

eles vinham pregar a fé e civilizar a terra  
(civilizar – lembra Efraín – é fazer *civitates* e *cives*  
cidades e cidadãos)

(MOURÃO, 1997, “Canto Quinto”, “IX”, p. 204)

Eis a epígrafe e o epílogo da ação heróica dos colonizadores. Uma ação de proporções épicas, grandiosas, porque de pretensões universais (*católicas*, poderia ser dito, recorrendo-se à etimologia grega do termo). Uma ação que, mesmo na suas formulações mais modestas, não deixa de evidenciar as suas raízes latinas e imperialistas remotas, a sua rude oposição entre o campo e a cidade, ou a sempre alegada superioridade das crenças de um povo sobre as de outros como o uso de expressões latinas e a alusão à pregação sugerem. Sonho de unidade como sonho de uma nova Babel, não necessariamente exclusivista, mas sempre violenta e dominadora em seus propósitos e esforços. Quanto a isto, *Invenção do Mar* não titubeia em reconhecer, simultaneamente, a primazia da crueldade e a improvável inocência dos Portugueses<sup>81</sup>:

---

<sup>81</sup> Note-se que, em *Modern Epic*, Franco Moretti assinala a “retórica da inocência” como uma das categorias centrais da epopeia moderna. Analisando as ambiguidades de Fausto em relação à Mefistófoles, justamente no momento em que Fausto celebra o pacto com o demônio, na peça homônima de Goethe, Moretti escreve: “[A]s Emil Staiger has shown, the moment of the compact is curiously delayed by false starts, digressions, postponements and duplications. Compact? Not even that, but a wager — half agreement, half challenge. Hence, impossible to decide whether Mephistopheles is Faust’s ally or his worst adversary: a constitutive duplicity of the work, which allows Faust to unload ultimate responsibility for his own actions on to his wicked companion. This is what Mephistopheles is needed for in Faust Part One. Not to help Faust seduce Margareta, but for the opposite reason: because Faust could actually do everything on his own — and Goethe wants to avoid that. Just as he parries Valentino’s blows in the nocturnal duel, Mephistopheles shields Faust from the violence of the seduction and, in effect, from all violence. Thanks to him, a strategy is born that will be fundamental for the modern epos, indeed for the whole of Western culture: a strategy of denial and disavowal — a projection of violence outside oneself. Goethe’s brilliant and terrible discovery: the rhetoric of innocence” (MORETTI, 1996, p. 25). O detalhe muito particular da imaginação poética de *Invenção do Mar*, contudo, parece repousar no acréscimo de uma complicação adicional ao problema: nele, a

Aqui aprendeu a Europa – e Portugal ensinou a Europa  
a violência genesíaca do amor, a volúpia  
de gerar um povo –  
e a colônia primogênita do mundo nascia  
como nasce toda creatura: em seu banho de sangue.  
[...]  
nem batavos nem francos nem britânicos nem hispânicos possuíam  
esse saber de experiências feito  
o gesto de amansar a história o seio o ventre  
e conceber império e raça  
herdado de troianos e de gregos, etruscos e romanos.

(MOURÃO, 1997, “Canto Sexto”, “IV”, p. 227)

Epígrafe e epílogo da Colônia, epígrafe e epílogo do Brasil moderno.

### 3.2.2. Na coroa de arestas dos jornais, quinas de letras e estrelas

Apesar da matéria de tipo moderno e romanesco e da ausência de um personagem central, protagonizando ou concentrando em si os acontecimentos mencionados pelo poema – excetuando-se, como já dissemos, o poeta, que aparece menos como personagem em cena do que como observador distanciado –, *Galáxias* tem, também, os seus tipos heróicos. Eles são exíguos, é verdade: não mais que quatro, em um poema de 50 fragmentos. E são, também, mais modestos, se comparados com tipos extraordinários ou semidivinos das epopeias antigas, como Aquiles, Ájax, ou Odisseu. Contudo, conservam algo do destino trágico daquelas personagens, sendo figuras marcadas pelo isolamento (caso de pelo menos um deles); ou, inversamente, por sucumbirem à violência de circunstâncias adversas, bem superiores a eles, as quais (peculiaridade que é, talvez, uma das poucas que sobrevive do herói antigo) elegem voluntariamente. São eles: Che Guevara, Marilyn Monroe, John Kennedy e o estudioso alemão, radicado no Brasil, Dr. Fritz Müller, sendo que os três

---

retórica da inocência acompanha e surge justamente em razão do reconhecimento do papel constitutivo da violência em todo encontro entre povos, e, portanto, na gênese mesma do Brasil, enquanto Estado-Nação.



primeiros figuram como espécies de *mártires* das sociedades modernas, enquanto Müller é um devotado e estóico mártir do conhecimento.

Che, Marilyn e Kennedy são abordados no fragmento “na coroa de arestas”. Dos três, Kennedy é o de referência mais obscura. Além do depoimento do próprio autor, só um pequeno aposto, feito de um membro de frase e uma referência topográfica (a cidade de Dallas) permitem inferir a morte do ex-presidente americano: “drop dead para a mira / de um fuzil de dallas”. Ocorrido em 22 de Novembro de 1963, o assassinato de Kennedy consternou o país, causando um choque maior do que o ataque a Pearl Harbol. Dado a imediata cobertura radiofônica e televisiva, logo se tornou um grande acontecimento midiático – se não um dos primeiros de grande escala nacional –, chegando a ser considerada por muitos a maior tragédia política do país; maior até mesmo do que as mortes dos presidentes Lincoln e Roosevelt, já que estes estavam perto do seu fim de mandato, enquanto Kennedy apenas começava o seu, dando sinais promissores de que podia aliviar as tensões nucleares com a URSS (CAUGHEY e MAY, 1965, “*Into the sixties: Dallas and After*”, p. 728).<sup>82</sup> Diferentemente da imagem dos heróis míticos da antiguidade, ou dos heróis lendários da Idade Média, a imagem pública de Kennedy não se estabeleceu a partir de algum traço excepcional de caráter, ou de uma qualidade física inatingível; nem é isso que *Galáxias* destaca, especificamente. Mas, enquanto personalidade histórica, Kennedy ocupou posição bastante elevada no mundo social e político de seu tempo. *Drop dead* – a expressão seca e rude com que *Galáxias* alude à sua morte, poderia ser traduzida ao pé da letra por “Caia morto!”; ou, numa expressão idiomática correspondente, por algo como “Não encha!”, ou “Sai fora!”. Assimilando, assim, as vozes do poeta e a do assassino por meio do discurso indireto livre, ao mesmo tempo em que omite o nome de Kennedy, a expressão estrangeira – dita na língua da vítima – destaca a insuspeitada vulnerabilidade daquele que era um dos mais poderosos chefes de Estado do mundo – se não, o mais –, do que se infere que devia, seguramente, ser o mais bem protegido; razão que, no fundo, deve ter sido, mais ou menos conscientemente, um dos

---

<sup>82</sup> Por volta dos anos 1960, o número de residências que possuíam televisores, nos EUA, chegava à casa dos sessenta milhões: uma cifra inimaginável para a América Latina e o Brasil da mesma época. A popularização da TV, nos EUA, se deu a partir de 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, e em 1949 já atingia um milhão de aparelhos em uso (Cf. CAUGHEY e MAY, 1965, p. 705).

maiores motivos da consternação que sua morte provocou. Um destino que, sob um ponto de vista inteiramente diverso, mas análogo em alguns aspectos, pode lembrar o que tocou Agamêmnon, cujo mito é elaborado lateralmente pela *Odisseia* e, depois, retomado na tragédia de Ésquilo, que leva seu nome. Chefe dos exércitos gregos na guerra de Troia, Agamêmnon alcança retornar a sua terra após dez anos de luta, mas, ao chegar, é surpreendido pela mulher, Clitemnestra, e o amante, Egeu, que o matam covardemente. Kennedy, muito diferentemente, era um homem de Governo – não um guerreiro –; e morre em uma passeata festiva, numa visita ao interior do país, assassinado por um compatriota (segundo a versão oficial: Lee Harvey Oswald, um jovem ex-marinheiro com histórico de instabilidade mental, e que também foi assassinado logo depois do atentado ao presidente, por um homem da multidão, no momento de seu transporte para a penitenciária<sup>83</sup>). Levando-se em conta a ética guerreira que pautava a conduta dos heróis mitológicos e lendários da antiguidade, prescrevendo a morte em luta por mãos de um inimigo superior como finalidade, as mortes de Agamêmnon e Kennedy estão nas antípodas desse modelo. E constituem, respectivamente, o cerne do homem trágico antigo e do herói romanesco, ambos definidos por doses diferentes de fragilidade, ou baixeza, que os colocam no mesmo plano dos homens comuns.

Nada disso, porém, é dito a respeito de Kennedy, cujo próprio nome, como foi dito, sequer é mencionado no fragmento. O mesmo não se pode dizer, entretanto, das mortes de Che e Marilyn Monroe, e da exploração midiática de que são objeto, enquanto produto de consumo cultural. Ambas, juntas, compõem os dois extremos em meio do qual se desenrola o texto.

“[N]a coroa de arestas” – a expressão, que encabeça e intitula o fragmento, anuncia de saída a consagração efêmera do instante nas manchetes de jornal, como seu tema. Consagração efêmera: tão mais espetacular quanto mais trágico o acontecimento ou notória a vítima imolada ao momento. Kennedy, Guevara e Marilyn não são heróis, no sentido trágico ou épico do termo, embora possam assumir virtudes características de alguns deles. Como figuras – ou vultos – do mundo moderno, são *celebridades*, isto é, personalidades públicas, afamadas pela difusão de sua imagem, nos meios de comunicação de massa. Sua

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 729.

grandeza, independentemente de suas virtudes pessoais, não é de natureza qualitativa, ou quantitativa. Ela é extensiva. Ou seja, é uma amplitude da inflação e disseminação de seus simulacros por meio de reprodução técnica, nos quais estão aderidas ou depositadas projeções emotivas de grande circulação nas sociedades de consumo contemporâneas; a maioria delas, vendáveis. Amplitude, poder e valor de exposição, portanto. A imagem inicial do fragmento, ao evocar a “coroa” – o símbolo por excelência do poder monárquico –, qualificando-a com uma imagem icônica da agudeza (“de arestas”), alcança caracterizar de forma veemente o tipo de contradição essencial que reside na consagração midiática: ela é aclamação/elevação do herói; e, ao mesmo tempo, imolação e sacrifício, elevado à condição de vítima. O desdobramento subsequente do verso aclara bem este sentido, na medida em que evoca discreta e preliminarmente estes temas ao nomear diretamente os meios de comunicação de massa, pela manchete de jornal, e a imagem paradigmática do suplício na tradição religiosa do Ocidente: a coroa de espinhos de Cristo.

“[N]a coroa de arestas das manchetes quinas de letras feito espinhos / quebrados” – diz, por inteiro, o primeiro versículo do fragmento, junto do qual, pelo *enjambement*, se acopla, performaticamente, no princípio do segundo verso, o termo que qualifica a parte mais aguda de um dos instrumentos de suplício em questão, os “espinhos” : “quebrados”. Qualificação contraditória, duvidosa, que acentua pateticamente tanto a natureza quanto o desbaratamento do seu objeto (um espinho quebrado é um espinho que perdeu sua função, pelo choque, ou abuso; como as manchetes de jornal, que são o termo de comparação da metáfora). Nada disso, porém, é ainda o núcleo do enunciado. E sim, a imagem das “quinas de letras”. São elas que, comparadas aos “espinhos / quebrados” e, formando, em última análise, a “coroa de arestas das manchetes”, adquirem um duplo e enigmático sentido. Referindo as serifas e demais detalhes gráficos dos tipos romanos dos jornais, que ornamentam e embelezam o conteúdo atroz do conteúdo enunciado nas manchetes, as “quinas de letras” evocam a função sádica e perversa que, muitas vezes, a escrita desempenha nos noticiários da cultura moderna, transformada, ela mesma, num dos principais instrumentos de condenação e suplício do mundo moderno. Por outro lado, por via erudita – e mesmo preciosista: isto é, de uma tradição de poesia ciosa da rememoração de coisas longínquas –, as “quinas de letras” podem recordar, aí, as “quinas” da bandeira de

Portugal; as mesmas que, evocadas por Fernando Pessoa, intitulam um dos primeiros capítulos de *Mensagem*. Na bandeira, são cinco escudos, ornados de cinco moedas de prata, num total de 30 moedas; elas simbolizam o preço das moedas pagas pela traição de Cristo, a Judas; os cinco escudos, a vitória do rei Afonso Henriques sobre os cinco reis mouros – os infiéis –, evento que marca a fundação do Reino de Portugal. Associadas às “letras” das “manchetes” de jornal, as “quinas” transferem à imagem inicial do fragmento a memória das ruínas e guerras, violências e perseguições, rixas e privações ancestrais, que, apesar do “progresso” material, não cessam de perturbar o cotidiano da modernidade. “Quinas de letras”, as manchetes dos jornais, como “espinhos / quebrados”, são as frágeis defesas que uma sociedade saturada de controle pela técnica procura amontoar contra toda ameaça que, de suas fronteiras, arrisca expor a sua completa falta de sentido.

É sobre esse fundo que a figura de Che é estampada, saturada de brilho e sombras. Para muito além – ou aquém – do revolucionário, Che é pintado como uma espécie de artista da vontade, de asceta de suas próprias determinações e impulsos: “polira sua vontade como um diamante / [...] caminhos entrecaminhos descaminhos a vontade polida é um diamante e / cintila com sua crista viril”; “pois para polir a vontade e facetá-la como um artista e tendo / a pedra bruta sob o esmeril vê-la que se transforma num vértice / e radia de um rigor obstinado dias dias e dias”. Para *Galáxias*, Che é uma espécie de esteta do próprio destino; um gênio romântico, para quem as próprias limitações físicas, a desconfiança generalizada dos outros e a resistência do meio não constituem objeção ao livre exercício de sua individualidade, mas um desafio: “que-sim apesar dos / pulmões cansados velhos foles abrasados de asma ou rustidas esponjas cor de carne mas polira / [...] e os camponeses de olhos suspeitosos / impenetráveis ídolos oliva até que em las higueras a velha com suas / cabras mensageira do averno a uma légua de higueras e duas de pucara”.

As circunstâncias da morte de Che — segundo as versões que correram os jornais à época — são conhecidas: depois da revolução em Cuba, poucos anos antes do fim de sua vida, Che assume afazeres ligados a assuntos exteriores; por alguns anos, viaja por diversos lugares da Europa e do mundo; visita Nova York, Brasil, Ásia, URSS e países do bloco comunista, sendo recebido por homens de alto escalão da política internacional, muitas vezes, com pompas e privilégios de celebridade; dá entrevistas para canais de televisão e

discursa na ONU; pouco tempo depois, talvez cansado da vida na alta cúpula da sociedade, ou por convicção, reingressa na vida clandestina; vai ao Congo e diversos países da África; oferece auxílio tático e pessoal a movimentos revolucionários; decepcionado, dirige-se a Argentina e depois à Bolívia; sem conseguir apoio dos camponeses, e com poucos homens associados a sua guerrilha, é cercado e preso nas imediações de Las Higueras pelo exército boliviano e agentes da CIA; sua localização, segundo relatos, fora dada por uma velha guardadora de cabras; em poucos dias, é interrogado, sentenciado sumariamente e morto por fusilamento, por ordem expressa do Governo; a execução é feita numa sala reservada de uma escola abandonada, por um oficial do exército; depois de morto, seu corpo é transladado e exposto publicamente, para testemunho da imprensa internacional.<sup>84</sup> À época, eram comuns os depoimentos de quem vira o corpo, ou algumas das fotos publicadas nos jornais, de que tinha a aparência de um *mártir*, um cristo: “na coroa de arestas das manchetes / como um cristo de cera um cristo homem de talhe andaluz entre saetas / a tarde inteira toda os tiros agulhando tão quente que era preciso / um lenço um pano um farrapo para proteger a mão”. A julgar pelas sugestões do seu *Diário* pessoal, que chegam até o dia anterior à sua prisão, e que *Galáxia* incorpora como base de suas impressões e relato, a morte não só era esperada, mas diferida e desejada, como consagração de seu próprio destino: “sua crista viril olhiaberto barbirralo e o farrapo de / sorriso entre-exposto nos lábios tudo isto previsto entre os possíveis / pesado e ponderado entre os prováveis por um cálculo lógico até onde / a vontade enraizada lapidava esse cristal”. Transformado em *ídolo*, o homem lendário, projetado e vivido como mito (o seu próprio mito), antes mesmo de sua execução, era, por isso mesmo, não apenas, mas, sobremaneira e radicalmente, escritor. Conclui *Galáxias*: “levado até ali também por esfalfados / pulmões [...] a duas léguas de pucara fechado mistério oliva / tudo isto ficou escrito numa agenda tagebuch um caderno de viagem”. No mundo arcaico da epopeia antiga e da poesia guerreira, a sobrevivência do herói na memória da posteridade – a fama, ou *glória* –, é, sempre, uma chance de vitória sobre a morte; uma esperança de fecundidade, para além da finitude da vida.

---

<sup>84</sup> Cf. *Che Guevara: a revolutionary life*, de Jon Lee Anderson (2010).

A presença de Marilyn no fragmento é mais intensa; o *meio* entre o poeta e a atriz, outro: a fotografia. Todo o comentário é distribuído entre observações feitas a partir de três fotos suas: a primeira, de braços abertos, a semelhança de pássaro, ou “morcego”, segundo o poema; a segunda, tímida, mãos sobre os joelhos; a terceira, nua, corpo arqueado, deitada sobre uma poltrona. As descrições se sucedem, em forma de tríptico. Marilyn não chega a ser o oposto simétrico de Che, mas possui qualidades antagônicas às do guerrilheiro. Che é um artista da vontade, da ação; sua exposição é risco, desafio constante da morte; sua utopia, a emancipação, a constituição do indivíduo como sujeito da própria história. O domínio de Marilyn é a entrega, a paixão; sua arte de exposição é a pose, a insinuação erótica; seu estado – mais que ambição – é ser imagem, puro objeto de contemplação e desejo, de prazer e dominação: “está sentada nua e meio aberta post ludium vel post coitum meio / aberta manuseada talvez ou publiolhada multitacteada aberta fornicada / ao multicoito que flui como uma cola de esperma corrosivo”. Che, mesmo perfurado, é duro, viril: “fechado mistério oliva”; Marilyn é permeável, acessível por todos os poros, na superfície inconsútil da pele. Che carrega em seu corpo vestígios de escassez e ruína: “cristo de cera”, os “pulmões esfalfados”, “cansados”, como “esponjas de carne”; o vestuário e as provisões são austeras: “uma muda / de roupa e pouco mais de comer e beber para chegar a las higueras”; o sorriso: sardônico, “esfarrapado”. Marilyn, despida dos fetiches da fantasia, na secura de uma definição literal, é, em sentido próprio, um vocábulo unívoco: sinônimo de fecundidade absoluta, e mais nada (“sentada”, respaldando-se “num coto de antebraço os seios são glândulas / mamárias e pesam como laranjas de cera”); o sorriso é um “arrufo”, já transformado em “rictus”, mas “riso ainda”; suas vestes, em inusitada oposição à vitalidade do corpo: uma “mortalha”.

Há, porém, um ângulo no qual os perfis de Che e Marilyn se sobrepõem, em que se encontram na ínfima tangência de uma semelhança: é o momento da morte, erigido como testemunho de uma inadequação; de uma violência permanentemente consentida e sofrida como requisito de acesso à sociedade de consumo e ao mundo. A morte como testemunho de resistência da vontade soberana do indivíduo, de seu inegociável arbítrio, ainda que – paradoxalmente – pela via da entrega, da imolação. A última fotografia de Marilyn, aquela em que aparece nua, é, também, já em seu tempo – isto é, o tempo da imagem; aquele

instaurado pela configuração de suas figuras – um advento e um anúncio, uma prefiguração da sua última pose – a da hora da morte: “poderia estar assim a cavalo de um / bidê fúnebre coxas em garfo e o brasonado ventre crinifolvo porém / de tudo e mais de tudo um cansaço um cansaço um cansaço e uma fúria / de cuspo frustrado e saliva ensarilhada”. Os românticos, em seu tempo, habituaram-se a descrever seu modo de ver o mundo como sendo um modo que privilegiava a apreensão das contradições que caracterizam o homem, na história: o divino, o metafísico, o grandioso, o sublime, por um lado; de outro, o animal, o efêmero, o mezinho e vulgar, o vil. Numa palavra: o grotesco, como combinação de extremos. Sentada sobre o seu “bidê fúnebre”, Marilyn, em sua última cena, é, ainda, uma citação, a reprodução de um modelo; e, também, a irrisão das pretensões de perenidade que anima tanto a tradição, como, paradoxalmente, a sociedade de consumo: “triunfo de vênus”, Marilyn é a expressão do desejo perene de felicidade, satisfação e prazer; e é, também, sugestão de putrefação corroendo, de dentro, o vermelho sanguíneo da vida, já no momento de sua cristalização como flor ou fruta madura; de que, enfim, somente reste, talvez, o frágil testemunho de um escrito: “aqui no livro o tríptico / e o triunfo de vênus se desventra escarlate cereja e necrorrosas”. Rosas mortuárias, ou morte de rosas, a ventura do amor e da vida (“o triunfo de vênus”), é também sua desventura.

Quarto excluído de uma tríade de heróis não tão heróis, mas também não tão vis, o Dr. Fritz Müller é um ilustre desconhecido: o arquétipo do herói anônimo, sem glória ou brilho. Nem homem de ação, nem vítima passiva e apaixonada da história, Müller é um homem do conhecimento, um devoto incondicional da observação e do saber. Por isso tão mais próximo do poeta de *Galáxias*, e mesmo em condições de figurar como seu *superego*. Vindo para o Brasil, desde Thuringen, teria escolhido se fixar no Sul para observar *in loco* a variedade de organismos estudados por Darwin, e que resultaram na teoria da evolução das espécies. Caracterizado como figura de ampla formação humanística, Fritz Müller é o tipo de homem totalmente absorvido nas questões radicais de seu tempo e, ao mesmo tempo, alheio a ele:

dr. Fritz Müller sonhando com bromélias [...]  
[...] no delírio da febre in seiner fieberphantasien

morto em blumenau 1897 o ano do coup de dés o dr. fritz Müller  
leitor de feuerbach max stirner e marx quem sabe professor de cruz e  
souza com bromélias morte simbolista mais de quarenta cartas a darwin  
num espaço de 17 anos pesquisando crustáceos não para discutir e  
ponderar de novo as teorias de darwin quero dizer os prós e contras  
mas para indicar alguns fatos o concreto não o abstrato

(CAMPOS, 2004, fragmento “a dream that hath no bottom”)

“[O] concreto não o abstrato” — obcecado “com esse mistério dos mistérios a origem das espécies”, Müller é um homem romântico: “fritz / Müller-do-desterro”, como assinava suas cartas; o tipo do naturalista lançado de corpo e alma no mistério da vida e dos fenômenos da Natureza; correspondente de Agassiz, o professor de Cambridge que figura como personagem central de uma anedota contado por Ezra Pound em seu *Abc of reading* (*ABC da Literatura*, em Português). Na anedota, Pound procura explicar, a partir do exemplo de Agassiz, o que, após anos de estudo, concluíra ser o ponto de partida de toda grande poesia, moderna ou antiga: observação. “[D]r. fritz Müller sabia olhar” – enfatiza *Galáxias*, destacando esta, que talvez, fosse a característica mais destacada do estudioso. “[O] animal vermelho-púrpura as raízes de um verde-grama / escuro a figura 65 desenhada de memória pois os animais que tomei / por jovens de prótula se tornaram estranhos e os desenhei logo que / notei a presença do opérculo”, diz *Galáxias*, emulando, mais uma vez em discurso indireto livre, tomando por fonte os escritos e diários pessoais do personagem retratado. Observador, pensador, desenhista, Müller é o tipo de humanista polivalente, homem de muitas qualidades: nenhuma delas extraordinárias, contudo, ou motivo de celebração pública. Enfim, o seu feito mais destacado, de interesse reduzido, meramente biográfico, é certo, mas nem por isso resignado, ou pouco exemplar: “protestara contra a fórmula do juramento / médico sicut deus me adjuvet et sacrosanctum ejus evangelium porque / não queria ser médico na prússia dentro de um dado sistema dogmático”. Protesto contra o juramento religioso: a confiança última na Providência, como direção última do destino. Para *Galáxias*, ser homem, sujeito ou vítima da história, pensá-la a fundo, exige, nos compromissos assumidos, a difícil abdicação dos vínculos com o passado, a abjuração do Pai e de sua proteção castradora. Exige, enfim, os riscos de uma experiência de vida sem pouso seguro ou estribeiras: profanação, orfandade, derrelição. Tudo isso, que aparece no



comentário sobre o Dr. Fritz, a sociedade moderna, perseguiu. Nesta busca, conquistou progresso material, mas, talvez, poucos avanços, ainda, para ir mais além das bases fundadas pela visão romântica do mundo.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> A título de esclarecimento: a figura do Dr. Fritz Müller, neste fragmento de *Galáxias*, poderia ser associada com a de seu homônimo, o Dr. Fritz, notória entidade que, na imaginação popular, dizia-se aparece nas operações espíritas de Arigó. Levando a leitura por aí, o significado do personagem, no poema, mudaria bastante, já que o homem de ciência, neste caso, apareceria recriado, na imaginação popular, como homem de Deus. Não pude avaliar, ao certo, quais seriam as reverberações possíveis dessa leitura, no fragmento. Mas a julgar por relatos esparsos de Haroldo, é de se crer que a referência mais consistente seja mesmo a do humanista alemão. Para caracterização e análise do personagem, no caso, baseei-me nos comentários biográficos que o próprio Haroldo de Campos teceu, em entrevista a Sergio Prazeres, Irene Machado e Yvana Fachine. Ali, mesmo se tratando de uma entrevista, o personagem não aparece menos exaltado do que no fragmento de *Galáxias*. Escreve Haroldo: “[Em *Galáxias*,] existem realmente aquelas mini-estórias embutidas no texto, só que algumas são mais reconhecíveis do que outras, mesmo porque os personagens, deliberadamente, não se configuram de modo muito claro pra quem não os conhece. Veja-se, por exemplo, o caso do cientista Fritz Müller, figura que aparece no penúltimo canto; Fritz Müller foi um grande naturalista alemão que veio viver no desterro de Santa Catarina. Ele defendia a sua teoria anti-racista em cartas para o irmão (sua obra, em 3 vols., foi publicada em alemão e pode ser consultada na biblioteca pública de Blumenau). Para colaborar com a comunidade local e para preencher o tempo que não dedicava às suas pesquisas, ele começou a dar aulas de matemática, de latim, de várias matérias, em nível de curso médio, de liceu. Há quem sustente que o poeta Cruz e Souza, um negro puro, filho de pais africanos alforriados, teria sido seu aluno. Segundo Fritz Müller, isso demolia as teorias da inferioridade racial, à Gobineau. Mas o Dr. Blumenau, fundador da Colônia de imigrantes alemães, um homem religioso, começou a recluir que o Dr. Müller estivesse corrompendo — como Sócrates — a juventude, com suas ideias favoráveis ao darwinismo, materialistas, que abalavam os dogmas cristãos. O Dr. Blumenau perguntava sempre ao cientista seu compatriota porque não havia optado por uma carreira brilhante em um país europeu ou nos E.U.A. [...]. Para ele, o que importava era o litoral catarinense, o melhor sítio para ele desenvolver seus trabalhos empíricos de observação científica. Não lhe interessavam os círculos europeus, as prestigiosas Academias. E ele passou a assinar-se Dr. Fritz Müller do Desterro” (CAMPOS, 2002, p. 98).



### 3.3. OS TIPOS COMUNS

“SENHOR FEUDAL

Se Pedro Segundo  
Vier aqui  
Com história  
Eu boto ele na cadeia”

Oswald de Andrade,  
*Poesia Pau Brasil*,  
“Poemas da Colonização”.

#### 3.3.1. Senhores de engenho, índios, negros e mulheres: os brasileiros

Os senhores de engenho formam um grupo bastante peculiar no elenco de tipos heróicos idealizados por *Invenção do Mar*. Segundo o argumento do poema, eles teriam constituído a primeira aristocracia da terra a ter a sua dignidade reconhecida pelo Rei. Sua origem remontaria aos primeiros grupos de colonos que, vindos com a comitiva de Tomé de Sousa, tinham por objetivo cumprir o mandato de povoar as possessões de ultramar, reclamadas por Portugal. Eram – ainda, segundo o poema — pessoas de origem humilde; em sua maioria, “lavradores”, ou pessoas que se dedicavam a essas ocupações, nos primórdios da colonização; e que, com o passar do tempo, foram alargando seus domínios, por meio de guerras e alianças com os índios, até se converterem em verdadeiros potentados locais, com características e costumes próprios, capazes, inclusive, de desafiar os mandatários do rei. Situados pouco abaixo dos dignitários da Coroa na hierarquia do Estado português e imediatamente acima dos grupos que formavam o grosso da sociedade colonial, teriam assumido, desde cedo, a responsabilidade pela segurança e pela ordem das povoações afastadas, tendo consolidado sua hegemonia e influência nestas regiões, mais pela ação e o exemplo do que pelo direito e a titulação, apanágio exclusivo dos dignitários da Coroa e dos membros da Igreja. Formavam, assim, um grupo de feições militares e

aspirações senhoriais, cujos costumes tinham suas bases mais antigas nos códigos de cavalaria da Idade Média. Diz *Invenção do Mar*:

Plantado o engenho, por guardá-lo  
do aimoré, do goitacaz, do tupinambá  
o lavrador se faz guerreiro:  
o índio bárbaro destruía de noite  
o que o fundador construía durante o dia, e então  
na Idade Média do Brasil – por carta de barão –  
dava o Rei aos cavaleiros o título  
de Senhor de Engenho,  
e o Senhor de Engenho sustentava  
quatro terços de espingardas, vinte espadas, dez lanças e  
vinte gibões de armas,  
cada morador devia possuir uma arma: lança espada ou arcabuz  
e cada homem de lavoura era um soldado  
e cada um descia da nau para construir sua fortaleza  
com o tronco das árvores abatidas

(MOURÃO, 1997, Canto Sexto, VI, p. 237)

É importante notar, neste trecho, como *Invenção do Mar* atribui a estes senhores de engenho uma origem modesta, tanto pela escassez de meios (“quatro terços de espingardas”, “cada morador devia possuir uma arma”) como pela posição que, segundo imagina o poema, ocupavam na hierarquia social e militar da nova colônia que então se formava (“e cada homem de lavoura era um soldado”). Este tipo de atribuição de uma origem modesta não deixa, entretanto, de ser nobilitante, já que, na sociedade portuguesa da época, o comando e o exercício das armas constituíam prerrogativas exclusivas da aristocracia. Daí as cartas de barão. Acrescenta-se a isto, também, o quanto *Invenção do Mar* idealiza o domínio colonial como um bem “natural”, espontâneo, concedido pela Coroa a todos os aventureiros portugueses, mais em razão de suas iniciativas pessoais do que pela posição social pregressa que ocupavam no Reino (“e cada um descia da nau para construir sua fortaleza / com o tronco das árvores abatidas”). Neste grupo de colonos, devia haver, por certo, lavradores, artesãos, liberais e proscritos, a quem, eventualmente, era oferecido serviço, mas a oferta de serviço não significava necessariamente direito de comando, domínio e posse da terra. Assim, reunidos, todos estes elementos são importantes

para entender o quanto *Invenção do Mar* idealiza a ordem social formada pelos senhores de engenho como uma espécie de *célula mater* da futura sociedade brasileira. Afinal, são seus caracteres, unidos aos dos heróis portugueses mais destacados da época do descobrimento e aos caracteres dos demais grupos raciais primitivos (índios, negros) e recentes (imigrantes) que, vão, na visão de *Invenção do Mar*, compor a parte substancial do caráter do sertanejo e do brasileiro em geral, com suas virtudes e vícios, por vezes, intransponíveis.

Mas note-se bem: embora, no poema, os senhores de engenho ocupem uma posição dominante, mesmo hegemônica, na formação do caráter do brasileiro, seu legado não representa uma componente exclusiva. Sendo matriz da formação social, esta base primitiva terai sido moldada pela concorrência de outros grupos (os “índios bárbaros”, por exemplo) que, não sendo de modo algum secundários ou acessórios, na visão de *Invenção do Mar*, chegam a ter importância equivalente e, muitas vezes, superior a dos senhores de engenho, em muitos momentos da história da colonização, muito embora os senhores de engenho tenham exercido, na visão do poema, uma influência dominante mais demorada. Posto isto, cumpre observar que atributos o poema associa a este tipo, tendo em vista não a apologia da sua ordem social mas a variedade de traços que teriam concorrido na formação do caráter do brasileiro, resultando na universalização de sua essência heterogênea.

Segundo *Invenção do Mar*, o novo baronato formado pelos senhores de engenho teria se tornado uma ordem social próspera e poderosa, principalmente no Nordeste do país (“a cidade crescia / e Salvador era a nova Goa no Atlântico / [...] e os colonos / honravam as casas / com alfaias de ouro e baixelas de ouro e prata”; p. 237-238). Era uma ordem que extraia seu poder principalmente da atividade econômica, em particular da exportação do açúcar, principal fonte de arrecadação da Coroa. Mas que, nem por isso, descuidava da produção de gêneros de subsistência, ou abdicava dos luxos que sua condição privilegiada proporcionava. Na “corte da Inglaterra”, diz o poeta, “os reis comiam com as mãos — / meus avós almoçavam com talheres de ouro e prata lavrada / na casa-grande do engenho entre / figueiras, laranjeiras, videiras, romãzeiras, [...] / e tocadores / de viola serena e flauta doce” (p. 238). Abundância, ostentação e prodigalidade eram, na visão do poeta, sinais inequívocos da prosperidade do sistema colonial: “Distribuíam quinhões de terras / e sítios para situar colonos e índios”, “A terra dava para todos e eram [...] / muitos moradores ricos

de fazendas de raiz, peças / de prata e ouro, jaezes de cavalo [etc..]”. Aliás, eram determinações expressas da Coroa, transcritas por *Invenção do Mar*, que se garantisse ao índio terra e proteção. Diz o poema:

e era ordem do Rei:  
*com os jentíos que houver assentareis paz e*  
*terras e trabalhareis por que se conserve e*  
*sostente e nas terras que abitão possão*  
*seguramente estar*

(MOURÃO, 1997, p. 238; grifos do autor).

Ora, garantia de terras para o cultivo, neste contexto — como, anteriormente, era o caso do serviço concedido a todos aqueles que chegavam de Portugal —, não significa, necessariamente, a posse coletiva ou individual da terra, ou o direito de dispor livremente dela, como — em hipótese, ao menos —, teria sido a regra no sistema tribal, antes da chegada dos portugueses. A propósito, o poema mesmo não faz menção ao termo “direito”. Antes, fala de *distribuição* de “quinhões de terras / e sítios para *situar* colonos e índios” (grifo nosso). E a carta do rei, acrescenta expressamente: “*assentareis paz e / terras*”, para que possam “*seguramente estar*”. Ou seja, “situar” e “assentar” paz, neste contexto, significa algo diferente e bem mais específico, isto é, o direito de contrair alianças com o português, por meio de casamentos, e, a partir disso, ocupar a terra, sob duas condições: a de trabalhá-la permanentemente, com a finalidade de produzir riquezas para a Coroa; e a de defendê-la militarmente contra outros grupos indígenas ou inimigos estrangeiros, em caso de guerra. Em suma: trabalho compulsório e avassalamento em troca da aliança militar portuguesa e do suposto benefício de ingressar na sociedade do Reino, ainda que em posição subalterna e em improváveis condições de conquistar os níveis mais elevados de sua hierarquia.

Por importante que sejam, todavia, essas colocações de ordem crítica não desabonam a apologia que *Invenção do Mar* faz dos senhores de engenho. Em certo sentido, até mesmo a realçam. Isso porque, da perspectiva da poesia épica, a idealização do passado sempre pode ser uma forma de censurar o presente ou o curso da história. *Invenção*

*do Mar* elabora sua apologia dos senhores de engenho com base nas crônicas de Gabriel Soares de Sousa e de Fernão Cardim. Mas essa apologia, que, por extensão é também um elogio da colonização portuguesa, não é tanto um elogio do seu *processo* quanto da *promessa* que *Invenção do Mar* encontra nas crônicas e documentos deste período. É este testemunho que o poema apresenta como *mito* subjacente à história. E, evidentemente, se a história pode ser o que pretende ser — isto é, restituição dos fatos, a partir do questionamento das causas que estiveram na origem dos acontecimentos — ela é qualquer coisa de diferente do sonho e do mito, e também dos horizontes que os discursos de diferentes épocas projetam sobre o passado e sobre seu próprio tempo; é este o seu ponto de honra: a sua convicção, enquanto disciplina do saber. Contudo, *Invenção do Mar* não cede uma palavra sequer às interpretações da história que, na atualidade, contradizem o testemunho das crônicas do período colonial. Antes, ao enxertar no presente um testemunho que parece contradizer rudemente a atualidade, abre, neste mesmo presente, a possibilidade de um duplo questionamento. Este consiste em perguntar, de um lado, o que teria sido feito dos índios e das terras concedidas a eles pelo Rei, desde a vinda de Tomé de Sousa, sob ordem expressa de assegurar-lhes paz e habitação. Por outro lado, seria o caso de questionar, simultaneamente, este equívoco que parece anular sob uma mesma noção contemporânea (a do *direito* à terra), a diferença irreduzível que se instala entre o significado da distribuição de terras na época colonial — acompanhada da garantia de paz e proteção social — e o significado de sua posse, no presente. Trata-se, portanto, de uma reflexão sobre a história que é, também, uma reflexão sobre o próprio sentido da história que se projeta sobre o passado. Enfim, uma reflexão sobre a história do sentido que é, também, uma reflexão sobre o sentido da história. E que *Invenção do Mar* estimula e anima como poema, por mais exaltada ou apologética que seja a sua visão do passado.

Todos esses detalhes são consideráveis, por certo. Mas não exaurem a trama na qual *Invenção do Mar* enlaça sua apologia dos senhores de engenho. Para além da mediação das crônicas do período colonial, que impinge à visão de história de *Invenção do Mar* um elemento incontestável de subjetividade, ao transformar matéria histórica em matéria de invenção e leitura — um dado que, em hipótese alguma, pode ser negligenciado —, é preciso observar, também, a estreita vinculação que o poeta busca estabelecer entre a ordem

social formada pelos senhores de engenho, que é o assunto de sua apologia, e a sua própria pessoa. Desde as detalhadas análises de Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, e do emprego do termo por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, o “personalismo” é bem conhecido como um dos traços característicos da ordem social formada pelos senhores de engenho; uma ordem com a qual Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda simpatizam de diferentes modos, mas em relação a qual, também, são muito críticos. É, provavelmente, em Gilberto Freyre que *Invenção do Mar* haure muito da sua simpatia pelos senhores de engenho; em especial, a simpatia por sua sensualidade algo dionisiaca, a qual, em Sérgio Buarque de Holanda, é convertida na “plasticidade” do colonizador. É nele também – e em muitos dos autores do começo do século –, que *Invenção do Mar* baseia a ideia de que os senhores de engenho teriam formado, já no período colonial, as bases da sociedade brasileira. Para Sérgio Buarque de Holanda, esse “personalismo” consiste justamente em referir à esfera do indivíduo absolutamente tudo o que tange a vida em comum, prática que tornaria inviável toda possibilidade de consolidação de uma esfera pública em conformidade com o seu conceito, ou seja: na qual o destino coletivo pudesse ser decidido de maneira impessoal, em vista do bem-comum. Numa sociedade “personalista”, como a criada e mantida pelos senhores de engenho, a esfera pública ou não existe, ou, se existe, encontra-se submetida a interesses de particulares, como uma espécie de extensão de seu espaço privado. Por estranho que possa parecer, há qualquer coisa de “épico” neste modo de descrever a sociedade criada pelos senhores de engenho. Pois, levada ao extremo, ela parece acentuar o protagonismo destes senhores até o ponto de lhes conferir o mesmo tipo de autonomia que a tradição da poesia épica reconhece como características do herói. Nesta tradição, é habitual o herói surgir como figura social situada no topo da sociedade — um rei, chefe tribal ou senhor —, agindo livremente, sem o constrangimento de um ente superior, ou de um aparato impessoal de regulação instituído sob a forma de leis, ou dos organismos do Estado. Ora, do ponto de vista da tradição da poesia moderna, este mesmo tipo de autonomia é reclamado pelas diversas correntes do esteticismo, como um apanágio exclusivo do belo artístico e da imaginação, quando poetas e artistas reivindicam o direito de pautar as suas obras – e o universo figurado nelas – única e exclusivamente por suas próprias leis. A diferença é que, no universo das relações sociais,



o predomínio de uma ordem social baseada na capacidade do indivíduo em impor sua vontade é uma situação que se projeta, genericamente, sobre todo indivíduo incapaz de fazer frente a essa ordem; já na obra de arte, ou no poema, as normas que regem a obra se impõem ao observador *apenas* na medida em que servem como diretrizes para sua compreensão, restringindo-se aos limites da obra.

Mas o que isso tem a ver com o “personalismo” do poeta de *Invenção do Mar*? Ocorre, primeiramente, que, ao projetar sobre si esse traço característico dos senhores de engenho, o poeta de *Invenção do Mar* acaba por destacar, em sua própria pessoa, a generalidade da disseminação desse traço na sociedade, já que, ao se apresentar como “cantor” do mito de fundação nacional, sentimentalmente ligado à matéria que narra, tende a universalizar a sua própria pessoa como típica, ou exemplar, do “brasileiro” em geral. Por outro lado, ao fazer do “personalismo” a base do seu canto, dissolve em subjetividade e lirismo — melhor dizendo, em memória pessoal e familiar — a impessoalidade atribuída à narração épica, pela tradição literária. A universalidade que a apologia dos senhores de engenho, em *Invenção do Mar*, pretende atribuir a essa ordem social, ao propô-la como modelo ou matriz da sociedade como um todo, fica, assim, reduzida à dimensão do contingente e do particular, isto é: de ser uma visão entre outras, e mais nada.

Feitas estas ressalvas, cabe perguntar que qualidades, afinal, *Invenção do Mar* admira nos senhores de engenho, como características que teriam concorrido na formação do caráter do brasileiro em geral. Primeiramente, a elevada estima que pareciam conservar em relação a tudo o que se ligava direta ou indiretamente a sua pessoa (e que já colocamos devidamente na conta do “personalismo”): posses, tradições, servos, família. Admira, também, o luxo e a ostentação, com os quais davam sinais de seu poder e riquezas: “os senhores de engenho – conta Fernão Cardim – / andam como condes, / tratam suas pessoas com muita honra, / muitos cavalos, criados e escravos, / e com vestidos demasiados, as mulheres não vestem senão seda” (p. 239). É essa abundância e fortuna, e não a partilha comum da penúria, que *Invenção do Mar* parece reconhecer como a base da hospitalidade na sociedade destes senhores, a qual, de forma ambivalente, servia tanto para dar mostras de generosidade com os parentes, amigos e aliados, ao garantir acolhimento no seio familiar como *igual*, quanto para reforçar uma eventual assimetria nestas relações: “na

casa-grande dos engenhos de minha gente / agasalhavam-se os hóspedes em leitos de damasco carmesim, / franjado de ouro entre colchas da Índia” (p. 242).

Outra coisa que *Invenção do Mar* admira nesta ordem senhorial é a aspiração de igualar, pelo menos em aparência, os êxitos dos grandes Impérios da época: “viajantes de Castela – conta Gabriel – / bem vividos na corte de Madrid se espantam: / nela não se traja melhor do que no Brasil” (p. 241). Esse gosto pela emulação se espelhava no zelo com que faziam da educação mais que um bem, um privilégio: “numa academia de Olinda seus filhos e agregados / aprendiam – conta Gabriel – // toda a polícia [polidéz da polis], bons modos de / falar, honrados termos de cortesia, saber bem negociar” (p. 240). Era também o que impelia os jovens a quererem tomar parte nos acontecimentos decisivos de seu tempo, vendo neles, não uma obrigação, mas uma oportunidade de prestígio e glória. Pois como diz o poema, “nem o luxo amolecia o punho ou toldava a honra / dos filhos da raça de Duarte, o velho, e Dona Brites: / Jorge de Albuquerque e Duarte, o moço, / os primeiros fidalgos cavaleiros nascidos no Brasil / a bordo de uma nau e de uma espada correm / a matar mouros e morrer de mouros / em Alcácer Quibir, [...] ao lado de seu rei: // Sebastião!” (p. 241). Esse esforço de emulação, com tudo o que envolvia de disciplina e cultivo, não impunha, contudo, restrições a certa prodigalidade e à grande disposição destes senhores para os prazeres mundanos, os quais, mesmo quando imoderados — alega-se — não excluía o cumprimento das obrigações com a Coroa, ainda quando exorbitantes, pois, naqueles tempos: “Mesmo com imposto de 1.400 réis por pipa / chegava-se a beber 10.000 cruzados de vinho num ano / em banquetes dos festins de engenho” (p. 241).

Apesar de todo este elogio aos senhores de engenho — que é um elogio de seu “personalismo”, ao qual o poeta de *Invenção do Mar*, como já mencionamos, vincula-se afetiva e pessoalmente —, cumpre notar, ainda, que o poema reconhece e valoriza, no mesmo trecho, um outro modelo de governo e sociabilidade. Esse modelo é o representado por Tomé de Sousa, Governador Geral e mandatário por excelência do Rei, e se opõe diretamente ao dos senhores de engenho, por sua austeridade e impessoalidade no trato da vida comum, por sua origem (era nobre e português) e por sua posição social. “Distribuíram quinhões de terras / e sítios para situar os colonos e índios”, diz *Invenção do Mar*, e completa: “Tomé de Sousa era governador-geral / e não quis receber terra nenhuma para si”

(p. 238). É interessante notar que Tomé de Sousa seja evocado neste poema de apologia aos senhores de engenho justamente no trecho em que o poeta de *Invenção do Mar* mais acentua a sua vinculação com a matéria narrada e em que a belicosidade, a ostentação e a intransigência são detalhadas como algumas das componentes dominantes do personalismo desse grupo social:

Tomé de Sousa estendeu à colônia a ordenação das sedas  
a ostentação estava proibida na corte: meu antepassado  
Antônio Mourão, mestre-de-armas, amava  
as espadas longas e as roupas de seda  
e por usá-las sem licença foi preso por três vezes e precisou  
de indulto do Rei – e assim a lei austera  
modulava a figura do país de aquém e de além-mar  
e o povo de degredados e aventureiros  
era também empresa de soldados e estadistas  
e virtudes varonis.

(MOURÃO, 1997, p. 239)

A “lei austera / *modulava* a figura do país”, e o “povo de degredados e aventureiros / *era também* empresa de soldados e estadistas” (grifos nossos). Como a escolha vocabular deixa bem entender, *Invenção do Mar* não se apega tanto aos personagens e acontecimentos que, nas narrativas tradicionais, têm papel mais destacado, aparecendo como sujeitos ou o todo da história (isto é, como sua “figura”), mas àqueles personagens e acontecimentos que, justapondo-se a estes personagens e acontecimentos, “modulam” a sua forma final. Assim, se “o país” é fruto da imprevidência e esbanjamento de “degradados e aventureiros”, é, também, “empresa de soldados e estadistas”, de “lei austera” e “virtudes varonis”, que são o outro lado do mesmo processo de colonização: a sua *promessa* de felicidade e “bem-comum”.

Pode-se objetar, neste ponto, que o sujeito é mais substancial do que o advérbio; que sua posição indica a essência, enquanto o advérbio é sempre contingente e acessório; que “a” figura que se destaca na “figura” como o seu sentido próprio — isto é, como o seu lado denotativo, explícito, figurativo —, é mais substancial e relevante que “as” figuras que, modulando a “figura”, delineiam a sua dicção, o seu estilo e seu timbre; e que, portanto,

dada a posição *dominante* dos senhores de engenho, colonizadores, “degradados e aventureiros”, a concorrência dos grupos subalternos ou dominados, ou das “leis austeras” da Coroa, em nada afeta a constituição do todo, o qual, afinal de contas, é “a” história do Brasil colonial e da formação do “caráter” do brasileiro. De uma ponta a outra, porém, estas extrapolações sempre acabam repondo um discurso metafísico, que baseado na analogia com a gramática — ou, mais precisamente, numa “lógica” classificatória, que é apenas parte de seu método —, busca separar o joio do trigo, pretendendo isolar um aspecto da história ou do “caráter” brasileiro em exclusivo, como sua essência. Porém, como já vimos, a posição de *Invenção do Mar* é outra: é a de tomar o partido do advérbio, do que é acessório e secundário, sem descurar do sujeito em relação ao qual ele se define — e que, também, se define na conjunção com ele —, completando, ambos, o sentido sempre aberto da proposição. Afinal de contas, também a frase não é o átomo da significação; nem o parágrafo, nem o texto, nem o contexto, e assim por diante. Posto de outra maneira: se há essencialismo na “figura” que *Invenção do Mar* procura pintar do “país” e de seus habitantes, é também porque é a partir dela — de dentro dela, habitando-a —, que pretende explicitar não tanto seus antagonismos e contradições, como a sua determinação recíproca.

### *Aliados e antropófagos*

Como tudo o mais em *Invenção do Mar*, o elogio do colonizador — e, também, dos grupos dominantes — não exclui, portanto, o elogio dos demais grupos, subalternos ou dominados no interior da sociedade colonial. Antes se completa neles: “no Estado do Brasil criou-se a pátria / das criaturas vindas / de todas as terras” (p. 347). A representação do índio é bastante significativa disto. Seguindo textualmente Gandavo e Fernão Cardim, eles são representados como gente “*brava, rude e implacável*”; que sobrevivia “*de rapina*”; são “*covardes*” e “*cruéis como leões*” nas lutas; “*mui deshumanos e cruéis*” com os inimigos e suas crianças; e, também, “*mui deshonestos*”, “*dados à sensualidade*” e aos “*vícios como se neles não / houvesse razão de humanos*” (p. 231-232). Mas, como já aludimos em capítulo anterior, imediatamente após encerrar a citação direta dos textos de Gandavo e

Cardim, *Invenção do Mar* se apressa em contradizer o ponto de vista dos cronistas portugueses, opondo a eles a justificativa de que os índios viviam num estado de *inocência* primitiva. Este estado seria anterior ao da instituição das leis e costumes tão familiar ao cristão europeu. Era o mundo do “*ludus* e do *mythos*”, da “vida mágica”, onde tudo é vivido como “invenção dos deuses”; e, por isso mesmo, se coloca “para lá das leis”, já que as leis são sempre cridas e vividas como “invenção do homem”. Contradizendo Gandavo e Cardim, portanto, *Invenção do Mar* não vê falta de moderação nos costumes indígenas; nem crueldade, desumanidade, ou irracionalidade. Ao contrário disso, considera-os expressão de uma vitalidade pura, menos constrangida pelos entraves das leis e costumes dos portugueses: condição que os põe em pé de igualdade com os senhores de engenho, se não em posição mais vantajosa. Daí em várias passagens do poema, os índios serem rememorados como uma ameaça grave, real e sempre constante aos engenhos, como na bela passagem do poema “III”, deste mesmo Canto Sexto, no qual a “alegria” das máquinas do engenho, em funcionamento, é contraposta à “alegria” com que os índios se lançavam às guerras:

As aldeias cresciam e as moendas gemiam  
nos engenhos de cana e eram nas várzeas  
o fervor dos tachos de mel a alegria das bolandeiras  
o cheiro do mel-de-furo e o cheiro  
da bagaceira queimada. Uma noite  
os moradores ouvem o alarido dos índios,  
a fumaça ondula ao som dos maracás e a terra estremece  
ao trom dos tambores na alegria da guerra

(MOURÃO, 1997, p. 229-230).

A passagem narra uma das circunstâncias em que, pela primeira vez — isto é, miticamente —, a aliança entre brancos e índios é rompida pelo choque de valores a propósito dos ritos antropofágicos, ponto inegociável entre índios e cristãos (“acorem os padres [...] e] / arrebataram o cadáver gordo / para dar-lhe sepultura em nome dos direitos de Deus / e dos homens; // foi a primeira declaração de guerra: comer carne humana era a lei suprema do gentio”, p. 230). Outra vez, um ponto espinhoso. Por mais um de seus curtos

circuitos históricos, *Invenção do Mar* parece reconhecer no *ius gentium* colonial os germes dos Direitos do Homem, ou Humanos, um direito que, segundo a genealogia proposta pelo poema teria sido pela primeira vez esboçado no seio das mesmas nações que, paradoxalmente, exterminaram, ou reduziram a porções ínfimas, os povos que pretendiam proteger, com sua declaração de direitos. Note-se: é em “nome dos *direitos* de Deus / e dos homens” (grifo nosso), que *Invenção do Mar* afirma que os padres se alvoroçam pelo cadáver do índio aimoré. Contudo, é preciso não apagar, também aqui, a diferença radical que perpassa estas duas concepções de direito: o primeiro, tendo sua universalidade garantida pela razão divina infusa na criatura e não conhecendo a crítica do etnocentrismo, não concebe o europeu como algo distinto do cristão, católico e universal, ao passo que a universalidade do segundo é laica e pactuada.<sup>86</sup>

Essa ênfase na imoderação dos índios e na sua “alegria” com a guerra como expressão de sua vitalidade como povo é reforçada por *Invenção do Mar* num trecho do poema “V” do Canto Quarto. Nele, o poema recorda o encontro de Pero Lopes de Sousa como o Caramuru, um português em parte convertido aos costumes indígenas, exalta as virtudes guerreiras como atributo característicos dos índios: “O português Caramuru / nos deu rezam larga do que na terra havia e suas gentes: / a cada duas léguas têm guerra uns

---

<sup>86</sup> Baseio-me, aqui, nas distinções que me foram sugeridas pessoalmente pelo Prof. Alcir Pécora. Para uma compreensão mais detalhada do problema, consultar suas obras sobre a literatura do período, em particular *O teatro do sacramento* (1994) e *Máquina de Gêneros* (2001). Guilherme Amaral Luz resume de maneira bastante esclarecedora o papel do *ius gentium* na obra de um dos autores mais importantes do período colonial em seu artigo “Pero de Magalhães Gandavo e a ética ultra-marina portuguesa na Terra de Santa Cruz”. Suas considerações servem bem ao cotejo com a passagem referida em *Invenção do Mar*. Escreve o autor: “A utopia da *Terra de Santa Cruz* [de Gandavo] é a de um paraíso a ser (re)construído através da ação política e doutrinária do Estado e da Igreja. Para Gandavo, a Companhia de Jesus fazia avançar esse processo. Nos seus textos, os índios brasileiros são homens que, movidos pela vingança, vão nus, em bandos, pelejar uns contra os outros desordenadamente, discordes e odiosos. Segundo Gandavo, não haveria outra maneira de fazê-los mais pacíficos a não ser através da doutrina cristã, ‘com que os Padres da Companhia pouco a pouco os vam amanhando’. A ética da colonização, portanto, seria a do emprego e do ensino da justiça, dos costumes e dos valores de conduta cristã aos não cristãos. A via pacífica desse trabalho é evidente: antes de combater os infiéis, trata-se de pacificá-los, torná-los dóceis, inseri-los no mundo da política pelo convencimento racional e pelos caminhos legítimos das leis naturais e civis, praticando com os índios a modalidade de direito que os neo-tomistas chamavam de *ius gentium*. Sua descrição dos índios recai sempre no mesmo princípio: na paz, eles se governam em justiça, ainda que com poucas noções de hierarquia; na guerra, eles são ferozes, desumanos e frágeis. Cabe aos portugueses governá-los na paz, pois é nela que se vê o demônio mais enfraquecido. Vê-se, aqui, mais um sentido da dedicatória da *História* a Lionis Pereira e da referência à primazia das letras sobre as armas para aqueles que conduzem a colonização: Gandavo deixa sugerido que, nos assuntos do Novo Mundo, vale mais o exercício da política sábia e prudente do que o exercício das armas” (LUZ, 2005, p. 22-23)

com os outros. // São guerreiros. // Eu os vi pelejarem. [...] / pelejaram desde o meio-dia até o sol posto” (p. 142-143). Para *Invenção*, o mesmo vigor desmedido que impelia os índios à guerra era o que os impelia à sensualidade e à gentileza nos costumes (“e Pero Lopes escrevia [...] / no *Diário*: / ‘a gente deste rio he como a da Bahia de Todos os Santos; / senam quanto he mais gentil gente”, p. 253). Esta suspeita teria fundamentado a grande aposta dos missionários na sua tarefa de amansar o índio:

Não são aqui, poeta  
a batallas de amor campos de plumas [...]  
Se o amor servir de guia, terás êxito — disse a Teseu  
[o oráculo de Delfos  
e venceram os querubins de roupeta negra  
os nóbregas e anchietas — os piagas do amor [...] —  
e foram-se trocando os ritos canibais  
pelos ritos das redes concubinas”

(MOURÃO, 1997, p. 227-228; grifos do autor).

Mas é evidente, que, também aqui, *Invenção do Mar* adere ao próprio mito que elabora e exagera o seu esforço de equiparação entre índios e brancos até o ponto de afirmar uma isonomia na miscigenação entre brancos e índios: “e os gentis-homens das tabas / e os gentis-homens do mar / faziam a guerra e a paz e faziam filhos / no ventre branco das moças do mar / no ventre de ouro das moças das tribos” (p. 233).<sup>87</sup>

### *Os príncipes negros e a fronteira africana*

O tratamento dado aos negros, por *Invenção do Mar*, não é diferente do dispensado aos indígenas. Também nos casos em que os menciona, *Invenção* se esforça por destacar as qualidades físicas dos negros como a principal virtude agregada por eles ao brasileiro miscigenado, tal qual a robustez e a força, a beleza física de suas mulheres. Como no caso

---

<sup>87</sup> O dado mais geralmente aceito é que só os brancos tomavam as indígenas por esposas, e não o contrário, já que a miscigenação era consentida pela Coroa como forma de compensar a falta de contingente português para povoar o território e garantir, pela presença, a sua posse.

dos índios, *Invenção do Mar* lamenta insistentemente as calamidades e crimes, o genocídio cometido contras essas populações, em favor do sistema colonial. Mas ao falar do episódio da Abolição, como no caso dos índios, evita retratá-los sob uma perspectiva paternalista, representando os negros como vítimas inermes e resignadas de um sistema inquestionavelmente brutal. Numa das poucas passagens do poema “IX” do Canto Sétimo em que o poeta de *Invenção do Mar* interrompe a narração para introduzir suas próprias observações, é sob a luz forte de uma nobreza ancestral e de sua vitalidade física que representa os negros. E o faz destacando a insubmissão e a rebeldia como suas virtudes características:

A honra de ser livre, senhor de seus vales e rios,  
a alegria da possessão de suas árvores e suas mulheres  
estava na medula dos varões de África  
seus dentes largos e brancos  
mordem raivosos a lima de aço do cativo.

Nos grotões nas serras fundam-se repúblicas  
quilombos por toda parte  
e os que foram príncipes no país do Congo e da Serra Leoa  
transfiguram-se em reis no país do Alagoas  
no reino de Palmares  
e os exércitos se chocam e a Tróia negra  
em sangue e cinza deixa apenas nos cerros  
a memória dos marqueses guerreiros na  
fronteira africana dos castelos  
de Ganga Zumba e Zumbi

(MOURÃO, 1997, p. 344)

Mais uma vez se repete em *Invenção do Mar* um episódio muito batido dos anais de história e manuais escolares. A exaltação de Zumbi e da rebelião de Palmares é um lugar-comum mesmo de obras que corroboram a historiografia oficial, como o *Porque me ufano de meu país*, do conde Antonio Celso. Mas aqui, mais uma vez, também, o gesto épico de *Invenção do Mar* não se manifesta tanto na maneira apologética como aborda episódios da história quanto no modo como faz da *colagem* de seus fragmentos — isto é, de sua sintaxe, ou *colocação*; de sua montagem, no corpo da tradição — um elemento de grande relevância



na leitura do poema. Outra vez é o procedimento do *compilador* que se sobrepõe ao do *narrador* épico, conservando e deslocando o seu ponto de vista, na medida em que o enxerta em um novo contexto.<sup>88</sup> Mas em que medida esta exaltação das qualidades nobres e indomáveis do negro é um enxerto, e em relação a quê?

Já mencionamos em capítulo anterior que todo este poema dedicado à Abolição é insólita e canhestramente redigido a partir da transcrição integral de trechos de dois capítulos da *História Secreta do Brasil*, de Gustavo Barroso; os quais, em abono da estranheza do procedimento — ou, mesmo ironicamente —, são, talvez, o único autor e obra citados em *Invenção do Mar* a quem o poeta não reconhece os devidos créditos na nota final do livro, permanecendo ocultos — secretos —, no poema.<sup>89</sup> De todo modo, a transcrição de Barroso serve bem aos propósitos épicos de *Invenção do Mar*, uma vez que, ao responsabilizar exclusivamente a Inglaterra e os países protestantes pelo controle do mercado de escravos, inocenta por completo as Coroas de Portugal e Espanha, bem como as camadas sociais dirigentes do Brasil — muito especialmente, a formada pelos senhores de engenho. Carregando de aspectos sombrios a narração, a partir de dados estatísticos e detalhes sobre o funcionamento logístico do mercado a partir da Inglaterra, a participação

---

<sup>88</sup> Pensando bem, talvez, na prática, não exista diferença substancial entre o procedimento do *narrador* e o do *compilador*, na medida em que ambos compõem seu relato a partir dos relatos de outrem. A diferença é que o *compilador*, em geral, se serve de um texto alheio, mais ou menos completo, enquanto o *narrador* procura reproduzir, da forma mais convincente possível, o relato ouvido de um terceiro, ou sugerido por uma experiência vivida ou imaginada. O *compilador* se assemelha muito com o *copista*, estando, por isso, ligado a uma cultura fundamentalmente escrita; já o *narrador*, ao lidar com uma matéria tradicionalmente considerada como mais efêmera e difusa — porque, em sua essência, ligada à tradição oral —, tem que recorrer a sua própria memória ou à memória de outros para compor seu discurso. Na base, há uma diferença de procedimentos e tradições de referência, não totalmente distintas, mas contínuas entre si, reciprocamente relacionadas. O *compilador* recolhe e organiza, entre outras coisas, narrativas; o *narrador*, relata compilações de histórias encadeadas entre si. Daí Benjamin (1994, “A crise do romance: sobre *Alexandersplatz*, de Döblin”) reconhecer uma continuidade entre os procedimentos do *narrador* tradicional e do *narrador* de Döblin — que faz uso da montagem como procedimento central de seu livro —, vendo na continuidade destes procedimentos a continuidade e transformação de uma mesma tradição: a tradição épica. No pequeno ensaio em questão, Benjamin não aprofunda a comparação com o *compilador* nem explicita o princípio comum que preservaria a continuidade desta tradição. Esse princípio parece ser o do arquivamento: o esforço de uma cultura, artista ou sociedade de se conservar — mas também de se destruir e transformar — pela produção de rastro e memória de sua existência.

<sup>89</sup> Ao longo da elaboração deste trabalho, não sentimos a necessidade de empreender uma pesquisa sobre a gênese do texto e as eventuais diferenças entre suas poucas edições. Contudo, seria de grande interesse poder comparar as edições do livro com o manuscrito e as recomendações de publicação do autor, a fim de avaliar, em relação a este ponto especificamente, se a supressão do crédito a Gustavo Barroso foi lapso, opção do autor, recomendação ou intervenção do editor da obra.

de Portugal e Espanha no tráfico, pelo comércio e uso da mão de obra, é de tal modo silenciada, que acaba parecendo irrelevante. É contra este pano de fundo que *Invenção do Mar* projeta o seu trecho de elogio à vitalidade dos negros, interrompendo o fluxo da narrativa de Barroso. Um elogio, aparentemente, escrito de próprio punho, já que não se encontra em nenhuma outra parte do livro de Barroso, contrastando com ele tanto pelo tom como pelo protagonismo que confere aos negros.

Claro que ao destacar este papel indócil e obstinado dos negros, *Invenção do Mar* não vai ao extremo de conferir a eles o protagonismo no episódio da Abolição. Concorriam, ao tempo, interesses muitos diversos, dentro e fora do Brasil. Inclusive, o mais conhecido deles: a mudança de rumos na política da Inglaterra, que, vendo na abolição da escravidão um meio de proteger seus mercados — cogitando, inclusive, das vantagens de ampliação destes mercados pela transformação da mão de obra escrava em assalariada —, assume a linha de frente na extinção do tráfico, perseguindo sua prática e impondo sanções aos países que ainda mantinham a escravidão, como o Brasil.<sup>90</sup> Para *Invenção do Mar*, entretanto, não são estas razões de ordem política e econômica que interessam; aliás, *Invenção* nem sequer as menciona, muito embora as passagens citadas de Barroso sugiram algo disto, em negativo, pela virulência com que reagem contra os ingleses, acusando-os. *Invenção do Mar* reconhece que, apesar da resistência dos negros, não estava em seu alcance modificar a ordem social por conta própria, e que uma modificação substancial só viria no momento em que ela se tornasse inevitável para as camadas dirigentes, contando com muitos adeptos no meio dela. A própria alusão a “Palmares” como uma “república”, ou espécie de “reino” autônomo, situado nos limites do território reivindicado pela Coroa, com seus “marqueses”, “fronteiras”, “guerreiros” e “castelos”, mas não submetido a ela, permite inferir que a emancipação do negro no interior da sociedade colonial talvez não fosse o principal objetivo almejado pelos negros de Palmares, e sim a separação absoluta e o começo de uma nova sociedade. Para *Invenção do Mar*, são sobretudo razões de ordem intelectual e sentimentais que determinam esta transformação no interior da sociedade colonial: a penetração de ideias liberais e a prolongada convivência de brancos e negros, tanto no

---

<sup>90</sup> Cf. Leslie Bethell (1970), *The Abolition of the Brazilian Slave Trade: Britain, Brazil and the Slave Trade Question*.

espaço familiar das casas-grandes, como no espaço público dos centros urbanos. Agravadas, estas razões teriam levado aos primeiros movimentos por independência, no Brasil, como a Revolução Pernambucana de 1817:

Os sonhadores da liberdade do país bem sabem:  
o fim da escravatura tem que ser obra nossa — *cosa nostra* —  
impossível na colônia — coisa deles, na verdade,  
coisa de ingleses e seus sócios traficantes.

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

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

(MOURÃO, 1997, p. 344-345)

*Invenção do Mar* considera a Revolução Pernambucana pioneira em todos os sentidos, muito embora tenha se concentrado exclusivamente na região do Nordeste, com foco no Recife, e tenha sido rápida e brutalmente sufocada pela Coroa. Também é muito controversa a afirmação de que na nova constituição escrita pelos revolucionários — de cuja existência, aparentemente, só há relatos —, constasse a cláusula da libertação dos escravos. Lastimavelmente, o que, na verdade, se sabe, por documentos da época, é que a polêmica já existia naquele tempo, e que os líderes da revolução, embora vissem na abolição dos escravos uma aspiração elevada, teriam refutado publicamente suas intenções de violar “qualquer espécie de propriedade” — ainda que essa propriedade fosse o direito sobre a liberdade e a vida de outras pessoas —, visando, com isso, não perder o apoio dos proprietários de terras.<sup>91</sup> De fato, parece que havia grupos e particulares, mais ou menos

---

<sup>91</sup> Com efeito, diz cabalmente a “Proclamação do Governo Provisório de Pernambuco, sobre a escravatura”: “Patriotas Pernambucanos! A suspeita se tem insinuado nos proprietarios ruraes. Elles crem que a benéfica tendência da prezente liberal revolução tem por fim a emancipação indistinctiva dos homens de cor, escravos. O Governo lhes perdoa uma suspeita que o honra. Nutridos em sentimentos generosos não pode jamais acreditar, que os homens por mais, ou menos tostados degenerassem do original typo de igualdade. Mas está igualmente convencido, que a baze de toda a sociedade regular, he a inviolabilidade de qualquer especie de

influentes, verdadeiramente interessados na abolição, dentre os quais se destacavam, inclusive, proprietários de terra. Mas quanto a saber se a refutação pública fazia parte da tática dos revolucionários, sendo uma manobra para ganhar tempo, ou se, na verdade não passaria de um argumento forjado pelos partidários da Coroa, para apavorar a população indecisa e instigá-la a por fim na revolução, não cabe tratar aqui. O que interessa, do ponto de vista do épico, é reter o mito de emancipação que *Invenção do Mar* concebe a partir dos relatos da tradição.

Para *Invenção do Mar*, o que cumpre destacar é a simpatia despertada pela Abolição nos mais altos escalões de poder, tanto no Brasil como fora dele, à época em que se alastram movimentos de Independência na América. Surgida de modo difuso, a ideia da Abolição teria se imposto de modo irrefutável em vários lugares do mundo, como uma espécie de pré-condição para quaisquer outros esforços de emancipação do homem (concebido em sua generalidade), tal como vinha sendo defendido pelo liberalismo econômico na Inglaterra e, sobretudo, pelo liberalismo político, com a Declaração de Independência dos EUA, de 1776 e a Revolução Francesa, de 1789. *Invenção do Mar* enfatiza que a ratificação da Abolição teria sido feita, no Brasil, com particular empenho da Coroa — e benção do Papa —, mesmo sabendo-se que a decisão custaria à família Imperial o poder: “E era uma vez uma princesa / e com uma pena de ouro / assinou a abolição da escravatura / e a sentença de morte de seu trono / e trocou a glória da coroa do império pela glória / de ver um país sem escravos; / e o Papa de Roma enviou-lhe uma rosa de ouro” (p. 345).

Mesmo tendo sido o Brasil um dos últimos países a abolir a escravatura, esta participação empenhada da família Imperial e de parte considerável das camadas dirigentes, na visão de *Invenção do Mar*, teria feito da abolição da escravatura no Brasil um processo mais digno do que o levado a cabo nos EUA, por exemplo. Lá, segue o poema, não obstante o país ter sido o primeiro a destruir os vínculos com o Antigo Regime e se constituir como país independente, o escravismo teria se conservado principalmente nos estados do Sul. Estes, na contramão da crise internacional deste hediondo sistema, teriam

---

propriedade. Impellido destas duas forças opostas deseja uma emancipação, que não permita mais lavar entre elles o cancro da escravidão, mas dezeit-a lenta, regular, e legal”. O documento é assinado de 15 de março de 1817, na Casa do Governo. (PESSOA, MARTINS e ARAÚJO, 1817, p. 617-618).

empenhado tudo no sentido de redimensionar seu funcionamento e distribuição, de modo a transformar todo o território norte-americano no principal centro de produção de mão-de-obra escrava; uma opção histórica que custou aos EUA uma guerra civil e que, segundo estimativa de *Invenção do Mar*, teria ceifado cerca de um milhão de pessoas só de sua população “branca”, isto é, a herdeira dos ingleses (MOURÃO, 1997, p. 346). No Brasil, a condução do assunto pela Coroa teria evitado, ao menos, a conflagração interna, ainda que de forma demorada e custosa, principalmente para os escravos. Estas últimas são objeções que se pode fazer, mas que *Invenção do Mar* não menciona. Para *Invenção*, interessa mais destacar a vinculação sentimental entre a sociedade formada a partir do sistema colonial, e que, com a Independência, se torna o grupo hegemônico — a sociedade d’*os brasileiros* —, e toda a população negra. Destes últimos, *Invenção* faz questão de assinalar a contribuição inestimável de seus defensores e representantes mais destacados:

Com uma pena de ouro e uma rosa de ouro  
e a doce mão de uma princesa  
estancou-se o jorro de sangue dos negros do Brasil  
[...]  
bastou aos brasileiros o leite que beberam das mulheres negras  
o protesto dos negros nos quilombos  
a vergonha de ter irmãos escravos  
o sangue negro nas veias de seus filhos  
o relâmpago de Nabucos, Rebouças, Gamas, Patrocínios  
e a tuba do poeta da Bahia  
e o braço de um Dragão do Mar nos quatro paus de sua jangada  
imóvel sobre as águas dos verdes mares bravios  
onde é o Ceará — por isto  
Terra da Luz

(MOURÃO, 1997, p. 346-347)

É claro que o contato direto com o seio das amas de leite, as revoltas dos quilombos, e a luta dos abolicionistas negros e brancos não foi de pouca monta. Nem o impasse histórico teria se resolvido instantaneamente, num gesto, com a “pena” de Isabel. As palavras e as imagens escolhidas no trecho simplificam demasiadamente o episódio histórico, despindo-o de seus antagonismos e dando-lhe uma coloração desusadamente

idílica, romântico-sentimentalista. Tudo ali confluiu neste sentido: a “doce mão” da “princesa”; a “pena” e a “rosa de ouro”; a patética comparação da escravatura com uma ferida, por onde, em “jorros”, perde-se a substância vital (o “sangue”) da nacionalidade; aquele “bastou”, um tanto estouvado, por seu aspecto acentuadamente conclusivo; a aparição fantasmagórica, meio que estatutária de Francisco José do Nascimento (1839-1914), o Dragão do Mar, de “braço erguido”, sobre os “verdes mares bravios” do Ceará; enfim, a justa celebração da terra natal do poeta — o Ceará — como vanguarda do iluminismo, por seu pioneirismo na abolição dos escravos.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Em suma, esta é a maneira como Saulo Neiva (2009, p. 210-211) interpreta a proposta épica de *Invenção do Mar*, como um todo, na conclusão de seu livro: “em Gerardo Mello Mourão [isto é, *Invenção do Mar*] [...] a anamnese é definida na perspectiva de uma representação mitificada do passado nacional. Lembrar o passado equivale então a delinear o processo de formação da nação cujos contornos se pretende definir. Isso se produz por meio do relato da formação do Brasil, em que o canto épico permite reunir os leitores em torno de uma mitologia específica que seja capaz de indicar a significação dessa evolução histórica. [...] De fato, em *Invenção do Mar*, a formação do Brasil constitui o prolongamento da criação do mundo e do mito do Quinto Império, razão pela qual, geralmente, a lembrança ativa do passado articula-se em torno de uma representação idílica de episódios ocorridos”. Embora se revele entusiasmado com o poema e faça observações de grande interesse nas passagens em que o analisa de perto, Saulo Neiva parece se ressentir das complicações ideológicas que o ponto de vista histórico da obra implica, preferindo recriminar seu passadismo, partindo do tom acentuadamente idílico do plano narrativo-discursivo do poema. Na apresentação do capítulo que trata de *Invenção do Mar*, Neiva escreve: “Gerardo Mello Mourão [...] debruça[...]-se sobre o passado nacional. Como veremos, tal evocação pode, ao mesmo tempo, se enunciar em torno de *um sentimento de perda de um universo arcaico* e em *torno de um desejo de enraizamento harmonioso no passado*. [grifos nossos] Nesse sentido, a poesia presente em *Invenção do Mar* [...] distingue-se claramente, por exemplo, da de Oswald de Andrade em *Pau-Brasil* ou, mais recentemente, da de José Paulo Paes em *Novas cartas chilenas* — escritos que evocam o passado nacional com o objetivo irreverente de dessacralizá-lo, demonstrando uma mordacidade que em vários aspectos é incompatível com a poesia de natureza heróica. Digamos, com Nietzsche, que, para a representação mitificada do passado nacional, nosso[...] poeta[...] épico[...] d[á] prioridade a ‘Homero, o velho que sonha todo absorvido nele mesmo’, em detrimento da veia satírica e do ‘rosto apaixonado de Arquíloco’” (*id.*, p. 79-80). Falamos de “narrativo-discursivo”, porque, até aqui, o que temos tentado demonstrar, justamente, é que, embora pequenos, há outros “índices” textuais que, se não relativizam de todo este plano predominantemente idílico do poema, ao menos pedem uma consideração mais minuciosa do jogo entre eles. Posto de outro modo: se *Invenção do Mar* é deliberada ou involuntariamente feita para celebrar o passado, mais do que isso, nos interessa destacar em que medida as tensões inerentes ao poema, combinadas às condições do presente que ele enuncia, permitem dizer que ele atende inteiramente a este propósito. Para nós, isto é um testemunho vivamente poético do presente: o seu testemunho. Além disso, caberia perguntar se a colocação de Nietzsche, neste caso, não impõe uma injunção dualista, que obriga a pensar o problema do gênero, no poema, dentro de um esquema rigorosamente simplista, de alternativa entre: o épico-ingênuo, de um lado, e o lírico-satírico de outro, como se não houvesse outras formas de conformação, partindo de outras combinações e, inclusive, de outros termos, como, por exemplo, a poesia heróica de feitiço elegíaco.

Mas, se neste trecho, *Invenção do Mar* não valoriza os aspectos mais especificamente agonísticos ou dramáticos da história da integração do negro na sociedade d'os brasileiros, é porque já havia rendido apologia a eles em outras passagens. Isto aparece, por exemplo, nos trechos em que insiste sobre a relevância da matriz negra na formação do “caráter” nacional, já mencionadas anteriormente, a propósito de outras questões. Veremos isso melhor mais a frente, quando tratarmos da sublimação heróica que *Invenção do Mar* faz do negro Henrique Dias, na guerra contra os holandeses. Ali, é a ação épica, ligada ao poder mágico da palavra “empenhada”, que ganha maior relevo. De todo modo, neste mesmo poema “IX” do Canto Sétimo, esse tipo de representação do negro pode ganhar, ainda, um colorido sombriamente trágico, como é o caso da passagem que arremata o relato sobre Palmares, citado no começo desta discussão sobre o negro. Ali, *Invenção do Mar* já havia se referido ao quilombo dos Palmares como uma “Troia negra”, numa alusão clássica à epopeia de Homero, e em relação à qual toma o partido não dos vencedores (os gregos; ou, no caso de Palmares, dos bandeirantes de Domingos Jorge Velho, contratados pelos colonos para por fim ao reduto), mas sim dos vencidos (os negros rebelados de Palmares), como Virgílio já havia feito anteriormente, na *Eneida*, ao escolher Eneias como primitivo fundador do povo romano. Baseado no relato oral de um amigo alagoano, — o “escritor e líder” Jarmelino Jorge de Sousa, de quem, assegura o poeta, em nota final do livro, os “antepassados lutaram e morreram nos Palmares do Zumbi”, e cuja mãe “guardava a história da literatura ágrafa do Senéca” (p. 365) —, *Invenção* relata, de forma resumida e muito emblemática, o desfecho daquela que teria sido a tentativa mais bem sucedida dos negros de tomar posse definitiva de seu destino e fundar uma sociedade independente e autônoma. Uma iniciativa brutal e exemplarmente sufocada pelos “exércitos” do Rei, como todas as outras das épocas subseqüentes:

no reino dos Palmares  
[...] os exércitos se chocam e a Tróia negra  
em sangue e cinza deixa [...]  
a memória dos marqueses guerreiros  
[...] — e as mulheres  
dos últimos heróis de tua aldeia, Jarmelino,  
lavam debaixo da ponto do Mundaú

a cabeça degolada do Senéca, rei dos negros.

(MOURÃO, 1997, p. 344)

### *Musas, sereias e mulheres-macho*

As mulheres também têm papel relevante em *Invenção do Mar*. E embora sua exaltação seja corriqueira, não são representadas com a mesma recorrência que os heróis masculinos. É claro que, a julgar pelo feitio patriarcal da sociedade fundada pelos colonizadores, seu papel é, quase sempre, o de coadjuvante dos grandes vultos masculinos. É assim que a tradição e a historiografia oficial, muitas vezes, as representam. Mas estas são observações que, ao fim e ao cabo, também não se aplicam integralmente nem à historiografia oficial, nem à tradição, nem a *Invenção do Mar*. Há brechas neste tipo de representação, e, quase sempre, deriva daí o mais interessante do que se pode ler nele. Pense-se na tradição da poesia épica, e nos grandes vultos que são figuras como Tiamat, no *Enuma Elish* e Ishtar, no *Gilgamesh*; Helena e Andrômaca, na *Ilíada*; Penélope e Euricléia, Circe, Calipso e Nausícaa, na *Odisseia*; Dido e Camila, na *Eneida*. Isso para não falar das deusas, musas e ninfas que aparecem nestes poemas. Quem ousaria dizer que, sendo coadjuvantes, não têm papel imprescindível na trama destas histórias? Indubitavelmente, a desqualificação e diminuição do papel da mulher constituem um dispositivo mítico irrecusável, encontradiço na base ritual de todos os povos de constituição patriarcal: geralmente, sob a forma da disputa cósmica entre duas forças primordiais, representantes dos dois sexos, na qual, o *feminino* é representado como manifestação da potência absoluta e incontrolável da natureza, enquanto o *masculino* é representado como força ordenadora e tirânica, sempre respaldada pelo assentimento social que lhe é conferido. Esse assentimento, em geral, é sempre conferido ao deus ou herói, representante do princípio masculino, como uma espécie de privilégio e penhor, a ser pago pela eliminação do mal



absoluto, representado privilegiadamente na potência feminina. Tal é o mito do poder monárquico.<sup>94</sup>

Como já detalhamos anteriormente, cabe frisar que, em *Invenção do Mar*, é a um eu lírico tradicionalmente associado com o feminino que se atribui a responsabilidade pela abertura do poema: “Ai, flores do verde pinho / ai pinhos da verde rama” é o verso de abertura de uma das mais conhecidas cantigas de amigo do cancioneiro português, atribuída a Dom Dinis. Nela, uma camponesa, princesa — ou outra “dama” de posição social que seja —, lamenta a demora de seu “amado”, o qual, parece-lhe, não volta mais da viagem em que partiu, embora tenha prometido voltar no prazo que combinaram. Ainda, aí, neste primeiro poema do Canto primeiro, a evocação ao verso inicial da cantiga de amor se avoluma e adensa, até o fim deste poema, em específico, sugerindo a própria narração épica da descoberta e colonização do Brasil — a ser empreendida por *Invenção do Mar* — como uma espécie de desdobramento das “canções” de “saudade” e de “amor” que cantavam os marinheiros e as moças portuguesas, pela época dos descobrimentos (p. 26). Ou seja, embora épico, é ao lirismo saudoso e sentimental, alegoricamente sexualizado na persona feminina que compõe o eu lírico das cantigas de amigo — e não à vontade de propagar os feitos heróicos dos grandes vultos do passado, como faz Camões, n’*Os Lusíadas* — que *Invenção do Mar* atribui a sua inspiração primordial.

---

<sup>94</sup> Na mitologia greco-romana, a fidelidade a Zeus é o penhor devido a ele por homens e deuses para que a ordem olímpica do universo se conserve perenemente (quanto a isto, confrontar o *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo). Vale a pena notar, ainda, a importância que figuras femininas adquirem em tragédias famosíssimas, que se conservaram até hoje, como Jocasta, Antígone e Medeia. Na mitologia grego-romana, Zeus não funda a ordem olímpica saindo vitorioso de uma guerra contra um poder matriarcal. Saturno, seu pai, já é representação do poder do Pai, e Zeus é apenas seu herdeiro legítimo: aquele que o mata. Mas é, sobretudo, contra Hera, sua esposa, que Zeus luta, muitas vezes, para conservar seu poder, nas situações em que a ordem das coisas se inverte, por influência da deusa. Em algumas ocasiões, esse conflito chega a adquirir um colorido notoriamente cômico, mesmo em poemas como a *Ilíada*, em que a gravidade trágica e belicosa da estilização épica tende a se impor ao conjunto da obra. Por ex., no episódio em que Hera seduz Zeus a fim de ludibriá-lo, convencendo Hipnos a adormecê-lo. Na mitologia assírio-babilônica, nada de muito diferente; na verdade, só mais explícito: Marduk exige expressamente dos deuses amedrontados a sua consagração como senhor absoluto do universo, para que lute com Tiamat, a mãe-oceano primordial, e vencendo-a, livre deuses e homens dos tormentos criados pelos seus filhos incontroláveis, os ventos oceânicos. Além destes exemplos, sabemos muito, também, — porque se trata de algo mais próximo e familiar — o que representa a guerra de IHVH contra o pecado e o Mau, na interpretação judaica e cristã dos textos bíblicos. Como é de conhecimento de todos, o Mau é representado na figura da serpente — um importante ícone feminino da divindade, entre os egípcios —, e que entra desgraçadamente na vida do homem por consentimento de sua mulher, Eva.

As mulheres comparecem consideravelmente já neste poema de abertura. Primeiramente Isabel, a quem *Invenção do Mar* confere a dignidade de uma musa épica, divina e casta, fazendo dela uma espécie de ícone da feminilidade portuguesa: “Boa noite, Isabel — e tu, Diônisos / concede-me a beleza, a voz, a fala / dessa Isabel, rainha e musa e santa / e a voz também das musas do arrabalde / todas as Isabéis de Portugal” (p. 28). Seu corpo e seus olhos são, para *Invenção*, a matriz original e fecunda de onde brotam, como que de uma fonte inesgotável, os elevados projetos de D. Diniz, a “flor / do linho” das velas, a “graça nupcial das caravelas”, a “flor do decassílabo” e os “segréis” que irão cantar as viagens e os feitos dos marinheiros lusitanos. Além dela, *Invenção do Mar* celebra outras mulheres, ainda neste primeiro canto, todas elas “moças” e “cantoras”, ainda que anônimas, a “gemer [...] saudades dos marinheiros” idos: são elas as “Teresas e Marias”, as “moças de seios redondos / de Trás-os-Montes” e “das Beiras de Portugal”, de quem o poeta recorda sentidamente os “aromas” da “flor”, da “frôl” e da “fulô”, lançando mão de imagens de marcada conotação genesíaca e erótica, nas quais, expressamente, rememora Jorge de Lima e seu encanto pelos requebros divinos da Negra Fulô. Mas as remissões não param por aí.

Mais à frente, no final do poema “II” deste Canto Primeiro, é o “último olhar” das “filhas do Douro”, a lembrarem os marinheiros “perdidos por outras ribeiras”, que inaugura, de fato, a narração dos feitos dos descobridores. A narração começa por uma menção dos avanços nas técnicas de cartografia que acompanharam o desenvolvimento da navegação, e se encaminha rapidamente para uma evocação — em forma de enumeração — dos nomes dos grandes marinheiros e heróis portugueses: “Gil e Dias e Vasco e Pedrálvares e Pero Lopes / e de seus bagos venho — / Gonçalo Velho, Diogo Cão e Antônio Cão, mas a matilha toda dos mastins do mar” (p. 31). Desde então, à medida que a presença dos heróis portugueses se avoluma no poema, começam a rarear as alusões e louvores às mulheres. A recorrência destas alusões e louvores, porém, justamente pela sua escassez e insistência, passa a mimetizar o efeito de uma pontuação, que, assumindo também seu sentido, segue recortando e modulando intermitentemente a sintaxe da fábula desenvolvida pelo poema.

Isso é visível ainda neste mesmo poema, no ponto em que, imediatamente depois da menção aos navegadores, Isabel é novamente evocada. Mas, agora, já como um avatar da primeira, isto é, uma “outra Isabel”, a arrastar o descobridor das Américas e a suas

escrituras por mares e caminhos nunca antes navegados: “E brotava a caligrafia dos palimpsestos / por onde / era o delírio de Cristóforo / [...] tu / genovês de Portugal e português de Gênova / [...] a navegar os olhos / de outra Isabel que te fez / nascer nalguma onda do mar”. (p. 31). Pouco depois, no poema “V”, do mesmo Canto Primeiro, é o nome da conhecida monja Sórora Mariana de Beja que é evocado, a propósito da “Boa Esperança” dos heróis e reis portugueses; “Esperança” que teria levado Bartolomeu Dias e seus marinheiros a dobrar o Cabo das Tormentas, rebatizando-o como o “Cabo da Boa Esperança” (p. 35). Sórora Mariana é a suposta autora das *Cartas Portuguesas*, um clássico mundial da literatura amorosa e sentimental, hoje atribuído a um autor francês, possivelmente Vauvemagues, que as teria forjado. Nas *Cartas*, a monja exprime reiteradamente a esperança e a desconfiança já quase certa de que seu amado não volta mais para resgatá-la. Sua aparição neste trecho e nas últimas linhas do poema (p. 360) acentua o caráter ao mesmo tempo inocente e quase ingênuo — mas, também, cético e desesperançado —, do assentimento que *Invenção do Mar* dá ao mito que narra, e que, sabemos bem, pretende tratar, em perspectiva épica, da descoberta e colonização do Brasil.

Essas representações da mulher vão culminar, ainda no mesmo Canto Primeiro, na figura de Anfitrite, a “Yara” ou sereia dos mares, uma espécie de extremo-oposto de Isabel, mas, ainda, colocado sob o mesmo paradigma de naturalização da sedução e da passividade como predicados característicos de um absoluto feminino:

Navegar navegando  
onde donde por onde alaonde  
é a carta de prego dos romeiros do mar  
[...]  
e nalgum horizonte  
de cabelos lavados, pele nova  
teu rosto irrompe  
Anfitrite trigueira — Terra em flor — achada flor  
concha aberta entre as conchas erguida.  
Yara de ouro estremecida ao cio  
do mar dos marinheiros desatados  
do mastro de Odisseu:

(MOURÃO, 1997, p. 37-38)

E “ao canto da sereia não morreram” os heróis de Portugal — Diogo, Vasco da Gama, e outros. E todos “nascemos vagindo na vagina as ilhas / e aquém e além do equador / não se morre de amor e só de amor se morre” (p. 37-38), continua o poema. Anfitrite aparece, aí, como rainha dos oceanos, mas, também, como uma espécie de hetaira, isto é, de cortesã de luxo, ícone de todas as sereias e, por isso, da força fecunda e fatalmente atraente das águas marítimas. Na mitologia da *Odisseia*, também as sereias, Nausícaa, Circe e Calipso são mulheres poderosamente atraentes, encontradas por Odisseu sempre por acaso, em lugares desconhecidos do mar. “Terra em flor — achada flor / concha aberta entre conchas erguida”, Anfitrite é, em tudo, receptividade, abertura, acolhimento e fecundidade irrestritas. Essa passividade, que, muito estranhamente, mais se afirma quanto mais se retira, irá se repetir como característica dominante da representação que *Invenção do Mar* faz da mulher, praticamente em todos os pontos do poema em que a fertilidade dos marinheiros portugueses é exaltada, desde pelo menos o poema “IX” deste Canto Primeiro. Nestas passagens, a mulher colonizada será sempre representada como uma espécie de *vaso anódino*, isto é, de receptáculo insensível da “semente” do homem português, como era comum na mitologia indígena que funda as bases do *cunhadismo* — o costume social por meio do qual, casando-se com uma indígena, o português passa a fazer parte de toda sua família, tornando-se seu aliado —: “E assim, no ventre / das mulheres de todas as ilhas / de todas as partes foi plantado o sêmen / dos machos de Portugal” (p. 51), diz *Invenção do Mar*, ao que segue:

e as filhas em flor do Cacique Arcoverde  
nos leitos de relva nas alcovas nas redes  
arredondam na barriga morena o arco da aliança  
e no arco da aliança das camarinhas de palha  
o amor sobe do mar, desce da lua  
e os marinheiros do Algarve  
com seu sagrado orvalho orvalham a aurora: desabrocha  
a flor da raça

(MOURÃO, 1997, p. 202).

Mas é preciso reparar que além das alusões mitológicas, sempre muito recorrentes e ligadas ao mar, também imagens ctônicas, ligadas à representação da Terra, aparecem associadas a essa imaginação do *feminino* e da mulher: em geral, imagens da “terra”, da “flor”, das “ilhas”, da “relva”. Já vimos algo disso nas passagens dedicadas aos navegadores portugueses e, especificamente, ao desbravamento do litoral brasileiro, por Pero Lopes, onde a “costa” da terra é comparada à de uma jovem mulher. Nestas passagens, em que também o “mar” e as caravelas são animadas com trejeitos femininos, a Natureza, geralmente, é transfigurada sob as imagens da noiva e da virgem, atualizando, com isso, as imagens paradigmáticas de Isabel e das “moças dos arrabaldes” de Portugal, junto com as de outros lugares: “É belo o mastreame e ao sol do trópico / as latinas mais pandas são mais belas / trançado o seio entre cordões de Flandres” (p. 83). Se bem se recorda que, segundo o poema, é do meneio de “corpo” de Isabel, e dessas outras musas, que nascem os “decassílabos” e os primeiros versos dos cantores épicos de Portugal, fica evidente a existência de uma ligação muito forte e permanente entre essas figuras. Esta ligação faz com que permaneçam reunidas num mesmo conjunto — cadência metafórica ou alegoria, sem referente definido —, no qual a mulher, a feminilidade e a terra, a poesia e a escrita, o prazer e a morte se sucedem como *metáforas* de uma mesma figura primordial inacessível.

Há, portanto, anulação, recalque e apagamento da mulher: transformação de sua figura em mero suporte, pedra ou papel, sobre o qual, em letras de fogo, se escreve a fecundidade violenta do macho português. Recalque, anulação, apagamento. Mas num movimento que lembra, também, o da rasura. E que se confunde com o movimento da própria metáfora. Recolhida, pisada, como um pedaço de chão — “ilha”, ou “Terra”, onde o macho português firma os pés —, a mulher permanece ali, como uma potência adormecida, mas pulsante, sempre ameaçando socavar violentamente os fundamentos do mundo sobre o qual o português construiu a história do Brasil Colonial.

É talvez por isso — por uma espécie de ressentimento, ou vontade de justiça poética — que *Invenção do Mar* tende a dar uma representação heróica a algumas mulheres deste período. Claro, dentro dos limites possibilitados pelo enquadramento da sociedade da época. Nestas ocasiões, virtudes tradicionalmente atribuídas a personagens masculinos — e, muito especificamente, do tipo guerreiro —, são esporadicamente distribuídas entre

personagens mulheres, nas quais rebrilha coragem, espírito de ordem e soberania, livre-iniciativa, dureza. Muito caracteristicamente, isto acontece com mais frequência nos episódios da história em que se pode sentir a ausência de personagens masculinos, ou quando, por fraqueza de caráter, eles já não podem agir com a potência que se espera deles. Aparece, então, a figura geniândrica, como Gerardo Mello Mourão gostava de dizer, da *mulher-macho*: matriz de todas as Marias Bonitas ou sertanejas, endurecidas na lida cotidiana com um meio tão hostil quanto o homem. Ou, se se prefere, reverso feminino destas figuras hercúleas, ambigualmente andrógenas, do *macho-mulher*, que são Aquiles e Pátroclo, Gilgamesh e Enkidu<sup>95</sup>.<sup>96</sup>

Assim, em oposição complementar aos mandatários de capitânias e senhores de engenho, aparece Beatriz de Albuquerque: a Dona Brites, viúva e herdeira de Duarte Coelho, “fundador de Olinda e Iguaraçu”, e mandatário da capitania de Pernambuco, uma das duas mais prósperas da Colônia. Sem o marido — um experiente comandante e militar português, “chegado a Pernambuco / das diplomacias da França, das batalhas da África, / do reino de Sião, da China e Conchinchina.” —, a velha Beatriz segura o comando da capitania pelos cornos, entregando ao irmão, Jerônimo, o comando das armas. Torna-se, na prática, a governadora e mandatária interina da região, assumindo sobre seus ombros todas “as sesmarias” da redondeza — entenda-se, o Nordeste da América Portuguesa —, com “seus engenhos de cana suas guerras / seus índios suas costas coalhadas de piratas” (p. 208). Sob sua custódia e “em guerra muita”, continua *Invenção do Mar*, “os Albuquerque

---

<sup>95</sup> Em sua belíssima tradução, escrita a partir de uma compilação dos textos assírio-babilônicos traduzida para o árabe, Abed Azrié reconta o sonho premonitório que Gilgamesh tem com Enkidu. Na passagem em questão, os deuses já enviaram Enkidu para terra. Ele vem desafiar Gilgamesh, até então, tirano rei de Uruk. Uma deusa comunica a chegada de Enkidu a Gilgamesh, em sonho. Gilgamesh reconta o sonho a sua mãe Ninsoun, pedindo-lhe conselho do que fazer. Ninsoun é interprete dos sonhos. E o sonho de Gilgamesh é um resumo da história de vida e de amizade de Gilgamesh e Enkidu, descrito em termos ao mesmo tempo delicados e picantes, na adaptação de Azrié: “*En ce même instant Gilgamesh se leve / et raconte ses rêves à sa mère Ninsoun: / <<Ma mère cette nuit j’ai fait un rêve. / Je marchais fier parmi les héros, / le ciel brillait d’étoiles, / et une étoile, comme un héros du ciel d’Anou / est tombée vers moi. / J’ai voulu la porter, elle était trop lourde. / J’ai voulu la pousser, je n’ai pu la bouger. / Autour d’elle, les gens du pays s’assemblaient / et lui baisaient les pieds. / Je l’ai aimée et me suis penché sur elle / comme on se penche sur une femme / je l’ai soulevée et déposée à tes pieds / et toi tu l’as rendue égale à moi>>.* (AZRIÉ, 1979, « Rêves de Gilgamesh : dans Ourouk », p. 27)

<sup>96</sup> O anjo — o mensageiro — é a figura que faz a intermediação entre o céu e a terra, a divindade e homem, no poema de Rilke comentado por Heidegger, em *Por que poetas em tempos de abandono?* Figura ambígua, intermediária, é uma das imagens que melhor explicam a posição existencial do poeta.

regeram o mar / e as terras da costa / da Bahia ao Maranhão”, tornando-se um poder hegemônico. Parte dele, devido ao irmão Jerônimo. Casado com uma índia tabajara, Maria do Arco-verde, Jerônimo corre o sertão fazendo filhos nas indígenas, e, com isso, alianças, gerando um dos maiores grupos familiares do nordeste. Fica conhecido como “o Adão Pernambucano” (p. 210). Por sua influência, também o fidalgo florentino Filippo di Cavalcanti teria feito família com as indígenas, casando-se com Catarina, unindo, assim, às anônimas famílias indígenas a gala dos ancestrais do “poeta Guido, amigo do poeta Dante” (p. 210).

Brites encomenda aos padres da Companhia a fundação de um colégio, com seu próprio dinheiro. Com a maioria dos filhos, entrega Jorge às “lidas da guerra” e, a Duarte, “os negócios do governo” (p. 210). Um descendente seu, Duarte Coelho II, “capitão e cronista de guerras e aventuras”, escreve as *Memórias Diárias*, em que o poeta de *Invenção do Mar* baseia seu relato (p. 213). Destacados por seus feitos aos olhos da Coroa, Jorge e Duarte embarcam na companhia de D. Sebastião, em Alcácer Quibir. Por lá morrem. E Brites, “‘preclara e excelente’ — assim a chamam —”, com o “fulgor de sua graça castelã”, assume nominalmente e, até o fim da vida, o governo da capitania.

Exemplo semelhante de audácia e comando é o de Dona Ana Pimentel, viúva de Martim Afonso — mandatário da capitania de São Vicente, a segunda mais importante, à época, junto com a de Pernambuco, de Dona Brites. Não por acaso, a alusão à história de Dona Ana Pimentel aparece justaposta a de Dona Brites, logo ao fim do poema “VI” do Canto Sexto de *Invenção do Mar*. Como Brites, Ana Pimentel ficou conhecida por ter assumido a capitania do marido, nas longas viagens em que este tinha de fazer, na companhia do irmão Pero Lopes, para demarcar e garantir as posses portuguesas. Depois de sua partida para Índia, como Governador Geral, Ana Pimentel assume o comando da capitania e, fazendo frente a Coroa, “revoga a proibição do acesso / de europeus ao sertão”, baixada por seu marido. Dá início, assim, à expansão colonial para o interior do sertão, com as bandeiras (p. 242). Nos dois casos, o de Brites e de Ana Pimentel, trata-se de duas capitânias importantes: isto é, as mais importantes do Brasil Colônia, governadas, à mesma época, por mulheres. O que significa que no romance inventado por *Invenção do Mar* — aqui, no sentido medieval do termo, como história fantástica, de ambientação cavaleiresca,

baseada em assunto vagamente histórico —, o Brasil colonial, no auge de sua opulência era, na verdade, um país sob comando de fidalgas.

Esses exemplos de dureza de Dona Brites e de Dona Ana Pimentel repercutem, de forma modificada, na figuração de outras mulheres, com aparição ainda mais abreviada no texto de *Invenção do Mar*. É, muito particularmente, o caso da índia Clara Camarão, mulher do índio Antonio Felipe Camarão, mencionada no poema “VI”, do Canto Sétimo, como uma das heroínas da batalha de Tejucopapo, durante a guerra contra os Holandeses. Clara teria comandado um “batalhão” de mulheres, considerado indispensável na guerra travada pelos nordestinos. É estridente a crueldade dos detalhes com que *Invenção do Mar* pinta o episódio em que as índias, valendo-se do despreparo dos holandeses, atacam-nos de tocaia, com as armas que tinham às mãos, numa das passagens de maior intensificação da violência, no poema:

nem as degolas de prisioneiros  
nem a entrega de centenas deles aos índios antropófagos  
para a orgia dos banquetes de carne humana  
nada mais ajuda os holandeses — as mulheres índias  
dos batalhões de Clara Camarão os estripam nas tocaias  
as heroínas de Tejucopapo do alto da paliçada queimam  
assaltantes com potes, cabaças, alguidares de barro  
cheios de água e azeite de carrapateira fervendo  
e a pau e pedra acabam de matá-los.

(MOURÃO, 1997, p. 308)

O terror das amazonas é o penúltimo episódio guerreiro mencionado ao fim deste poema “VI”. Ele aparece pouco antes do poeta, baseando-se no cronista militar Coronel Moreira Bento, aclamar, ali, a “criação / do Exército Brasileiro” (p. 309). Entre a façanha das amazonas e a aclamação, há apenas a menção de um episódio maravilhoso, em que “santos descem do céu, para esmagar hereges” (p. 308). Mais uma vez, neste trecho de *Invenção do Mar*, como em outros, a concatenação dos fragmentos da história faz ressaltar não a harmonização lógica dos trechos, mas algo de onírico, que, respaldado pela própria matéria dos episódios escolhidos, acaba deslocando o trecho histórico para a zona fabulosa e indefinida do *in illo tempore*.



Este episódio das índias do Tejucoapapo tem paralelo e parentesco com um outro episódio, também rapidamente abordado no fim do poema “VII” (p. 251), do Canto Sexto, que é todo dedicado aos bandeirantes. Ali, são “as filhas e mulheres” dos paulistas que se destacam por sua dureza. E desta vez, não com o inimigo, mas com os próprios maridos. O episódio conta a história do “Capão da Traição”, ocasião em que os paulistas, fugindo a uma emboscada, ao chegarem a suas casas, acabam por encontrar as portas trancadas pelas suas mulheres, que os tomam por covardes. Para *Invenção do Mar*, o episódio teria sido decisivo na formação do caráter dos colonos da região:

e toda a vila — as filhas e as mulheres  
lhes fecharam as portas de seus lares  
e o pudonor os fez voltar à luta

e assim fundiu-se a raça dos paulistas  
do orgulho das mulheres e da honra  
dos que querem a honra mais que a vida.

E era uma vez e era uma vez e era uma vez...

(MOURÃO, 1997, p. 252)

O episódio, como todos os outros do poema em que o tom aclamatório tende a predominar, termina por temperar o peso moralista deste dispositivo retórico com o bordão infalível que, na tradição narrativa, funda o tempo diferenciado da ficção: o “era uma vez” — neste caso, em especial, auspiciosamente repetido por três vezes: tal como foram três as negativas de Pedro, ao ser inquirido se conhecia Jesus, e como são três as pessoas da Santíssima Trindade.

### 3.3.2. Velhos, negros, mestiços e mulheres

O elenco de personagens de *Galáxias* é composto predominantemente de tipos anônimos e comuns, sem nenhuma virtude ou característica distinta que os habilite a representar um papel exemplar, de interesse para uma comunidade ou descendência que os

reivindique. São, em sua maioria, personagens grosseiramente estereotipados, sem nenhum heroísmo. Ou, quando muito, uma ridicularização dos tipos heróicos. Já abordamos algo disso, anteriormente, quando tratamos do papel capital que a representação de Odisseu tem no poema, enquanto herói esclerosado e decadente. Ali, o “novo” Odisseu, aparece como uma alegoria do homem moderno e burguês, hedonisticamente satisfeito com as comodidades do consumo e já sem grandes projetos de alcance coletivo. Em sentido amplo, ele é, também, figura da concepção de mundo, de escrita e de poesia que, na modernidade, lhe correspondem, e das quais o próprio poema não omite fazer parte. Odisseu é o herói que viajou por muitas cidades e conheceu muitos homens. De muitas artimanhas e facetas, como se tornou célebre na representação de Homero, ele é a medida de cada um, e, também, a sua face perversa e obscura: velhaco, acomodado e decadente como o novo “Polifemo” do fragmento “nudez”, deitado à mesa de uma massagista nova-yorkina; ou, então, fantasmagórico e áugure de si mesmo, como o “Tirésias / de fezes”, que aparece ainda no mesmo fragmento. *Galáxias* acolhe e refuta simultaneamente estas duas facetas do herói (a antigo, heróica; e a moderno, decadente), fazendo de Odisseu uma espécie de superego, de modelo da escrita e do homem errante, desamparados pelos deuses. Ao fazer isso, toma Odisseu muito menos como um “modelo” a ser imitado e seguido do que como figura da *condição* do homem moderno. É em relação a ele que cada um dos tipos comuns de *Galáxias* podem ser medidos; e, cada qual, a sua maneira, não deixa de ser, também, uma derivação dessa figura primordial e protéica que é o Odisseu, de *Galáxias*.

### *Velhos e velhas*

Os “velhos” são um dos grupos mais corriqueiros nos fragmentos de *Galáxias* que referem a Europa, e, em geral, aparecem contrapostos ao grupo dos “jovens” e moças, mais bem detalhados nos fragmentos dedicados às viagens do poeta pelos EUA. Essa contraposição expõe o conflito de gerações que eclodiu entre os anos 1960 e fins dos 1970, especialmente na Europa e nos EUA, com a expansão do consumo e dos meios de comunicação de massa. A ela se seguiram os movimentos de contestação da juventude, como o Maio de 1968, as lutas por direitos civis nos EUA e os protestos contra a guerra do

Vietnã, que comporiam o quadro de transformações comportamentais da *contracultura*. Na base desses movimentos estava a crítica da autoridade patriarcal e do modelo tradicional da família burguesa: basicamente cristã, branca, monogâmica e europeizada. A esse modelo de família, e de autoridade por ela legitimado, tais movimentos de juventude opunham reivindicações como a maior valorização do corpo e dos direitos do indivíduo sobre ele; a luta pelos direitos das minorias; a valorização da mistura e da diversidade étnica; a liberação sexual e a experiência com as drogas, como formas difusas de promoção de mudanças. *Galáxias* ilustra esses conflitos com bastante riqueza de detalhes, apreendendo, também, os movimentos de acomodação recíproca destes grupos em disputa, na direção de um novo horizonte cultural comum. Suas críticas se dirigem aos dois lados. Aos velhos, recria o reacionarismo violento e febril; a intransigência com as mudanças; o conformismo; e, sobretudo, a satisfação com o conforto e as pequenas porções de passado que o consumo garante. Aos jovens, o escapismo; o retardamento pelo abuso de narcotizantes; a adesão, por vezes ingênua, a propostas mirabolantes, sem a contrapartida de resultados concretos, de curto prazo, ainda que pequenos. Ou, pior que tudo isso: o arrivismo.

“[M]ire usted” e “augenblick” são alguns dos primeiros fragmentos que, lidos na sequência de *Galáxias*, trazem menções aos “velhos” e “velhas”. No primeiro, eles aparecem representados num “atordoado” “magote de velhas” turistas, encontrados, ocasionalmente, pelo poeta, em visita aos pontos turísticos da cidade de Córdoba, na Espanha. Trata-se, segundo o poeta, de um “um enchapelado cacho de velhas made in usa”, encontrado às voltas de um “velho guia” de “voz cantante”, que diz traduzir as “letras hebraicas” gravadas nos monumentos da antiga judiaria. Merece destaque, neste ponto, que as “velhas”, desorientadas, apareçam fascinadas por um “velho guia” de “voz cantante”. E que ele — à semelhança das jovens sereias das antigas fábulas — faça vezes de intérprete, tradutor e cantor, mediando o contato entre o presente e uma cultura antiga e exótica, conservada sobre a forma de uma escrita, ela mesma, fascinante por seu aspecto esotérico e enigmático. A crítica do poeta se dirige, aí, à apropriação mercadológica que fragmentos de culturas antigas sofrem nas mãos de intermediários — em geral, agentes de Estado e mercadores dos grandes museus; mas, também, por pessoas que, postas à margem do

mercado, são arrastadas para o trabalho desqualificado ou informal —, por via da discussão sobre o que, nelas, sempre permanece em aberto: isto é, seu sentido. A crítica do poeta se dirige, não só a apropriação, mas à fácil e complacente adesão dos “velhos” turistas a ela: “mired / usted yo soy el único arabista de córdoba y por cincuenta pesetas [...]”, diz o fragmento, reproduzindo o discurso de um outro “guia”, numa visita a monumentos árabes; ao que o poeta contrapõe sua observação: “mas para quê arabistas se são línguas de ouro / para o luxo do olho”? A riqueza e o luxo dos artefatos antigos, dados ao público, contrastam com a pobreza dos “guias” que, cegos e tortuosamente, pretendem guiar; com o privilégio dos “velhos” turistas, que dispõe de tempo e dinheiro para usufruí-los; e com a deterioração e abandono dos próprios artefatos, que são o centro dos lugares de interesse cultural e artístico: “en la judería [...] / letras hebraicas descascadas desoladas paredes pilhadas”.

*Galáxias* volta sobre a mesma imagem na sequência imediata do poema, no fragmento “augenblick”, mas tendo como assunto um outro grupo, encontrado num outro lugar: uma rua de Stuttgart, Alemanha. Agora, são “velhas senhoras de chapéus de cogumelos”, “em conciliábulo chuchando chá tee mit zitronensaft” em “taças” e “chávenas”. O prolongamento da imagem diferencia e a aprofunda a caracterização desses personagens como tipos padronizados, formados na matriz social do consumo e do hábito, reforçando a avaliação negativa do poeta:

tudo previsto para o pacífico parlamento de cogumelos velhas velhas  
gordas velhas velhíssimas meiovelhas envelhando semiengelhadadas gelhando  
[...] gustando tortas de maçã [...] rebrandando recheio como tumores cremosos guten appetit

(CAMPOS, 2004, fragmento “augenblick”)

A insistência no espírito de conjunto e suas finalidades obscuras (“conciliábulo”); o aspecto rotineiro dos hábitos (“tudo previsto / para o pacífico parlamento”); a superestimulação do paladar como forma de compensação para a perda do vigor e da flexibilidade (“velhas [...] semiengelhadadas gelhando”); a tendência ao sedentarismo

(“velhas gordas”); tudo converge, para o efeito monstruoso, teratológico, já expressamente prefigurado na superabundância da produção e na imoderação do consumo que a segue, como seu conteúdo: “rebentando recheio / como tumores cremosos”. A própria menção às “velhas” por meio da imagem dos “chapéus de cogumelos”, muito repetida em *Galáxias*, reforça o aspecto parasitário que o poema atribui a estes grupos, ao se reportar às colônias de fungos, que são os “cogumelos”. É como se condenasse pela metáfora — melhor dizendo: é por onde condena — a reprodução e o prolongamento incessante da vida, sem propósitos ou finalidades além do desejo de postergar indefinidamente o momento da morte.

Como já dissemos, um detalhe importante desta menção às “velhas turistas” de Stuttgart é que ela vem emoldurada, no fragmento, pela descrição demorada e minuciosa de alguns quadros de grandes pintores, que destacam a beleza, a mocidade e a nudez de figuras femininas de grande vigor. A primeira das descrições parece se referir a alguns quadros de Lucas Cranach, o velho, um pintor alemão renascentista, de quem algumas das obras se encontram na cidade de Stuttgart. Pelos detalhes da descrição, um dos quadros referidos poderia bem ser o de “Judite com a cabeça de Holofernes”. No quadro, a personagem bíblica aparece pintada como uma jovem e atraente mulher ruiva, segurando a cabeça do supliciado em uma mão e uma espada na outra. A esta imagem se misturam nos detalhes do fragmento outros quadros do mesmo pintor, em que se destaca a sensualidade das suas figuras femininas (“nudez total sob a caprichada coifa”, “a fina cintura o / torso magro os seios apenas esboçados”, “a linha evasiva da coxa”, “pequena concha de penumbra o umbigo”, “as virilhas convergidas para um fio de / sombra para um frouxel de sombrasseda ligeiríssimo passado pela gaze [...] / onde a vida ensombra [...] / [...] a morte rosa a vida rosa”). O fragmento conclui com a descrição minuciosa de um outro retrato: o de Diana de Poitiers, uma ilustríssima e altiva dama das cortes de Francisco I e Henrique II da França, de quem — este último — foi amante. No caso deste fragmento, como de outros, a contraposição parece cumprir uma mesma função: destacar o caráter firme, a sensualidade e o vigor destas figuras femininas, capazes de se impor à sociedade de seu tempo, apesar das inúmeras proibições que limitavam a sua ação, num mundo concebido segundo o modelo patriarcal. Elas são um contra-exemplo dos “magotes” de velhas, com suas ocupações

comezinhas e, não raro, conservadoras, hipócritas e moralistas, retratados por *Galáxias* como uma das facetas da modernidade.

Recorde-se que no episódio que relata a morte de Che Guevara, no fragmento “coroa de arestas”, é coincidentemente uma “velha” condutora de cabras, que o poema — apoiado nos relatos de época — aponta ser a delatora do guerrilheiro cubano. No trecho, a “velha” cumpre o papel de desatadora do nó que leva ao desfecho da história do herói, quase que à semelhança de uma pervertida Euricleia: a antiga serva de Odisseu que, ao banhar o herói, em sua chegada ao velho solar, reconhece o velho senhor por uma cicatriz na perna. Só que em *Galáxias*, em vez de o episódio marcar o começo do triunfo do herói, marca justamente o seu fim. Não é por menos que o fragmento se refere à velha guardadora de cabras pelo duro epíteto de: a “mensageira do averno” — lago, na Campânia, onde, segundo a mitologia antiga, seria a entrada do Inferno.

Além dessa, outras duas referências, igualmente ilustrativas do comportamento mesquinho que associa às “velhas” senhoras da modernidade, aparecem no fragmento “calças cor de abóbora”. Trata-se de um fragmento carregado de alusões aos anos de agitação da contracultura nos EUA, e, também, de muitas referências eróticas. Nele, primeiramente, o poeta relata seu encontro com os “panteras negras” num centro comercial de Nova York. O movimento ficou famoso pela adesão à resistência armada, tendo grande expressão nos EUA dos anos 1960-1970. Após uma longa descrição das vestimentas e slogans do movimento, o poeta menciona sua visita a uma casa de strip-tease, onde dançarinas mecânicas (uma branca e uma negra) se exibem aos turistas. É na sequência imediata deste trecho que o poeta faz uma primeira alusão a uma “velha” senhora, quando relata o episódio da perda dos manuscritos do seu poema, e sua recuperação. Segundo o poeta, após já ter desistido de procurá-los, ele os achara, surpreendentemente, numa cafeteria de “bloomington”, resguardados “sob o olhar zelador de uma velha matrona tricotante”, que, embora “curiosa”, não pudera ler nada dos manuscritos, por estarem escritos em “língua morta”. (Note-se bem: o episódio, evidentemente, é uma alusão paródica ao naufrágio de Camões, próximo à foz do Rio Mekong — Mecão —, no atual Vietnã; e pelo nome dado à cidade onde está localizado o café, alude ao *Ulisses*, de Joyce, cujo personagem principal, Leopold Bloom, traz em seu sobrenome o mesmo nome da

cidade em que o poeta reencontra seu poema.) O fragmento de *Galáxias* conclui relatando um passeio do poeta por uma praça do Dupont Circle, em Washington D. C., onde encontra uma “bacante hippie / de tranças sujas”, acompanhada de um “fauno de calças rancheiras”, ambos dançando ao ritmo de “bongós” tocados por negros (“zulus”), das ruas 13 e 14. A alusão aos hábitos vespertinos das “velhas” mulheres de Washington aparece, aí, também, em tom depreciativo, e em contraposição à atmosfera de promiscuidade e de desregramento dionisíaco que se depreende das alusões mitológicas utilizadas pelo poema para descrever o grupo dos músicos (“faunos”, “bacante”, “zulus”). “[L]á pelas quatro da / tarde”, diz o fragmento, é a hora em que “todas as velhas senhoras solitárias enchem a cara nos escritórios / de washington”, e que “tulipas nas praças desenhadas vigiam um cio de esquilos”: as palavras, que, juntas, compõem os últimos versículos do fragmento, destacam bem a dúbia interpenetração de erotismo e castração, liberdade e vigília, que o poema surpreende bem no centro do “Mundo Livre”. Essas palavras jogam sobre o ombro das velhas senhoras todo o peso do ressentimento e da inércia que o poema identifica com a rotina do mundo do trabalho, em sua cega busca pela produção.

É no fragmento “e brancuzi”, porém, que *Galáxias* fustiga de maneira mais incisiva a vigília moral e o conservadorismo dessas “velhas” figuras, que perambulam pelo seu texto. O fragmento começa, de súbito, com uma evocação anedótica do suposto episódio em que Brancuzi, o conhecido escultor, teria expulsado de seu ateliê — não sem violência —, uma velha senhora que lhe perturbava a vida com mexericos. Diz o fragmento: “sim foi brancusi quem [...] / [...] a pôs práfora do ateliê aos trancos”, “velha fududancua a velha de grossas / nádegas tronchudas que o chamava de mãe e o paradeava / feito monstro sagrado para pucelas pupilas cacarajando orgasmo”. O episódio, aparentemente fortuito no corpo do fragmento, ganha realce quando contrastado com o relato de circunstância que aparece ao meio dele, e que descreve o momento em que, numa viagem de avião, entre Stuttgart e Paris, o poeta depara, nas páginas de um jornal, com o que pode ser lido como a notícia da Marcha da Família com Deus Pela Liberdade, ocorrida, no Brasil, em 1964<sup>97</sup>. A Marcha, como é de notório conhecimento, foi organizada por setores conservadores da

---

<sup>97</sup> Na cronologia dos fragmentos de *Galáxias*, apresentada ao fim da 2ª ed. da obra, pela Editora 34, consta que o fragmento teria sido composto entre 30/7 e 1/8/65.

sociedade, em contestação às reformas de base, anunciadas pelo então Presidente João Gullar; e contou com a adesão de mães e famílias católicas de todo o país, sendo geralmente considerada o estopim do Golpe Militar que estava por vir, em abril do mesmo ano. *Galáxias* relata o episódio com termos áridos e estilo satírico, que lembram algo da *Batracomiomaquia*, a Guerra dos Sapos e dos Ratos — um poema burlesco, atribuído pelos romanos a Homero, em que os papéis dos heróis são encenados por animais, e os seus propósitos alegadamente coletivos, convertidos em interesses mesquinhos. Segue o trecho de *Galáxias*:

stuttgart paris manhã

pressurizada no estojo alado que vara o vidro de fora como se parasse  
foi aqui que você soube da marcha da murcha correição de formigas velhas-  
da-velha em marcha batida marchadeiras marchantes formicolando brioches  
biocos batinas becas batas mandíbulas de saúva rilhando como enxames de  
sabres o cheiro velho engelhando o cheiro de vida cera escorrendo de velas  
em velório lágrimas crocodilando sobre a livre herdade e da árvore de  
medalhas rebentam gerais mandíbulas mandibulam fios de formigas ferrugem  
tralha metralha de rezadeiras rezanzando [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “e brancusi”)

O trecho é particularmente eloquente. A escolha da “formiga” como imagem das “velhas-da-velha”, descreve bem o tipo de sociedade reivindicada pelas “marchadeiras”, segundo a opinião de *Galáxias*: uma sociedade rígida, dura e regrada, como uma sociedade de “formigas” trabalhadeiras, centrada em figuras masculinas de autoridade, sobretudo, militar, cuja alegada limpeza moral e mérito estariam — segundo o leviano pressuposto dos adeptos da marcha – assegurados no prestígio dos paramentos, das galas e das condecorações da instituição. Para *Galáxias*, a falsa modéstia, a religiosidade e correição dos padres, mulheres, letrados e militares envolvidos na Marcha não enganavam quanto aos meios violentos e aos propósitos dominadores que os impelia em defesa da propriedade: “mandíbulas mandibulam fios”, “tralha metralha de rezadeiras rezanzando”, “mandíbulas de saúva rilhando como enxames de / sabres”. Também não deixava dúvidas quanto aos meios escusos e lisonjeiros de que lançavam mão, em seu arrastar de “saías”, “becas” e “batinas” pelas botas das autoridades: “biocos” eram os mantinhos usados pelas senhoras,



para tampar o rosto, hipocritamente em sinal de modéstia ou reserva; “brioches”, um tipo de bolo de massa leve e barata, costumeiramente dado em troca de um favor ou gentileza. A ênfase sobre a imagem das “formigas”, como metáfora de base, repercute e amplia, a partir do episódio político — e a título de homenagem —, o famoso adágio do *Macunaíma*, de Mario de Andrade, que ironicamente concluía: “pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são!”.

Como de regra em outras partes em que as personagens “velhas” são aludidas, o fragmento acaba com evocações eróticas, centradas em partes do corpo de jovens. No caso, especificamente, evocações ao “joelho de ouro em pó” da passageira ao lado, que ao se espreguiçar e dobrar as pernas para levantar, interrompe a concentração do poeta, anunciando-lhe o fim do vôo. De um golpe, o poeta está em Paris, num hotel onde morou Oscar Wilde. A evocação é bastante lacônica, e, por isso mesmo, sugestiva: não diz nada além do nome do escritor, e de que o poeta habita, provisoriamente, o mesmo lugar que Wilde habitou. Contudo, não é preciso ir muito longe com informações contextuais para supor seu sentido: a homossexualidade de Wilde é bastante conhecida no mundo literário, razão pela qual, sabe-se, cumpriu dois anos de detenção numa prisão de trabalhos forçados; também é dele a obra *A alma do Homem sob o Socialismo*. As duas referências bastam para estabelecer o contraste com o modelo da família burguesa e cristã, defendida pelas “velhas” da Marcha. A heterodoxia sexual, política e cultural que o poeta encontra nos escritores que admira, definitivamente, não faz parte da ortodoxia que os conservadores queriam, e conseguiram impor, por quase trinta anos, no Brasil. O resultado, confirmado em poucos dias, numa nova edição de jornal, não podia ser diferente do esperado: “generais como folhas / explodem da árvore de medalhas” — uma metástase de galas, como os “tumores cremosos” do merengue de maçã das velhas de Stuttgart.

Antes que acabe, o fragmento encontra tempo, ainda, para aludir a uma outra figura forte e feminina: “a mulata” de outrora — ou da mesma hora —, que “subia gingo-de-quadrís a ladeira / poenta perto de congonhas”, com sua “lata de roupa enxaguada” na cabeça. Era sobre ela, especificamente — diz *Galáxias* —, que caíam as “rezas”, as censuras e esconjuros das “velhas” marchadeiras, como “pó de serragem”. Comparado com o que se desenrolou na história recente do país, a lembrança de tais acontecimentos e a

desproporção dos modelos leva o poeta a reavaliar ironicamente os motivos que teriam feito Brancuzi expulsar a velha mexeriqueira de seu ateliê, aos pontapés: “foi brancusi / sim brancusi parecia um monge zen”. As razões que fazem o poeta reavaliar a atitude do escultor são as mesmas que o fazem reavaliar, também, nos dois últimos versículos do fragmento, a concepção autonomista da arte e da poesia, vigente, na modernidade, desde o século XIX, e a qual, programática e ambigualmente adere, em seu poema. Para além de sua forma e seus temas: “o livro é o que está fora do livro”. Ele é sobretudo suas faltas, e o oco aberto pela devoração: “um livro é o vazio do livro a viagem é o vazio da viagem mandíbulas”...

Não deixemos de mencionar aqui, entretanto, que não é só de mulheres “velhas” que se compõe o quadro de personagens “velhos” de *Galáxias*. Os homens “velhos” também têm representação garantida em vários fragmentos, sempre cumprindo um papel ligeiramente diferente ao das mulheres, mas complementar. Há mesmo um sentido geral da velhice no poema. Este sentido aparece ligeiramente tocado em fragmentos nos quais a velhice aparece associada a monumentos, ruínas e artigos que, de algum modo, remetem a estilos imperiais, como os de Roma, ou mais modestamente, o do Brasil. É o caso do fragmento “açafraão”, onde, ao descrever algumas ruínas romanas, o poeta se refere a elas como: “velhasrevelhas paredes imperiais / e velhosrevelhos palazzi barrocos”. O sentido do “velho”, neste trecho, implica um louvor estético às belas realizações artísticas do passado. Mas não coaduna com o louvor da autoridade política, daqueles tempos. Tampouco com o sentido do “velho” — que não é mencionado, mas está implícito — em um trecho do fragmento “circuladô de fulô”, em que o poeta reprova às camadas dirigentes o desamparo político, cultural e econômico a que entregam as camadas pobres da população brasileira, sempre lhes inculcando a macaqueação superficial e ligeira dos seus signos e padrões, como sinal de bom gosto. Pois como diz o fragmento, nas “festasfeiras” do sertão do país, tudo o que se encontra à venda, “por magros cruzeiros”, são “aquelas cuias onde a boa forma é / magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco / do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de

bordados / rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para / os patronos do povo”).

Há dois fragmentos em que *Galáxias* refere especificamente os “velhos” de maneira relevante: “ach lass sie” e “não tiravam o chapéu”. O primeiro alude a um grupo de “velhos tortulhos”, em companhia de “velhas tortugas”, deslocando-se pela cidade em movimentos lentos (“tartarugando”), com a única ocupação de devorar merengues, como no episódio das “velhas” de Stuttgart. O fragmento se passa entre Frankfurt (“fruchttorte”) e Berlin, à época da Guerra Fria. E conta a mirabolante anedota do “velho conde everardo graf eberhard im bart”, um nobre de tal modo preocupado com os pobres que, segundo a imaginação popular, seria capaz de se sentar “no colo de qualquerumdopovo na mais negra florestanegra / [...] e jazer em confiança”. A anedota é aludida à vista do “mercúrio de ouro”, o “deus do comércio”, que o poeta encontra ao centro de uma das duas cidades — ou em *Tübingen* — e remete à “invitação ao milagre” econômico, repetida, como um mantra político-social, do lado capitalista. O fragmento ressalta a obsessão alemã com o passado, muito evidente, segundo parece, nas “greguerias estátuas gregas nas aléias”; e critica a incongruente mistura de conservadorismo e liberação, modernidade e antiguidade, que faz, por exemplo, com que uma velha senhora lhe mostre, sem pejo, uma “velhabaça fotografia” sua, numa praia de nudismo: “nudez domesticada / de nudistas largateando lagartixando na areia”, recrimina o poeta. Mais ao fim deste mesmo fragmento, três velhos surgem num bar polonês, onde cidadãos locais e alemães conversam sobre mulheres e memórias de soldados nazistas mortos, boiando no Vístula. Os três velhos senhores se juntam aos demais, mas, estranhamente, apenas “choramingam”, “bebem” e “se recriminam”. Até que alguém esclarece ao poeta: tratar-se-ia de um tipo especial de humor suevo, “a special kind of swabian / humour”. Já no fragmento “não tiravam o chapéu”, surge novamente o número três: três velhos “de cara / escanhoadada e jaqueta” acompanham o poeta a uma tourada em Madrid, vindos de uma pequena cidade de província. Todo o fragmento é o relato do costume quase-religioso dos “velhos” de virem a Madrid para a tourada: sua paixão pela festa, as expressões feitas, “sempre o mesmo arroz e o mesmo peixe podrido” na mesma pensão, a pouca importância dada ao aspecto farsesco e já algo mercantilizado da festa (“uma garrafa gigante andou na arena pois era um / homem-botelha anunciando cerveja”).

Para o poeta, tudo aquilo era a circunstância sazonal em que os “velhos” senhores encenavam a sua pequena odisseia, vibrando ao espetáculo da morte que, no drama ritual da festa, faz crer que ameaça igualmente homem e touro: “três pares de olhos velhos também em tensão tripla e teus olhos incluídos / no móbil momento de um homem que lida eh toro [...] / o mais difícil do toreo o natural [...] / eh toro em toriles tremor de morte”.

Outros dois fragmentos de enorme interesse para compreender a figura dos “velhos” em *Galáxias*, são “cheiro velho” e “mármore ístrio” — ambos, aparentemente concebidos para serem lidos em contraposição um com o outro. Trata-se de dois fragmentos nos quais o poeta relata seu encontro pessoal com poetas de prestígio da época. Em nenhum dos dois casos, o nome dos poetas é mencionado, mas em “mármore ístrio”, referências circunstanciais como o “gato” do escultor “brzeska”, alusões à Itália, ao “bucintoro” e aos famosos “punti luminosi” dão a certeza de ser Ezra Pound. Quanto ao poeta de “cheiro velho”, David Jackson (2005, p. 42), em texto que mapeia temas e personagens de *Galáxias*, sugere ser Cassiano Ricardo. A caracterização dos dois personagens, “velhos”, é nitidamente antagônica. O poeta de “cheiro velho” é pintado como homem conformado, já sem forças para se opor ao tempo; de quem a pouca vitalidade que lhe restava estaria toda dedicada a buscar a anuência da posteridade, tentando influenciar as novas gerações a tomarem o partido da unanimidade a qual teria se consagrado: “a voz velha / queria aplastar tudo no melaço de fala tudo na mesma clorosa gelatina / [...] se insinuava metia pontas de polegares úmidos sabia / fazer média sondava o hímen complacente das coisas voz velhaca / arrastando chinelos usados cor-de-barata [...] / amolecendo as meninges de tudo”. Pudico e melindroso, mostrava-se mais apegado às comendas que angariara (e a distinção que lhes atribuíra) do que disposto a provar, ainda, um último “convite à vida”, ao ser cortejado por uma prostituta, no prostíbulo onde se encontrava, com o poeta de *Galáxias* e outros: “a voz velha fechou-se no seu estojo de feltro / forrado de seda garrafa o clique do fecho ferruginoso caiu sobre a / medalha encravada em veludo gasto e era a voz que perdera o seu luzido / de propostas de promessas de deixas de distinguos”. Nisto, o poeta do fragmento “mármore ístrio” é em tudo oposto. Apesar da idade muito avançada (“reclinado no sofá cabispenso o sangue / afluindo difícil à cabeça por veias engelhadas”), “o velho poeta via ainda ou queria ver os punti luminosi” com que pretendia compor “a matéria do paraíso de

dante” em seu poema épico de uma vida inteira — *Os Cantos*. Conservava ainda consigo estátuas “calipígeas” e de “coxas brunas”; fitava com curiosidade o “mar oco de / deuses”; e, apesar da longa experiência, “sabia não saber nada so di non sapere nulla mais nada”.

Enfim, num caso, louvor da persistência, elogio da procura permanente pela poesia; no outro, vexame da vida e da imaginação que se dispersam. Nos dois, *Galáxias* vitupera a “velhice” e o que ela acarreta de indigno e narcisista, de vontade desesperada de sobreviver e obter atenção, e elogia o que nela, contrariando as expectativas, conserva-se de vitalidade e abundância. Todavia, não deixa de reconhecer que o destino é comum e inevitável, e que toda a disputa sobre os compromissos assumidos com a poesia e a literatura, em certa medida, não deixa de ser uma espécie de “viagem ao ânus da terra onde um sol fosco / requeenta lesmas fósseis”. Posto que no episódio da provocação dos jovens, o velho poeta, portando-se como “um velho senhor respeitável põe o chapéu de / copa escura na cabeça e sai digno composto melindrado”, é de se reconhecer que, malgrado o deboche dos novos, “talvez na mão / que prensa mole”, diz *Galáxias*, “o livro também se faz disso”: “frio de asco no diafragma”.

### *Negros*

Os negros têm representação bastante destacada em *Galáxias*, muito embora, como nos outros casos, tais representações se dêem de forma esporádica, concentrando-se em pouco mais que dois ou três fragmentos. Em geral, o ponto de vista de *Galáxias* é um misto de admiração e receio, sendo a admiração sempre entusiasmada; e o receio, tímido, quase irrelevante. A admiração responde à perspectiva de abalo da ordem social criada pela luta por direitos civis, nos EUA, e pelas iniciativas de mistura racial, praticadas de forma espontânea aí e em outras partes do mundo. Na linha das principais teorias de contestação da eugenia — e, também, na linha de contestação de seu mais expressivo corolário europeu: a doutrina da supremacia racial branca —, *Galáxias* procura exaltar, nos negros, a saúde e o vigor de sua compleição física, identificando nela, o caráter enérgico de suas expressões sociais, artísticas e políticas. Trata-se de um ponto em que as convicções de *Galáxias*

parecem coincidir inteiramente com as de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, muito embora, tão frequentemente, o “cosmopolitismo” — e mesmo o desenvolvimentismo, ou o paulistocentrismo — de Haroldo de Campos e da vanguarda concretista, tenha sido explicado a partir de uma oposição direta e excludente em relação ao “regionalismo”, do qual Freyre foi um grande expoente, no Nordeste. Por sua vez, as tímidas manifestações do receio — mesmo de temor — de *Galáxia* em relação aos negros, ficam por conta do tipo de desentendimento e incompreensão surgidos dos choques sociais, provocados pelo novo protagonismo reivindicado e progressivamente conquistado por esse grupo.

Uma passagem do fragmento “poeta sem lira” exprime bem o acuidade do poeta diante de um mal-entendido surgido do encontro com um negro, em uma cidade qualquer — provavelmente da Europa ou dos EUA —, em vista do qual a única resposta encontrada por ele é sumir de fininho, sem contestar:

mas o

negrão bêbado cismou com você saído numa lufada de álcool do botequim noturno e as bochechas dele inflaram soprando uma trumpet ausente e os olhos rolados em órbitas amarelas e você não entendeu nada do slang pastoso baforado em ritmo de jazz mas havia algo ameaçador nos olhos boiando em cloro e nas mãos gigantes que de repente esmurraram o ar você não estava mais ali é claro conversava com a nissei de cabelos caídos até a cintura placa de laca e se lembrava de bashô cavalos mijando junto ao travesseiro piolhos e pulgas

(CAMPOS, 2004, fragmento “poeta sem lira”)

O efeito do corte e da justaposição cerrada das cenas tem efeito auto-irônico: acuido diante do “negrão bêbado”, numa cidade qualquer, o poeta passa, de súbito, para outro relato, situado em outro lugar, completamente diferente. O novo relato substitui o “negrão” pela “nissei”; e o lugar da violência eminente (o “botequim / noturno”), pela evocação literária do Japão, com temas oníricos e desencontrados de Bashô (“lembrava bashô cavalos mijando junto ao travesseiro piolhos e pulgas”). O corte poderia sugerir tanto a síncope de um desmaio (provocado pelo susto, ou por uma pancada) quanto a reação policiada do poeta que, sem responder às bravatas do “negrão”, se desvencilha rapidamente da situação.

Num caso como no outro, porém, ganha destaque a assimetria da situação, fisicamente desfavorável para o poeta, diante de um “negrão bêbado” de “olhos” ameaçadores e “mãos gigantes”, esmurrando o “ar”. E por mais que se pinte como homem erudito e educado, capaz de interessar a “nissei de cabelos caídos” numa conversa sobre Bashô, é de se notar, ainda, que é justamente a inépcia para dominar o registro popular e improvisado da fala do negro que coloca o poeta — erudito, e falante de diversas línguas — em situação delicada: “as bochechas dele inflaram soprando uma trumpet ausente / e os olhos rolados em órbitas amarelas e você não entendeu nada do / slang pastoso baforado em ritmo de jazz mas havia algo ameaçador / nos olhos boiando em cloro”.

Há, portanto, algo mais na linguagem — como os gestos, as expressões faciais, ou os vazios e silêncios do que é puramente retórico, linguístico ou imaginário, tal qual o “trumpet inexistente”, que o “negrão” toca, enquanto fala — que, extrapolando o sistema das línguas, constitui uma espécie de comunicação rudimentar, profundamente sugestiva, e de compreensão imediata. Denunciando a rigidez do sistema das línguas, este “excesso” faz delas, as línguas, um apinhado de províncias, isto é, de pequenos reinos da linguagem, no conjunto do qual cada uma das línguas ditas “naturais” aparece empenhada em submeter as demais — bem como as pessoas e as coisas que a elas estão ligadas — a um padrão comum, identificado com um grupo em particular, e no interior do qual todos os outros estão excluídos. Há nisto tudo qualquer coisa de um *colonialismo* político, que se reproduz em nome de um purismo linguístico e que, no limite, segue em paralelo com a própria ideia de pureza de “raça”. Esta, como a norma linguística culta ou padrão, ou a Lei — enfim, como toda norma, não é inteiramente real, mas, também, não é meramente uma ficção: tem peso e razão de ser, na medida em que se apresenta como *valor*. Isto é, como fruto de consensos, mais ou menos legítimos, voluntários ou não. Neste sentido, se há algo de ameaçador na cultura ou na língua, na sociedade ou na música, não é tanto o que atenta contra a sua vida como o que atenta contra a regra. É isso que, como o intervalo cromático, ou o ritmo descompassado — melhor dizendo: o tempo fraco — da síncope, no jazz, suspende a continuidade e a concordância, abrindo espaço para o improviso, a dissonância e o dissenso; e que, como o “trumpet ausente” — ou o “*abolit bibelot d’inanité sonore*”, do enigmático soneto em -ix, de Mallarmé —, abre um vazio na linguagem, que é, sobretudo,

interrupção da cadência lógica da predicação no silogismo, o dispositivo formal que dá substância e rigidez conceitual ao soneto. Visto por este feixe de questões, o negro, assim como a imagem sem referente; o dispositivo do *corte* — cênico, ou poético —; as imagens oníricas, escatológicas e da embriaguez; ou a “língua” recrudescidamente idiomática do negro (o “slang pastoso” de sua fala) são oferecidos como metáforas de uma emergência do *diverso* e do *múltiplo* contra o propósito de universalização da presumida unidade do mundo reduzido pela razão conceitual à condição de sistema previsível e administrável; um propósito assumido, sobretudo, pelo Ocidente, como tarefa civilizadora e horizonte teleológico do progresso.

A passagem inicial do fragmento “calças cor de abóbora” dá evidências bem contundentes disso, já que é o ponto em que *Galáxias* faz seu elogio mais exaltado à pressão social exercida pelos movimentos de emancipação negra, nos EUA:

calças cor de abóbora e jaqueta lilás negros de chocolate um matiz  
carregado de cacau e esgaluecéleres num passo de zulus guerreiros  
ou então uma gravata dourada fosforesce na camisa anil e lapelas amarelas  
esquadram um tórax dobradiço de boxeur a massa branca passa a massamédia  
vil e taciturna num mesmo coalho cinzaneuto de trajes turvos trancos  
e soul brother temple girl soul soul brother soul sister old black  
brother manny moe and jack um tufão pugilista esmurrara os prédios na  
rua 13 ou na rua 14 e poupou somente as vitrinas de garranchos brancos  
think black talk black act black love black economize black politicize  
black live black todas as cores rodeiam o sol central furor negro

(CAMPOS, 2004, fragmento “calças cor de abóbora”)

Todas as imagens e colocações, aí, são explicitamente encomiásticas. Em primeiro lugar, as que fazem o elogio do vigor e da força, traduzindo o seu extravasamento em termos que evocam imagens de culto primitivo e tribal (como em “zulu guerreiros”, “temple girl”); ou do pugilismo, arte marcial em que os negros norte-americanos, em sua maioria pobres, mais se destacavam (como em “tórax dobradiço de boxeur”). Essas imagens valorizam a espontaneidade corporal (como em “esmurravam paredes”), acentuando muito mais a sua vinculação com elementos telúricos do que com a direção sistemática da razão. É o que parecem sugerir juntas a intersecção providencial de uma



sinédoque (a imagem do “passo” que abre caminho somente à medida que avança) e a ocorrência de pelo menos uma hipérbole naturalista, evocativa de um fenômeno de caráter incontrollável (o “tufão”). Essas imagens ganham reforço no apelo que o poema faz ao sentido visual e ao “gosto”, ao elogiar a indumentária e as características fisionômicas dos negros que atravessam as ruas, como em: “calças cor de abóbora”; “negros de chocolate”, “matiz / carregado de cacau”; ou quando fala da “gravata dourada fosforescente”, da “jaqueta lilás”, ou das silhuetas ligeiras e delgadas destes homens e mulheres (como em “esgaluecéleres”).

O essencial, porém, é perceber que *Galáxias* contrasta, aí, o caráter vibrante do movimento negro com a “massa branca” que “passa”: a “massamédia / vil e taciturna”, privilegiada e, por isso mesmo, atemorizadamente fechada em seus trajes turvos, indiferentes às reivindicações do novo grupo em ascensão. Não gratuitamente, essas imagens evocam características já atribuídas, em outros trechos discutidos anteriormente, à fala “mastigada” das “velhas” mexeriqueiras; ao “melaço da fala” do “velho” poeta conservador; e ao “slang pastoso” do negro bêbado, que, com sua fala de “trumpet” em improviso, soava incompreensível ao poeta. Tudo, aí, converge para um mesmo problema: a rápida e inevitável destruição de valores, instituições e relações sociais nas quais, por séculos, o Ocidente se reconheceu; e que a imagem crepuscular do “sol central”, arrastando “todas as cores” em seu “furor negro”, representa tão bem.

“[T]hink black talk balck act black love black encomize black politicize / black live black” — ecoando, por discurso indireto, a penetração das demandas do movimento negro por reconhecimento de direitos civis em todos os planos da vida social, o poema presta sua adesão a uma causa que, embora focada na emancipação de um grupo em específico — uma minoria —, dramatiza e, por isso mesmo, realiza, em média escala, a possibilidade de emancipação de todos os grupos minoritários. Como bem aponta o vocabulário do movimento, a luta por direitos civis é, paradoxalmente, a própria “alma” (“soul”), ou esperança contemporânea, de sobrevivência do princípio abstrato e tradicionalíssimo da *fraternidade* como base das relações humanas, em escala global. Trata-se de um sentido que talvez possa ser lido no verso final do trecho: “todas as cores rodeiam o sol central furor negro”, mas que, em hipótese alguma, oculta a dimensão intrinsecamente violenta do

modelo familiar como base da vida social. Afinal, o “tufão pugilista” do movimento, mesmo convulsionado nas ruas, também discernia, em seu “furor”, e soubera “poupar” “as vitrinas de garranchos brancos” que, por identificação, medo ou senso de oportunidade, sinalizavam uma adesão, ou rendição. Neste, como em tantos outros casos, *Galáxias* demonstra suficientemente bem que, apesar de reivindicar a arte poética como atividade autônoma — também ela, uma abstração —, o poema se move, e também se deixa atravessar pelas mudanças que abalam a sonhada unidade do mundo.

### *As mulheres*

A representação dos negros em “calças cor de abóbora” tem paralelo com a de um outro fragmento, que aparece — na sequência do livro —, três fragmentos depois: “cheiro de urina”. Já fizemos uma breve análise desse fragmento, quando tratamos do problema da *ekphrasis*. Aqui, porém, cumpre destacar outros detalhes. De modo geral, “cheiro de urina” dá ao tema da negritude exatamente a mesma importância que o fragmento anterior, mas com duas diferenças muito bem demarcadas. A primeira, é que aborda o problema do negro a partir de sua especificidade local. A segunda, é que toma a mulher negra como sua figura central, reconhecendo nela um símbolo de fecundidade e hospitalidade incondicionais, ligado ao culto dos heróis, à evocação dos mortos e à fertilidade da terra. Paralelamente ao bem sabido papel que as mulheres negras tiveram durante o período da Escravatura, na condição de objetos de prazer de seus senhores e dóceis serviçais de suas senhoras, segundo o ponto de vista adotado por *Galáxias* permite inferir, este simbolismo remontaria, também, a práticas mágico-religiosas muito arcaicas, remanescentes nos cultos de raízes africanas praticados no Brasil, dentre as quais os rituais de propiciação e a atividade divinatória seriam elementos essenciais.

Como outros fragmentos de *Galáxias*, “cheiro de urina” é composto basicamente de duas partes contrastantes, ao cabo dos quais dois ou três versículos, ainda que de maneira torta ou abstrusa, fazem vezes de chave-de-ouro ou aclamação. Em sua totalidade, o fragmento evoca a visita do herói épico a um oráculo, espécie de santuário em que uma

mulher em transe (pitonisa ou sibila, em grego) fazia consultas aos deuses. Muito prestigiado no mundo grego-romano, o mais conhecido deles era o oráculo de Apolo, em Delfos, embora houvesse outros, inclusive na África. No Ocidente, o seu desaparecimento coincide com o declínio da cultura helênica e romana, e a progressiva ascensão do cristianismo.<sup>98</sup> A primeira parte do fragmento relata a visita do poeta ao interior de uma Igreja barroca; a segunda, a um terreiro de candomblé ou umbanda. Ambos se passam, provavelmente, em Salvador, Bahia.

O fragmento principia com uma descrição das imediações e ruas adjacente a um dos dois templos visitados. Ali, a insistência em imagens ligadas à esfera alimentar, de forte apelo sinestésico (“cheiro de urina de fécula de urina adocicada e casca de banana de manga rosa / quando esmagada no chão”; “cheiro podre de orgasmo rançoso e peixe e postas de carne ao sol”), acompanhada da assimilação do caminho do templo com a genitália feminina, parece sugerir uma viagem de retorno ao espaço intra-uterino materno, uma viagem que é, também, uma viagem de exploração ao centro da Terra, enquanto representação primitiva da Mãe, ou matriz universal: “o calçamento desliza nos pés como se você estivesse / entrando por uma região viscosa um aberto de vagina em mucosa pedrenta / tudo cheirando vida ou morte ou vidamorte”. A descrição da rua é a de um lugar pouco movimentado, pobre e precário, mas agitado por vida: “cio de cães”; um “aleijão” comendo farinha, apoiado em uma muleta; uma mulata de olhos “bistrosos”, olhando-se num espelho de lata; trios e “cheiro grito trilos” e “psius”. O interior da igreja, contrariamente, sugere um vazio sepulcral: no altar, em meio ao luxo da ornamentação, a estátua de um “cristo marfinizado de pele cinamomo” se destaca, pregada sobre “um resplendor de prata” que “emite raios e ferrões”. Figuras mitológicas (“atalantes”, “cariátides e anjos-fêmea”) e talvez a única referência ao passado indígena do país (“índios e cocares”) conservam-se friamente imobilizados, em torno ao cristos, compondo a riquíssima paisagem de uma “selva poliáurea”.

---

<sup>98</sup> Gerardo Mello Mourão publicou um belo poema em homenagem à última sibila grega, em seu livro *Algumas partituras*: “Sibila: último oráculo”. Também Haroldo de Campos dedicou páginas a essas mulheres misteriosas e seu culto na antiguidade, como “Ouvindo a sentença da sibila”, de *Crisântempo: no espaço curvo nasce um*.

O trecho expõe o choque entre os valores da autoridade contrarreformista, defendida no Brasil colonial pela Igreja católica (contando, aí, também, tudo o que ficou submetido a ela: os povos indígenas, as mulheres e os artistas) e a espontaneidade dos costumes sempre remanescentes nas camadas populares de regiões de forte impregnação africana, como as da Bahia. Essa oposição se intensifica na sequência do trecho, quando, ao anunciar o aparecimento da “mãe de santo”, durante sua visita à casa de candomblé (ou umbanda), o poeta sugere que a súbita epifania da mãe de santo eclipsa o Cristo da antiga religião oficial do país, e que ela, com auxílio dos aparatos de ablução da casa, com sua alegre e arejada luminosidade, impele à exterioridade da rua as imagens de suplício e sofrimento sacralizadas pela antiga religião como instrumento de atemorização, calcinando-as sob o sol tropical:

logo mais estarei falando da festa de iansã e de como no mercado das sete  
portas [...] pés trançaram capoeiras [...]  
[...]  
gargareja a fontana por um fio de água [...] e o silêncio  
de filtros e feltros expulsa os cristos gangrenados para o amarelo hepatite  
do sol visguento e bexigoso feito um rosto do alto da alegria vem bárbara  
[...] vem dançando de ubarana [...]  
a dança de iansã que protege das trovoadas

(CAMPOS, 2004, fragmento “cheiro de urina”)

Impossível não notar aqui o contraste entre o caráter autoritário e violento do poder patriarcal, simbolizado no “resplendor de prata”, que “emite raios e ferrões”, e sobre o qual o cristo aparece crucificado, e a força ao mesmo tempo dissolvente e acolhedora do princípio matriarcal, representada no epíteto reservado a Iansã e sua dança — aquela “que protege das trovoadas”. A sequência do trecho é um elogio continuado à hospitalidade com que o mestre-de-cerimônias da festa recebe o poeta e seus acompanhantes: “vocês têm que comer pelo menos a comida da santa aqui não tem cachaçada / é ordem e respeito se saem antes até parece que não gostaram”; “na semana / que vem tem outra festa festa grande vocês chegam ficam conosco passam / aqui a noite de manhã na paria comem conosco e depois é festa festança mesmo”.

Como já comentamos anteriormente, o fragmento termina com a recordação de uma frase de Noam Chomsky, que, justaposta como fecho ao texto, adquire um colorido fortemente enigmático: “e agora só me resta uma frase que veio dar / aqui por acaso e que eu repito como veio sem pensar [...] / colorless green ideas sleep furiously dormem / incolores idéias verdes dormem furiosamente”. Considerando-se que o trecho mimetiza a visita do herói épico a um oráculo, era de se esperar que o trecho insinuasse algum tipo de revelação, em tom enigmático e profético. Mas, considerando-se, também, que o trecho todo é acentuadamente marcado pela presença do amarelo, como tonalidade dominante na descrição das cenas (e que é, também, cor da urina, que intitula o fragmento); é de se pensar que o contraste entre verde e amarelo, associado ao nacionalismo mais cru — e tão cínica e demoradamente exaltado pelo regime militar, como uma insígnia de vida ou de morte —, signifique, neste ponto do fragmento, alguma coisa. A frase de Chomsky — um anarcossindicalista declarado —, começa a fazer algum sentido se levamos em conta que, nas páginas finais de *Galáxias*, o fragmento é datado como tendo sido concluído exatamente no mês e no ano em que, no Brasil, se instaurava o Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968: ato jurídico que confiscou todos os direitos civis da população, garantindo aos militares, plenos poderes. “[I]ncolores idéias verdes dormem furiosamente” é uma frase bastante vaga para associar diretamente com o regime militar, muito embora tudo o que concerne a sua indumentária seja simbolizado sistematicamente em verde, e a “fúria” do regime não tenha sido em momento algum sonolenta. De qualquer modo, porém, a frase, deslocada, e ocorrida ao poeta de modo obsessivo, como uma ideia fixa, não perde, por esta hipótese, o essencial de sua dramatização premonitória, que consiste em evocar o delírio uniformizador do regime, levado a cabo pela presunção de neutralidade (“incolores idéias”) e, sobretudo, pelo silenciamento clandestino das vozes dissonantes (“dormem”).

Deixando um pouco de lado o caso específico de “cheiro de urina”, porém, dá para dizer que a representação das mulheres não é uma exclusividade de nenhum fragmento de *Galáxias*. Elas aparecem em praticamente todas as páginas. São raros os fragmentos que não contém uma alusão que seja a elas, havendo pelo menos uns três ou quatro que as têm como assunto principal, como “sasamegoto”, “esta mulher-livro”, “augenblick” e “como

quem escreve um livro”. Fazendo jus à famosa imagem com que Mallarmé explica a articulação sintático-espacial de seu livro-poema-painel *Lance de Dados*, é como se os fragmentos de *Galáxias* compusessem juntos um prisma, através da qual a figura romântica do *eterno feminino* iluminaria cada uma das suas inesgotáveis facetas, como numa paisagem cubista.

Estas representações podem ser reunidas em pelo menos quatro grupos, segundo as semelhanças e temas que ressaltam na abordagem da mulher. O primeiro e, mais importante deles, é o que associa a mulher à escrita, à linguagem, à fala e ao livro. São fragmentos como “esta mulher-livro”, “sasamegoto”, “como quem escreve um livro” e “mais uma vez”. Neles, o que mais se destaca é a atribuição às mulheres de características como a sedução, a passividade, a flexibilidade, a capacidade de se desdobrar, ou a dubiedade; estes atributos são apresentadas como características intimamente partilhadas com a fala, a linguagem, o livro e a escrita. Em “esta mulher-livro”, por exemplo, o intrincado drapejamento de um quimono vermelho, vestido por uma gueixa, é comparado a um livro aberto e a uma borboleta em vôo; a descrição é encaminhada de tal modo que não se pode inferir se a mulher descrita é uma dançarina, uma ilustração num biombo, ou o desenho em um livro. O mesmo acontece em “sasamegoto” e em “como quem escreve um livro”. Mas, em “sasamegoto”, é a sonoridade peculiar da fala de uma mulher — também japonesa — que detém a atenção do poeta. No segundo, são as histórias contadas por uma senhora eslava, durante uma viagem de carro; o episódio, insistindo sobre os movimentos de “catábase” e “anábase”, sugere uma transa, favorecida pelas “vogais molhadas” de sua fala. Em “mais uma vez”, finalmente, a situação se inverte e acentua: é a própria escrita que vira mulher, e a representação de seu processo de elaboração passa a ser feita explicitamente a partir da imagem do coito — uma alusão incongruente, talvez, à ideia de *prazer do texto*, de Roland Barthes. O fragmento — espécie de *kama-sutra* textual — reveza três quadros diferentes, nos quais a escrita, comparada a uma mulher e alternando-se pornograficamente em diferentes posições (*figuras*), apresenta o texto como um rastro de orgasmo.

Esse primeiro grupo de representações da mulher mantém estreita conexão com um segundo grupo, no qual elas aparecem de forma lateral e ligeira. Neste grupo, predominam as referências metonímicas e descritivas ao seu corpo, como já é o caso de “mais uma vez”.

Essas referências exaltam a sedução, a malícia e o travestimento como estratégias espontâneas de sobrevivência, associadas ao gênero feminino. Assim, em “principiava a encadear-se um épos”, uma garota de “pernas longas” e “róseas”, aparece sentada sobre uma estatua de Lincoln, entregando folhetos contra a guerra. Em “hierl liegt enthadekeite”, uma *striptease* alemã ganha a vida vestindo-se de gueixa. Em “apsara move coxas”, uma atriz se apresenta como deusa indiana, numa espécie de bar ou cabaré, que não se sabe se vem à lembrança do poeta numa vista ao museu de Boston, ou se é um espetáculo canhestro apresentado no próprio museu. Em “a liberdade tem uma cor”, é o próprio modelo de feminilidade defendido nos EUA que é posto em questão, quando o fragmento descreve a estátua da liberdade como uma “robusta amazona”, enregelada por uma “menopausa precoce”. A imagem realça os paradoxos do conservadorismo inerentes a um dos países que, como a Inglaterra e a França, estiveram à frente da implantação de políticas liberais, em especial no tocante ao reconhecimento de direitos iguais às mulheres.

O terceiro grupo conserva algo das representações romântico-sentimentais, na medida em que enfoca a mulher predominantemente pelo ângulo da sujeição, do sofrimento e da morte. Neste campo, são muito recorrentes as imagens de violência contra a mulher. “[A] dream that hath no bottom”, por exemplo, fala brevemente de um “niña” que teria sido morta, depois de se envolver com um sedutor; mais que a morte da garota, o trecho destaca o machismo da época — não muito diferente do de hoje —, que, inocentando o homem — frequentemente, protegido pela família —, deslocava a culpa sobre a vítima, a quem se atribuía a responsabilidade por conservar a honra (“la niña cuitada quien mal anda mal acaba assim don juan de / la coba gómez galícia fins do outro século”). Enquadra-se neste grupo o fragmento “isto não é um livro de viagens”, que contrasta a história do assassinato de duas prostitutas; uma de luxo, na suíça, e outra miserável, na Paraíba. O fragmento nivela as duas histórias pelo destino trágico comum, tornado possível por uma organização social ainda fortemente patriarcal: a morte anônima, transformada em material de consumo para as massas, e a impunidade de seus assassinos, presumidamente homens, cafetões ou clientes.

O quarto e último grupo, finalmente, recobre alusões a personagens míticas ou fabulosas, que oferecem modelos tradicionais de feminilidade. São elas Scherezade, a Bela

Adormecida, Danae e a fada Morgana, todas do fragmento “passatempos” — título que já serve ele mesmo de crítica indireta à legitimidade desses modelos. Outras, mais especificamente mitológicas, são Circe, Pasífae e Vênus, mencionadas em fragmentos como “amorini” e “nudez”. De todas essas alusões, a mais significativa talvez seja a feita a Antígona e Ismênia, no fragmento “neckarstrasse”. Esta alusão é importante porque, embora contraste a forte e decidida personalidade de Antígona com a da irmã Ismênia, não surge no fragmento por causa das tragédias em que figuram como protagonistas, mas a propósito da loucura de Hölderlin — segundo o fragmento, motivada, entre outras coisas, pela vexação a qual Goethe e Schiller teriam submetido sua tradução da tragédia. Contrastando com Antígona, Hölderlin, apesar de sua genialidade, aparece nivelado com Ismênia, a tímida irmã, enquanto Goethe e Schiller, censurando duramente a obra de Hölderlin, estariam em posição equivalente à de Creonte, tio das duas jovens e tirano, que com seus decretos, impede-as de sepultar o irmão Polínice, segundo o costume. A comparação analógica transpõe para o plano da vida intelectual o drama vivido pelas duas personagens trágicas, descobrindo em Hölderlin uma passionalidade tão vibrante quanto a de Antígona, mas resolvida numa inação semelhante à de Ismênia. Daí o caráter neurótico e trágico de Hölderlin.



#### 4. GUERRA E CONTEMPORANEIDADE

“a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em ‘material humano’ o que lhe foi negado pela sociedade.”

“Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.”

Walter Benjamin, “Estética da guerra”,  
em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, p.196



## 4.1 GUERRA, VIOLÊNCIA E CONFLITO FUNDADOR

*“L’inspiration épique voit dans le monde un vaste champ ouvert à l’héroïsme collectif. Mais aussi à la mort. Car la guerre consiste à tuer. La guerre est un gigantesque gâchis ; et les époque primitives qui se débattent dans l’oppression, la discorde ou l’anarchie, le savent bien. D’où la saveur amère de l’épopée : les hommes y meurent en foule : une génération d’hommes ne compte pas plus qu’une génération de feuilles, dit Homère. Dans l’Iliade, Hector meurt, mais Patrocle est déjà mort, et beaucoup d’autres, et Achille sait qu’il lui faudra mourir un jour, lui aussi. [...] Et voilà, en définitive, le sentiment qu’exalte l’épopée, la vision proprement épique de la vie : un immense effort collectif qui multiplie, en même temps que la grandeur humaine, les ruines, les misères, les deuils, comme si la vie était un jeu atroce et acharné dont le seul but serait l’héroïsme, héroïsme dont il n’est pas sûr qu’il vaille toujours le prix qu’on en donne.”.*

François Germain, *L’art de commenter une épopée*, p. 15-16.

### 4.1.1. Guerrilhas, emboscadas e a encarnação do “verbo” nacional

Como de costume nas epopeias de molde clássico ou antigo, o motivo da guerra tem enorme importância na composição de *Invenção do Mar*. Entretanto, ele não se projeta sobre um plano divino ou transcendente, como acontece nas epopeias antigas e cristãs. Em *Invenção do Mar* não há, por exemplo, nem a disputa dos deuses, sobre o destino dos homens, como acontece com os heróis gregos, na *Ilíada* e na *Odisseia*, nem a disputa entre o Bem e o Mal, operando por causas segundas, como ocorre nos poemas de Dante e de Camões, guardadas, aqui, as diferenças particulares de cada poema. Em *Invenção do Mar*, são as disputas teológicas e políticas concernentes à Reforma e à Contrarreforma que constituem o pano de fundo do poema. Contudo, justamente por serem “pano de fundo”, elas não chegam a se autonomizar no poema, ganhando a forma de episódios

protagonizados por seres sobrenaturais, como anjos, demônios e santos, nem por personagens históricos, ligados a estas disputas, como reis, papas e teólogos da época. Elas constituem o enquadramento cultural dentro do qual os personagens de *Invenção do Mar* e os cronistas da Colônia enxergam o mundo e seu tempo. E como o Brasil foi colonizado por um país católico, é compreensível que o ponto de vista dos personagens e cronistas da época seja exclusiva, ou predominantemente, o da Contrarreforma.

Essa polarização em relação aos países protestantes pode ser rastreada nos “Cantos” que tratam da descoberta e dos primeiros tempos da colonização do Brasil. Por exemplo, no episódio da vinda de Martim Soares e Pero Lopes de Sousa, com o propósito de expulsar os “calvinistas” franceses da costa do Brasil, ou no da expansão dos bandeirantes para o sertão do país, em que os índios insubmissos à suserania da Coroa, são tratados como “infiéis”, sendo mortos ou escravizados nas chamadas “guerras justas”. Contudo, esta polarização tende a se aguçar mais no Canto Sétimo, quando o relato da guerra contra os Holandeses ganha o primeiro plano do poema. Cumpre notar, primeiramente, que se trata do “Canto” mais importante de *Invenção do Mar*, visto da perspectiva da formação do Brasil como povo, território e nação, que é a fábula do poema. Isso porque, segundo seu argumento, é com a guerra contra a Holanda que, pela primeira vez, os sentimentos de pertencimento à terra e de unidade nacional ganham vida na história do país, em virtude da invasão estrangeira. Estes acontecimentos atingem seu clímax no episódio da Guerra de Guararapes, quando os insurgentes nordestinos expulsam os Holandeses do território, apesar das negociações entre a Coroa e Holanda. O episódio é desenvolvido no poema “VII”, deste mesmo “Canto Sétimo”, poema que, pela coincidência do número sete, realça a função de clímax que *Invenção do Mar* pretende atribuir à passagem. É nos poemas deste “Canto VII”, também, que a caracterização de ingleses, franceses e holandeses é aguçada de forma a destacar os países da Reforma como antagonistas, vilões e inimigos dos reinos então ditos como “fidelíssimos” da Contrarreforma — mais especificamente, Portugal e Espanha, sob o jugo dos quais o Brasil vivia à época da invasão: “— éramos Espanha e Portugal”, diz categoricamente um verso do Poema “II”, do Canto Sétimo.

Essa polarização é muito bem representada nos versos iniciais deste mesmo poema “II”, no trecho em que o poeta acusa as disputas mercantis e territoriais da época como

motivo que teria despertado a ganância dos países protestantes, à época (“Fervia a cupidez nas praças / e de Londres, Marselha e Amsterdam / afiam as garras gaviões de ilhas bastardas contra / os reinos fidelíssimos — Portugal e Espanha”, p. 269). A tradução destas disputas políticas em termos de uma guerra religiosa é bem enfatizada por *Invenção do Mar* na repetição, como bordão, da frase atribuída por Camões ao Rei Afonso de Portugal, quando do enfrentamento dos cinco reis mouros, no *Canto III*, e. 45, d’*Os Lusíadas*: “Aos infiéis, Senhor, aos infiéis!” (em *Invenção do Mar*, p. 269, 271). N’*Os Lusíadas*, o episódio é frequentemente considerado como o da fundação mística do Reino de Portugal, e a frase, segundo o episódio d’*Os Lusíadas*, teria sido empregada por D. Afonso Henriques, quando, na iminência da batalha, Cristo, descendo da Cruz, aparece em visão ao Rei, prometendo-lhe vitória na guerra.

Apesar de os componentes teológicos de *Invenção do Mar* não serem representados em conexão estreita com os personagens ou ações centrais do poema, como já dissemos, convém notar, contudo, o realce que dá a situações episódicas de “milagres”, em particular neste canto, em que a matéria histórica tende a ser mais destacada. Caso muito característico é o do episódio de Santo Antonio de Lisboa, no poema “III”, deste canto Sétimo. O trecho evoca relatos de insurgentes e populares da época que diziam ter visto o santo descer dos altares de suas capelas no Rio de Janeiro e Bahia, e, vestindo farda de “coronel de tropa”, comandar a “batalha de extermínio dos Senaqueribes louros” (p. 271) — uma metáfora bíblica para os holandeses. Corroborando os relatos, o poema lembra que, “ainda hoje”, o santo “de *nossa* língua portuguesa” (grifo nosso), conservaria suas patentes militares, sendo venerado como “Vereador perpétuo em Câmaras de Pernambuco” (p. 272). Logo na sequência imediata deste trecho, *Invenção* agrega outro relato milagroso: Mestre Jerônimo, jangadeiro, “compadre do autor”, teria visto nos “penhascos antigos” de uma das praias e vilas do Nordeste, o “sangue sagrado” vertido pelos “anjos feridos por armas estrangeiras”, em batalhas. O próprio poeta reforça o relato, com seu testemunho: “Eu vi o sangue dos anjos derramado na pedra” (p. 272). Tão normal — sugere *Invenção do Mar* — seria essa presença sobrenatural no cotidiano daquela gente que a sua assimilação na própria narração dos eventos acontece sem sobressaltos: “E assim, anjos e santos e mamelucos / se batem nas vilas e nas praias”. Misturados, “o sangue dos anjos”, o dos

insurgentes (“o nosso”), o “dos corsários” abatidos e o “do Cordeiro” amalgamam-se numa substância só, indiferenciada, nutrindo “corações de leão” e fazendo “freme[r] para sempre o coração da terra” (p. 272). A invasão estrangeira, os reveses da batalha, a dura oposição do meio ambiente eram, para os rebelados locais, a “sístole” da terra — isto é, o movimento coronário de contração —, ao qual os “anjos da guarda arcanjos querubins e serafins” respondiam com sua “diástole” — isto é, o movimento coronário de expulsão —, em suas “veias vivas” (p. 273).

O mesmo tipo de episódio milagroso se repete ao fim do poema “VI”, do Canto Sétimo: em meio às batalhas de Restauração de Pernambuco, e pouco após Nassau deixar o Governo, “santos descem do céu para esmagar hereges” e “Santo Antão aparece no meio da batalha”. Felipe Camarão, índio e capitão de exército de índios, vê uma “senhora” descer do céu, acompanhada de um “batalhão de anjos”, a “distribuir munição aos índios” todos. A “Vitória de Santo Antão”, como foi chamado o milagre e a vitória dos rebelados, fica, segundo o poema, gravada na memória de Pernambucano, depois de batizar a cidade homônima (p. 308). Estes e outros exemplos mais laterais agregam aos episódios históricos narrados neste Canto Sétimo as mesmas nuances de sentido: de um lado, eles enfatizam a onipresença da religiosidade na mentalidade da época — e, também, na mentalidade de seus cronistas, que, em geral, dão por verdadeiro tais relatos —, por outro, eles acirram o autocentrimento e a oposição religiosa dos rebelados aos estrangeiros reformistas (ingleses, franceses calvinistas, huguenotes e holandeses). Nos dois casos, o fatual e o histórico cedem sob o peso do mítico e da ótica cultural particular do grupo com o qual a narrativa permanece identificada: o dos nordestinos rebelados.

Aqui, cabe uma rápida observação sobre o uso destacado que vimos fazendo do “nós”, nas passagens citadas, e também sobre a opção por referir os insurgentes das invasões baianas e pernambucanas por este termo (e cognatos), e não por portugueses, espanhóis ou mesmo brasileiros, como faz *Invenção do Mar*. O propósito é marcar bem que, quando o poema fala de Santo Antonio de Lisboa como o santo de “*nossa* língua portuguesa”, ou quando chama os insurgentes nordestinos de brasileiros, projeta sobre esse passado pontos de vista que não condizem exatamente com a variedade de pontos de vista que compunham a interpretação dos acontecimentos à época, nem coincidem,

genericamente, com o que a historiografia moderna diz, também de forma nada consensual, sobre eles. Antes, enxerta neste passado pressupostos que são os do próprio poema e que ele pretende fazer passar como parte daquele tempo, sob a forma de prefigurações ou embriões do presente. Estes pressupostos são: a compreensão do Brasil como Estado-Nação, já plenamente instituído e independente de Portugal; a ideia do brasileiro como unidade étnica surgida da miscigenação; a Língua Portuguesa como língua dominante de uso, isto é, a única falada, ensinada e reconhecida oficialmente como nacional; e, enfim, o catolicismo, com seus santos e patronos (Santo Antônio, por exemplo), como religião oficial. A eles, agrega-se, ainda, o assentimento que *Invenção do Mar* formula genericamente como resposta automática do público, ao mergulhá-lo na massa genérica e comum do “nós” brasileiros, com suas “veias vivas”, formando um só sangue e coração, no seio da terra — imagem que, do começo ao fim, é a estampa homogeneizadora da unidade, recobrando a heterogeneidade conflitiva e divergente dos *muitos*, onde vibra, talvez tão vertiginosamente quanto do fundo da terra, a estranheza do estrangeiro e do outro, sobre a qual se funda toda identidade.

Essas aparições de santos e milagres têm correspondência com um outro tipo peculiar de relatos e personagens que surgem, muito especialmente, neste Canto Sétimo, de *Invenção do Mar*: os episódios em que padres, bispos e cônegos aparecem lutando, de espada na mão, na vanguarda dos insurgentes. Destes episódios, o mais interessante e importante é, sem dúvida, o da gesta do bispo Dom Marcos Teixeira, durante a primeira invasão Holandesa, quando da capitulação da Bahia. Apesar da idade avançada — era já octogenário —, Dom Marcos teria optado por aposentar a batina e consagrar os últimos dias da vida exclusivamente à guerra, vendo nela uma missão sagrada: “despiu casula estola alva de rendas [...] / dobrou a capa de asperges num baú / vestiu roupa de capitão / tomou espada e escopeta / e era um guerreiro de seu povo e seu Deus / Rei da Escritura, novo David — Sacerdote e Rei”, (p. 265). Arregimentando cônegos e clérigos, o bispo teria formado o primeiro “exército de guerrilha” da Colônia, o qual, atuando principalmente de emboscada, teria conseguido as mais importantes vitórias que resultaram na primeira derrota dos holandeses, e na restauração da Bahia: “A guerrilha — a guerra santa do Bispo guerreiro”, diz *Invenção do Mar*, “tocaia todas as estradas: — tiro certo” (p. 277). Dá

cabo, inicialmente, do governador holandês Van Dorth. Logo depois, “fecha[...] todas / as entradas e saídas da cidade” e acua a “soldadesca holandesa” (p. 277) no interior da cidade, matando-os de fome. No entretempo, morre o bispo em seu acampamento e é enterrado pelos clérigos com paramentos de gala e espada na mão. A imagem final destaca bem o modelo de cristão sobre o qual *Invenção do Mar* pretende fundar o exemplo de heroísmo do padre. Não o do Cristo, o Cordeiro de Deus, pregador da filosofia do amor, e da resignação; mas o de Pedro, censurado pelo próprio Cristo, e concebido pelo poema como uma espécie de proto-cruzado: “Os clérigos cantaram em torno de seu caixão / [...] e o grande sacerdote [Dom Marcos] / chegou à presença de Deus com a espada / cortadora de orelhas de seu antecessor, Cefas, dito Pedro / fundador de sua igreja” (p. 278). O modelo do padre, com o que carrega de passionalidade e veemência, contrasta consideravelmente com o tipo de atuação dos religiosos católicos, normalmente mais consagrados à ação pastoral, ou, então, à batalha política e diplomática do que ao enfrentamento corpo a corpo com o inimigo e a morte, estando incluído, aí, o que isso poderia envolver de perplexidade para um religioso. Pois a ação bélica, dependendo do agravamento das circunstâncias, implica, quase sempre, o dever, se não a obrigação, de matar outro homem, ainda que tomado por herege ou infiel, algo que, ao menos numa observação parcial, parece estar em contradição com o primado da compaixão — inclusive pelo inimigo — e da esperança na Providência divina, frisado pelo cristianismo.

A consideração dessas particularidades, entretanto, não pode fazer perder de vista o que é central na interpretação que *Invenção do Mar* faz da guerra contra os holandeses, isto é, que ela seria motivada por um sentimento de unidade e autodeterminação surgido espontaneamente na população da Colônia, por causa da invasão estrangeira, e não motivado pelos interesses da Coroa portuguesa. Glosando a interpretação corrente da historiografia tradicional — e mesmo exagerando algumas de suas posições — *Invenção do Mar* defende que as energias que mobilizavam a guerra transcendiam o limite das divisões estamentais da sociedade. Elas não teriam sido inicialmente motivadas só pela preocupação dos grandes senhores de engenho e comerciantes, que viam suas propriedades ameaçadas (“Estava a terra maciça de riquezas / era o Recife de Pernambuco o primeiro porto do



mundo / cento e vinte navios por dia / [...] os engenhos de cana pagavam todas as perdas da Índia”, p. 273), mas partiriam, também, do grosso da população, que, apreensiva pelo pouco que tinha (a sua integridade física; as poucas posses, como crianças, mulheres e animais; e mesmo a sua servidão), sentia-se ameaçada por um inimigo que, apresentado pelos religiosos como herege e demoníaco, parecia poder condená-los a padecimentos ainda mais graves, em razão da crueldade que se lhe atribuía, e que já parecia confirmar nos primeiros ataques.<sup>100</sup> Um dia, diz *Invenção do Mar*, as águas da Bahia, de Olinda, do Maranhão e da Guanabara, há quase um século “afeitas à cruz de Cristo sangrada / nas velas belas das caravelas de Portugal”, de súbito, “amanhecem coalhadas, poluídas de barcos feios”. Eram barcos “de huguenotes, calvinos e infiéis dos litorais de hereges da Fenícia britânica” (p. 269). Desde então: “levantam-se índios, pretos, brancos, mamelucos” (p. 269); e “— éramos Espanha e Portugal”. “[T]ubas, inúbias e trombetas soam — estremece a terra / no espanto da alegria”, pois “vai já nascer o povo brasileiro”. E acrescenta o poema: “ali começa a guerra”, ao que conclui, taxativo: “não a guerra dos reis”, pois “era uma vez essa guerra”; mas a “guerra do povo — um povo / chamado brasileiro” (p. 270).

Vale a pena destacar, mais detidamente, a forma como *Invenção do Mar* caracteriza nativos e estrangeiros neste trecho, acentuando oposições. Os reinos de Portugal e Espanha são descritos como “fidelíssimos”; os nativos brasileiros, como sendo todos “afeitos à cruz de Cristo sangrada / nas velas das caravelas”, isto é, devotos e tributários da missão salvacionista dos portugueses pelos mares, em sua obra de ampliação do Império, justificada a partir do propósito de expansão da fé católica. Os nativos são descritos, principalmente, como um amálgama de raças: “índios, pretos, brancos, mamelucos”. Os invasores, por sua vez, são caracterizados de forma pejorativa, sendo referidos, prioritariamente, por suas posições religiosas: “huguenotes, calvinos”, “hereges da Fenícia britânica” — em suma, todos “infiéis”. Suas motivações não são as altas finalidades pias

---

<sup>100</sup> A julgar pela perfídia e violência do ataque descrito no poema “VII”, no auge da conflagração entre nordestino e holandeses, os rumores espalhados pelos padres e seus temores não seriam de todo infundados: “na Paraíba e no Rio Grande depuseram as armas / sob a palavra do Príncipe de Orange de lhes poupar a vida, / foram todos trucidados — e as mulheres, brasileiras e portuguesas, / foram violadas e os templos incendiados / e os engenhos roubados e os calvinos divertiam-se / em degolar a espada as imagens dos altares”, MOURÃO, 1997, p. 317)

que os colonizadores portugueses e espanhóis atribuíam a si, mas “a cupidez” que grassava nas “praças” e mercados de Londres, Marselha e Amsterdã. São como “gaviões”, cujas “garras” se insinuam sobre posse alheia (ou, melhor dizendo, posses de Espanha e Portugal, a quem a Igreja de Roma garantia ser de justo direito); seus barcos são “feios”, e, quando se aproximam, deixam toda água que tocam “poluída” e “coalhada”, cheia de sangue e de morte. São “incendiadores de aldeias”, “mais bárbaros que os tapuias comedores de gente” (p. 271), como diz, mais incisivamente, o poema “III” do Canto Sétimo; afinal, o índio antropófago, ingênuo e inocente, não conhecia nem rei, nem fé, nem lei, ao passo que os corsários ingleses, franceses e holandeses, embora conhecendo e obedecendo a reis, fé e leis, desprezariam abertamente os reis, leis e fé defendidos por espanhóis e portugueses. Estes — destaca *Invenção do Mar* —, com sua “esquadra real” e suas “marinhas latinas”, mais a ajuda de “napolitanos” e algumas famílias de franceses, seriam o último bastião de Roma e do “cavalheirismo latino” (p. 279) na Europa e possessões de ultramar.

É importante notar que *Invenção do Mar* recorra a sermões do Padre Antonio Vieira quando, em pelo menos duas passagens do Canto Sétimo, menciona a repercussão de rumores concebidos, em termos maniqueístas, com a finalidade de incitar a população e autoridades locais a resistir militarmente à invasão holandesa: “[n]uma chuva de balas, conta o Padre Vieira, / [...] o trovão da artilharia e o clangor das trombetas / povoavam de estudado terror a cidade deserta” (p. 277), diz uma passagem do poema “III”, enfatizando o alarme provocado pelo primeiro ataque holandês. Uma outra passagem, do poema “V”, é mais enfática, no tocante à demonização do invasor: “se quereis, ficai com os infiéis — / eles quebrarão as imagens de vosso tempo / de vosso Filho crucificado e de Sua mãe e Seus Santos / eles profanarão vasos sagrados / pisarão as sagradas espécies” (p. 289). A passagem, de modo muito explícito, parafraseia trechos do famoso *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda* (1640), de Vieira, no qual o padre, com grande argúcia oratória, ousa lançar reprimendas a Deus, por causa do abandono em que parecia deixar a Colônia. O sermão, segundo o poema, teria sido proferido no “púlpito da Bahia”, anos depois da invasão, na época em que, resistindo ao holandês, “pelas grotas ribeiras tabas de índios”, convocava-se “à guerra todos os viventes / da terra e do céu” (p. 290). E não teria sido em vão. Alcançando as graças do rei da Espanha, teria, para além de

seus propósitos, servido de pretexto para o acirramento de perseguições, pautadas em justificativas religiosas:

A audácia do padre chegou aos ouvidos de Deus  
e aos ouvidos do Rei: — Felipe IV decretou orações  
procissões, penitências públicas, novenas  
a calamidade era um sinal da punição divina  
e encolerizado contra os judeus e cristãos-novos  
que conduziam os invasores pela mão  
ordenou a seu Inquisidor exemplar castigo  
contra os infiéis e sua perfídia

(MOURÃO, 1997, p. 291).<sup>101</sup>

Apesar das invectivas — muito ao sabor das crônicas da guerra —, *Invenção do Mar* não deixa de ser generoso com a Holanda e os holandeses. No princípio do poema “IV”, do Canto Sétimo, por exemplo, elenca um grande rol de “místicos, pintores e poetas” que, segundo ele, não fariam parte da Holanda “fenícia da Companhia das Índias / com suas esquadras e exércitos mercenários / de todas as raças e todas as crenças” (p. 284); esta Holanda colonialista, que, nas suas palavras, mais que “saque e butim de piratas — queria / no que era a Nova Espanha e a Nova Lusitânia / fundar a [...] babilonia, / dos mercadores de todas as pátrias e / de nenhuma” (p. 285). A mesma distinção se repete na avaliação que faz de Nassau e seus dez anos de governo: “príncipe da Renascença”, “civilizado”, “cortesão e amigo das artes”, embora mercenário, teria sabido conduzir “o sonho dos mercadores”, “com mão de ferro em luvas de veludo” (p. 300), trazendo muita prosperidade à região e ampliando como nunca o império holandês. Outro mérito inegável que *Invenção*

---

<sup>101</sup> A insistência sobre o maniqueísmo contrarreformista inculcado na Colônia pelos portugueses e espanhóis — ao menos enquanto pano de fundo da história das invasões holandesas —, aparece de forma muito destacada no princípio do poema “VII”, deste “Canto Sétimo”, como já dissemos, o mais importante do Canto e um dos mais importantes do livro. Nele, *Invenção do Mar* comenta: “Os henriques desciam as colinas das batalhas / cantando Salve-Rainhas, vociferando insultos contra o inimigo / e os potis assombravam o flamengo com alaridos de tribos / e as lanças e os estouros do arcabuz [...] / rompiam fileiras de corpos ao ritmo de imprecações sagradas”; “um bando de padres, na mão esquerda o crucifixo / na mão direita a espada [...] / varavam o peito dos holandas, davam-lhes absolvição *in extremis* / e bradavam com Vieira ‘viva a fé de Cristo!’”; “João Fernandes Vieira / [...] puxava hinos sagrados / e a tropa entoava em coro — e nesse coro de rezas, cantorias, // bombardas, pólvoras e ferros, os tiros partiam certos da emboscada dos taquarais” (p. 310-311)

*do Mar* reconhece à Holanda é a liberdade de culto religioso permitida em seu território, o que teria favorecido o acolhimento de muitos dos judeus expulsos de Espanha e Portugal, durante o processo de centralização política realizado pelo poder Monárquico, nestes dois países: “Era a Holanda o único país da Europa onde os judeus / viviam livres, sem fogueiras e inquisidores / e escreviam seus livros, praticavam suas artes de físicos”, o que fez com que “adota[ssem] o país como sesmaria de Judá”, a sua “Nova Jerusalém” (p. 284).

O núcleo do argumento deste Canto Sétimo, de *Invenção do Mar*, como já antecipamos mais de uma vez, gira em torno de uma ideia central: a da *autoderminação* popular. Essa ideia aparece desmembrada em pelo menos outras duas, recorrentes em todo este canto, e que produzem, cada qual a sua maneira, diferentes efeitos de anacronismo: a) a de que a guerra provoca o sentimento de pertencimento, unidade e identificação com o lugar, desmanchando, ao menos temporariamente, diferenças de ordem social e de raça, fundando a própria ideia de “pátria brasileira” sobre esse modelo de uma sociedade multirracial e híbrida; b) a de que a tática de “guerrilha”, ou emboscada, tendo se mostrado vitoriosa em todos os combates decisivos contra o holandês, seria expressão máxima de que as camadas populares, compondo o grosso dos exércitos da insurreição, teriam agregado a ele um elemento bélico superior, mesmo subordinadas ao comando de representantes das elites; este elemento teria se tornado indispensável durante as batalhas e consistiria no conhecimento aprofundado do terreno, na maior resistência a situações de escassez e de precariedade extrema, e, principalmente, na sua autonomia e intrepidez no combate, já que lutavam pela vida, e não por hegemonia ou propriedades alheias.

Recuando mais uma vez para o poema “III”, deste Canto Sétimo, podemos notar que, muito embora *Invenção do Mar* aponte a chegada da “esquadra real” de Portugal e Espanha, e o envio de milícias locais pelo Governador Matias de Albuquerque, como o evento determinante da primeira vitória contra Holanda, quando do episódio da Restauração da Bahia, todo o poema tem como foco central a *gesta* pioneira do bispo Dom Marcos Teixeira, com seus cônegos armados em “exército de guerrilha” (p. 277). Indo um pouco mais adiante, até o poema “IV”, é o elemento popular que começa a ganhar mais destaque, quando é feito o relato da invasão de Olinda: “antes de ouvir-se a embaixada [de Holanda] deu Matias de Albuquerque / uma resposta de Albuquerque: a descarga da

mosquetaria — / o trom das armas era a senha da batalha / e as milícias de linha, as ordenanças, voluntários e / frecheiros indígenas / ocupam os pontos bons da luta” (p. 286). Apesar do empenho, as derrotas são sucessivas: cai o Forte de São Jorge; logo depois, o Colégio dos Jesuítas. Sublimando de forma patética os episódios — no sentido trágico do acréscimo de efeitos que buscam despertar compaixão —, *Invenção do Mar* faz o primeiro dos muitos usos, ao longo deste Canto Sétimo, de uma comparação exemplar de forma fixa e base erudita. Esta comparação consiste em associar os episódios de derrota dos amotinados às Termópilas gregas, insistindo sobre dois pontos principais: primeiramente, que a resistência e derrota em circunstâncias absolutamente desfavoráveis representariam o modelo máximo de bravura guerreira desde a Antiguidade; em segundo lugar, que as situações de massacre e opressão de uma minoria por forças militares mais robustas e bem armadas, sejam elas nacionais ou estrangeiras, constituiriam uma espécie de constante da vida nacional, sempre dando ocasião para o surgimento de novos focos de resistência: “entre padres e leigos / negros e índios e brancos — éramos vinte e dois / contra mil holandeses” (p. 277); “prelúdio, Euclides, / das Termópilas caboclas de Canudos”. E “de Termópilas em Termópilas chegamos / para começar de novo, Matias de Albuquerque, / no Arraial do Bom Jesus: // e entre arraial e arraial entre Olinda e o Recife / [...] pelas chãs pelas várzeas montes e afogados”, concluiu o poema, “cada palmo de terra era um palmo de sangue” (p. 288).

O recuo para o Arraial do Bom Jesus se mostra uma escolha favorável, nos desdobramentos subsequentes da guerra: “por dois anos a emboscada o assalto a guerrilha / encurralam o invasor” (p. 291). Contudo, com a traição do mameluco Calabar — “por dinheiro ou razão”, acentua o poema, conservando a ambiguidade histórica do personagem —, a fortuna muda de lado e figura. Várias vilas sofrem derrotas, e caem sob domínio holandês. Os episódios das Termópilas se repetem. A queda do Arraial, enfim, o último reduto de resistência, sublinha o momento de maior dissolução do todo nacional na mescla anônima e indiferenciada das massas mais pobres e precarizadas: “Cinco anos de luta e três meses de cerco / um mercenário polaco general do invasor / estrangula pela fome a Troia nordestina / a última farinha era joeirada / na areia e no barro das ruínas” (p. 295). O governador Matias de Albuquerque é o único membro da elite que tem posição destacada

no meio da massa de desalojados. Começa ali, num quadro comovente, o êxodo do “povo brasileiro” para as regiões inóspitas do sertão do país, numa espécie de prefiguração dos movimentos migratórios das populações pobres e marginalizadas, como os retirantes nordestinos; uma prefiguração que é também representação mítica de uma experiência de penitência e purgação:

Ajuntou-se em torno de Albuquerque a gente ainda viva  
o que restava de Pernambuco e do Brasil  
homens mulheres e meninos  
uns em carros outros a pé e se partiu  
com toda a gente de guerra — e cada um levava  
seus bens móveis, gados, escravos, alimária e coisas  
iam adiante sessenta índios fiéis a abrir caminho  
depois um corpo de tropa, depois os emigrantes  
e protegendo a retaguarda o próprio Matias de Albuquerque  
atrás de todo o préstito — o grande Camarão  
e seus oitenta índios — oito mil pessoas — nos peitos  
a rosa brava das feridas de guerra — na barriga a fome  
por caminhos de mortos,  
bordados de cruces e sepulturas e cadáveres  
decompostos à lua e ao sol no chão de sua chã

(MOURÃO, 1997, p. 296)

Espantado pelo quadro e já com os olhos no século XIX, o leitor distraído poderia se perguntar sobre o que teria havido para que uma experiência de sofrimento comum, como a que é apresentada pelo trecho, tendo mesmo marcado tão profundamente a vida nacional, como propõe o poema, não viesse a fundar, historicamente, uma unidade social mais igualitária e duradoura, visível nas instituições e sociedade brasileira da atualidade, para além de considerações de ordem estritamente tecnológica. Entretanto, diferentemente do que *Invenção do Mar* procura demonstrar por via de identificação patética com o sofrimento do outro, fato aparentemente mais banal é que, tanto no Brasil como em outros lugares — mas em certos aspectos, aparentemente mais aqui, do que em outros lugares —, auxílio mútuo e solidariedade entre os diversos grupos sociais nunca são reclamados a propósito de uma socialização da abundância ou da riqueza, mas somente quando se trata de repartir a miséria e a desgraça comuns, sobretudo em situações em que algum agente

inesperado parece ameaçar o conforto e a segurança dos mais poderosos.<sup>102</sup> A sequência do trecho é bem eloquente, neste sentido. Em meio à experiência de expiação e penúria, o “povo” ainda encontra ocasião favorável para uma desforra. Pois, tendo de passar pelas praças ocupadas de Porto Calvo, “restava”, ainda, diz o poema, “a última aventura” aos “exaustos retirantes / cambaleando entre a glória e a derrota”: “no último alento de suas forças destruíram ali / os fortes dos holandas agarraram o Calabar / enforcaram num galho de quixabeira”, “esquartejaram seu corpo, e espetaram / a cabeça e os quartos nos moirões da paliçada” (p. 297). Como de costume, nada mais eficaz para aliviar o fardo dos próprios erros e recobrar o ânimo que a eleição de bode expiatório...

Para *Invenção do Mar*, as catástrofes e as perdas, os enganos e desenganos, as penúrias sofridas, teriam marcado de forma tão incisiva o caráter do “povo” quanto seus poucos triunfos. Eles seriam a cartografia pétrea de sua história, inscritos na medula de sua fundação mítica:

E ainda hoje os caminhos de Goiana a Porto Calvo  
pelo sertão  
e até às chapadas da Bahia  
estão cheios de ossasdas de gente nossa.

Os ossos dos varões do Nordeste  
marcam as fronteiras vivas do país  
e apontam nas navegações do sertão de sol  
a rota da viagem do povo brasileiro.

Entre o jugo estrangeiro e o desterro  
escolheram todos as penúrias do êxodo e a marcha  
dos caminhos ásperos — e crianças nasciam nas matas

---

<sup>102</sup> Com efeito, como observa Darci Ribeiro, em *O povo brasileiro*: “Ao contrário do que alega a historiografia oficial, nunca faltou aqui, até excedeu, o apelo à violência pela classe dominante como arma fundamental da construção da história. O que faltou, sempre, foi espaço para movimentos sociais capazes de promover sua reversão. Faltou sempre, e falta ainda, clamorosamente, uma clara compreensão da história vivida, como necessária nas circunstâncias em que ocorreu, e um claro projeto alternativo de ordenação social, lucidamente formulado, que seja apoiado e adotado como seu pelas grandes maiorias. Não é impensável que a reordenação social se faça sem convulsão social, por via de um reformismo democrático. Mas ela é muitíssimo improvável neste país em que uns poucos milhares de grandes proprietários podem açambarcar a maior parte de seu território, compelindo milhões de trabalhadores a se urbanizarem para viver a vida famélica das favelas, por força da manutenção de umas velhas leis. Cada vez que um político nacionalista ou populista se encaminha para a revisão da institucionalidade, as classes dominantes apelam para a repressão e a força.” (RIBEIRO, 2012, p. 23)

e os fracos e os velhos eram enterrados na selva  
e eram sementes bravas da gente do Nordeste.

Fincam nos cajurus dos confins o marco  
da posse — padrão  
da pedra e da cal de nossas vértebras — vértebras  
do país brasileiro.

(MOURÃO, 1997, p. 298)

Para *Invenção do Mar*, a “marcha / dos caminhos ásperos”, as mortes e ossos da gente perdida nas conflagrações e conflitos deram têmpera ao “povo”, armaram sua ossatura, delineando seus contornos e limites. Ela teria gerado as “sementes bravas da gente do Nordeste” — parte e, por vezes, todo do corpo nacional; porque, não só ali se descobriu e fundou a Colônia, mas porque, também, por vezes, nele, se mirou e fundou incessantemente o destino do “povo” e do Estado, tanto em sua opulência como em sua miséria.

A ênfase na autodeterminação e na insubmissão como características determinantes dos insurgentes — e, portanto, também, fundacionais do “povo brasileiro” pré-figurado no horizonte final do seu mito de formação —, aparecem com destaque pouco mais a frente, no poema “VI” deste Canto Sétimo. O trecho narra os episódios da insurreição concernentes ao auge da dominação holandesa, já sob governo de Nassau. *Invenção do Mar* relata os primeiros ensaios de negociação entre a Coroa de Portugal — já, então restabelecida — e a Holanda, a fim de fazerem frente, juntas, à Espanha: “Dom João IV cede a acenos da Holanda e começam / conversas de europeus: encerrar as brigas no Brasil / vender ao invasor territórios já conquistados por eles” (p. 302). Ao que, outra vez, pontua o poema, cabalmente: “não sabiam que a guerra não era guerra de reis / era a guerra nossa — a guerra de um povo” (p. 303). Segue a conquista do apoio, “nos bastidores”, do “governador-geral”. Chegam ordens expressas da Corte, “ordenando a paz”. João Fernandes Vieira, “agora senhor de engenho e capitão dos povos”, mantém firme o propósito de vencer os holandeses, recusando acatar as ordens do rei, sob argumento de que, neste caso, o serviria mais e melhor assumindo as consequências pelo “crime de desobediência” (p. 303). Henrique Dias, líder dos batalhões de negros, e Felipe Camarão,



líder de índios, acompanham o exemplo de João Fernandes Vieira, dando mostras iguais de insubmissão e intrepidez. O episódio marca outra inflexão importante em *Invenção do Mar*: o momento em que — segundo a versão da história adotada pelo poema — se dá o primeiro registro da palavra “pátria” em um documento nacional. A julgar pela primazia que *Invenção do Mar* dá à “palavra dada” — proferida ou escrita —, enquanto momento mítico-fundacional de performatização de um horizonte comum de compromissos — enraizado, lembremos, numa concepção mágico-religiosa da palavra como força capaz de agir com eficácia do mundo, pela sua encarnação — é de se notar que, no mito que o poema repete e do qual se apropria, seja justamente pela boca (ou letra) de um *negro* que esse acontecimento único da história nacional se realiza. E mais, na ocasião da ausência do índio Camarão, em nome de quem fala, como seu representante:

Os holandas escrevem cartas aos insurrectos  
E oferecem vantagens e dinheiros e proferem ameaças  
[...]

Henrique Dias, governador dos negros, responde:  
‘senhores holandeses, saibam Vossas Mercês,  
tenho poucas letras e muita espada —  
respondo sempre e minhas respostas  
são sempre dadas [...] no cheiro da pólvora da boca de meus bacamartes;  
meu camarada, o Camarão, não está aqui, porém,  
eu respondo por ambos —  
saibam Vossas Mercês que Pernambuco  
é pátria dele e minha pátria  
e já não podemos sentir tanta ausência dela’;

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

(MOURÃO, 1997, p. 304-305)

Pouco acrescenta, no caso, discutir o sentido do emprego da palavra “pátria” no contexto das Invasões Holandesas, ou sua autenticidade, isto é, se consta mesmo de algum “documento”, e que documento é esse. É bem provável, que, filologicamente, o termo “pátria” não significasse, neste contexto, a totalidade de um corpo populacional e administrativo independente, abrangendo um território bem definido, como a noção

presente de “Brasil”, projetada pelo poema sobre este episódio histórico, faz parecer; mas tão somente o lugar de nascimento destes vultos históricos, isto é, Pernambuco. O que importa é o mito elaborado e repetido pelo poema. Nele, também o negro Henrique Dias dá testemunho de insubmissão à Coroa: “aqui havemos de perder as vidas / [...] e ainda que o Governador Geral e Sua Majestade mesmo / nos mandem retirar / primeiro que o façamos lhes havemos de responder e dar / as razões que temos para não desistir desta guerra” (p. 305). *Invenção do Mar* é explícito, inclusive, em reconhecer que a adoção de uma perspectiva tipológica na abordagem de eventos históricos corresponde muito mais à tradição da exegese bíblica do que ao historicismo, e que, portanto, o emprego de um vocabulário teológico faz mais sentido como forma de sinalização de que essas sobreposições temporais estão em curso no poema do que a tentativa de disfarçá-las. Assim, mencionando a assinatura do “pacto do levante”, que firmaria o compromisso de lutar até o fim contra Holanda, e onde, também, João Fernandes Vieira faz uso do termo pátria, *Invenção do Mar* acrescenta:

Pela primeira vez [então] o verbo se fez corpo  
e o Brasil se chama pátria no país do Nordeste  
23 de junho de 1645 — data da assinatura do pacto;  
cento e sessenta e dois anos depois — 1817 —  
também ali pela primeira vez o Brasil se chamou Estado  
e o Estado do Brasil foi proclamado  
na revolução do Nordeste em Pernambuco —  
primeiro grito de armas da independência de 22  
e ali de novo o verbo se fez corpo.

(MOURÃO, 1997, p. 306) <sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Em *O seqüestro do barroco: o caso Gregório de Mattos*, Haroldo empreende uma das mais conhecidas e detalhadas análises da projeção deste esquema tipológico na historiografia literária brasileira, ao discutir a *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. Em uma das passagens mais agudas do texto, Haroldo escreve: “Se procedermos, em modo ‘derridiano’, a uma leitura desconstrutora de alguns dos pressupostos básicos desse que é o mais lúcido e elegante (enquanto articulação do modelo explicativo) ensaio de reconstrução historiográfica de nossa evolução literária [...] veremos que o tema substancialista circula por seu texto. Seu propósito [...] é, através da leitura ‘com discernimento’, [...] acompanhar ‘as aventuras do espírito’: Neste caso, o espírito do Ocidente procurando uma nova morada nesta parte do mundo (I,10). Neste rastreio aventuroso das andanças do *espírito* (o Logos, o Ser) do Ocidente à busca de sua nova *morada* (a casa, o habitáculo do Logos) em terras americanas, duas séries metafóricas vão-se perfilando. Uma ‘animista’, outra ‘organicista’. A primeira, decididamente ontológica (auscultação da ‘voz do Ser’, tema caro à metafísica da presença). A outra, ligada ao pressuposto evolutivo-biológico daquela historiografia tradicional que vê reproduzir-se na literatura um processo de floração gradativa, de crescimento orgânico, seja

A exaltação da superioridade do elemento bélico agregado pelas camadas populares às tropas sublevadas aparece de forma textual e recorrente no poema “VII”, do Canto Sétimo. Como já dissemos, é nele que se situa o clímax do poema. Este consiste na aclamação da vitória definitiva dos insurgentes sobre os holandeses, ocorrida nas duas batalhas de Guararapes, e cuja consequência é a expulsão deles do território da Colônia. A princípio, é importante notar que o texto, em quase sua totalidade, é escrito com base em citação de relatórios e documentos do exército holandês, em que, predominam, maciçamente, elogios à resistência dos rebeldes e a sua habilidade para “se baterem corpo a / corpo” (p. 318); à sua capacidade extraordinária de “submeter[em]-se às privações” (p. 319); à sua “crueldade / inata” na guerra; sua vivacidade e ímpeto (p. 316); e, sobretudo, à sua independência e autonomia nas decisões.

Outra fonte determinante é o livro do historiador militar Coronel Cláudio Moreira Bento, especificamente sobre as duas batalhas de Guararapes. Segundo *Invenção do Mar*, são dele as avaliações mais exaltadas sobre o uso da tática de emboscada nas duas batalhas e sobre a sua perfeita adequação ao meio em que se travava a luta. *Invenção* recorda que Southey já havia dito que os três morros teriam sido “as Termópilas do Brasil”. Mas “o mestre de batalhas” — o Coronel Moreira Bento — vai mais longe: “pede se inclua a tática dos montes de Pernambuco / entre os estudos da arte militar de todos os tempos” (p. 314). Seguindo sugestões ou não do historiador militar, *Invenção* segue contabilizando o pioneirismo dos insurgentes: 1) ali é que “o destino do Brasil” teria sido “decidido / a ferro e fogo” (p. 314); 2) fazendo da guerra um prolongamento da política, os rebeldes teriam

---

regido por uma ‘teleologia naturalista’, seja pela ‘ideia condutora’ de individualidade do ‘espírito nacional’, a operar, sempre com dinamismo teleológico, no encadeamento de uma sequência acaba de eventos (e a culminar necessariamente num ‘classicismo nacional’, correspondente, no plano político, a outro ‘instante de plenitude’, a conquista da ‘unidade da nação’) [...] A leitura ‘com discernimento’, desde que amorosa, ‘anima’ as obras. Vale dizer: dá-lhes *anima*, alma, fá-las exprimir a voz do LOGOS que emigrou do Ocidente e se transplantou para o não tão edênico Jardim americano, onde sua ‘aclimação’ será ‘penosa’ e requererá, para ser bem compreendida, o *cuidado*, de nossa escuta (leitura amorosa). [...] Se ao ‘espírito do Ocidente’ coube encarnar-se nas novas terras da então América Portuguesa, incumbe ao crítico-historiador retrazar o itinerário de *parousia* desse Logos [...]. O conceito metafísico de história, segundo Derrida, envolve a ideia de linearidade e a de continuidade: é um esquema linear de desenrolamento da presença, obediente ao modelo ‘épico’. Compreende-se, assim, porque se torna necessário, para essa ‘perspectiva histórica’, determinar ‘quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária’ (I, 25)” (CAMPOS, 1989, p. 12-15)

composto “a sinfonia das armas de Clausewitz”, antecipando, com a “plena ocupação do exercício das armas”, a “estratégia da guerra total”, repetida “em Valmy”, pelos revolucionários franceses, onde — sublinha mais uma vez o poema; agora, com adequação histórica — “a guerra dos reis teve seu fim / e a guerra dos povos teve início” (p. 314). Os insurgentes teriam inventado, além disso, “o Grande Estado-Maior” (p. 315).

Em oposição a eles, os holandeses são caracterizados como “acadêmicos”, pela rigidez de seus “comandos” (p. 315), por sua diplomacia ornamental (“Os patriotas repeliram sempre [...] / a palavra empenhada dos holandas / tantas vezes descumprida”), e por sua grande experiência militar acumulada: eram “todos soldados profissionais / das guerras da Flandres, da Alemanha / e da Guerra dos Trinta Anos” (p. 315). Os nordestinos, por sua vez, lutavam de improviso, tirando toda vantagem disso: “os nossos eram dois mil e duzentos / todos do povo do Brasil, os brancos luso-brasileiros / negros e índios [...] / e lutavam com as armas de fogo tomadas ao holandês / [...] / o mais eram chuços, bordões, lanças de pau tostado [...] / alimentados pela ração diária de uma espiga de milho / e uma pobre mancha de farinha de mandioca” (p. 316). Sua superioridade militar provinha da autonomia com que agiam: tendo ouvido uma queixa do coronel holandês, que, raivoso, dizia que, dali em diante, também ia adotar a tática das emboscadas, Dias Cardoso tripudia: “melhor para nós [...] pois, para / os holandeses lutarem dispersos, vão precisar de / um capitão para cada soldado: para nós é fácil — / em nossa tropa cada soldado é um capitão” (p. 323-324)

Para *Invenção do Mar*, a superioridade dos nordestinos não residia na “tática”, concebida enquanto programa, “estratégia” de procedimento; mas, justamente, no contrário disso, isto é, em ser atuação espontânea e improvisada, fundada exclusivamente no enraizamento, isto é, na vinculação telúrica e habitual dos indivíduos com o meio:

Estes eram, Coronel, nossos soldados rústicos  
sábios e fortes e indomáveis os que lutam em seus *rus*  
e por seus *rus*  
*rus-ruris* — poeta Horácio  
e vencem sempre mesmo os exércitos mais poderosos  
rusticidade de Indochinas Conchinchinas — ditas Vietnam —  
dos guerrilheiros plantados nos bosques — emboscados —

os pés no barro seu, nos rios seus, entre as árvores suas,  
na garupa dos morros Guararapes onde  
o soldado da guerra dos povos vence sempre  
o soldado da guerra dos reis.

(MOURÃO, 1997, p. 319)

O cotejo com os episódios do século XX, por meio de alusões às guerras de libertação colonial no extremo-oriental (Indochinas, Conchichinas) e à revolução comunista (no Vietnã), sinalizam, por um lado, o fim histórico do período da dominação colonial, do qual a história do Brasil Colonial fez parte por pouco mais de três séculos, e ao qual se seguiria o começo do imperialismo do século XX. Por outro lado, faz, sutilmente, uma aclamação da participação popular nas reivindicações pelo direito de soberania e autodeterminação dos povos e uma crítica à transformação das forças armadas em aparelho do Estado.

#### **4.1.2. Guerra de conquista e ofensivas do império**

A guerra aparece em *Galáxias* em trechos que trazem reminiscências da Segunda Guerra Mundial, ou que aludem ao contexto da Guerra Fria. Algumas aparecem de maneira bastante discreta, mais como pano de fundo histórico dos lugares visitados pelo poeta do que como tema de interesse do fragmento. Seu caráter incidental, ao invés de obscurecê-las, destaca-as, em geral, pelo inusitado do contexto em que ocorrem. “viel’kaputt vielkaputt vielvielkaputt / [...] força para os fracos forno para os fracos / e quando afinal cadáveres nazis boiavam no vístula eles pediram”, diz, amargurada e repentinamente, a voz de um “polonês bêbado”, no fragmento “ach lass sie”, durante visita que o poeta faz a um bar (no “drei mohren friedrichstrasse”), possivelmente em Mannheim, Alemanha. Ao bêbado, outros três senhores se juntam, choram e se recriminam mutuamente, ao que alguém explica ao poeta: “a special kind of swabian / humor” — um tipo de humor suevo (como já mencionamos anteriormente, ao tratar deste trecho). Mais ao fim do fragmento, outra frase lacônica, de teor lúgubre e acusatório, completa o contexto: “aqueles brutos / blondos

bárbaros massacraram todos os judeus de praga”. O enunciado deixa inferir muito bem, é uma alusão ao massacre de judeus, durante a ocupação alemã da Checoslováquia. Hesitante, evitado de elipses e referências indiretas, o texto parece dobrar-se contritadamente sobre si mesmo, silenciando, diante da magnitude da catástrofe, de seu aspecto inexplicavelmente bárbaro. E conclui: numa sinagoga, “agora”, “uma parede rendada labirintorrendada”, conserva, erigido em monumento, o único vestígio de existência deixado pelos desaparecidos na memória de seus parentes e amigos: “nomessobrenomessobrenomessobresobre / nomes e são todos os mortos todos os milmuitosmortos como um arabesco”.

Até aqui, nada lembra o tipo de exaltação guerreira encontrado em muitas passagens da epopeia tradicional e antiga. Em particular, aquelas em que a exaltação da supremacia e da força de um herói ou exército vitorioso corresponde à louvação de uma vingança obtida sobre um inimigo antigo, ou à aclamação de um empreendimento de conquista e dominação colonial sobre um outro povo. Tal é o caso da vitória de Aquiles contra Heitor, na *Ilíada*, que, afora ter matado o melhor amigo do herói, tinha infringido incontáveis perdas aos gregos; tal é o caso, também, da vingança de Odisseu contra os jovens pretendentes de Ítaca, que desejavam se apossar de sua esposa e seu trono. Tal é o caso, ainda, da vitória de Eneias sobre Turno, ao final da Eneida. E o da cruzada promovida por Carlos Magno contra os sarracenos, na *Canção de Rolando*. Este, enfim, é também o motivo preponderante e, ao mesmo tempo, implícito, da conquista dos mares do Oriente, pelos Portugueses. Contudo, ao deplorar a guerra e seus muitos mortos inocentes, o trecho de *Galáxias* faz lembrar outros trechos destas grandes epopeias, que, ao fim e ao cabo, não são apenas a exaltação da guerra. Muito ao contrário. Ao evocar o cenotáfio de nomes erigido aos judeus, *Galáxias* lembra, primeiramente, os episódios dos funerais de Pátroclo e do próprio Heitor, que, na *Ilíada*, têm papel relevantíssimo, já que, para os gregos antigos, o direito a um enterro digno e à memória constituía um princípio sagrado e irrenunciável. Tanto que o relato das exéquias de Pátroclo ocupa praticamente um canto, ao passo que o detalhamento dos funerais de Heitor, mesmo sendo o grande inimigo dos gregos, coincide com o desfecho do poema, sendo, exatamente, seu último relato, logo depois de ser antecipado pelo plangente episódio em que Príamo, o pai de Heitor, vai até Aquiles, requerer o corpo do filho. As

recriminações do “bêbedo polonês”, em *Galáxias*, conservam, também, um paralelo com as recriminações que Andrômaca faz à guerra, no episódio em que, pela última vez, fala com Heitor. E harmonizam com as reprimendas que, já na *Odisseia*, o próprio Aquiles dirige a Odisseu, depois de ser questionado sobre como era ter alcançado a fama eterna, ao morrer ainda jovem na guerra. Seria o caso de lembrar, ainda, o encontro de Odisseu com Élpenor, no mesmo episódio. O ilustre desconhecido era um companheiro de viagem de Odisseu, morto acidentalmente no intervalo entre a saída de Odisseu da ilha de Circe e sua chegada ao Hades. Desesperado, Élpenor é a primeira *psikhé* do Hades a vir até Odisseu, surpreendendo-o. E clama para que o herói, chegando à ilha de Eéa, não deixe de erguer, ali, um cenotáfio em sua homenagem.<sup>104</sup> O episódio demonstra bem, pela urgência, a importância sagrada das exéquias para os gregos.

O fragmento “como quem escreve um livro” deplora mais expressamente a estupidez e brutalidade da guerra: “o diabo não é tão feio como o pintam”, diz um “chofer lituano”, que, segundo seu depoimento, “fizera a guerra” e “fugira depois”. Ele continua:

os alemães não

conhecem o frio o friofrio pravalier friomesmo não tem na terra deles  
se você não fica dando tapas nas orelhas beliscões seguidos nas  
orelhas elas apodrecem e caem a ponta do nariz também as pernas nos  
joelhos precisa mover sempre o corpo comer coisas grossas  
gordurosas [...] [...] senão o sono o sonobomsono  
[...] quando acorda se-é-que não tem mais  
dedos não tem mais pernas não tem mais cara por isso tanta gente  
sem orelha sem nariz lepra glácea de inverno

(CAMPOS, 2004, fragmento “como quem escreve um livro”)

E completa:

---

<sup>104</sup> No episódio, Élpenor diz a Odisseu: “Odisseu Laercíade, / demonizou-me — ó multiastuto — o fado adverso; fez me dormir o vinho na mansão de Circe; descuidei-me da volta, de baixar ao longo / das escadas/ do topo caí, partindo a nuca, as vértebras; desceu-me a alma ao Hades! / Agora, pelos teus que na pátria ficaram; por tua esposa; por teu pai que te nutriu; / por Telêmaco, só no teu solar, imploro / (pois sei que ao deixar este reino fosco irás / com tua nau bem-torneada rumo à insula Éea) / que de mim não te olvides (lá chegando), ó rei! Não fique eu para trás, sem pranto, sem jazigo, / ao léu enquanto a nau navega para longe; / não chame sobre ti a cólera dos deuses” (CAMPOS, 2006, CANTO XI, v. 60-74, p. 27-29)

[..] guerra é isso guerra  
divide o amigo que comia em sua mesa desde criança o amigo contra  
ele por isso fugira para ficar livre de uma vez mas não é tão feio  
o diabo [...]

(*ibid*)

Deste ponto em diante, o relato do chofer deriva para o elogio da nova situação do país, sob domínio comunista; a boa condição de vida dos pobres, que, agora, “não há”, e estudam em faculdades; as peculiaridades da língua. Os tiques do chofer (“piscapiscando”), e seu esforço para amenizar o quadro calamitoso das mortes alemãs no fronte, realçam o óbvio: a guerra, como a “lepra glácea de inverno”, insensibiliza em face da dor e da morte do outro; embrutece. Mas não insensibiliza quanto ao próprio sofrimento: o chofer “fugira” por uma questão privada, de ordem afetiva: não queria enfrentar o amigo. O episódio acompanha e reforça o relato da morte de um jovem soldado alemão, que “fora para o / fronte russo porque quisera”. O relato é feito por uma senhora eslava que acompanha o chofer e o poeta na viagem. A velha senhora, quando jovem, teria servido como enfermeira e conhecido o soldado alemão, vindo do Brasil, num hospital de guerra. O jovem matara-se com “um tiro na cabeça”, depois de saber, por uma carta, escrita pela velha senhora — e chegada às mãos dele por engano —, que tivera as duas pernas amputadas. “[N]ão tivera mais coragem para dójd idiot dójd”, conclui sombriamente a companheira de viagem.

Como os fragmentos precedentes, “mármore ístriu” também alude à guerra de forma súbita e inesperada. Mas toma por tema o contexto da Guerra Fria, com sua ameaça permanente de uma conflagração nuclear. Interrompendo uma longa sequência descritiva da praça San Marco, em Veneza, com seus mosaicos, monumentos e igreja, seu ar luminoso e rarefeito, que, parecendo multiplicar pontos de luz, tanto maravilhou Dante como intrigou Ezra Pound, o fragmento acrescenta: “por sob a calota polar os submarinos chocando sua carga / atômica e quatrocentos aviões sem parar cruzando os espaços com ovos / de urânio”. A recordação súbita do clima de tensão nuclear colide com os relatos da sequência, que destacam a alienação voluntária de dois dos mais renomados artistas modernos, em sua perseguição obsessiva pelo belo artístico: o velho Pound, já ao fim da vida, procurando



reproduzir, em seus *Cantos*, a luminosidade alcançada por Dante, na composição do Paraíso (os “punti luminosi”, de Veneza); e o escultor francês Brzeska, perseguindo a perfeição ágil e econômica de suas obras. Se para o poeta de *Galáxias* o único “ovo” provável no horizonte do “novo” parece ser a ideia obsedante dos “ovos de urânio” “chocados” pelo aparato bélico do imperialismo, não menos obsedante é o sentimento de insegurança sem fundo — que, a propósito de garantir segurança — o clima de ameaça instaura: “o cow-boy diante do radar vigia a fila de botões e há um / cow-boy que vigia o cow-boy para atirar nele caso fique louco e o botão mas quem vigia o cow-boy do cow-boy fare l’amore non la guerra / labirintoandando [...]”. “[B]ucintoro”, elucida o fragmento, poucas linhas depois, não sem uma nota de descompromisso, “é o nome de um canottiere vale dizer clube de remo desportos”. Para os leitores dos *Cantos*, de Pound, “bucintoro” é, também, uma das muitas alusões obscuras que marcam os primeiros poemas de seu épico. A informação dada não esclarece nem livra ninguém do dedálico labirinto armado no tabuleiro da política internacional, ou no poema de Pound. Mas estreita e acentua as contradições — e não só eventuais ligações — entre a epopeia do exilado e septuagenário poeta norte-americano e o mundo contemporâneo: “sobre o mar oco de deuses” (diz o fragmento, em alusão ao verso inicial do primeiro poema dos *Cantos*, que decalcando Homero, sugere a viagem aos Infernos, como começo de toda aventura moderna) “o velho poeta via ainda ou queria ver os punti luminosi / mas sabia não saber nada”.

A remissão mais substancial ao contexto da Guerra Fria, todavia, aparece no fragmento “sob o chapéu de palha”, na passagem em que o choque entre autonomia artístico-poética e urgência política, uma vez confrontada com os novos padrões de comportamento gerados pela contracultura e pela crise instaurada nos EUA com o acirramento da guerra contra o Vietnã, recai sobre o signo da impotência, da narcose e do desperdício. O fragmento relata uma visita do poeta à Washington Square, em pleno 4 de julho, feriado da Independência norte-americana. Dia, portanto, de prolongados festejos e comemorações cívicas promovidas pelo Estado, muito particularmente em se tratando de um país em guerra, que precisa legitimar o alistamento de uma juventude massacrada pelos vietnamitas no outro lado do mundo ano após ano. O poeta vai ao encontro de um conhecido — de quem não dá indicações de quem seja —, e que o espera no espaço central

de realização dos festejos. O incógnito personagem é o homem grisalho, de barba, com “ar dopado” e “sob o chapéu de palha”, que a expressão inicial do fragmento menciona. O homem encontra-se acompanhado de mais algumas pessoas e relata a realização, há pouco, de uma intervenção artística de protesto, frustrada ou impedida pela polícia: “deveria / ter havido também um grupo de mimo maime ele falava mime troupe / com uma peça de protesto caso a polícia não no feriado do quatro de / julho”. O lugar do encontro é um cruzamento entre a “columbus” *avenue* e a “union”, onde, segundo o poema, no “frontispício” de “uma igreja católica”, podia se ler a divisa, repetida por Dante, já nos escalões finais de sua ascensão pelo Paraíso, na *Divina Comédia*: “l’amor che move il sol e l’altre stelle”, o amor que move o sol e as outras estrelas. A frase, em italiano, erudita, ecoa e contrasta com aquela outra, mais condizente com os slogans da contracultura, e ouvida no fragmento “mármore ístriu”, durante visita, a Ezra Pound, na Itália, logo depois de mencionada a situação de insegurança nuclear: “fare l’amore non la guerra” — faça amor, não faça guerra.

A descrição que o poeta faz da companhia e frequentadores da festa, no entorno do grupo, é a de pessoas inermes, habituadas a uma vulgaridade acachapante: “velhos” ao sol; cabeleiras “beatnik”, “gatas de olhos-rimel”, um “cachorro vago”, “um bebê chorão”; uma morena, “caricaturando fregueses”, e uma “loura feiúsa” e bêbeda, lastimando não ser a mãe do bebê; um “baixote peludo”, um “gordo glabro”, “bongós” tocando e muita fumaça de “marijuana” no ar. A avaliação do poeta, novamente, é ácida e disfórica:

não nada

do claro ar lavanda-e-amarelo da casa do doctor william a casa branca  
parando imaculada no gramado gaio aqui se muda tudo na frustra bôrra  
do não-poder impoder poder-pouco contra o carão de milho do colonel  
cornpone este remorso remordido do não-poder nos olhos azul-criança por  
cima da barba grisalha azul-faiança enevoando em céu de marijuana

(CAMPOS, 2004, fragmento “sob o chapéu de palha”)

Andrew John Smik Jr. (1914-2011), o Doc Williams, fora um interprete de música *country* de muito sucesso nos EUA, a partir de 1947.<sup>105</sup> É possível que a imagem do “claro ar lavanda-e-amarela” faça, ambígua e indiretamente, alusão a alguma de suas músicas, enfatizando, neste sentido, o contraste entre a imagem singela do país rural, cantada nas músicas de rádio da época, e a política imperialista da Casa Branca, durante a presidência de Lyndon B. Johnson, que assumiu a liderança do país após a morte de John F. Kennedy, em 1963. Conhecido por sua postura intimidatória, Johnson foi o presidente responsável por aumentar o contingente militar americano no Vietnã e, também, por aprovar a Lei dos Direitos Civis, de 1964, criada com a finalidade de acabar com a segregação social em espaços públicos de diversos estados: *Colonel Cornpone* era, muito provavelmente, como seus adversários políticos o chamavam jocosamente, por causa do assumido perfil de cowboy texano. Mais certo, porém, é que a alusão ao “claro ar lavanda-e-amarelo” remeta a algum poema, e mesmo à residência, de William Carlos William, mencionado na sequência do fragmento. O importante no trecho citado, entretanto, é o acentuado clima de ressentimento da população em relação ao governo, a postura intransigente e distanciada das autoridades, a mitigação temporária destes desagrvos e do sentimento de impotência encontrada na maconha, e uma pauta poética como ponto de apoio para aferição da conjuntura da época.

Como no caso dos fragmentos anteriormente mencionados, a situação, neste fragmento, se repete. Mas se inverte completamente. Em “mármore ístriu”, por exemplo, o poeta interrompia bruscamente a longa descrição de um muro de igreja e da praça San Marco, de Veneza, para digressionar sobre a ameaça nuclear. Aqui, situado em meio a uma festa, que aparentemente envolve também um protesto contra a guerra, o poeta interrompe a descrição de uma situação vivenciada no cotidiano imediato para digressionar sobre os limites da autonomia poética em face da gravidade da conjuntura política do tempo:

mas a arte da poesia agora pause agora espere agora pare escreva cem  
vezes para ver a mesma página cemvezesmesma para ver e preze os pesos  
more as rêmoras represe os prazos como o mesmo centena como o mesmo  
reprende como densa e centelha no cumprimento da pena pouco importa agora a

---

<sup>105</sup> Cf. TRIBE, Ivan (1999, “Doc Williams: a half century at the ‘wheeling jamboree’, p. 147-155)

arte da poesia esta geração é outra nada do lavanda-laranja imaculado  
do doc williams da aresta clara mas a pasta de sarro e marijuana no  
halo alumbrado de esperma e latrinas

(CAMPOS, 2004, fragmento “sob o chapéu de palha”)

A decepção do poeta com a nova geração é patente e clara. Algo mudou, e a antiga preocupação com a decantação da imagem, a depuração da forma, o lento amadurecimento do significado, a precisão e clareza dos cortes, das dobras e inflexões do poema, todos legíveis na poesia de William Carlos Williams, segundo sua avaliação, simplesmente desapareceram. Mais que isso: viraram fumaça. A escatologia do sarro e do catarro, a mistura indiferenciada da frustração com gozo, a aposta, por vezes romântica e mistificadora, na desautomatização da percepção pela experiência com as drogas, não sendo um programa político-cultural voluntariamente planejado, seria ao menos, uma resposta à situação. Não ao agrado do poeta, mas uma resposta; e menos uma resposta que a colocação dos limites do problema:

[...] como pensar clara aresta a arte da  
poesia quando testardos cara-romba masturbam longamanus a bomba cona  
imensa chiando no orgasmo-ribombo e bardos barbudos no bátrio de porra  
pedem paz com rugidos de amoroso amianto os olhos azuis cerulam  
amargando impotência contra os caras-quadradas [...]

(CAMPOS, 2004, fragmento “sob o chapéu de palha”)

Há algo de inocente e ingênuo, mas também de arcaico e patriarcal na figura dos “bardos barbudos” de olhos azuis cor do céu como se o que houvesse de alma — ou eventualmente profundo — para se ver neles estivesse dissolvido na esperança de uma infinitude cambiante e vaga, vinda do alto, que os olhos, ávidos, buscam, absorvem, e pretendem refletir: “o paraíso não há mais / se faz de marijuana”, acrescenta o fragmento. Enfim, são o oposto dos caras-quadradas do Estado, que, apesar da rigidez e prepotência dos semblantes, com mais ou menos truculência, mas, quase sempre de forma perversa, acabam atuando como agentes da modernização: “to fuck / is to love”, diz o poema, atribuindo a frase, se não ao presidente, ao menos a sua conduta.

A sequência e conclusão do fragmento é tão deceptiva quanto mais eufórica no colorido das imagens e da situação descrita. Outra festa, talvez a do mesmo feriado: mas na cidade de São Francisco, destino de *hippies* e marco da contracultura, em 1967, ano em que, na cidade, ocorreu o chamado Verão do Amor, e que coincide com a datação do fragmento de *Galáxias*. Novamente, aparecem os velhos. Sinais de presença e adulação aos militares se multiplicam, sempre misturados a alguma remota memória das cruzadas: saíotes engraxam “botas sentadas”; uma “grumete limpa-botas” rebola “nádegas risonhas”, movida pelo falso brilho — e dando novo lustre ao “verniz” — “dos borzeguins”; uma banda “latãochispante” ataca o “god save america”. No meio do tumulto — o fragmento destaca, enfim —, um “templário de bochechas rosbfefe” se conserva imóvel, feito estátua, sentado. E é o “pilar do império”.



## 4.2. INTERPELAÇÕES DO PRESENTE:

### O DOMÍNIO GENERALIZADO DO MERCADO

[as] guerras constituem a guinada histórica mundial da história grega. De modo semelhante, o Cid disputa contra os mouros, em Tasso e Ariosto os cristãos lutam contra os sarracenos, em Camões os portugueses contra os indianos; e assim vemos em quase todas as grandes epopeias povos, em costumes, religião, linguagem, em geral distintos no interior e no exterior, surgirem uns contra os outros, *e nos tranquilizamos completamente [sic!] por meio da vitória, legitimada pela história mundial, do princípio mais elevado sobre o subordinado, que conquista uma coragem que não deixa nada sobrar aos que são dominados.* Neste sentido, se diante das epopeias do passado, que descrevem o triunfo do Ocidente sobre o Oriente, da medida europeia, da beleza individual, da razão que se limita sobre o brilho asiático, sobre o luxo de uma unidade patriarcal que não alcança a articulação consumada ou a ligação abstrata que se separa, quiséssemos também pensar em epopeias que talvez surgirão no futuro, então estas terão de expor apenas a vitória da futura racionalidade americana viva sobre o encarceramento de uma medida e particularização que prosseguem ao infinito

Hegel, *Estética*, vol. IV, p. 108, grifo nosso

#### 4.2.1. Insurreições, suplícios, docilidade e apelo às armas

Se, como dissemos, o poema “VII” do Canto Sétimo marca o clímax de *Invenção do Mar* — já que, segundo seu enredo, é com a expulsão dos holandeses, conseguida na Batalha de Guararapes, que se cumpre, em definitivo, a encarnação do sentimento nacional (pois, como diz o poema, teria sido ali que “Pela primeira vez o verbo se f[e]z corpo / e o Brasil se cham[ou] pátria no país do Nordeste”, p. 306), —, restam ainda algumas considerações a fazer sobre o seu desfecho.

Em primeiro lugar, é de se notar que, deste poema “VII” em diante, sejam principalmente episódios ligados a revoltas de caráter popular e emancipatório que passam a ter maior visibilidade no poema, pondo em relevo a figura dos seus *mártires*, todos estes episódios tendo marcado tom elegíaco. O poema “VIII” deste mesmo Canto Sétimo, por

exemplo, tem como tema o martírio de Tiradentes, durante o episódio do Abolicionismo mineiro; o poema destaca a agressividade da pena imposta ao “alferes”, em contraste com a isenção concedida pela Coroa aos demais envolvidos na sedição, por pertencerem a famílias da elite local (“informa o cronista; / ‘os demais conjurados, à medida em que iam sendo liberados dos ferros e das rilhetas / prorrompiam em vivas à magnanimidade de Sua Majestade a Rainha, que Deus haja”, p. 334). Logo na sequência, o poema “IX”, trata da história da Escravidão, abordando-a desde sua gênese moderna, com a organização do mercado escravo em escala mundial, até a Abolição; embora sumária, uma alusão a Zumbi e ao quilombo de Palmares aparece no ponto alto da virada histórica do poema. “Gênese ou genealogia” e “Inventário geral”, os dois poemas do epílogo, arrematam o livro, conservando o tom elegíaco do fim. Em ambos, uma variedade de referências a personagens e episódios da Guerra dos Farrapos, da Revolta de Beckeman, e, principalmente, da Revolução Pernambucana de 1817 (aludida, também, nos poemas “VII” e “VIII” do Canto Sétimo) compõe o quadro das memórias de sangue e sacrifício que precederam em poucos anos o advento da Independência; com exceção, é claro, da Revolta de Beckeman, que aparece apropriada como prefiguração das insurreições autonomista do fim do período colonial.

Estas referências, concentradas no fim do poema, não são exclusivas. No excerto em prosa “I” do Epitáfio — trecho que serve de prólogo a *Invenção do Mar* —, uma primeira alusão a Canudos pode ser lida no comentário que, abrindo a obra, detalha os motivos e circunstâncias que teriam inspirado o poeta à composição do poema, em uma de suas primeiras viagens pelo interior do país: “*Desembarcamos como Pero Lopes nas praias de Pernambuco [...] e navegamos as serras e os sertões, até o Raso da Catarina, nos rastros de Canudos, por engenhos de cana e vilas da guerra holandesa e das insurreições dos primeiros fazedores de pátria*” (p. 9). A alusão — com as qualificações que a acompanham (a busca pelos “rastros”, a inclusão dos insurgentes no grupo dos “primeiros fazedores de pátria”) — sublinha o particular interesse do poeta pelas revoltas, enquanto momentos decisivos do processo de fundação nacional. Uma outra referência, mais próxima do presente, surgida logo no poema “I” do Canto Quarto, confirma essa afirmação quando, exaltando a chegada dos primeiros cavalos e éguas trazidos nas caravelas portuguesas, o



poeta recorda, com marcado saudosismo, que a descendência daquelas primeiras animálias um dia serviria de montaria tanto à “Coluna do Capitão Prestes” — referido, no trecho, como “Cavaleiro da Esperança e bandeirante / da última bandeira” — quanto a “Virgulino Lampeão” e aos “outros cangaceiros” das “brenhas do Nordeste” (p. 123-124).

Em todas estas referências, pelo menos uma constante se mantém: todos os personagens são figurados por *Invenção do Mar* como de forte convicção autonomista, isto é, como indivíduos e grupos que, alheios aos projetos unitaristas do Estado colonial, monárquico ou republicano, reivindicavam o direito de decidir, por si mesmos, seu destino e futuro; e que, em todos os casos, foram esmagados violentamente pelas forças de controle do poder central. “Inventário Geral”, o último poema de *Invenção do Mar*, dá o testemunho mais veemente disto, quando, ao arrolar os “bens” legados à posteridade pelos que considera serem os primeiros fundadores da pátria — na verdade, mais a lembrança dos seus sacrifícios pessoais do que seus bens —, menciona, junto com o nome dos supliciados, o lugar e o instrumento de suplício com que foram mortos, formando, assim, um extenso condoído martirológico nacional. Entre muitas referências, constam da lista: a “cabeça degolada do rei [...] Zumbi”, a qual, “lavada pelas mulheres de sua raça / nas águas do Rio Mundaú”, na “União dos Palmares” (p. 355), o poeta oferece ao negro “Abdias” — isto é, Abdias do Nascimento, amigo pessoal do poeta e notório defensor das causas da população negra, no Brasil —; a “forca” em que penduraram o Padre Tenório e Domingos Teotônio Jorge, durante a Revolução Pernambucana; o “Campo de Pólvora”, onde foram mortos os “arcabuzados de Fortaleza”, e onde Albuquerque Mello teve “seu coração e os dedos decepados a bala” (p. 354). Consta, ainda: o “Pelourinho do Recife”, onde, a cabeça do Padre João Ribeiro teria permanecido espetada “por dois anos” (p. 356); o “cepo de aroeira / em que foi cortado o pescoço da cabeça de / Manuel Bequimão”; e, enfim, o “dobre de sinos e aleluias”, oferecido pelo poeta ao “campanário de todas as igrejas”, em memória dos “trezentos e sessenta padres / arcabuzados e enforcados / nas revoluções do Nordeste”, e, também, do “rosto de Joana Angélica”, “a bela abadessa atravessada a espada / pelo sargentão Madeira, / ao defender com seu corpo o portal do Convento da Lapa” (p. 357-358).

Estas referências todas, além de impingirem um tom despectivo ao fim de *Invenção do Mar*, na mesma linha do epílogo d’*Os Lusíadas*, pela insistência no tema da morte e nas ideias alavancadas pela estilização do trecho a partir das formas sumariantes da “gênese” e do “inventário”, abrem irremediavelmente a perspectiva do poema para o presente. Mas que presente é esse, que *Invenção do Mar* interpela, e que pretende comover, aludindo ao suplício dos mártires da Independência e ao fantasma de todos os outros heróis mortos ao longo da colonização do Brasil?

Aos olhos de *Invenção do Mar*, a história triunfal da afirmação da identidade e independência do Estado-Nação — enfaticamente sustentada pela historiografia tradicional, e elaborada como enredo, pelo poema — atinge seu momento glorioso no mesmo momento em que, no panorama mundial, indivíduo e Estado começam a ver os seus sonhos de autonomia se apagarem sob a sombra de um novo poder hegemônico que se anuncia: o mercado internacional. *Invenção do Mar* dá um testemunho contundente dessa nova conjunção de fatores, ao enumerar entre os primeiros herdeiros e beneficiários do legado da Colônia não o “povo” emancipado ou as elites locais, mas os comissários do poder econômico:

Arrolados todos os bens, no formal de partilha,  
deixo terras de continentes e ilhas conhecidas  
aos mercadores, aos banqueiros, aos corretores,  
aos agiotas, ratos de usura, ladrões públicos,  
negociantes e negociastas — são a mesma coisa —  
e seus parceiros da raça de Caim.

(MOURÃO, 1997, p. 354)

A Portugal e Espanha, o segundo escalão de legatários da história da colonização da América, o poema deixa “os mares”, para que “ali / alarguem o mundo e juntem / os mundos do planeta” (p. 354). A oposição é bem clara: aos primeiros — os “mercadores” —, o poema reconhece a hegemonia sobre “as terras de continentes e ilhas conhecidas”, isto é, a posse de um bem concreto, que é base de toda dominação: o *território*; aos segundos — na verdade, historicamente, os primeiros, ou pioneiros: Portugal e Espanha —, o poema reconhece o direito a uma outra espécie de domínio: o domínio simbólico dos “mares”, esta

região do globo que, inabitável e deserta, é, também, o ponto de trânsito e intermediação entre as fronteiras. Que “ali / alarguem o mundo e juntem / os mundos do planeta”, diz o poema, em chave profética, retroagindo, mais uma vez, para o tempo das Descobertas. Ou seja: se aos reinos ibéricos coube, outrora, o mérito de alargar as fronteiras do mundo até então conhecido pelos europeus, pondo em contato os diversos povos do globo, aos “mercadores”, finalmente, coube, o domínio e a posse das terras, o privilégio da sua exploração.

*Invenção do Mar* já deplora essa oposição entre *descobridores* e *mercadores* no poema “IX”, do Canto Sétimo, sobre o tráfico escravo. Ali, em consonância com o maniqueísmo próprio ao contexto da Contrarreforma, o poema acentua bastante a identificação de Portugal e Espanha exclusivamente com a figura dos *descobridores* — e, também, com a missão salvacionista de que se acreditavam investidos —, a ponto de isentá-los de todo e qualquer interesse político ou comercial que, com a mundanidade da atividade mercantil, pudesse manchar os propósitos puramente religiosos que alegavam justificar a sua empresa marítima. Em contrapartida, Inglaterra, França e Holanda são caracterizados como potências movidas exclusivamente pela cobiça, a pirataria, a vontade de domínio e o roubo. Diferentemente do que os historiadores modernos costumam afirmar, para *Invenção do Mar*, o sucesso das colônias anglo-franco-holandesas na América, em comparação com as latinas, não estaria no estilo da colonização: de exploração, aqui; de povoamento, lá. E sim na conquista do monopólio e expansão do tráfico de escravos à escala mundial, promovido por esses países, em especial a Inglaterra. A propósito da decadência dos reinos ibéricos e ascensão dos reformistas, *Invenção do Mar* comenta:

As cortes dos reis católicos, que tiveram a grandeza  
de inventar os mares nunca dantes navegados e  
descobrir as terras desconhecidas, eram objeto da  
inveja e cobiça dos países de mercadores. As  
cortes dos reis cristianíssimos e dos reis  
fidelíssimos foram minadas por agentes dos  
*banksters* sem pátria e a mancha da escravidão  
estendeu sua lepra branca sobre a América, o  
mundo novo criado pelos heróis do mar,  
Portugal e Castela, para inaugurar o império do  
Cordeiro, a liberdade, a jutiça, o amor.

(MOURÃO, 1997, p. 343)

*Bankster*, no contexto, é uma palavra-valise do inglês, que combina *banker* e *gangster*, e é utilizada para referir pejorativamente os banqueiros que se valem de meios escusos para garantir rendimentos. Ao longo de toda a primeira metade deste poema “IX”, do Canto Sétimo, *Invenção do Mar* não poupa acusações mordazes à Inglaterra e à Holanda. Holanda, acusa de ter sido a pioneira e idealizadora da expansão do tráfico em escala mundial: “quando o negócio do açúcar passou aos banqueiros da Flandres / na nova Jerusalém da Holanda / a venda de carne humana passou a ser o maior negócio do mundo” (p. 339). Inglaterra, acusa de ter sido a principal parceira e beneficiária de Holanda, vindo a assumir, a partir de 1798, o “monopólio mundial do tráfico” (p. 341): “A escravidão — denuncia o grande negro José do Patrocínio — / foi, do princípio ao fim, negócio oficial da Inglaterra / sócia das tribos de piratas da Companhia das Índias” (p. 343).

Como já o dissemos em outro capítulo, neste trecho de *Invenção do Mar* — com exceção, talvez, desta última afirmação, que alude a José do Patrocínio —, os argumentos são todos decalcados, *verbatim*, da *História Secreta do Brasil*, de Gustavo Barroso. Não é de espantar, assim, que se possa notar neles, e em muitas outras passagens dos poemas finais de *Invenção do Mar*, um ranço antissemita, associando usura, mercado financeiro, avarizia e judaísmo. Esse tipo de acusação aparece de maneira bem explícita no começo deste poema “IX”, do Canto Sétimo, quando — ainda transpondo textualmente os argumentos de Barroso — o poema aponta Oliver Cromwell como “Comissário-Mor / dos bancos marranos de Hamburgo e Amsterdam”, afirmando terem sido eles, Cromwell e os “marranos” de Hamburgo e Amsterdã, que contratavam “agentes em Lisboa e Sevilha para / abalar o poder dos reis fiéis de Espanha e Portugal” (p. 340).<sup>106</sup> Para *Invenção do Mar* — ainda seguindo Barroso —, a adoção de meios políticos escusos, o suborno e a corrupção — em última análise: o tráfico e comércio de pessoas —, em nada abalava “os cristãos

---

<sup>106</sup> Nos dois países, desde a época das cruzadas, “marrano” é expressão utilizada para referir pejorativamente os mouros. Depois, foi empregada para referir, também, os judeus. Em sua origem etimológica, “marrano” significa “porco” (Houaiss, 2001).

novos”, que, satisfeitos e tranquilos, “escurtavam / a distribuição de sua mercadoria sacrílega: — o corpo e a vida / de homens e mulheres da África” (p. 340).

Já enfatizamos anteriormente, a propósito da análise dos poemas referentes ao episódio da invasão holandesa, a necessidade de se interpretar as censuras e acusações dirigidas por *Invenção do Mar* aos protestantes e judeus em consonância com o contexto de acirramento das disputas religiosas e perseguições próprias ao tempo da Contrarreforma, que o poema procura reproduzir. Cabe recordar aqui que, já naqueles poemas, *Invenção do Mar* contrabalanceava as recorrentes acusações aos judeus, lembrando que a causa da invasão holandesa ao Brasil não teria sido *apenas* a cobiça dos mercadores — como diz em outras passagens —, mas, também, a expulsão de “mercadores não-cristãos e cristãos-novos” instalados no Brasil, que “a corte de Madrid suspeitava” beneficiarem negócios holandeses. Estes, após terem sido perseguidos, dilapidados e expulsos da península Ibérica pela Inquisição, enfrentavam, novamente, no Brasil, uma segunda onda de perseguição e confisco de suas propriedades, agora, pelas Coroas de Espanha e Portugal, então reunidas. (p. 267). A enorme preocupação dos colonos com a presença de “cristãos-novos” em Pernambuco — e seu “conluio com sócios e parentes de Amsterdam” — é reiterada no poema “IV” do mesmo canto, quando, citado *O Valeroso Lucideno*, *Invenção do Mar* reproduz o depoimento do Frei Antônio Rosado que dizia não haver “*De Olinda a Olanda*” não “*mais que a mudança de um i em a*” (p. 282). Para *Invenção do Mar*, era a própria proeminência política e econômica conquistada pela Holanda, com o dinheiro vindo dos judeus e cristãos-novos foragidos da península ibérica, que demonstrava o infundado das acusações dirigidas a eles pelos países católicos<sup>107</sup>. Como já mencionamos em passagem citada no capítulo anterior:

---

<sup>107</sup> Para mais detalhes sobre a presença judaica em Pernambuco e sua participação no comércio mundial da época, confrontar, entre outros, o capítulo ‘Judaica Pernambucensis: alguns perfis judeus e judaizantes em Pernambuco’, de *Judeus no Brasil*: estudos e notas, de Nachman Falbel. Segundo Falbel: “Temos a possibilidade de especular sobre os motivos que levou o suposto cristão-novo, ou judeu [Ambrósio Fernandes Brandão], a escrever o ‘Diálogos das Grandezas do Brasil’, no ano de 1618, ano da Segunda Visitação Inquisitorial ao Brasil, sob a responsabilidade do licenciado Marcos Teixeira, que sediada na Bahia, atuou desde 11 de setembro daquele ano até 26 de janeiro de 1619 e na qual foram denunciadas dezenas de judaizantes nessa região. Entre os denunciados, encontram-se aqueles que mantinham contato com o continente europeu, com Flandres e a cidade de ‘Nostra Dama’ (Amsterdã) e que evidencia uma atividade econômica dos cristãos-novos brasileiros numa escla mundial, devido o seu contato e ligações, mesmo de parentesco, com as comunidades de judeus portugueses na Holanda, Hamburgo e outros lugares. A liberdade

Era a Holanda o único país da Europa onde os judeus  
viviam livres, sem fogueiras e inquisidores  
[...]  
E seu ouro e seus saberes mosaicos e talmúricos  
desmentiram a lenda da avareza dos judeus — e generosos  
retribuíram a liberdade e a paz de suas sinagogas  
e armaram a Companhia das Índias  
armaram o braço flamengo para a travessia  
do Mar Vermelho à Canaã do Atlântico.

(MOURÃO, 1997, p. 284)

Apesar da ligeira justificação dos cristãos-novos e judeus, *Invenção do Mar* se recoloca novamente nos trilhos da perspectiva contrarreformista, que é a base da fábula desenvolvida por ele. Na passagem em questão, a “Canaã do Atlântico”, como se diz no mesmo trecho, é a “babilônia / dos mercadores de todas as pátrias / e de nenhuma” (p. 284) que, segundo o poema, os holandeses pretendiam fundar no Brasil e cuja principal atividade econômica seria o comércio de escravos negros vindos de África, quando não, cristãos e gente oriunda de outros povos, vencidos em guerra, pois, como diz o poema: “quando o fidalgo alemão Maurício de Nassau, alugado / pela empresa flamenga, comanda a invasão de Pernambuco, / tem como plano principal — diz o cronista holandês [aqui, Gaspar Barlaeus, *Res Gestae*] / tornar o Recife ‘o centro distribuidor da escravaria’” (p. 343). Daí, em meio ao relato da batalha contra os holandeses, o poeta se espantar com um “estranho butim”, tomado aos inimigos pelos rebeldes nordestinos, dentro do qual teriam encontrado um “barril com algemas e grilhões” (p. 320). Para *Invenção do Mar*, o achado sugeriria o intento obscuro dos invasores de, uma vez vencidos os insurgentes, reduzi-los, eles também, à condição de escravos. Isso explica porque, ao fim do poema sobre a Batalha de

---

de movimento outorgada aos cristãos-novos pelo decreto de 4 de abril de 1601, revogando a proibição de sair de Portugal sem licença especial ou ainda venderem suas propriedades a não ser com permissão, permitiu esse desenvolvimento que levou a prosperidade de muitos dos que se estabeleceram no Brasil. São anos em que a política portuguesa em relação aos cristãos-novos oscila entre uma jurisdição que concede uma relativa liberdade e a supervisão controladora das almas para que não caíam na tentadora heresia, mas sem coerência e sujeita ao sabor de governantes que ora pendem para um lado ora para outro. [...] Os fatos sobre a conquista são conhecidos e os historiadores são unânimes em afirmar o quanto os cristãos-novos judaizantes estavam ansiosos para que o estabelecimento dos holandeses fosse bem sucedido, pois desse modo poderiam voltar à sua fé.” (FALBEL, 2008, p. 107-108)

Guararapes, *Invenção do Mar* saúda o “povo” em armas por ter *salvado*, “ali [...] a fé e a liberdade das repúblicas” de Portugal e Espanha.

É que, para *Invenção do Mar*, a criação da Companhia das Índias, enquanto empresa política, militar e comercial de grande alcance, representava a primeira e mais séria ameaça aos dois princípios que fundamentavam teologicamente o absolutismo monárquico da Ibéria (enquanto *res publica*, isto é, o governo da coisa pública): o da busca do “bem comum” e o da redenção da humanidade pelo catolicismo. Arregimentando “esquadras e exércitos de mercenários / de todas as raças e todas as crenças” e contando com o apoio financeiro e pessoal de “muitos judeus e renegados cristãos-novos” — os quais, ainda segundo o poema, “adoravam” simultaneamente “o Deus de Israel” (que os libertou do cativeiro) e “os bezerros de ouro” —, a Companhia das Índias, segundo o poema, sinalizava, por estes meios, a criação de um novo poder hegemônico, de pretensões e caráter internacional, baseado exclusivamente no lucro: o poder econômico. Contra este poder e em defesa do primado da origem mística do Estado, bem como de uma ordem social aristocrática, dirigiam-se os esforços dos exércitos restauradores, dentre os quais os rebelados das duas batalhas de Guararapes, ocorridas entre 1648-49, teriam deixado um exemplo assinalado de empenho, resistência e vitória. É baseado nele — e mesmo entusiasmado por este exemplo — que o poeta de *Invenção do Mar* permite-se inusitadamente a licença de interromper a tão ambicionada e imperturbável *objetividade* épica, prorrompendo em elogios ao passado e censuras à resignação do presente. Diz o poema:

Naquele tempo, os viventes do país,  
pretos, índios e brancos, não podiam suportar  
a ausência de pátria:  
hoje um bronco doutor de economia e Ministro da Fazenda  
informa que não há mais pátria  
o que importa é o poder dos capitais

(MOURÃO, 1997, p. 305)

Interrupções como essa se sucedem esporadicamente em *Invenção do Mar*. Elas atualizam e reforçam a tópica homérica da sublimação dos feitos do passado como mais

nobres e heroicos do que os do presente. A tópica é ostensivamente retomada por Camões n’*Os Lusíadas*, na forma das invectivas contra os seus contemporâneos e de exortações morais que acompanham boa parte do final dos Cantos I, IV, V, VI, VIII, IX e X. Tais usos constituem matéria de fecundo interesse para os comentadores da epopeia camoniana. E, em *Invenção do Mar*, não poderiam constituir material meramente contingente.<sup>109</sup>

No poema “VIII”, do Canto Quinto de *Invenção do Mar*, por exemplo, logo depois de exaltar a abnegação de Mem de Sá, dizendo que “era mais rico ao chegar ao governo / que ao morrer”, pode-se ler na singela nota, entre parênteses, deixada pelo poeta, quase em tom de confissão ou segredo: “(hoje muitos homens públicos invertem / a regra)” (p. 199). Em outro passo, ao falar da festa de inauguração da “cumeeira” de um tal de Antônio Pixuna, da qual ele próprio — o poeta — teria participado, arremeda: “Hoje os filhos e netos de Antônio Pixuna não têm mais / cumeeiras nem terras alimpadas e o governo-geral / desaprendeu a lição do primeiro Governador-Geral Tomé / de Sousa, ao assentar o povo naquele alto sobranceiro” (p. 187). Pouco antes, no poema “IV”, do Canto Quarto, o poeta já deplorava, elogiando a destruição da França Antártica, por Pero Lopes de Sousa: “(Hoje, Pero, nos falta tua espada / e os ladrões nacionais e estrangeiros / fazem curso em terra e mar)” (p. 137). De todos estes trechos, o mais amplificado e patético aparece no poema “V”, do Canto Quinto, quando, logo após narrar a história da fundação da capital da

---

<sup>109</sup> Cf., por exemplo, o minucioso quadro elaborado por Emanuel Paulo Ramos, como capítulo introdutório de sua edição do poema de Camões. Baseado num ensaio de Jorge de Sena, o autor distingue, para o final de cada um dos cantos citados, os seguintes temas: Canto I — “exclamações do poeta / meditação moral”; Canto IV — discurso do “Velho do Restelo” (e. 94-104); Canto V — “Invectiva do Poeta contra os Portugueses, contemporâneos, que desprezam a Poesia e a técnica que lhe corresponde”; Canto VI — “Meditação do Poeta: verdadeiro valor da glória”; Canto VIII — “Reflexões amargas do Poeta acerca da onipotência do OURO”; Canto IX — “Exortação dirigida a quantos desejam imortalizar seus nomes” ; Canto X — “Lamentações / exortações a D. SEBASTIÃO e vaticínios de futuras glórias”. (CAMÕES, 1960, p. 43-47)



Colônia em Salvador e sua mudança para o Rio de Janeiro, o poeta recrimina, em termos veementes, o que parece ser a sua mudança para Brasília, já em meados do século XX:

(Depois a cabeça achou o seu lugar, assentou-se ao pé do Morro Cara de Cão na Baía da Guanabara e o Rio de Janeiro fundou e integrou o país — e a insensatez e a ignorância dos tempos tentou desfundá-lo e desintegrá-lo e engendrar uma capital de ópera-opereta. Sobre a cabeça dos insensatos e ignorantes e impostores sem avós há de cair a maldição dos fundadores e das gerações. Malditos sejam com todos os seus cúmplices os que cortaram a cabeça da pátria velha e jovem! — Esta imprecação — em nome dos Capitães Estácio e Mem de Sá, eu Poeta pude aprender com o Florentino e com o Pan de Idaho — Ezra chamado.)

(MOURÃO, 1997, p. 184)

A passagem vem logo na sequência de um trecho do poema que marca uma reviravolta importante na fábula de *Invenção do Mar*: o momento em que D. João III — receoso das censuras que Erasmo de Rotterdam fazia, em sua obra *Chrysostomi Lucubrationes*, ao monopólio português do açúcar; e tomando em consideração a proximidade do filósofo com Erasmo de Sechts, um comerciante flamengo que tinha muitas posses no Brasil e era sócio de Mem de Sá — decide abandonar a política das feitorias e capitânicas hereditárias, dando início à política de ocupação e povoamento do território da colônia. Diz *Invenção do Mar*: “E o Rei entendeu: nem o governo nem as armas / podem criar um país. / O país é creado por uma cabeça / *caput, capiis* — Capital / e mandou Tomé de Sousa / para inventar a capital do país dos brasis” (p. 183). Muito oportunamente, a respeito dos Sechts, *Invenção* dispara ainda mais uma reprimenda ao contemporâneo: “com os lucros do Brasil / os Sechts compraram um ducado na Bélgica; // outros Erasmos, cinco séculos depois, no rastro dos Sechts / compram ducados por aí / com os lucros do Brasil” (p. 182).

Essas passagens todas demonstram, exaustivamente, a forma algo histriônica e ressentida com que *Invenção do Mar* repele o presente, estigmatizando-o como tempo corrompido e sem alternativas, esvaziado pela ascensão do mercado internacional como

poder hegemônico. Ao mesmo tempo, sinalizam a sua adesão aterrorizada ao passado, a sua conformação afetiva (e, por via dela, intelectual) à concepção centralizadora, hierárquica e corporativa da sociedade colonial, segundo a qual os súditos, a Monarquia e o Reino formariam um só “corpo místico”, tendo o Rei por cabeça, em analogia e participação, pela comunhão de fé, com a concepção católica da Igreja como comunidade dos fiéis reunida no corpo de Cristo e chefiada, temporalmente, pelo Papa. Elas sinalizam o apelo do poema à unidade e à ordem, à manutenção dos vínculos com a tradição, ao culto reverente à memória dos antepassados, à restituição e preservação das alegadas origens nacionais, inventadas pelo nacionalismo cultivado das elites burocráticas e proprietárias da Monarquia. Contudo, a unidade da “cabeça” ou “*caputi, capiis*” que *Invenção do Mar* reivindica como tábua de salvação, talvez não signifique, aí, tão somente um apelo à força soberana e centralizadora de um governo, de um chefe ou monarca, mas sim, a invenção de um “povo” de características originais, de propósitos, desejos e costumes peculiares, reunido em torno de núcleos de colonização, formado por cidades e vilarejos rurais. Como o próprio poema enfatiza, para a criação disso, que é a base inelidível da formação de um “país” — isto é, a sua população, com seus costumes e sua cultura (sendo a cabeça-*capital*, aqui, uma metáfora para mentalidade, ou cabedal de saberes, valores e conhecimentos), “nem o governo nem as armas” bastariam.

Posto isto, compreende-se melhor o arremate do poema, que reúne, no poema “II - Inventário” (o último do livro), dois temas correlatos a estes até aqui elaborados. Em primeiro lugar, a reprovação do monopólio da violência e da força pelo Estado, como garantia da manutenção da ordem instituída em favor do mercado e da propriedade privada. Em seguida, o aparecimento de um novo tipo de herói, ou modelo social: Abel, o protótipo bíblico do homem dócil e inocente — não o homem produtivo, engenhoso, como o sonhado pelo mercado, e associado, por *Invenção do Mar*, a Caim; mas do homem abundante, fecundo. É desse tipo que o poema procura deduzir um ajuizamento final sobre o papel e a tarefa reservada ao poeta e à poesia, na modernidade.

Já dissemos que no começo do “Inventário” final do poema, em que se arrola o “formal de partilha” da história da colonização do Brasil, os primeiros herdeiros que *Invenção do Mar* lista como legatários, por direito, de “terras de continentes” e “ilhas”

descobertas pelos portugueses e espanhóis, são os mercadores, banqueiros, negociastas e quejandos, junto dos quais o poema associa, como últimos aliados, “os parceiros da raça de Caim” (p. 354). Ao fim da primeira metade deste poema, a própria “raça de Caim” termina por resumir, como apelativo, todo o grupo formado por comerciantes e homens de negócio em geral: “Deixo à raça de Caim a herança de Caim” (p. 359).

Neste ponto, é preciso lembrar não só a associação tradicional de Caim com a figura do homicida — melhor dizendo, do fraticida e do invejoso — exemplar, mas a longa trajetória do personagem bíblico em textos românticos e modernos, como o poema “Caim e Abel”, das *Flores do Mal*, de Baudelaire, e “Qaïn”, dos *Poèmes Barbares*, de Leconte de Lisle, em que Caim é figurado como modelo do desamparo existencial e do individualismo tipicamente burgueses. Além do mais, há, por aí, uma alusão interna e obscura à própria produção crítica do poeta de *Invenção do Mar*, na qual, inusitadamente, Marx é evocado para autorizar a alegoria de Abel e Caim, numa contestação à hipótese da primazia onipotente da História sobre as pressões subterrâneas do mito. Escreve Mourão:

A história, como caminho para o passado, isto é, para as fontes inaugurais de nossa pobre e estupenda raça planetária, é apenas um beco sem saída. [...] Não é por acaso que todos os profetas vão buscar a substância elementar de suas profecias nos acontecimentos ao mesmo tempo virginais e prístinos do tempo mítico. O mito precede a história e, pois, preside a história. O próprio materialismo histórico sabe disso, e Marx mergulha a teoria da luta de classes na madrugada do tempo mítico, quando Caim, o primeiro senhor de terras e o pai da agroindústria, assassina seu irmão Abel, bucólico pastor do país primevo. Caim teria sido o braço dominador da classe industrial, que esmagou Abel, o primeiro representante da economia pastoril.

(MOURÃO, 1983, “A invenção do saber”, p. 9)

O trecho é dos parágrafos iniciais de “Invenção do Saber”, ensaio de abertura do livro homônimo, que reúne críticas e ensaios de Gerardo Mello Mourão, escritos à época em que era correspondente da Folha de São Paulo, na China. Publicado quatorze anos antes de *Invenção do Mar*, interessa pelo modo como aprofunda e matiza posições do poema: em particular, a de que seria preciso desentranhar da historiografia e das crônicas do período

colonial o mito que presidiria à formação do Brasil. Dentre as muitas variantes plausíveis desse mito, o privilegiado por *Invenção do Mar* é o que corresponde aos mitos formulados por uma historiografia romântica e modernista, de viés nordestino, pernambucano e aristocrático, alicerçado numa mítica regional e arcaica, de valores cavaleirescos, contrário ao oficialismo unitarista, burocrático, centralizador, burguês e iluminista dos grandes centros urbanos, como Rio e São Paulo. Neste sentido, vale a pena observar bem a oposição entre Abel e Caim sugerida por *Invenção do Mar* e pelo trecho de crítica citado. Abel é figurado, aí, como personagem associado à benção e aprovação divinas, à economia pastoril, à relação harmoniosa com a natureza e, em última análise, ao nomadismo (Abel não tinha terras e vivia uma vida bucólica), atributos aos quais se acrescenta, como coroamento, a dignidade tradicionalmente reservada à vítima de sangue, oferecida como voto sacrificial à divindade (Abel é o irmão morto). De outro lado, está Caim: “o primeiro senhor de terras”, “pai da agroindústria”, “braço dominador da classe industrial” e fraticida. Assim, de um a outro polo da oposição, sobressai o mesmo tema: é a infiltração da vida natural, pastoril ou rural pela indústria, a dominação e a posse que constitui o pecado original, ou mal universal, no mito.

Tais observações, obviamente, não deveriam conduzir ao extremo de considerar que *Invenção do Mar* ou Gerardo de Mello Mourão sejam partidários da abolição da propriedade privada. Tampouco, num outro extremo, que sua defesa dos valores ligados às ordens senhoriais de base rural implicaria, necessariamente, júbilo ou aceitação resignada da dominação: em particular, da dominação ligada ao latifúndio. Daí um dos aspectos mais contraditórios (e, por isso mesmo, mais interessante, porque nunca resolvido) tanto da obra de Gerardo Mello Mourão, como de *Invenção do Mar*.

Isso porque, por um lado, ao longo de toda sua carreira, Gerardo Mello Mourão sempre cultivou uma postura deferente, respeitosa e admirativa em relação às figuras do passado patriarcal do Brasil, com as quais reivindicava vinculação de sangue. Vista no detalhe, entretanto, essa deferência em geral nunca pareceu necessariamente ingênua, submissa ou conivente. Na verdade, nos momentos decisivos, parece ter correspondido muito mais a uma motivação ficcional e estética, como idealização lendária destas figuras,

do que a uma motivação ética, intelectual ou política. Gerardo situa bem esta sua posição deliberadamente ambivalente (ou, ao menos, suspensiva, irresoluta), numa anedota de marcado sabor mítico, contada em sua biografia política de Eduardo Frei, líder da Democracia Cristã e Presidente do Chile à época em que, por causa do golpe militar instalado no Brasil, Gerardo vivia exilado no país vizinho:

Rude filho do país dos Mourões, trago no sangue o mito de minha terra nordestina. E não é em vão. Pois foi no coração das Alagoas, numa antiga casa típica de engenho nordestino, que um velho e bravo coronel alagoano, senhor rural de feudos canavieiros na região do açúcar e de fazendas de gado na zona sertaneja — foi no coração das Alagoas que um homem da terra, enraizado no culto de suas tradições familiares, de sua fé religiosa, de seu direito de propriedade aos latifúndios onde reinava, com todos os ingredientes éticos, históricos e até estéticos que podem compor a figura do ‘conservador’, do ‘reacionário’ e do anticomunista típico, me decifrou o enigma. [...] se o comunismo soviético se viesse implantar neste país, ele azeitaria as velhas carabinas que tinha em casa, se levantaria com os seus para defender suas terras, sua propriedade, e tudo que entendia ser seu direito e sua liberdade [...] A agressão americana [— dizia, todavia —] não nos rouba a terra, o direito à propriedade e à liberdade, mas rouba muito mais: porque rouba o caráter, a alma, o gosto, a coragem de defender tudo isto. [...] E concluí: ‘— Entre a agressão soviética e a agressão norte-americana, minha primeira luta há de ser contra a agressão de Washington e Nova Iorque’

(MOURÃO, 1966, p. 28-29).

Mourão é expressivo ao dizer que trazia em seu “sangue” não os vínculos familiares e políticos, mas “o mito de [sua] terra”. Embora em nenhum momento esboce a menor inclinação em favor da abolição da propriedade privada, o livro todo se derrama em elogios às propostas sociais de Eduardo Frei e seu firme empenho de realizar a reforma agrária e a destruição dos latifúndios que, no Brasil — Mourão lamenta — fora interrompida pelo golpe militar de 1964. E, há menos de um ano do golpe, dispara incisivo, entre elogios a Salvador Allende (ainda Senador, à época) e recriminações aos militares e à elite conservadora, no Brasil:

1964 [...] não foi um ano diferente para a América Latina. Os militares, as oligarquias e as ditaduras estavam fazendo um pouco em toda parte sua colheita rotineira de estragos na vida cívica do Continente. [...] [Ao

contrário do que ocorrera no Brasil e em quase todos os outros territórios da região a] atitude altamente patriótica e democrática das Fôrças Armadas do Chile nunca opôs o obstáculo das armas à decisão das urnas. [...] O certo [...] é que para a vigência da democracia, a mais imperfeita das eleições será sempre mais limpa e mais decente que o mais perfeito dos golpes militares. [...] A consciência cívica das forças armadas no Chile, por outro lado, é ímpar e exemplar. [...] nenhum chefe militar estaria disposto a cometer a ignomínia de retirar seus oficiais das estritas tarefas da vida profissional para os trabalhos da política e da administração. [...] quem decide os assuntos da nação é o Governo civil” (*ibid.*, p. 111, 114-115);

À época, sob proteção do presidente Eduardo Frei, Mourão não podia prever o que seriam os próximos anos no Chile, com Pinochet. Ou, justamente pela proximidade com o presidente, já sentia o recrudescimento da situação, mesmo naquele que parecia ser, ainda, o último reduto de democracia na região.

Voltando às primeiras linhas de “Inventário” (poema de *Invenção do Mar* em que surgem as figuras de Abel e Caim), são, como já dissemos, os “mercadores” que aparecem arrolados como os primeiros herdeiros das posses coloniais. Portugal e Espanha aparecem em seguida, listados como herdeiros da posse simbólica dos “mares”, bem como da utopia de reunião de todos “os mundos do planeta” (p. 353), que as Descobertas teriam possibilitado. Os terceiros e últimos herdeiros mencionados, antes que o poema comece a enumerar a multidão de cabeças roladas com as revoltas que anteciparam a Independência, são justamente os “homens”, ou cidadãos, dessa multidão de “mundos” surgidos com o descobrimento e, eventualmente, reunidos num só “planeta”. *Invenção do Mar* reconhece como características dominantes destes novos homens, a passionalidade, a docilidade, beirando, no limite, a subserviência. Mas, também, parece lhes reconhecer como direito natural e inalienável, o apelo à insubordinação, à revolta, e mesmo o uso da violência, junto dos quais, a própria tarefa de compreender sua situação, dentro das novas circunstâncias históricas, e desejar alternativas para fora e além desta situação, se acrescentam como um pressuposto tácito. Diz o poema:

deixo a cada um de seus homens  
[de Portugal, Espanha e dos mundos do planeta]  
a coragem de morrer — a coragem de Abel — Caim não teve,  
e só a quem ousa a bravura de morrer

é lícita a virtude, a coragem limpa de matar.

Deixo a cada um de seus varões  
umas armas de fogo e ferro frio  
e gosto para usá-las — em grito d’armas

(MOURÃO, 1997, p. 354-355)

Evidentemente, as armas da poesia, possivelmente evocadas aqui, não são, *a fortiori*, as mesmas da economia e da guerra, embora se assemelhem muito com as da política. Também, neste ponto, ainda, não há nenhuma identificação estrita entre a figura de Abel e a do poeta e da poesia. Esta identificação só surge na segunda metade deste mesmo poema, intitulada “Apostila ao codicilo” (em terminologia jurídica, como já dissemos, escrito contendo manifestação de últimas vontades, na qual alguém acrescenta detalhes sobre seu enterro, legando móveis e bens de pequeno valor). No trecho, o poeta enumera, expressamente: “Deixo a cada varão da raça de Abel / uma viola uma vela e uma caravela”, para que “navegue água e pedra de seu país”, cada “praça e rua de seu bairro e cidade” (p. 359). E continua:

deixo ainda  
à raça de Abel a herança de Abel — a doçura  
de seus olhos, a doçura  
da voz de mel da língua doce e viril  
[...]  
língua de musas e pastores, língua de luz e prata  
de floretes terçados por seus cavaleiros,  
  
o da Mancha e os Doze de Inglaterra  
mais os doze Pares de França — língua de espadas e losangos  
lâminas de aço polígonos e clarões ao luar das estrelas”

(MOURÃO, 1997, p. 359).

Na parte da citação suprimida — com o propósito de dar mais clareza ao trecho —, “lírio de Florença, rosa de Provença e Borgonha / flor de romã de Portugal Espanhas Galícias e Românicas” são todas metáforas botânicas tomadas da heráldica e utilizadas para referir, em conjunto, o grupo das línguas latinas, ou neo-românicas, de cuja língua e cultura o poema reconhece o Brasil como um herdeiro e nada modesto representante, no concerto

geral dos “mundos” reunidos no “planeta”. A evocação dos “cavaleiros” da “Mancha” — o Dom Quixote —, dos doze Pares de França e Inglaterra, sugere a dimensão romanesca, algo megalomaniaca e sempre muito fantasiosa, implícita no propósito de fazer frente à variedade de “mundos do planeta” e à história, munido apenas da língua. Comparada a uma arma branca esportiva (“florete” são as espadas flexíveis, sem ponta, usadas em esgrima), trazida ao lado do corpo, ou erguida, em posição de defesa ou ataque (“terçada”), a “língua” dá testemunho de sua completa inocuidade na atualidade, partilhando com elas — as espadas —, a agudeza das “lâminas”, a dureza do “aço” e o brilho dos “clarões”; certa nobreza e imitação anacrônica nos modos; certo exagero no palavreado, próprio dos cavaleiros; todos eles já apagados e corroídos pela idade.

Tais aspectos, despectivos e sombrios, não aparecem no trecho do poema, que é, em tudo, luminoso e idílico. Mas podem ser depreendidos justamente da escolha das imagens que, contrastando com o grito de insurreição e de armas, apresentado anteriormente, dão, a tudo o que aparece ligado à poesia e à “língua”, neste trecho, um aspecto inofensivo. Exceção seria, talvez, a comparação da língua com um “rio”, logo depois da exaltação do Mondego, do Minho, do Douro, do Amazonas e do Tejo. Mas a comparação é feita, justamente, após uma evocação à “soror de Beja”, a famosa monja enclausurada, apaixonada e não correspondida, das *Cartas Portuguesas*. Ademais, os “rios”, quando calmos, são metáfora corrente da poesia bucólica e pastoril. E neste caso, especificamente, qualifica a “língua” como rio de “sílabas de vinho e mel”: outra imagem idílica, ligada à sensualidade e ao prazer. Para este trecho final de *Invenção do Mar*, esta seria, afinal, “a sua graça”: a “graça” da língua e da poesia. Enfim:

[...] sua graça

de trovar ao sol e à lua e ferir  
nas mesmas cordas da lira e da viola  
matina e serenata:

a língua nossa  
boa de cantar no mesmo tom amor e morte.

(MOURÃO, 1997, p. 360).



Celebração da gratuidade originária (a “graça”) da língua e da fantasia poética; identificação da língua e da poesia (o “trovar”) com a formalidade ritualística e cultural da celebração das origens e dos fins (“matina e serena”); com a possibilidade mesma de acolhimento, na língua, do paradoxo ou de tudo o que parece diferente ou mutuamente excludente (“amor e morte”, “lira e viola”, “sol e lua”), a tumultuária e sangrenta epopeia de redução dos “povos” da terra a uma unidade étnica, civil e cultural de reclamados fumos europeus, termina, estranhamente, na paz — ou melhor dizendo — na conformidade estatuária e ideal do idílio neo-clássico. Ou, para ser mais favorável ao poema: na atmosfera lírica e auroral da poesia trovadoresca dos tempos de D. Dinis, evocada ao começo do poema. Como em outras passagens do poema, aqui também *Invenção do Mar* cerca a sua matéria com uma moldura que contrasta com seu conteúdo. Mas, em vez da incerteza, é um círculo de harmonia e luz que rodeia sua matéria: uma matéria em geral dura, sem grandes atrativos ou, quando muito, veemente. Resta saber se a claridade intensa e a nitidez de linhas dessa estampa adâmica é a cicatriz de uma ferida que mal — ou talvez, nunca — se fecha, a gestação de uma imprevisível ruptura, ou o anúncio eminente de uma próxima queda.

#### **4.2.2. Sociedade de consumo e meios de comunicação de massa**

Seria redundante, se não inócuo, a esta altura, ensaiar qualquer análise mais detalhada do modo como *Galáxias* figura suas relações com o mercado e a imprensa, e de como, a partir dessa relação, procura nomear o presente. Já tivemos ocasião de referir isso nas análises anteriores, a propósito de outros assuntos, sempre destacando o conflito da poesia com a paisagem reificada da sociedade de consumo como o pano de fundo de cada uma das situações, quase sempre banais, que se sucedem no poema. Assim, ao tratar das figurações da escrita e do livro, no fragmento “augenblick”, vimos como a experiência absorvente da contemplação de um nu feminino, num quadro renascentista, se evapora subitamente à saída do poeta da galeria de artes para as ruas de Stuttgart, onde se depara

com um pandemônio de freiras e realejos, comercializando bíblias. Do episódio, releva o conflito irreconciliável entre a presumível autonomia do objeto de arte — sempre reservado ao espaço privado dos museus e galerias, e, por isso, exposto do melhor modo a servir à contemplação cômoda e desinteressada — e o inferno mercadológico das ruas, que lhe rebaixa e restringe a importância, com sua grita mercadológica e promiscuidade com o religioso.

“[S]im foi brancusi quem a pôs práfora do ateliê aos trancos femme folle” — comenta o fragmento “e brancusi”, destacando a irascibilidade com que o famoso escultor romeno, cioso de sua privacidade, expulsara uma velha inconveniente de seu ateliê. A sequência da passagem, no entanto, aponta, com certo azedume — e a contrapelo, portanto, da atitude paradigmática do artista —, a irretorquível apropriação mesmo dos detalhes mais íntimos da sua vida pelo mercado de arte, transformados em *fetiches* da individualidade burguesa: “mas hoje qualquerum adentra impune seu / ateliê vitrificado no tempo reificado no musée d’art moderne para / quemquiserver seus objetos de pedra e madeira sua guitarra sua cama talhada / tosca e mais o quê um púcaro ou um prato um cachimbo ou um tamborete / frugais implementos de vida”.

Este contraponto entre o fechamento do espaço privado e o desabrigo do espaço público e externo é bem comum em outros fragmentos de *Galáxias*, recebendo uma configuração bastante peculiar em “alealenda”. Ali é a própria arte que, deixando o espaço privado, passa a ocupar as ruas da cidade, no caso, Paris — o grande centro de irradiação de novidades culturais e artísticas da modernidade, de fins do século XIX até meados do XX. Contudo, o que poderia gerar expectativas positivas acaba sendo motivo de decepção outra vez. Desqualificada, empobrecida, destituída de grandes interesses, a arte aparece, aí, convertida em meio de vida, forma de sobrevivência para estrangeiros e imigrantes em trânsito. Num mosaico caótico, misturam-se à paisagem do centro da cidade a graça exótica de uma mulata caribenha, atualizada com as novidades do teatro francês da época (“brunida em martinica thèrèse mulâtresse citando atonin artaud”); o queixume doloroso das “guitarras” de um casal norte-americano, desafinando por moedas; e um “argelino [...] guturando entre / pandeiros”, também em busca de “moedas e palmas”. Nos três casos: a

semelhança de serem imigrantes oriundos de regiões recém ou já colonizadas pela França, isto é, EUA, Martinica e Argélia.

Uma situação semelhante aparece em “o ó a palavra”, na passagem em que o fragmento relata uma vista do poeta à famosa igreja de Nossa Senhora do Ó, em Mariana. Ali, logo após sair da igreja e sentar-se em um restaurante humilde, o poeta entabula uma conversa com um sapateiro pintor. Este lhe apregoa quadros e se gaba de uma obra em especial, exposta na parede do restaurante, que representa o “triunfo de santos dumont”. O tema nacionalista e a feitura popular e ingênua das obras do pintor se chocam, no fragmento, com o requinte e admiração que os “dourados painéis de macau”, as “torres chins” e as “aves de fantasia” despertam no poeta, ao incorporar elementos orientais à arquitetura da igreja de Nossa Senhora do Ó, singularizando-a na atmosfera colonial de Mariana com um elemento exótico. Parte considerável do fragmento de *Galáxias* é uma vívida descrição das obras do pintor sapateiro, que reclama do desdém do público em geral, bem como dos órgãos oficiais e do mercado: “fala dos quadros que tem em nova iorque ou na onu e que teria tido ou / que haveria de ter se o fosse tivesse sido o que não importa pois este / é um triunfo de santos dumont”; e “paris a tour eiffel [...] / e bandeirolas isto seria para o vestibulo de uma agência de viagens mas / não quiseram pagar o seu preço”.

Sobre a apropriação ideológica do popular pelas camadas dirigentes, já esboçamos uma ligeira análise, mais atrás, quando abordamos o fragmento “circuladô de fulô”, a propósito da representação dos idosos em *Galáxias*. De todos os fragmentos do livro, “circuladô de fulô” se encontra, sem dúvida, entre os mais conhecidos, sendo, também, o que mais decidida e interessadamente celebra a inventividade da arte popular e sua habilidade para improvisar diante das situações mais difíceis, impostas pelo abandono social e político. “[U]m arame tenso um cabo e / uma lata velha”, comenta o poeta, impressionado com o parco instrumento arranjado pelo cantador, ao que acrescenta, reprovando a indiferença das pessoas em volta: “mas para / outros não existia aquela música não podia porque não podia popular / aquela música se não canta não é popular se não afina”. E “no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais / megera miséria física e doendo”, ali está o cantor, conservando-se, sobrevivendo.

A indiferença, retratada no trecho, obviamente, não é uma questão de gosto, mas o corolário amargo de uma diferença mais ampla e geral: a que é produzida e reproduzida no interior da sociedade de mercado, isto é, a desigualdade. *Galáxias* não poupa adjetivos ao elogiar a inventividade popular, em face do abandono: “mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo cavila / o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha / no visgo do improvisado tentando a travessia azeitava o eixo do sol / pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice”. Muito embora exaltado, o elogio, quanto mais enfático, mais trai, compensatoriamente, o espanto diante da falta. “Metáfora pura” como uma pura linguagem da poesia, uma poesia concreta, ao rés do chão do pobre cotidiano das sociedades modernas, o canto do cantador, não obstante sua inusitada “maestria”, carece de qualquer “serventia”. É um nada, ou um “quase” nada, como uma discreta catacrese: a habitual acomodação de um desajuste entre o nome e a coisa, a abundância da produção e a falta.

O servilismo a que as relações de mercado lançam tudo e todos se reflete, com mais gravidade, na subalternidade a que condenam a literatura e a arte e, em contrapartida, um dos seus principais ícones de devoção, enquanto paradigma tradicional da Beleza: a mulher. Representada como “apsara” (uma divindade hindu, correspondente às sereias), a garota do fragmento “apsara move coxas” é uma jovem dançarina ou atriz, encontrada pelo poeta, em visita a um museu de Boston: “sob o véu violeta [...] / [...] num falso templo hindu / [...] pseudoapsara louro-risonha fazendo dólares nas férias de verão”. Pouco convincente, mas encantadora, o aspecto mais controverso da condição da garota se expõe ao fim do fragmento, quando dá mais detalhes sobre a apresentação: “cursava literatura no college”; e, no “falso templo hindu [...] saltava de donne a ferlinghetti mas pelo jeito não sabia do que estava / falando”. O fragmento é cabal ao apontar a penetrabilidade do poder econômico em todos os setores da vida pública e privada, da educação à arte, do trabalho à cultura, da vida profana à religiosa, quando descreve a magnificência do museu: “quando eles querem porém compram tudo de uma só vez não um santo / românico ou uma lasca de estátua mas a igreja toda estalas e portais / naveta e nichos”.

A crítica da onipotência do mercado e de seu correlato excesso de administração da vida, de sua reprodução de formas reificadas de experiência, onde tudo se resume às

comodidades do consumo e à repulsa de qualquer forma de surpresa, se repete por toda parte, em *Galáxias*. Essas passagens têm correspondência com alguns trechos do fragmento “uma volta inteira”, em que o poema faz a crítica das obsessões do stalinismo com a sistematização programática de todos os aspectos da vida: “o velho ditador caiu do seu / sóco gigante agora cavo vazio como um buraco de dente massa bruta como / um dente de mamute arrancado und stalin konnte keinen twist tanzen / humor negro na tarde grisácia”. Fazendo mais diretamente a crítica da vida social e econômica, o fragmento comenta: “não soluções mas condições novas / para soluções isto sim pois milagre não há não há esse paraíso simétrico / a vida não flui em raias iguais”; “resolvido o social então é que começa / condição-para não solução”. Tais condições policiadas da vida, certamente, criavam obstáculos intransponíveis à criatividade e à inteligência. Contra elas, o fragmento opõe um ácido deboche, provavelmente ouvido de um paisano do bloco: “khruschóv entende menos de arte do que minha / grand-mère”. O deboche prolonga e aprofunda a crítica, anteriormente feita, à completa esterelidade criativa alimentada, no campo da produção, pela ortodoxia, fonte de toda burocracia: “se não pode fazer um fazem-se mil / mil desenhos arquivados em gavetas e pastas para rebentarem com uma / cascata com um represado furor de água furando fenestrando por mil furos / um diquebuldogue de pedra”.

Paralelamente a esta crítica da obsessão por “sistema” no interior do mundo comunista, muito apropriadamente, *Galáxias* recorre ao mesmo termo — “milagre” — para, no fragmento “ach lass sie”, fazer a crítica das fantasias economicistas que, no bloco capitalista, davam a tônica do desenvolvimentismo, em países como a Alemanha Ocidental: “o primeiro raio de sol brilhando”, comenta o fragmento, “no lordo de ouro do mercúrio de ouro alte kanzlei invitação ao milagre / das wirtschaftswunder ecônomos deus do comércio o primeiro sol depois / da última neve”. As imagens climáticas, imantadas pelo contexto histórico e pela menção “ao milagre”, adquirem, aí, um valor simbólico: elas aludem às promessas de ressurgimento político e econômico da Alemanha Ocidental alimentadas após a II Guerra Mundial. “quem poderia supor o vidrilhado branco espanado em / plúmulas miúdoiridescendo em palhas em faíscas em migalhas brancas / penujando pubescendo”, pergunta o fragmento. A insistência sobre o valor cromático do branco, a menção à pubescência, a combinação brilhante, acolhedora e harmoniosa das “plúmulas

miúdoiridescendo”, tudo, na passagem, reforça uma ideia de recolhimento invernal, natalino; ou, mais: de paz e harmonia doméstica, capazes de criar condições para se perceber ao menos o inverno do lado de fora, caindo em neve pela janela. Mas, também neste caso, contradizendo a paisagem amena, que poderia se prometer duradoura ou eterna, o poema acrescenta, em tom reprobatório: “migalhas brancas [...] / depois empoçando em lama engrossando em lodogordo / mist a merda branca brancarana onde os pés empastam emplastram emparcam”. Há, na passagem, alguma desconfiança quanto ao valor absoluto investido na generalização da paz glacial e “branca”, surgida após uma guerra que preconizava, justamente, a pureza racial e hegemonia de uma cultura alegadamente “branca”.

Controle social e administração da vida em benefício do consumo constituem, assim, os limites do mundo dentro do qual *Galáxias* se move; a visão global, ou a totalidade do contexto histórico a partir do qual releva a sua compreensão do presente. Tal é o horizonte épico do poema. Mas essa totalidade não resulta apenas do interesse particular do poeta, ou dos efeitos de sentido que emergem de sua escrita. Esvaziada de todo sentido cultural ou afetivamente determinado pela classificação sistemática da realidade com base em critérios exclusivamente quantitativos, essa totalização se dá como uma espécie de *condição prévia* de toda experiência da atualidade, conformada e definida pelos meios de comunicação de massa.

Essa interpenetração entre a indústria, a sociedade de consumo e os meios de comunicação de massa é abordada em grande número de fragmentos de *Galáxias*. Ela aparece ligeiramente nas passagens em que o poeta cita o nome de alguma canção popular da época (“*lady is a tramp*”, no fragmento “um avo de estória”), ou quando menciona diretamente a presença de algum produto emblemático do progresso ou dos meios de comunicação no cotidiano (um “carro esporte”, as “aerovias suíças”, no fragmento “armorini”; o “hully gully” e a “broadway”, em “a liberdade”; “barbarela” e “neon”, no fragmento “eu sei que este papel”; “tv” e “op-art” em principiava a encadear-se um épos). Ela aparece, também, quando o poema descreve ou emula procedimentos das obras de artistas vinculados à cultura pop: por exemplo, as motagens fotográficas de Andy Warhol, com Marilyn Monroe e Che Guevara, no fragmento “na coroa de arestas”, ou a

representação do “american way” of life, em uma instalação de Eduard Kienholz, comentada ao fim do fragmento “apsara move coxas”.

Uma das passagens mais marcantes de *Galáxias*, a este respeito, aparece no fragmento “isto não é um livro”, no trecho em que o poeta, estimulado por uma notícia de jornal lida num “café”, em Genebra, comenta os assassinatos de duas prostitutas: uma suíça, de luxo, e uma paraibana, pobre. O fragmento destaca a hedionda semelhança entre os destinos das duas garotas, mortas violentamente e em condições obscuras, muito embora vivendo em condições sociais completamente distintas, determinadas pela situação econômica própria aos lugares em que trabalhavam e viviam. A semelhança nos destinos realça, aí, o lugar habitualmente reservado à mulher no interior da sociedade de consumo: o de ser mercadoria para uso e gozo do poder econômico, como tudo o mais (“miss stromboli entreteneuse entertainer”). Só que com um agravante: o de ser objeto e imagem comercializável como padrão de desejo.

Daí logo de saída o fragmento frisar a apropriação das mortes como matéria de sensacionalismo pelos jornais: “naquele dia / em genève abrindo genf manchetes nos jornais miss stromboli explodindo / como um geyser dos cabelos ruivos estrangulamento porcerto e a / esfaqueada pequena pobre prostituta paraibana”. É de se notar os contrastes na caracterização das duas personagens. Miss Stromboli, a prostituta suíça, é conhecida pelo “nom de guerre”, atribuído a ela “por causa do seu / [...] temperamento”: semelhante ao de “um vulcão nos gelos suíços”, segundo se dizia. Morta no espaço privado de seu “apartamento”, tinha junto de si um cachorro refinado “racé cocker-spaniel” e cigarros de luxo. A prostituta paraibana, “pequena”, “sem nom de guerre” é provavelmente jovem, adolescente: “de morenos pentefinos / pentelhos”; e teria sido encontrada “num cubículo cheirando urina”, sem companhia de bibelôs ou coisas de luxo. Segundo o fragmento, é justamente o marasmo urbano que faz com que a notícia, no país endinheirado, tenha grande impacto: “quando um cisne morre no zürichsee é notícia nos jornais / de zurique porque nada acontece nada nos anosdias dos dias de semanas/anos”.

A alusão ao mundo de fantasias difundido pela publicidade, em benefício de seus produtos, aparece na incorporação, pelo fragmento, dos *slogans* das cigarrilhas de tipo “pallette” — símbolo de afetação *chique* feminina, na época —, e que, oferecidas no bar em

que o poeta se encontra, pelo menos em tipo, coincidiam com aquelas encontradas junto ao corpo de Miss Stromboli: “você aceita um palette die weitaus beliebste farbige filter-/cigarette the exquisite taste of the finest tobacos ses couleurs / attrayantes e l’élégance de sa présentation a tutti in tutto / il mondo [...]”. A variedade de línguas, as qualidades do produto exaltadas pelos reclames (o sabor do cigarro; o refinamento do material; suas cores; a aparência elegante e atraente; o seu aspecto de *fetichê*, isto é, de objeto de satisfação simbólica de uma carência criada pelo próprio produto — “palette the supreme artistry of the attractive presentation”) destacam a pretensa universalidade e cosmopolitismo (“a tutti in tutto / il mondo”) da indústria e seus produtos. Para *Galáxias*, seriam justamente os proprietários e donos destas empresas os maiores beneficiários dos “serviços” prestados por Miss Stramboli e pela prostituta paraibana (“esta é aquela ou aquela é esta”). Seriam, eventualmente, também, possíveis envolvidos com — se não, ao menos indiretamente, os mais prováveis responsáveis pelas — suas mortes, embora, em geral, sempre livres de qualquer suspeita, por sua posição de prestígio inquestionável e inatingível:

[...] miss stromboli entreteneuse entertainer [...]  
 [...] entre os gordosglabros industriais de  
 vidafamília e apartamento garçonnière sua loura alugada como um talão  
 de cheque os chefetes de indústrias os chefes de indústria os chefões de  
 indústria [...]  
 [...] no estojoapartamento de luxo para ócios noturnos de corado-  
 gordos paisdapátria pupeta estrangulada

(CAMPOS, 2004, fragmento “isto não é um livro”)

A crítica mais contundente de *Galáxias* aos meios de comunicação de massa aparece, porém, no fragmento “no jornalário”. Já tivemos ocasião de abordar este fragmento a contento, ao final do capítulo sobre as relações entre verso e prosa. Aqui, convém reter apenas que o fragmento é uma crítica da inflação de detalhes sem importância do cotidiano nas páginas do jornal, e da padronização da inteligência e dos hábitos que acompanham essa inflação (“no jornalário [...] / moscas pousam moscas iguais [...] o tododia entope como um esgoto / e desentope como um exgoto e renova mas não é outro”).



Para *Galáxias*, a repetição maquinal das notícias não é o vazio fecundante da expectativa, ou a combinatória improvável das possibilidades ainda não atualizadas de um paradigma. Tampouco chega a ser a reprodução inócua de nada. Pior que isso: é a inflação da dessubstancialização, do esvaziamento. E a nivelação de tudo por baixo: “zero com zero o mero mero [...] / onde o tal é qual”; “cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais”. É importante frisar, contudo, que, para o poema, a massificação da experiência que se produz e reproduz pelos jornais não permanece circunscrita unicamente ao âmbito das matérias elaboradas por eles. A paisagem infernal que o fragmento descreve — de proliferação ilimitada da informação, e de esvaziamento do sentido — constituem a própria ambiência dentro da qual o poeta se reconhece inscrito, e a qual se vê incontornavelmente submetido, não como sujeito dotado de autonomia e decisão, mas como mero proletário da escrita: “no infernalário onde suo o salário / [...] o novo gora [...] o servissalário em / copos diários o selfserviço da fome a crediário [...] / [...] fecalvário onde a fossa é fezes tal e / qual qual e tal talqualetal”. — Estigma de morte, a repetição maquinal do cotidiano, já de per si esvaziado de sentido, é o suplício moderno do poeta e da poesia.

“[M]usa / não mais não mais que destempero” — anunciam o terceiro e quarto versículo do último fragmento de *Galáxias* (o chamado *formante final*). O trecho evoca a conhecida estrofe com a qual Camões encerra a narração d’*Os Lusíadas*, e que vale a pena ser lembrada, aqui, na íntegra:

No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho  
Não no dá a pátria, não, que está metida  
No gosto da cobiça e na riqueza  
De *hua* austera, apagada e vil tristeza.

(Canto X, e. 145)

A estrofe de Camões aponta uma situação que, iniciada antes mesmo das Descobertas, mas já agravada em seu tempo, na réplica de *Galáxias*, transforma-se no

próprio horizonte épico da modernidade: o conflito irreconciliável entre poesia e dinheiro, entre o engenho — que, já ao tempo de Camões, se reconhecia na dependência do *favor* público — e o “gosto da cobiça” e da “riqueza”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez chegados a este ponto, podemos perguntar — em retomada às inquietações que nos ocupavam de início: *Invenção do Mar* e *Galáxias* foram felizes em seu propósito de modernização da epopeia, ainda que este propósito tenha se conservado implícito na forma dos poemas, ou sido eventualmente recusado por seus autores? Sim, desde que tomemos como ponto de partida o que propúnhamos, na introdução, como tese geral deste trabalho. A saber: que, nos poemas, o diálogo com a poesia épica implicava um questionamento dos próprios dilemas da poesia — um questionamento indireto, mediado pela tradição, podemos dizer agora —, face ao desafio de fazer sentido no mundo moderno; a considerar ainda que o risco de fracasso aparecia, ele mesmo, incorporado a estas obras como ponto de partida de sua composição. Posto isto, a própria inadequação dos poemas a procedimentos de composição da poesia épica tradicional, mesmo que por inépcia, serviria muito menos como indicativo da incompetência das obras para atingir modelos de realização plenas e eficazes do gênero, como há muito a tradição clássica veio estabelecendo, do que como um índice das dificuldades e contradições da poesia moderna para fazer de seus próprios valores, tradicionais ou recentes, uma norma capaz de viabilizar sua interação com o presente, e, assim, garantir a ela um lugar, na nova ordem.

Vimos isto ao tratar da oposição entre a ideia transcendente do Livro — concebido como unidade prévia e indivisível — e a tendência dispersiva da escrita, valorizada por *Invenção do Mar* e *Galáxias* como ideia geral de composição da obra épica moderna face aos postulados já bem assentados na atualidade de que o presente e a história constituiriam realidades irredutíveis a uma perspectiva unilateral, totalizante e absoluta e que estas características mesmas, no conteúdo e na forma de um discurso, trairiam, de modo inequívoco, pretensões totalitárias, assentadas em bases dogmáticas. Baseada na ideia da escrita como prática fundadora, a obra épica moderna, ao lançar mão de textos da tradição, da reflexão crítica sobre obras de arte, monumentos e patrimônios culturais, ou ao se lançar sobre o seu próprio presente, tomando-o como matéria de leitura e interpretação, busca dar inteligibilidade ao mundo em que vive, do qual emerge e que, imbricado nele, cria, ao mesmo tempo em que, a partir dele, pretende compreender de outra forma o

passado, sem pretender reduzir ambos, tempo e história, a uma realidade única e homogênea, permanentemente dada como fato, e, por isso, inquestionável. Legibilidade e penetração para além da conformidade do *status quo*, formulação dos contrastes, paradoxos e exclusões que asseguram a normalidade e o óbvio nas sociedades de massa é o que os poemas propõem e exigem como tarefa da poesia moderna, mesmo não podendo cumpri-la.

É o que podemos notar, também, ao tratar dos problemas da elocução e prosódia, quando destacamos a importância conferida ao ritmo e à variação de registros, nos dois poemas. Ali, ritmo e acentuação, seja por imagens seja por figuras, aparecem como formas primordiais de fundação do sentido, situadas nos próprios limites do discurso, enquanto repetição e rito. Se os poemas *falham* ao englobar a realidade ou a história dentro de um quadro completo e pleno de sentido, não é somente porque suas imagens ou torneios discursivos não cheguem a dar conta da complexidade da matéria: é a própria forma que, suspendendo a matéria no intervalo entre duas imagens, ou no silêncio de uma cesura, convida a considerar a suficiência destas imagens do presente e da história, sua capacidade de dizer “a” presumível verdade dos acontecimentos. Os bandeirantes foram heróis, ao semearem povoados e mestiços, ou foram vilões da colonização? E os colonos portugueses, deixaram legado positivo para o presente? Sua própria existência — fantasmagórica, hoje, enquanto memória — não constitui alguma espécie de mito ou lenda, qualquer coisa de indecível? A fantasia e o mito têm influência tão decisiva sobre o presente quanto o engano, a ilusão ou o erro, em especial quando passam despercebidos, alheios a toda vigília, ao serem trazidos para a atualidade pela própria História, que, por vocação, deveria esclarecê-los. Daí decorre em larga medida sua força de conformação dos hábitos, valores e instituições. É justamente para isso que *Invenção do Mar* parece apontar com regular insistência, sobretudo nos trechos que trata da penetração do sebastianismo na história nacional, como pudemos ver nos tópicos dedicados ao estudo da fábula. Entretanto, se o mito e a lenda são de tal modo perversos, como escapar a eles? Como fugir ao destino que, inexoravelmente se projeta, no princípio de toda fábula? É a questão que *Galáxias* enfrenta, também, mas de forma inteiramente diversa: para *Galáxias*, a inevitável falência ou recaída na ilusão da fábula e do mito é o fundamento sobre o qual repousa toda crítica.

Desde seus aspectos mais abstratos (composição, ritmo, sintaxe) até a representação do presente e da história como realidade concreta, nunca exaustiva e para sempre interpretada, *Invenção do Mar* e *Galáxias* esboçam uma aposta permanente — pode-se dizer, quase perdulária e cega — na poesia, nos seus artifícios, valores e posturas diante do mundo e da tradição. A exuberância de formas e imagens, de alusões eruditas, faz pensar que a poesia constitui alguma prática capaz de resguardar e proteger a vida do amesquinamento que a experiência no mundo moderno lhe impõe pela acomodação de toda rebelião e revolta à normalidade da ordem administrada, pela conversão de toda novidade em pasta para o consumo. Mas a poesia não salva. O próprio desamparo da forma, diante da potência das coisas do mundo, mesmo quando armada em monumento, edifício ou ruína — épicos, em última palavra —, denuncia sua fragilidade nas aberturas, vãos e espaços que constituem, muito paradoxalmente, a parte substancial da sua estrutura. Vida, poesia e história, por certo, não são uma equação exata, sem restos. Daí seu significado enigmático. Mas se tudo se reduz a pó, para *Invenção do Mar*, a dimensão oracular e profética da palavra é a última realidade que resiste a toda falência: ela é promessa, e, por isso, começo, projeto em direção a um além, mesmo que quase sempre indeterminável. A epopeia é escritura pública, testemunho e legado, sempre aberto à apropriação. Para *Galáxias* é abertura calculada, rigorosamente programada, na direção do acaso. Nos dois poemas, mais que o futuro, o passado e o presente é que estão, permanentemente, por decidir.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoios**: por IG (Publicadas no Diário). Rio de Janeiro: Empresa Typographica Nacional do Diário, 1856. Consultado no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>.

ANDERSON, Jon Lee Anderson. *Che Guevara: a revolutionary life*. New York: Grove Press, 2010.

ARISTÓTELES, Poética. In: \_\_\_\_\_. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AZRIÉ, Abed. **L'épopée de Gilgamesh**: texte établi d'après les fragments sumériens, babyloniens, assyriens, hittites et hourites. Traduit de l'arabe et adapté par Abed Azrié. Paris : Berg International Éditeurs, 1979.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. Apresentação tradução e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única**: obras escolhidas, volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BETHELL, Leslie. **The Abolition of the Brazilian Slave Trade**: Britain, Brazil and the Slave Trade Question. Cambridge: University Press, 1970.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. 1. ed. para o Brasil, 7. ed. para Portugal. Belo Horizonte: Tapir, 1960.

CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia concreta** (com Augusto de Campos e Décio Pignatari). 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989. 125 p.

\_\_\_\_\_. Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das Galáxias). In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. **Bere'shith**: a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica). Transcrições por Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

\_\_\_\_\_. Semiótica como prática e não como escolástica. In: \_\_\_\_\_. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. **Galáxias**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CAUGHEY, John W. e MAY, Ernest R. May. **A history of the United States**. Chicago: Rand McNally & CIA, 1965.

DA SILVA, Márcia Regina de Faria. A problemática do gênero elegíaco. **Principia**, Rio de Janeiro, Ano 13, nº. XXI, p. 79-86, 2010. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/6714>>. Acesso em: 27 Jun. 2014.

DAVIDOFF, Carlos Henrique. **Bandeirantismo: verso e reverso**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Tudo é história, 47)

DERRIDA, J. Circonfissão. In: BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida**: por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida. Tradução de Anamaria Skinner; revisão técnica, Márcio Gonçalves, Caio Mario Ribeiro de Meira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ENTREVISTA COM O SR. GERARDO MELLO MOURÃO. Portal da Câmara dos Deputados; Departamento de taquigrafia, revisão e redação, Núcleo de Redação Final em Comissões. Texto com redação final, nov. 2001. 46 p. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/a-camara/conheca/historiaoral/Memoria%20Politica/Depoimentos/gerardo-mello-mourao/texto>>.

EAGLETON, Terry. **Marx e a liberdade**. Tradução de Marcos B. de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 1999. (Coleção grandes filósofos).



ELIADE, Mircea. **Aspects du mythe**. Paris : Gallimard, 1963.

FALBEL, Nachman. **Judeus no Brasil**: estudos e notas. São Paulo: Humanitas; Edusp, 2008.

FALCÓN, Rafael Sento-Sé Guimarães Falcón. O dístico elegíaco latino em português: uma proposta de tradução. **Cadernos de literatura em tradução**, São Paulo, n. 10, p. 71-79, 2009.

FERNANDES, Pádua. A cultura jurídica brasileira e a chibata: Miguel Reale e a história como fonte do direito. **Prisma Jurídico**, São Paulo, v. 5, p. 237-255, 2006.

FREIRE, Francisco José. **Arte poética**: ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico. 2. ed. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisc. Luiz Ameno, 1759. Tomo II.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 48. ed. São Paulo: Global, 2003 (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil; 1).

FRYE, Northrop. **O Caminho crítico**: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GERMAIN, François. **L'art de commenter une épopée** : étude du style épique avec applications a la composition française. Paris : Les Édition Foucher, 1962.

HAND, John Oliver *et al.* **Early Netherlandish Painting**. Washington: National Gallery Of Art; [New York]: Cambridge University Press, 1986.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro/novembro, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. O indivíduo como sujeito da história. In: **A razão na história**: uma introdução geral à filosofia da história. Introdução de Robert S. Hartman; tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2001. p. 74-81.

\_\_\_\_\_. **Curso de Estética**. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. Volume IV. (Clássicos; 26)

HEIDEGGER, Martin. **A determinação do ser do ente segundo Leibniz**. In: \_\_\_\_\_. Sobre a essência do fundamento / A determinação do ser do ente segundo Leibniz / Hegel e os gregos. Tradução e notas com uma Introdução ao método fenomenológico heideggeriano

de Ernildo Stein; revisão de José Geraldo Nogueira Moutinho. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1971. p. 83-108.

HILTON, Stanley. **Suástica sobre o Brasil**: a história da espionagem alemã no Brasil: 1939-1944. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. **Hitler's Secret War In South America 1939-1945**: German Military Espionage and Allied Counterespionage in Brazil. Louisiana: Louisiana State University Press, 1981. p. 1-11.

\_\_\_\_\_. A Guerra secreta de Hitler no Brasil: a espionagem alemã e a contra-espionagem aliada no Brasil, 1939-1945. Edição revisada e ampliada de Suástica sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max et ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

JACKSON, K. David. Viajando pelas galáxias: guia e notas de orientação. In: MOTTA, Leda Tenório da. (Org.). **Céu acima**: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos. São Paulo: FAPESP, 2005.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. 6. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

LEVY-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosacnaif, 2008.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

LUZ, Guilherme Amaral. Pero de Magalhães Gandavo e a ética ultramarina portuguesa na Terra de Santa Cruz. **História & Perspectivas**, Uberlândia-MG, v. 31/32, p. 67-90, 2005. Disponível em:  
<<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19021/10223>>  
Acessado em: 26 jun. 2014.

MAGALHÃES, Gonçalves. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil: estudo preliminar. In: \_\_\_\_\_. **Nitheroy, revista brasiliense: ciência, letras, e artes**, Paris: Davuin et Fonatine, Tomo Primeiro, nº I, p. 132-159, 1836. (Passage des panoramas, nº 35)

MALLARMÉ, Stéphane. **Mallarmé**. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARMONTEL, Jean-François. Critique. In: **Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.**, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert. University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed). Disponível em: <<http://encyclopedia.uchicago.edu/>>.

MARTIUS, Karl Friedrich Philipp Von. Como se deve escrever a História do Brasil. Revista do IHGB. Rio de Janeiro 6 (24): 389 - 411. Janeiro de 1845. (Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. N. 24, janeiro de 1845).

MESCHONNIC, Henri. **Pour la poétique II** : épistémologie de l'écriture / Poétique de la traduction. Paris : Gallimard, 1973

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORETTI, Franco. **Modern Epic: the world-System from Goethe to García Márquez**. Translated by Quintin Hoare. London, New York: Verso, 1994.

MOURÃO, Gerardo Mello. **Frei e Chile num continente ocupado**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966. (Temas de todo tempo, 5), p.300.

\_\_\_\_\_. Apelo ao Itamaraty. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 7 fev. 1978. Caderno Análises/Tendências, p. 3.

\_\_\_\_\_. **Invenção do saber**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983.

\_\_\_\_\_. **Os Peãs**. Rio de Janeiro : Rio Arte / Record, 1980. (Coleção Cavalo Azul)

\_\_\_\_\_. **Invenção do Mar**: carmen saecularare. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. Os códigos do nordeste. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 ago. 1999. Caderno Opinião.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Revista E, do SESC São Paulo. **Revista E**, São Paulo, SESC, ano 6, n. 37, jul. 2000.

\_\_\_\_\_. **O valete de espadas**. São Paulo: Lazuli; Companhia Editora Nacional, 2007.

NAGY, Gregory. The Epic Hero, 2nd ed. (on-line version), Center for Hellenic Studies, Washington, DC. 2006. 1st ed. (printed version) of "The Epic Hero" appeared in 2005, A

**Companion to Ancient Epic** (ed. J. M. Foley) 71-89. Oxford. Disponível em:  
<<http://chs.harvard.edu/publications/>>

\_\_\_\_\_. Homer and Greek Myth. In: WOODARD, R. D. (ed.) **The Cambridge Companion to Greek Mythology**. Cambridge, 2007. Disponível em:  
<<http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=2486>>. Acesso em:  
10 jun. 2014.

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009.

PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento**: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.

PESSOA, João Ribeiro; MARTINS, Domingos Jozé; ARAUJO, Manuel Correa de. **Proclamação do Governo Provisório de Pernambuco, sobre a escravidão**. In: Correio Brasiliense, Rio de Janeiro, jun. de 1817. “Política”, p. 617-618.

PLATÃO. **Fédon**. In: \_\_\_\_\_. Plato in Twelve Volumes, Vol. 1 translated by Harold North Fowler; Introduction by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1966. Disponível em:  
<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0170%3Atext%3DPhaedo%3Asection%3D61b>>. Acesso em: 2 abr. 2014.

QUINT, David. **Epic and Empire**: politics and generic form from Virgil to Milton. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROMERO, Silvio (Org.). **Contos populares do Brasil**. 2. ed. consideravelmente aumentada. Rio de Janeiro; São Paulo: Alves & Comp., 1897. Consultado no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP. Disponível em:  
<<http://www.bbm.usp.br/>>.

ROSENFELD, Anatol. **Mistificações literárias**: “Os Protocolos dos sábios de Sião”. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHÜLER, Donald. Odisseia: a epopeia das Auroras (2). In: \_\_\_\_\_. **Odisseia, v. 2**: Regresso. Tradução do grego, introdução e análise de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 242-278.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e Participação. As Vanguardas Poéticas No Contexto Brasileiro (1954-1969). **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, v. 26, p. 120-140, 1992.

\_\_\_\_\_. Pt & Poesia. A Cidadania de Pe Quebrado. TD. **Teoria e Debate**, v. 26, p. 60-68, 1994.

SPINA, Segismundo. **Manual de versificação românica medieval**. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2003.

TOLENTINO, Bruno. O mito presentificado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 de abr. 1998. Caderno Mais.

TRIBE, Ivan. Doc Williams: a half century at the 'wheeling jamboree'. In: LILLY, John (ed.). **Mountains of Music**: West Virginia Traditional Music from Goldenseal. University of Illinois Press, 1999. p. 231.

VIEIRA, Yara Frateschi. (Org.) **Poesia medieval**: literatura portuguesa. São Paulo: Global, 1987.



## BIBLIOGRAFIA

### Obras épicas ou ligadas ao gênero

**A demanda do Santo Graal.** Por Augusto Magne. Rio de Janeiro: INL, 1955.

ALENCAR, José de. **Iracema:** lenda do Ceará. Rio de Janeiro: Vianna & Filhos, 1865. Consultado no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>.

ANCHIETA, José de. **Feitos de Mem De Sá** (De Gestis Mendi de Saa). São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1970. Disponível em: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>

ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 7. ed. São Paulo: Globo, 2001. (Obras completas de Oswald de Andrade)

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Navegações**. Lisboa: Caminho, 2004.

BILAC, Olavo. **Sagres:** comemoração da descoberta do caminho da Índia. Rio de Janeiro, 1898. Consultado no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>.

\_\_\_\_\_. **Poesias:** edição definitiva. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1902. Consultado no acervo digital da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP. Disponível em: <<http://www.bbm.usp.br/>>.

BOPP, Raul. **Cobra Norato:** e outros poemas. 13 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. **O hino homérico a Apolo**. Introdução, tradução, comentários e notas Luiz Alberto Machado Cabral; apresentação Antonio Medina Rodrigues. Cotia, SP: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta de Pero Vaz de Caminha**. Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro. Consultado Disponível em: <[www.culturabrasil.org/carta.htm](http://www.culturabrasil.org/carta.htm)>.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos. 1. ed. para o Brasil, 7. ed. para Portugal. Belo Horizonte: Tapir, 1960.

Campos *et al.* 3. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Edunb, 1993.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **O naufrágio do Titanic**. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. Prefácio Alcides Villaça. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HESÍODO. **Teogonia**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

**Íliada de Homero**. Trad. Haroldo de Campos. 4ª 4. ed. São Paulo: Arx, 2003. (Volume I)

**Íliada de Homero**. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. (Volume II)

LIMA, Jorge de. **Obra completa**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. Volume I.

\_\_\_\_\_. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2005.

MENDES, Murilo. **História do Brasil**. Organização, introdução e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

NUNES, Carlos Alberto. **Os Brasileidas**: epopeia nacional em nove cantos e um epílogo. São Paulo: Melhoramentos, 1962.

**Odisseia**. Edição bilíngüe. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Ítalo Calvino. São Paulo: Ed. 34, 2011.

\_\_\_\_\_. v. 1 Telemaquia / Homero; tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS : L&PM, 2007.

\_\_\_\_\_. v. 2 Regresso / Homero; tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS : L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. v. 3 Ítaca / Homero; tradução do grego, introdução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS : L&PM, 2008a.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Organização, introdução e notas Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2007.

POUND, Ezra. **Ezra Pound**: Poesia. Trad. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald, Mário Faustino. Editora. Hucitec, Universidade de Brasília, 1983.

\_\_\_\_\_. **Os Cantos**. Tradução de José Lino Grunewald. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (40 anos, 40 livros)

TEIXEIRA, Ivan. (Org.) **Épicos**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (Coleção Multiclássicos, V. I)

TORRES, Milton. **No fim das terras**. São Paulo: Ateliê, 2004.

VIRGÍLIO. **Eneida Portuguesa**. Tradução de João Franco Barreto, com introdução, notas, actualização e estabelecimento do texto por Justino Mendes de Almeida. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981.



Arte retórica, arte poética, tratados e manuais

ARISTÓTE. **La Poétique d'Aristote**. Traduite en français, avec de remarques. Paris: Claude Barbin, 1662. Consultado Disponível em: : <[www.books.google.com](http://www.books.google.com)>.

ARISTÓTELES; HORÁCIO ; LONGINO. **A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARISTÓTELES. **El arte poética de Aristóteles en castellano**. Por D. Joseph Goya Y Muniain. Madrid: Imprenta de Don Beninto Cano, 1798. Disponível in: <[www.books.google.com](http://www.books.google.com)>.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ARISTOTLE. **Aristotle in 23 Volumes**, Vol. 22. Translated by J. H. Freese. Cambridge: Harvad University Press, London: William Heinemann Ltda. 1926. (Rethoric). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0060%3Abecker+page%3D1354a>>. Acesso em: 26 de ago. 2014.

\_\_\_\_\_. **Aristotle in 23 Volumes**, Vol. 23, translated by W. H. Fyfe. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1932. (Poetic). Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056%3Aselection%3D1447a#note2>>. Acesso em: 26 de ago. 2014.

BOSSU, René. P. **Traité du poème épique**. Paris : André Pralard, 1693.

FREIRE, Francisco José (Candido Lusitano). **Arte poética**: ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico. 2. ed. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisc. Luiz Ameno, 1759. Tomo II.

LAUSBERG, H. **Elementos de Retórica Literária**. 6. ed. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

LAUSBERG, H. **Manual de retórica literária**. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1975. Tomo I.

\_\_\_\_\_. **Manual de Retórica Literária**: fundamentos de una ciência de la literatura. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1975b (Biblioteca Románica Hispánica). Tomo III.

\_\_\_\_\_. **Manual de retórica literária**: fundamentos de uma Ciência de la Literatura. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1976. Tomo II.

LIDDELL, Henry George and SCOTT, Robert. **An Intermediate Greek-English Lexicon**. Oxford. Clarendon Press. 1889.

PLATÃO. **Fédon**. In: PLATO. Plato in Twelve Volumes, Vol. 1 translated by Harold North Fowler; Introduction by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1966. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0170%3Atext%3DPhaedo%3Asection%3D61b>>. Acesso em: 2 abr. 2014.

### Sobre a poesia épica e gêneros correlatos

ACCIOLY, Marcus. **Poética**: Pré-manifesto ou Anteprojeto do Realismo Épico. Recife, PB: Editora Universitária, 1977.

ALENCAR, J. **Cartas sobre a Confederação do Tamoyos**. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional, 1856. Consultado em [Brasiliana.usp.br](http://Brasiliana.usp.br).

APPEL, Myrna Bier et. GOETTEMES, Míriam Barcellos. **As formas do épico**: da epopeia sânscrita à telenovela. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 1992.

AUERBACH, E. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4. ed São Paulo: Perspectiva, 1998.

AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. Trad. José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. In: **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, ano 4, n. 8, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a Teoria do Romance. Tradução do russo por Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 2 ed. São Paulo: Huicitec, 1990.

BANDEIRA, Manuel. A versificação em Língua PortuguesaPortuguesa. In: **Enciclopédia Delta Larousse**. Rio de Janeiro: Delta, 1960. Tomo VI.

BOWRA, Cecil Maurice. **Heroic poetry**. London: Macmillan & Co. Ltd, 1952.

BRUNEL, Pierre. « Le catalogue ». In : **Mythopoétique des genres**. Paris : PUF, 2003, p. 203-221.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, São Paulo : Papirus ; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. O sol de Homero. In: \_\_\_\_\_. **Origens e fins**: ensaios. Rio de Janeiro: Casa dos Estudantes do Brasil, 1943. p. 13-23.

CHKLOVSKI, Viktor. La littérature extérieure à la « fable ». In : \_\_\_\_\_. **Sur la théorie de la prose**. Trad. Guy Verret. Lausanne: L'Age d'Homme, 1973. p. 271-294.

COELHO, Jacinto do Prado. **Camões e Pessoa, poetas da utopia**. Portugal: Europa-América, 1983. p. 105-111; 129-133.

- COMBE, Dominique. **Poésie et récit**: une rhétorique des genres. Paris : José Corti, 1989.
- \_\_\_\_\_. L'épopée à l'époque moderne. In: PEDROSA, Celia e ALVES, Ida (Org.). **Subjetividade em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 51-62.
- CULLER, Jonathan. Plot. In: **Structuralist Poetics**: structuralism and the study of literature. London/New York: Routledge Classics, 2002.
- DUARTE, A. da S. As relações entre retorno e glória na Odisseia. **Letras Clássicas**, São Paulo, Universidade de São Paulo, n. 5, março de 2001, p. 89-97.
- ELIOT, Thomas Stearns. Reflexões sobre o verso livre. In; : \_\_\_\_\_. **Ensaio Escolhidos**. Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992. p. 9-15.
- FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. In: \_\_\_\_\_. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 219-274.
- FRYE, Northrop. **O Caminho crítico**: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GENNET, Gerard. Order. In: \_\_\_\_\_. **Narrative Discourse**: an essay in method. Translated by Jane E. Lewin, foreword by Jonathan Culler. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. p. 33-41.
- GERMAIN, François. **L'art de commenter une épopée** : étude du style épique avec applications a la composition française. Paris : Les Édition Foucher, 1962.
- GOYET, François. L'épopée. **SFLGC : Bibliothèque Comparatiste ; Vox Poetica**, 2009. In Disponível em : <[www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html](http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html)>. Publicado em: 25/6/2009. Acesso em 28 ago. 2014.
- HAND, John Oliver *et al.* **Early Netherlandish Painting**. Washington: National Gallery Of Art; [New York]: Cambridge University Press, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. A Máquina do Mundo (Camões). In: Aduato Novaes (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, v. 1, p. 157-197.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 1097-1130. (Coleção Multiclássicos, V. I)
- HARTOG, François. O retorno de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. **Memória de Ulisses**: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- HEGEL, F. **La poetique**. Tradução de CH. Benard, Tome Premier, Paris : Librairie philosophique de l'arange, 1855
- IOMMI, Godofredo. Eneida-Amereida. Viña del Mar: Taller de investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, 1982. Disponível em: <<http://www.ead.pucv.cl/1982/eneida-amereida/>>. Última consulta Acesso em: 26 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. Sentido Poético de la Cólera. In: Valparaíso. **Clase del Acto de Iniciación del Año Académico de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV**, 1982. Sentido Poético de la Cólera (Colección Poética). Disponível em:  
<[http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Sentido\\_Po%C3%A9tico\\_de\\_la\\_C%C3%B3lera](http://wiki.ead.pucv.cl/index.php/Sentido_Po%C3%A9tico_de_la_C%C3%B3lera)>. Última consulta Acesso em: 26 ago. 2014.

JOLLES, André. **Formes Simples**. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. Paris : Seuil, 1972.

LUKÁCS, Georg. Eulogy for Maxim Gorky: A Great Proletarian Humanist. Translator S. D. Kogan. In: \_\_\_\_\_. **Maxim Gorky 1868-1936**: Eulogies from his funeral on the Red Square, International Literatur, No. 8, August 1936. Red Flag, Journal of the CP (MLM) No. 1 2007.

\_\_\_\_\_. Narrar ou Descrever?: contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance**. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa : Presença, [19?].

\_\_\_\_\_. “Fatos da vida como base da separação entre épica e dramática”. In: \_\_\_\_\_. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 117-135.

MANDELÉNAT, Daniel. **L'épopée**. Paris : PUF, 1986.

MARTINHO DOS SANTOS, Marcos. Da disposição da Eneida, ou do gênero da Eneida, segundo as espécies da Ilíada e da Odisseia. **Letras Clássicas**, São Paulo: FFLCH/USP, n. 5, p. 1-316, mar. 2001.

MERCHANT, Paul. **The Epic**. 2<sup>nd</sup> 2nd. imp. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

NAGY, Gregory. Introduction to the Homeric Iliad and Odyssey. In: NAGY, Gregory et ali. (Org.). Concepts of the hero in Classical Greek Civilization. Vol. I. Disponível em: <<http://chs.harvard.edu>>

NEWMAN, John Kevin. **The Classical Epic Tradition**. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.

OLIVEIRA, Ana Luisa. A reabilitação da epopeia no século XX: o pan-americanismo épico de Toda América. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, vol. 04, n. 1, jan/jun. 2008.

PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. 305 p.

PÉCORA, Alcir. As artes e os feitos. In: \_\_\_\_\_. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. A Conceição: uma epopeia jurídica. In: \_\_\_\_\_. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

QUINT, David. **Epic and Empire**: politics and generic form from Virgil to Milton. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

- ROBIC, Myriam. L'épopée au XIX<sup>ème</sup> siècle : entre la vie et la mort. In : **Déclin et confins de l'épopée aux XIX<sup>me</sup> siècle**, sous la direction de Saulo Neiva, Tübingen : Gunter Narr, coll. « Etudes Littéraires Françaises », 2008.
- SARAIWA, Antonio José. Função e significado do maravilhoso n'Os Lusíadas. In: **Actas da V Reunião Internacional de Camonistas**. São Paulo, p. 41-46, 20-24 jun. 1987.
- SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 64-65, 88-89; 184-185, 192-193.
- SÉRGIO, Antonio. "A revolução de 1383-1385. Predomínio da actividade do transporte e da burguesia comercial-marítima". In: \_\_\_\_\_. **Breve interpretação da história de Portugal**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978. p. 27-31.
- STEIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. Le récit primitif. In: \_\_\_\_\_. **Poétique de la prose**. Paris: Edition du Seuil, 1971.
- VIEIRA, Trajano. "Introdução". In: **Ilíada de Homero**. Vol. I. Tradução de Haroldo de Campos; introdução e organização Trajano Vieira. 4 ed. São Paulo: Arx, 2003. (Volume I)
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEIL, Simone. L'Iliade ou Le Poème de La Force. Originalmente publicado em **Les Cahiers du Sud**, Marseille, décembre 1940 a janvier 1941. Consultado na edição: Ebooks libres et gratuits, 2004. Disponível em: <[www.ebooksgratuits.com](http://www.ebooksgratuits.com)>.
- WERNER, CHRISTIAN. A ambiguidade do kléos na Odisseia. **Letras Clássicas**, São Paulo: FFLCH, n. 5, p. 99-108, 2001.

### Mito, linguagem e escrita

- BARTHES, Roland. Triunfo e ruptura da escrita burguesa. In: \_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- \_\_\_\_\_. La mort de l'auteur. In : \_\_\_\_\_. Barthes, Roland. **Œuvres Complètes** : nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris : Seuil, 2002, tome III, p. 40-45.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011. p. 49-74.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir.** Paris : Gallimard, 1959.

BRUNEL, Pierre. « Le catalogue ». In : **Mythopoétique des genres.** Paris : PUF, 2003, p. 203-221.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.** Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, São Paulo : Papirus ; Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CABOT, Mateu. El descubrimiento moderno de la oralidade y los nuevos médios audiovisuales. Conferência proferida no IEL/Unicamp, em outubro de 2012. Versão digital, fornecida pelo autor.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil — Mito fundador e sociedade autoritária.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Psyché: inventions de l'autre.** Paris : Galilé, 1987.

\_\_\_\_\_. **Khôra.** Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP : Papirus, 1995.

ELIADE, Mircea. **Aspects du mythe.** Paris : Gallimard, 1963.

FREUD, Sigmund. Tótem y tabu: algunas concordâncias em la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos (1913 [1912-13]). In: \_\_\_\_\_. **Obras completas.** Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud, asistido por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Buenos Ayres: Amorrortu editores, 1991. Volumen 13 (1913-14), Tótem y tabú y otras obras.

GILSON, Étienne. “Arte e sagrado”. In: \_\_\_\_\_. **Introdução às artes do Belo: o que é filosofar sobre a arte?.** São Paulo: É Realizações, 2010.

GOODY, Jack. Ecriture et progrès dans le monde antique et l'Antiquité. In : \_\_\_\_\_. **Entre l'oralité et l'écriture.** Traduit de l'anglais par denise paulme et révisé par pascal ferroli. Paris : Press universitaires de France, 1993. p.73-89.

HEIDEGGER, Martin. **Arte y poesia.** Traducción y prólog de Samuel Ramos. 8. ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da saudade:** psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

MALLARMÉ, Stéphane. Cris de vers. In : \_\_\_\_\_. **Divagations.** Paris : Bibliothèque-Charpentier ; Eugène Fasquelle, Éditeur, 1807. p. 235-251.

\_\_\_\_\_. Le livre, instrument spirituel. In : \_\_\_\_\_. **Divagations**. Paris : Bibliothèque-Charpentier ; Eugène Fasquelle, Éditeur, 1807. p. 273-280.

MORICONI, Ítalo. Quatro (2+2) Notas sobre o sublime e dessublimação. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Florianópolis: ABRALIC, n. 4, 1998.

MOSÈS, Stéphane. “L’idée d’origine chez Walter Benjamin”. In : WISMANN, H (org). **Walter Benhamin et paris**: Colloque international 27-29 juin 1983. Paris : Edition du Cerf, 1986. p. 809-825.

PLUTARQUE. **Sur les oracles de la pythie**. Texte établi et traduit par Robert Flacelière, introduction et notes par Sabina Crippa. Paris : Belles Lettres, 2007.

POMMIER, Gérard. Invention du monothéisme, complexe d’Oedipe et interdit de la représentation. \_\_\_\_\_. **Naissance et renaissance de l’écriture**. Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 47-78.

PSEUDO-DIONÍSIO. A teologia mística. In. DE BONI, L. A. **Filosofia Medieval: textos**. 2. ed. revista e ampliada Porto Alegre: EDIPUC, 2005.

RIBEIRO JÚNIOR, João. **As perspectivas do mito**. São Paulo: Pancast, 1992.

RICOEUR, P. “Mito e história”. In: \_\_\_\_\_. *Enciclopédia delle Religioni*, Vol I, Oggetto e modalità della Credenza Religiosa. Tradução de Ir. Paulo Dullius. s. d.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. J. Ensaio sobre a origem das línguas. In: \_\_\_\_\_. **Obras de Jean-Jacques Rousseau**. Tradução de Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo : Editora Globo, 1962. Volume II (Obras políticas).

SÁ, Olga de. O termo e o conceito de epifania em Joyce. In: \_\_\_\_\_. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Faculdades Integradas Tereza D’Ávila, 1979. p. 168-192.

SNELL, Bruno. O despertar da personalidade na lírica arcaica. In: \_\_\_\_\_. **A cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SOREL, Georges. **Reflexões sobre a violência**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 382.

VERNANT, P. La formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque. In : **Mythe et pensée chez les Grecs** : Études de psychologie historique : nouvelle édition revue et augmentée. Paris : La Découverte, 1988.

#### Poesia Moderna e Contemporânea, Modernidade, Indústria Cultural, Teoria Literária, Crítica e Estética

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. “A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas”. Tradução de Julia Elisabeth Levy. In: \_\_\_\_\_. **Indústria Cultura e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Tradução e notas de Sérgio Alcides. In: **Cacto**, n.1, Edições Alpharrabio, 2002.

BENJAMIN. **Rua de Mão Única**: obras escolhidas, volume II. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 1. ed, 6ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERMAN, Marchal. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: as aventuras da modernidade. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria I. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Org. Calin-Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A institucionalização da anomia. In: \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz. 14 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. 8. ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1997.

\_\_\_\_\_. Literatura e subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

\_\_\_\_\_. 8. ed. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro). P. 101-126.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CROCE, Benedetto. **La poésie**: introduction a la critique et a l’histoire de la poésie de la littérature. Traduit de l’italien par D. Dreyfus. Paris : Press Universitaires de France, 1951.

DEGUY, Michel. Situação. Tradução Marcos Antonio Siscar. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Trad. De Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Márcio Seligmann-Silva; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo e Edson Sousa. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. (Coleção L&PM POCKET; v. 850)

\_\_\_\_\_. **O futuro de uma ilusão**. Trad. Renato Zwick; revisão técnica e prefácio de Renata Udler Cromberg; ensaio biobibliográfico de Paulo Endo e Edson Sousa. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. (Coleção L&PM POCKET; v. 849)

FRYE, Northrop. **O Caminho crítico**: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1973.



HANSEN, João Adolfo. **Alegoria** — construção e interpretação da metáfora. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernidade**: e sociedade de consumo. Tradução de Vinicius Dantas. **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

\_\_\_\_\_. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JOBIN, José Luis Jobim (Org.) *et. al.*. **Palavras da Crítica**: tendências e conceitos no Estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LYOTARD, Jean-François. **La condición pós-moderna**: informe sobre el saber. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Minuit, 1987.

MARX, Karl. e ENGELS, Friedrich. **Sobre Literatura e Arte**. 3. ed. Tradução Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1986.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: **Poesia hoje**. Rio de Janeiro: EdUFF, 1997.

NETO, João Cabral de Melo. A função moderna da poesia. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Edição organizada por Marly de Oliveira, com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 767-770

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O labirinto da solidão**: e *post scriptum*. 3. ed. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

PÉCORA, Alcir. Momento Crítico — Meu meio século. **Sibila**: revista de Poesia e Cultura, número 7, ano 4, dez. 2004.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos por Ezra Pound; tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

\_\_\_\_\_. Gaudier: a postscript 1934. In: \_\_\_\_\_. **Ezra pound and the visual arts**. New York: New Directions Book, 1982.

\_\_\_\_\_. **ABC da Literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

REIMÃO, S. **O Mercado Editoria Brasileiro**: 1960-1990. São Paulo: Com-Arte: FAPESP, 1996.

SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (Org.). **A república por vir**: arte, política e pensamento para o Século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SIMON, I. M. . Poesia Ruim, Sociedade Pior. **Novos Estudos**. São Paulo: CEBRAP, v. 12, p. 48-61, 1985.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos**. CEBRAP, São Paulo, v. 55, p. 27-37, 1999.

\_\_\_\_\_. Situação de Sítio. **Novos Estudos**(Impresso), São Paulo: CEBRAP, v. 82, p. 87-92, 2008.

\_\_\_\_\_. Condenados à tradição. **Revista Piauí**, v. 61, p. 82-86, 2011.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010. p. 305-318

\_\_\_\_\_. **Da soberba da poesia**: distinção, elitismo, democracia. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 18. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

#### De e sobre Gerardo Mello Mourão

CÂMARA, Ruy. Gerardo Mello Mourão, poeta absoluto. **Revista Confraria** (arte e literatura), Rio de Janeiro, n. 14, mai/jun. 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero14/especial.htm>>. Acesso: 27 ago. 2014.

CÂMARA, Ruy. Gerardo Mello Mourão: o poeta oracular e absoluto. **Amigos do Livro**: O portal do livro no Brasil, São Paulo, Grupo Editorial Scortecci. Disponível em: <[http://www.amigosdolivro.com.br/lermais\\_materias.php?cd\\_materias=4398#topo](http://www.amigosdolivro.com.br/lermais_materias.php?cd_materias=4398#topo)>. Acesso em: 27 ago. 2014.

CONY, Carlos Heitor. Gerardo Mello Mourão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Primeiro Caderno, p. 2, 13 mar. 2007. Primeiro Caderno, p. 2.

MARTINS, Wilson. Os brasilíadas. **Gazeta de Curitiba**, Curitiba, 16 mar. 1998. Caderno G.

Morre aos 90 anos poeta Gerardo Mello Mourão. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 10 mar. 2007. Ilustrada.

MOURÃO, Gerardo Mello. O mundo em português. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 set. 1998. Caderno Opinião.

\_\_\_\_\_. **Susana 3** — elegia e inventário. Ed. quarilíngue. São Paulo: GRD, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Cânon e fuga**. Rio de Janeiro: Record, 1999a.

\_\_\_\_\_. **Algumas partituras**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão, para o **Balacobaco**, em 2002a. Disponível em: [www.gargantadaserpente.com](http://www.gargantadaserpente.com). Acesso em: 23 de mai. 2009.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Daniel Bueno, Sérgio Cohn, Luiza Leite e Pedro Cesarino, em 2003. In: COHN, Sérgio. **Azougue – 10 anos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Maria Alves Maia de. **O leitor Gerardo Mello Mourão**. 2008. 164 p. Dissertação (Mestre em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2008.

SILVA, Edson Oliveira da. **Gerardo Mello Mourão e a gênese épica de Invenção do Mar**. 2010. 127 p. Dissertação (Mestre em Literatura e Diversidade Cultural). Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana. 2010.

SOUZA, Jamesson Buarque de. **A poesia épica de Gerardo Mello Mourão**. 2007. 327 p. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Programa de Mestrado e Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2007.

#### De e sobre Haroldo de Campos

CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de. **Revisão de Sousândrade**: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Os sertões dos Campos**: Duas vezes Euclides. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997

CAMPOS, Haroldo de *et al.* **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos (1950-1960). 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. pound paideuma. In: POUND, Ezra. **Cantares de Ezra Pound**. Trad. Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1960.

\_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

\_\_\_\_\_. “Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana”. In: C. F. MORENO, **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. O lance de dados de Stéphane Mallarmé e a Mensagem: Jean HYPPOLITE (Nota Prévia e Post-Scriptum). In: **Cibernética e comunicação**. Tradução Isaac Epstein e outros. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

\_\_\_\_\_. Nota prévia: Uma análise teórico-informativa do Lance de Dados, in: EPSTEIN, Isaac (Org.). **Cibernética e comunicação**. Trad. Isaac Epstein *et. alii*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

- \_\_\_\_\_. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. In: MORENO, César Fernandez (Org.). **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Signantia quasi coelum**. Signância quase céu. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Metalinguagem: e outras metas**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 127-145)
- \_\_\_\_\_. **Melhores poemas Haroldo de Campos**. Seleção Inês Oseki Dépre. Editora Global, 1992a.
- \_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**. Ensaios de Literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1997.
- \_\_\_\_\_. **Sobre Finismundo: A Última Viagem**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997b.
- \_\_\_\_\_. **Pedra e Luz na Poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- \_\_\_\_\_. Transcriar Homero: desafio e programa. In: HOMERO. **Os nomes e os navios: Ilíada**, Canto II. Tradução de Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- \_\_\_\_\_. Livro de ensaios: Galáxias. **Revista Iberoamericana**, vol. LXVIII, n. 200, p. 695-704, Jul-Sep. 2002a.
- \_\_\_\_\_. **A Máquina do Mundo repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. A evolução da crítica oswaldiana. **Literatura e Sociedade**, São Paulo: FFLCH, n. 7, p. 46-55, 2003-2004.
- \_\_\_\_\_. **Haroldo de Campos, une anthologie**. Apresentação e tradução de Inês Oseki-Dépre. Paris: Al Dante, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Odisseia de Homero**: fragmentos. Trad. Haroldo de Campos; organização Ivan de Campos e Marcelo Tápia; apresentação Trajano Vieira. São Paulo: Olavobrás, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Entre-milênios**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. Entrevista à revista Textura. In: **Teresa**: revista de Literatura Brasileira, São Paulo: Ed. 34, n. 10-11, 2009-2010, p. 366-375.
- MOTTA, Leda Tenório da. (Org.). **Céu acima**: para um 'tombeau' de Haroldo de Campos. São Paulo: FAPESP, 2005.
- NUNES, Benedito. Espacialismo e poesia concreta. **Estado de São Paulo**, São Paulo, Suplemento Literário, p. 3, 15 mar. 1968.
- Panaroma do Finnegans Wake**. Tradução e textos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos. 4 ed. ver. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SISCAR, Marcos. Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e crise**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010. p. 305-318
- STERZI, Eduardo. Épica e inautenticidade. *Vox*, Porto Alegre, n. 16, s/d.

SÜSSEKIND, Flora. 'Galáxias' e a seqüência poética moderna. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 5, jul. 1997.

### História geral e Brasil Colônia

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**: reflections on the origin and spread of nationalism. London, New York: Verso, 2006.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CELSO, Antonio. **Porque me ufano de meu país**. Laemert & C. Livreiros, 1908. Versão eletrônica EBooksBrasil.

DE CARVALHO, Joaquim Barradas. **O renascimento português** (em busca de sua especificidade). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

GONÇALVES, Sérgio Campos. A escrita da história do Brasil: o pensamento civilizador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. In: NICOLAZZI, Fernando *et al.* (Org.). **Caderno de resumos & Anais do 4º Seminário Nacional de História da Historiografia**: tempo presente & usos do passado. Ouro Preto: EdUFOP, 2010.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 1, 1988, p. 5-27.

HILTON, Stanley. **O Brasil e a crise internacional**: 1930/1945. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

PÉCORA, Alcir. Para ler Vieira: as 3 pontas das analogias nos sermões. **Floema – Caderno de Teoria e História Literária**. Vitória da Conquista, ano I, n. I, p. 29-36, 2005.

PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

REIS, José Carlos Reis. O historicismo: a redescoberta da História. **Locus**: revista de História, v. 8, n. 1, p. 9-27, 2002.

SÉRGIO, Antonio. O mundo que o português criou. In: **Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 56, p. 26-56, mar. 2000.

## Outros

DA SILVA, Vicente Ferreira. Dialética das consciências. In: \_\_\_\_\_. **Dialética das consciências**. Organização de Rodrigo Petrônio. São Paulo: É Realizações, 2009. (Coleção obras completas de Vicente Ferreira da Silva).

DERRIDA, J. Circonfissão. In: Bennington, Geoffrey. **Jacques Derrida**: por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida. Tradução de Anamaria Skinner; revisão técnica, Márcio Gonçalves, Caio Mario Ribeiro de Meira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

HEIDEGGER, Martin. **Sobre a essência do fundamento** / A determinação do ser do ente segundo Leibniz / Hegel e os gregos. Tradução e notas com uma Introdução ao método fenomenológico heideggeriano de Ernildo Stein; revisão de José Geraldo Nogueira Moutinho. São Paulo: Livraria Duas cidades, 1971. p. 83-108.

**La Bible**. Traducción de Natan André Chouraqui. Paris : Desclée de Brouwer, 2007. p. 2462.

LÉVINAS, E. **Humanismo do outro homem**. 3. ed. Tradução de Pergentino S. Pivatto (coord.) *et al.* Rio de Janeiro, Petrópolis: Vozes, 2009.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009. 144p. (L&PM POCKET; 666).

TODOROV, T. **La conquête de l’Amérique**: la question de l’autre. Paris : Seuil, 1982.

VICO, Giambattista. **Princípios de (uma) ciência nova (acerca da natureza comum das nações)**. Seleção, tradução e notas Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril, 1974. (Coleção Pensadores XX)