



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA
DOUTORADO EM LITERATURA

JUNIOR CÉSAR FERREIRA DE CASTRO

POESIA E IMAGEM:
A TEORIA DA FORMA E A VISUALIDADE DA PALAVRA NA POÉTICA DE
GERARDO MELLO MOURÃO

BRASÍLIA

2022

JUNIOR CÉSAR FERREIRA DE CASTRO

**POESIA E IMAGEM:
A TEORIA DA FORMA E A VISUALIDADE DA PALAVRA NA POÉTICA DE
GERARDO MELLO MOURÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

BRASÍLIA

2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC355p Castro, Junior César Ferreira de
Poesia e Imagem: a teoria da forma e a visualidade da
palavra na poética de Gerardo Mello Mourão / Junior César
Ferreira de Castro; orientador Ricardo Araújo. -- Brasília,
2022.
337 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2022.

1. Gerardo Mello Mourão. 2. Poesia-imagem. 3. Linguagem
verbo-visual. 4. Forma e visualidade. 5. Tradição e
contemporaneidade. I. Araújo, Ricardo , orient. II. Título.

JUNIOR CÉSAR FERREIRA DE CASTRO

**POESIA E IMAGEM:
A TEORIA DA FORMA E A VISUALIDADE DA PALAVRA NA POÉTICA DE
GERARDO MELLO MOURÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo
Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Araújo – Presidente
Universidade de Brasília – POSLIT/UNB

Prof. Dr. Sidney Barbosa – Membro Interno
Universidade de Brasília – POSLIT/UNB

Prof. Dr. Jefferson Carlos Carús Guedes – Membro Externo
Centro Universitário de Brasília – UniCEUB

Profa. Dra. Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal – Membro Externo
Universidade Federal de Santa Catarina – PPGLIT/UFSC

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco – Suplente
Universidade de Brasília – POSLIT/UNB

BRASÍLIA

2022

Ao meu pai, *in memoriam*, a quem devo o meu amor e a formação de todo o meu caráter.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, o Professor Dr. Ricardo Araújo, a quem tenho enorme admiração por sua pessoa, pelo profissionalismo e seu conhecimento intelectual. Agradeço pela receptividade em ter me aceitado como orientando e por acreditar desde o início no projeto de pesquisa, dando novo olhar teórico para o trabalho além de proporcionar tranquilidade durante as orientações e de liberdade no desenvolvimento da tese, pelas suas aulas na disciplina de Arte e Literatura que tanto contribuíram com esse estudo.

Ao Professor Dr. Sidney Barbosa por ter sido o primeiro docente a quem tive contato na Universidade de Brasília como aluno especial, pelas suas excelentes aulas nas disciplinas do PósLit, enriquecendo ainda mais os meus conhecimentos teóricos e por acreditar na minha potencialidade enquanto pesquisador. A imensa gratidão pelas ponderações feitas na banca de qualificação que contribuíram para o andamento da tese e, sobretudo, pela sua participação na defesa.

Ao Professor Dr. José Luís Martínez Amaro pela sua participação e total contribuição no exame de qualificação ao indicar os caminhos teórico-metodológicos a serem seguidos, por adentrar ao meu objeto de estudo, sugerindo uma análise crítica-comparativa com os cânones nacionais e latino-americanos, por ter concedido alguns de seus livros para leitura, bem como aos comentários pertinentes que fundamentaram a pesquisa e de sua colaboração na banca de defesa.

Aos demais membros da banca examinadora, professores doutores Jefferson Carlos Carús Guedes (UniCEUB), Mauren Pavão Przybylski da Hora Vidal (UFSC) e Robson Coelho Tinoco (UNB), pela disposição e dedicação com a leitura atenta da tese, por travarmos o diálogo enriquecedor que tanto corroborou com os meus conhecimentos teórico-literários.

Aos docentes do Programa de Pós-graduação em Literatura (PósLit) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, intelectuais que aguçaram ainda mais o meu interesse pesquisa. Ao Professor Dr. Valdemir Miotelo, da Universidade Federal de São Carlos, UFSCar, por ter me acolhido na sua disciplina de doutorado e pela mediação dos conhecimentos e na troca de experiências, fomentando o meu despertar pelas letras.

Aos familiares, principalmente a minha mãe, alicerce de minha vida, e por aprovar o meu seguimento acadêmico que, mesmo distante, nas idas e vindas de Brasília, orou pela minha segurança. Aos amigos e amizades conquistadas durante a trajetória acadêmica.

“A poesia é hoje a álgebra superior das metáforas” (...). A aspiração à arte pura não é, como se costuma crer, uma soberba, mas sim, pelo contrário, uma grande modéstia. A arte, ao esvaziar-se do patetismo humano, fica sem transcendência alguma – como apenas arte, sem mais pretensão”.

José Ortega y Gasset

“A imagem poética configura uma realidade rival da visão do revolucionário e da visão do religioso. A poesia é a *outra* consciência, não feita de razões, mas de ritmos. Entretanto, surge um momento em que a correspondência se rompe; há uma dissonância que se chama, no poema: ironia, e na vida: mortalidade”. Para todos os fundadores (...) a poesia é a palavra do tempo sem datas. Palavra do princípio: palavra de fundação”.

Octavio Paz

RESUMO

Os peãs, de Gerardo Mello Mourão, é uma obra de arte da literatura brasileira contemporânea composta de três poemas longos centrados no tema clássico da figura do poeta-herói em sua viagem épica na fundação de mundos e da linguagem poética. É no contexto da criação e da estética literária que a presente pesquisa justifica a indagação da relação poesia e imagem pelo processo formativo do discurso da forma e da imagem o qual convocamos como tese o projeto metafórico da expressão para arquitetar todo o conteúdo e a matéria dos cantos. Pelo viés teórico-metodológico, dividimos o estudo em três partes que discutem não apenas a questão do *epos* e da lírica enquanto forma elaborada na poesia recente, mas à maneira de como foi atualizada pelo mito e pelo princípio orteguiano da desrealização do real para garantir uma arte poética inovadora e o seu lugar no pós-cânone. A primeira reflexão reúne o levantamento teórico da matéria com base em Luigi Pareyson, Dámaso Alosno e Amado Alonso já no ponto fenomenológico da imagem e da imaginação criadora estão Gillo Dorfles e Gaston Bachelard. A imagem de si, dotada de voz épico-lírica americana, é vista pela retórica aristotélica, do *ethos* heroico-nacional construído na temporalidade espacial da escrita para figurar o mundo representado e não uma arte mimética; a segunda, concentra tal teoria através da análise e da fortuna crítica dos poemas “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo” ao elucidar as imagens poéticas pela ideia jakobsoniana da semelhança e proximidade, na mitopoética dos quatro elementos primordiais e na epífora do nome de Paul Ricoeur para instaurar as figuras tropos da metáfora do sopro, da náutica e do caminhante em busca da liberdade poética nas terras de Apolo. Sob essa perspectiva, desenvolvemos uma crítica comparativa pela temática do herói-poeta, da viagem, da ilha com os textos de Jorge de Lima, Dante Alighieri, Luís Vaz de Camões e o poeta chileno Vicente Huidobro, este último com o jogo linguístico e estilístico que idealiza o poema criado também presente no tríptico peânico representado pela trajetória poética do poeta telúrico, sistematizando a problematização da criatividade ao retomar o passado pelos palimpsestos e interdiscursos que afirmam a tradição pelo novo; a terceira, volta-se para a visualidade da forma como palavra-imagem com outras artes pela transposição intersemiótica de Charles Peirce e através da linguagem transcriativa verbo-visual do ideograma poudiano. Os símbolos gregos e alfanuméricos são analisados pela disposição marllameniana dos versos imagens na página do poema que seguem a leitura tabular e geométrica além de uma interpretação iconográfica de Erwin Panofsky, classificando em infopoemas carregados de significados mítico-simbólicos. Seguindo esse caminho, o da pesquisa qualitativa e do método dialético, propomos demonstrar que os cantos estão articulados pela razão criativa do poema, da poesia e da imagem pela rotatividade dos signos de Octavio Paz, pois o objetivo de toda a teorização é salientar que essa conjuntura metafórica é o elemento configurador da escrita poética, da sintaxe que não se silencia durante a desterritorialização para se colocar no movimento da expressão latino-americana, um discurso da linguagem e da forma híbrida onde o percurso viajante é o da inventividade da palavra revelada como poesia sem tempo.

Palavras-chave: Gerardo Mello Mourão. Poesia-imagem. Linguagem verbo-visual. Forma e visualidade. Tradição e contemporaneidade.

ABSTRACT

Os peãs, by Gerardo Mello Mourão, is a masterpiece of contemporary Brazilian literature composed of three long poems centered on the classic theme of the figure of the poet-hero on his epic journey in the foundation of worlds and poetic language. It is in the context of creation and literary aesthetics that the present research justifies the question of the relationship between poetry and image by the formative process of the discourse about form and image which we summon up as a thesis the metaphorical project of expression to architect all the content and material of the cantos. By the theoretical-methodological bias, we divided the study into three parts that discuss not only the question of *epos* and the lyric as a form elaborated in recent poetry, but the way it was updated by myth and the orthequian principle of the realization of reality to guarantee a innovative poetic art and its place in the post-canon. The first reflection brings together the theoretical survey of the matter based on Luigi Pareyson, Dámaso Alosno and Amado Alonso, at the phenomenological point of image and creative imagination are Gillo Dorfles and Gaston Bachelard. The image of itself, endowed with an American epic-lyric voice, is seen by Aristotelian rhetoric, of the heroic-national ethos built on the spatial temporality of writing to represent the represented world and not a mimetic art; the second, concentrates this theory through the analysis and the critical fortune of the poems “O País dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” and “Rastro de Apolo” by elucidating poetic images by the Jakobsonian idea of similarity and proximity, in the mythopoetics of the four primordial elements and in the epiphor of the name of Paul Ricoeur to establish the trophic figures of the wind, nautical and walker metaphor in search of poetic freedom in the lands of Apollo. From this perspective, we developed a comparative criticism on the theme of the hero-poet, of the trip, of the island with the texts of Jorge de Lima, Dante Alighieri, Luís Vaz de Camões and the Chilean poet Vicente Huidobro, the latter with the linguistic and stylistic game who idealizes the created poem also present in the peanic triptych represented by the poetic trajectory of the telluric poet, systematizing the problematization of creativity by resuming the past through palimpsests and interdiscourses that affirm the tradition for the new; the third, turns to the visuality of the form as word-image with other arts through Charles Peirce’s intersemiotic transposition and the verb-visual transcriative language of the Poulian ideogram. Greek and alphanumeric symbols are analyzed by the Marllamenian arrangement of the image verses on the page of the poem that follows the tabular and geometric reading, in addition to an iconographic interpretation by Erwin Panofsky, classifying them in infopoemas loaded with mythic-symbolic meanings. Following this path of qualitative research and the dialectical method, we propose to demonstrate that the songs are articulated by the creative reason of the poem, of the poetry and of the image by the rotation of the signs of Octavio Paz, because the objective of all this theorization is to emphasize that this metaphorical conjuncture it is the configuring element of poetic writing, of the syntax that is not silenced during deterritorialization to place itself in the movement of Latin American expression, a discourse of language and hybrid form where the traveling journey is that of the inventiveness of the word revealed as poetry without time.

Keywords: Gerardo Mello Mourão. Image poetry. Verb-visual language. Form and visuality. Tradition and contemporaneity.

RESUMEN

Los peãs, de Gerardo Mello Mourão, es una obra de arte en la literatura brasileña contemporánea compuesta por tres largos poemas centrados en el tema clásico de la figura del poeta-héroe en su viaje épico en la fundación de mundos y lenguaje poético. Es en el contexto de la creación y la estética literaria que la presente investigación justifica la cuestión de la relación entre poesía e imagen mediante el proceso formativo del discurso de la forma y la imagen que llamamos tesis el proyecto metafórico de expresión para diseñar todo el contenido y material de la obra. Por el sesgo teórico-metodológico, dividimos el estudio en tres partes que discuten no solo la cuestión del *epos* y la lírica como una forma elaborada en la poesía reciente, pero también cómo fue actualizada por el mito y el principio ortheguiano de la realización de la realidad para garantizar un arte poético innovador y su lugar en el post-canon. La primera reflexión reúne la encuesta teórica de la materia basada en Luigi Pareyson, Dámaso Alosno y Amado Alonso, ya en el punto fenomenológico de la imagen y la imaginación creativa están Gillo Dorfles y Gaston Bachelard. La imagen de sí misma, dotada de una voz épica-lírica americana, es vista por la retórica aristotélica, del ethos heroico-nacional construido sobre la temporalidad espacial de la escritura para representar el mundo representado y no un arte mimético; el segundo, concentra esta teoría a través del análisis y la fortuna crítica de los poemas “O País dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” y “Rastro de Apolo” al dilucidar imágenes poéticas por la idea jakobsoniana de similitud y proximidad, en la mitopoética de los cuatro elementos primordiales y en el epíforo del nombre de Paul Ricoeur para establecer las figuras tróficas de la metáfora del viento, náutica y caminante en busca de la libertad poética en las tierras de Apolo. Desde esta perspectiva, desarrollamos una crítica comparativa sobre el tema del héroe-poeta, del viaje, de la isla con los textos de Jorge de Lima, Dante Alighieri, Luís Vaz de Camões y el poeta chileno Vicente Huidobro, este último con el juego lingüístico y estilístico, quien idealiza el poema creado, también presente en el tríptico representado por la trayectoria poética del poeta telúrico, sistematizando la problematización de la creatividad reanudando el pasado a través de palimpsests e interdiscursos que afirman la tradición de lo nuevo; el tercero, se dirige a la visualidad de la forma como imagen de la palabra con otras artes a través de la transposición intersemiótica de Charles Peirce y el lenguaje transcritivo verbo-visual del ideograma poundian. Los símbolos griegos y alfanuméricos se analizan mediante la disposición marlameniana de los versos de la imagen en la página del poema que sigue la lectura tabular y geométrica, además de una interpretación iconográfica de Erwin Panofsky, clasificándolos en infopoemas cargados de significados mítico-simbólicos. Siguiendo este camino de investigación cualitativa y el método dialéctico, proponemos demostrar que las canciones están articuladas por la razón creativa del poema, de la poesía y de la imagen por la rotación de los signos de Octavio Paz, porque el objetivo de toda esta teorización es enfatizar que esta coyuntura metafórica es el elemento configurador de la escritura poética, de la sintaxis que no se silencia durante la desterritorialización para ubicarse en el movimiento de la expresión latinoamericana, un discurso del lenguaje y la forma híbrida donde la ruta de viaje es el de la inventiva de la palabra revelada como poesía sin tiempo.

Palabras clave: Gerardo Mello Mourão. Imagen poética. Lenguaje verbo-visual. Forma y visualidad. Tradición y contemporaneidad.

RESUMÉ

Os peãs, de Gerardo Mello Mourão, est une œuvre d'art de la littérature brésilienne contemporaine composée de trois longs poèmes centrés sur le thème classique de la figure du poète-héros dans son voyage épique dans la fondation des mondes et du langage poétique. C'est dans le cadre de la création littéraire et de l'esthétique que cette recherche justifie l'enquête sur le rapport entre poésie et image par le processus formatif du discours de la forme et de l'image que nous appelons comme thèse le projet métaphorique de l'expression d'architecte de tout le contenu et question de coins. D'un point de vue théorico-méthodologique, nous avons divisé l'étude en trois parties qui abordent non seulement la question de l'épopée et du lyrique en tant que forme élaborée dans la poésie récente, mais la manière dont elle a été mise à jour par le mythe et par le principe ortégien de déréalisation. du réel pour assurer un art poétique innovant et sa place dans le post-canon. La première réflexion rassemble l'étude théorique de la matière basée sur Luigi Pareyson, Dámaso Alonso et Amado Alonso, au point phénoménologique de l'image et de l'imagination créatrice sont Gillo Dorfles et Gaston Bachelard. L'image de soi, dotée d'une voix épique-lyrique américaine, est vue par la rhétorique aristotélicienne, de l'ethos national-héroïque construit dans la temporalité spatiale de l'écriture pour figurer le monde représenté et non un art mimétique; la seconde concentre une telle théorie à travers l'analyse et la fortune critique des poèmes "O País dos Mourões", "Peripeçia de Gerardo" et "Rastro de Apolo" en élucidant les images poétiques à travers l'idée jakobsonienne de similitude et de proximité, dans le mythopoétique des quatre éléments primordiaux et dans l'épiphora du nom de Paul Ricœur pour établir les figures tropiques de la métaphore du souffle, du nautique et du promeneur en quête de liberté poétique aux terres d'Apollon. Dans cette perspective, nous avons développé une critique comparative sur le thème du héros-poète, du voyage, de l'île avec des textes de Jorge de Lima, Dante Alighieri, Luís Vaz de Camões et du poète chilien Vicente Huidobro, ce dernier avec des pièces qui idéalise le poème créé présent également dans le triptyque païen représenté par la trajectoire poétique du poète tellurique, systématisant la problématisation de la créativité en revenant au passé à travers des palimpsestes et des interdiscours qui affirment la tradition pour le nouveau; la troisième, se tourne vers la visualité de la forme comme mot-image avec d'autres arts à travers la transposition intersémiotique de Charles Peirce et à travers le langage de traduction verbe-visuel de l'idéogramme poudian. Les symboles grecs et alphanumériques sont analysés par la disposition marllamenienne des images de vers sur la page du poème qui suivent une lecture tabulaire et géométrique, en plus d'une interprétation iconographique d'Erwin Panofsky, les classant en infopoèmes chargés de significations mythico-symboliques. En suivant ce chemin, celui de la recherche qualitative et de la méthode dialectique, nous proposons de démontrer que les chansons s'articulent par la raison créatrice du poème, de la poésie et de l'image par la rotation des signes d'Octavio Paz, puisque le but de toute théorisation est de souligner que cette conjoncture métaphorique est l'élément façonnant d'une écriture poétique, d'une syntaxe qui ne se tait pas lors de la déterritorialisation pour se placer dans le mouvement de l'expression latino-américaine, un discours de langage et de forme hybride où le parcours itinérant est celui de l'inventivité de la parole révélée comme une poésie sans temps.

Mots clés: Gerardo Mello Mourão. Image-poésie. Langage verbe-visuel. Forme et visualité. Tradition et contemporanéité.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
GERARDO MELLO MOURÃO: O silêncio de um poeta.....	23
PRIMEIRA PARTE	
TEORIA DA IMAGEM E DA FORMA.....	38
1. Processo formativo da imagem.....	39
2. A outra voz pela imagem de si.....	46
3. Inventividade e imagem poética.....	61
4. A expressão da linguagem poética.....	82
5. O discurso da forma e da linguagem.....	106
SEGUNDA PARTE	
ELUCIDAÇÃO DE UMA TEORIA DA IMAGEM.....	147
6. Imagem telúrica: a terra e o mito de fundação.....	148
7. Imagem órfica: o poeta-herói e a metáfora do sopro.....	178
8. Imagem viajante: a viagem e a metáfora náutica.....	201
9. A ilha sagrada: a liberdade poética e a metáfora do caminho.....	229
TERCEIRA PARTE	
A METÁFORA GRÁFICA E O ESPELHAMENTO DA FORMA.....	260
10. Canção em forma: a palavra-imagem.....	261
11. O verso verbo-visual.....	281
12. Poema, poesia e visualidade.....	299
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	316
REFERÊNCIAS.....	324

INTRODUÇÃO

A palavra poesia, ao tomá-la em seu sentido mais amplo, apresenta certa flutuação de significados e, ao contrário do que a maioria pensa, sua manifestação está além daquela que conhecemos da Grécia Antiga de ser um veículo artístico e filosófico no qual buscava o ideal de homem grego, um panteão metafísico que circunscrevia sua realidade para dar fundamento ao seu mundo. Toda linguagem tem o seu quê de poesia e, mesmo antes dos gregos, ela já se fazia presente em diversas sociedades como um dos instrumentos de unidade, de identidade e de disseminação da cultura a partir do gênero cântico, pois, através de seus versos e ritmos, expressavam, por analogia, as imagens que estivessem relacionadas com as histórias, lendas e mitos desses povos. A poesia é uma das artes mais antigas vista por um sistema de natureza simbólica ao referenciar coisas, lugares e pessoas de modo *in absentia* onde estes elementos são designados, relativamente, de formas diferentes ao serem abrangidos pela representação dentro do universo cultural e literário.

A linguagem da poesia é instituída pelo seu aspecto figurativo na medida em que tem a capacidade de referir não ao real concreto e sim ao mundo constituído pelo imaginário como atividade criativa e concebido por uma estética. A realidade, tal como a concebemos, é fruto da visão romanceada e produto dinâmico da linguagem humana enquanto princípio filosófico fundamental da civilização moderna porque o ser humano está limitado a perceber apenas a existência daquilo que é nomeado ou tudo que o possa interferir. A mensagem de uma obra literária nos traz, pelas imagens e formas construídas, efeitos comunicativos estabelecidos por caminhos que se abrem para configurar o real sentido estimulado pela experiência consciente de quem o produziu e ser colocado como representação. Para Roman Ingarden (1979), o ato de representar não é o de apresentar algo, mas de dar a conhecer aquilo que está diferente ou ausente do elemento representado para distanciar dos procedimentos imitativos aristotélicos e posicionar a arte literária, precisamente a poesia, pelo o que há de melhor, o de experimentar a emoção do objeto pela estrutura composicional em razão do acontecido na qualidade de fato não importa mais. Logo, entendemos que a representação na poesia se dá pela materialidade e esta se efetiva no poema nos mais diversos estilos sejam eles curtos ou longos, com versos metrificadas ou livres, do ato inventivo evocar a criação poética desse mundo implícito na sua própria existência e no ser da linguagem.

A indagação de esse ser da linguagem e da unidade da poesia ocorrer pelo trato nu do poema mostra que ambos estão relacionados com a imaginação criadora para gerar o poético.

Ao longo desse estudo, empregamos a palavra poética por dois vieses, sendo que o primeiro se refere à poesia no estado amorfo; o segundo é o poema em sua criação, ou melhor, a poesia erguida e detentora de uma forma, plenamente, revelada porque *Os peãs*, de Gerardo Mello Mourão, objeto de nossa pesquisa, é o ponto de encontro entre a poesia e o homem de ontem e o de hoje através da expressão. A expressão é outro termo recorrente nesse trabalho que afasta da concepção romântica de revelar a subjetividade do poeta pela autenticidade de uma estética ou época para aderir ao conceito de arte, da capacidade de configurar pela palavra e à maneira de se comunicar pelo valor expressivo. Desse modo, a dispersão da poesia do autor em vários traços heterogêneos não nos levará a buscar um tipo ideal de poema no Modernismo e nem a construir um modelo fixo na contemporaneidade, mas o de direcionar a um estilo individual em que a criação poética deve ser vista como a unidade autossuficiente, isto é, cada parte dos poemas-livros “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”, é o todo, único e irredutível com suas imagens que só encontram nesse tipo de escritura. Nesse mesmo sentido, Octavio Paz (2012, p. 25) afirma que,

A técnica é repetição que se aperfeiçoa ou se degrada; é herança e mudança: o fuzil substitui o arco. Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no momento exato da criação. A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é composta de receitas, e sim de invenções que só servem a seu criador. (...). O estilo é o ponto de partida de toda iniciativa criadora; por isso mesmo todo artista aspira a superar esse estilo comunal ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, um jeito, deixa de ser poeta e se transforma em construtor de artefatos literários.

Se o estilo é o começo de toda iniciativa poética e que o artista aspira em superar o momento histórico para colocá-lo com a própria criação, a poesia de Gerardo Mello Mourão destaca-se desde a sua forma geral como poema até a composição morfológica das palavras. Com efeito, as disposições com que se encontram distribuídas em seu suporte, com versos e símbolos a fim de promover a visualidade, nos convocam a refletir sobre a convivência entre o prosaico e o sublime, o corriqueiro e o raro, a tradição e a atualidade. O interessante a ser observado, sendo este o convite que lhe fazemos para percorrer pelas páginas vindouras dos capítulos desse estudo, é o conjunto de imagens que compõe toda a riqueza da linguagem e de suas significações instituídas pela representação da realidade como processo de construção da percepção da voz que se enuncia devido às experiências imediatas, provocando, muitas das vezes, o estranhamento o que é típico dessa arte.

Falar de sua poesia implica recorrer aos métodos de significação e da relação textual para se desencadear em um processo metafórico composto pela linguagem com sua rede de

interpretação. Portanto, as imagens, seja no âmbito religioso, mítico ou regional, saem do campo da intuição ou da fantasia para configurarem em escrita poética que, no nosso caso, se concentram na poesia e, conseqüentemente, ao poema, levando-nos a outra forma de pensar, representar e conhecer tudo aquilo que está sendo retratado. A par disso, a escrita do poeta volve-se ao pensamento por imagens ao se tornar na fonte de conhecimento para que o leitor possa ir além do que está representado no texto, podendo emitir juízos de valores em razão dos acontecimentos retratados e ultrapassar a representação mimética para assumir a de objeto estético. A matéria ou o conteúdo de *Os peãs* se desenvolve a partir do contexto histórico da formação do Ceará como parte da nação brasileira e que, associá-lo por uma fundação mítica, ao mito da origem, a do poeta-herói, de suas viagens pelo Brasil, América e Europa até chegar à ilha de Apolo, o deus da liberdade e da criação poética, foco da análise aqui apresentada, passam a ser descritas na perspectiva da imagem literária, remetendo-nos a descoberta de um passado por meio das representações e não sob o ponto de vista da historicidade ou de uma concepção autobiográfica.

O que chama a atenção nessa obra literária, e por ser uma das razões que nos moveram a escolhê-la como o *corpus* da pesquisa, é o fato de as imagens resgatarem os fatos históricos dentro do tempo da criação, de um presente do passado como assevera Santo Agostinho em *Confissões* (2012), onde o interesse artístico está na composição da linguagem e de se tornar a base da geração das imagens. A leitura nos permite a reconhecer o desconhecido, o real pelo o mítico através da cultura, dos valores, das normas e das crenças que regem esse passado pelas palavras. Com isso, podemos ir ao encontro da realidade representada e falar do pensamento por imagens na poesia gerardiana, pois só consideramos uma imagem como representação se for símbolo de um referente descrito no âmbito da linguagem poética. Logo, o que prevalece na operação artística do poeta cearense não é a vitória sobre a matéria, mas sim a libertação do conteúdo a partir da fisicalidade em que o mundo efetivo se transmuta em palavras, sons e ritmos ao ingressar no círculo da poesia sem deixar de ser um instrumento de significação e comunicação. Em vista disso, veremos que as imagens deixam a condição perceptiva do autor como sujeito empírico para se tornar a da conjuntura literária, a da expressão que transcende a linguagem enquanto sistema dado de significações históricas do tríptico, isto é, o conjunto dos três livros de *Os peãs*. Ao mencionarmos esse transpassar dos fatos ou acontecimentos como ação narrativa de sentimento lírico nos princípios da objetividade e da subjetividade, estamos dizendo que a pluralidade dos cantos dos poemas-livros não nega e sim afirma toda a unidade da poesia mesmo que seja passível de ser lido de forma independente sem ordem obrigatória.

No entanto, vale ressaltar que “O país dos Mourões” e “Peripécia de Gerardo” predomina-se o estilo épico-lírico ao passo que o tom lírico se sobrepõe em “Rastro de Apolo”.

A forma que a poesia está estruturada em cantos, por aludir ao poema longo, é o outro eixo de interesse da investigação. A insistência em aprofundar os saberes sobre a estética do autor parte do tipo de relação que se estabelece entre linguagem e representação com aquilo que já se realizou como texto visto que está sob a matéria e das fontes possíveis arquitetadas no espaço do poema. É nesse espaço poético que nos debruçamos por estar toda a experiência linguística, retórica e semiótica do poeta o que faz retornar a condição de inventor no sentido de estipular as próprias estratégias de articulação desses elementos e concebê-los além de uma representação em objeto estético incorporado de novas modalidades vindas tanto da tradição como do agora. Nessa mesma perspectiva, Ferreira Gullar (2006, p. 13) diz que o novo na arte é então o resultado da sutil exploração e do aprofundamento temático e estilístico não sendo, necessariamente, de ser sempre um escândalo ou uma ruptura para se tornar fator decisivo na produção e avaliação da poesia contemporânea. Portanto, o que observamos nessa concepção artística são as qualidades estéticas pela execução e a complexidade explorada junto com a análise das imagens e não em tópicos específicos, pois a nossa intenção é demonstrar o modo de como as imagens poéticas se organizaram antes, durante e após a fisicalidade do poema.

A materialidade da poesia pela forma visível e visual do poema é o que nos levam a compreender a linguagem para dar representatividade a esse modo do dizer e de suas fases de construção no espaço poético visto pela disposição gráfica e geométrica tanto das palavras ou versos como dos símbolos em alguns dos cantos. O que nos atrai é o fato de sua escritura não se concentrar na intenção do poeta, porém no poema para que o leitor seja capaz de promover a decodificação dos componentes estilísticos não fora do texto, mas dentro dele pela leitura das metáforas, dos mitos e das alusões edificadas pela técnica da versificação, dos ritmos e da musicalidade. Assim, estes elementos oferecem a existência de um universalismo clássico ao retomar a forma fixa dos gregos e do regionalismo com as medidas das canções populares do sertão nordestino. Dado que a imagem e a forma estão no nível da construção poética e das experiências desde que sejam expressões da realidade criada e se revelarem como poema, elas passam a assumir a importância de estética na produção do autor, ultrapassando a condição de dados biográficos para se figurar na forma incorporada ao discurso poético. Isso só é possível, como veremos mais adiante, porque existe uma linguagem apta a dizer tanto à respeito do conteúdo de nosso objeto quanto de seu próprio processo de construção por se orientar em um único sentido, o da identificação, percurso este também visto em João Guimarães Rosa com o *Grande Sertão: Veredas* e nos poemas de João Cabral de Melo Neto.

É nesta linha de interesse apontada anteriormente que se situa *Os peões*, de Gerardo Mello Mourão, com a justificativa de demonstrar o modo de como foi possível tornar visível à imagem perceptiva do mundo exterior e interior do poeta para a condição de imagem literária instituída pela forma do poema onde este ocorre pelo retorno à tradição, implantando o novo e se pondo como poeta na literatura brasileira. Nossa tese é levantar a teoria em que as imagens poéticas se processam em um jogo duplo, sendo que o primeiro é o da linguagem, envolto por um projeto metafórico da expressão; e o segundo é o da forma, o da materialidade do poema por ser o resultado desse processo artístico enquanto objeto estético o qual nos viabilizam ver a obra como uma poética do visível pela visualidade da palavra. Partindo-se da problemática de que a imagem é o componente da percepção e da expressividade, atuando como elemento configurador à medida que se constitui como estrutura linguístico-literária, convocamos uma pesquisa que não se pauta nesta ou naquela corrente ou teoria específica, mas procuramos desenvolvê-la sobre os eixos da leitura filosófica, da estética, da semiótica da linguagem e da retórica que serviram para a organização e divisão de todos os capítulos do trabalho. Nesse sentido, o objetivo é fundamentar a atividade criativa extraperceptiva como princípio artístico que consubstancia a imagem e a forma na mesma superfície de interpretação dos poemas para certificar que o experimentalismo estético e icônico estão concebidos por um estilo individual.

Desde então, todos esses quatro pressupostos teóricos estão voltados para o arranjo da imagem e da forma que caminham juntos com a fortuna crítica do poeta a fim de elucidar os procedimentos de sua produção numa poética que esteja apoiada na linguagem por similitude e contiguidade. Metodologicamente, essas etapas de investigação foram colocadas, sobretudo, sob a abordagem qualitativa e bibliográfica dos dados observados que nos levaram ao método dialético, ao conhecimento fenomenológico e estético para explicitar que a poesia gerardiana traz uma riqueza imagética agregada às alusões eruditas e as reflexões que giram em torno do próprio desafio da escrita ainda não explorada pelo ângulo da epífora do nome. Ao contrário das outras pesquisas que se concentram na questão do estilo épico na atualidade, elegemos a formação das imagens e sua condição material pela forma estilística do poema como ponto central dessa discussão até porque tal temática carece de estudos e de atenção pela crítica.

Para solucionar essa gama de questões e a tese que associamos a ela como percurso de interpretação dos poemas, optamos por dividir o trabalho em três partes cada qual com seus capítulos que nos levam a abordagem dos problemas de análise e das teorias aqui tratadas. No entanto, antes de iniciar essa elucubração, ofertamos uma apresentação sobre o autor chamada “Gerardo Mello Mourão: o silêncio de um poeta” para deixá-lo navegar pelos mares da vida, das obras e dos vários estilos do escritor como o épico, a lírica, o romance e os ensaios. Esta

náutica poética é testemunhada pela linguagem de verve pós-moderna, de um feitio universal clássico e regional a qual procura não desempenhar um discurso deslocado de seu tempo, pois segundo Enzensberger (1995, p. 7-8), as relações de padrões que reinam em nossa sociedade são anacrônicas e abertas à existência consistente e, absolutamente, contemporânea. Com isso, buscamos, de acordo com os nossos juízos críticos fundamentados em Ítalo Calvino (1993), Ezra Pound (2017) e Ítalo Moriconi (2002) o seu lugar no cânone da literatura brasileira não pela quantidade de obras publicadas, mas de retomar à tradição pelo nacional e fundar formas que não estavam em voga no sistema literário da época e por trilhar por caminhos diferentes de outros poetas ou romancistas.

A primeira parte, intitulada de “Teoria da imagem e da forma”, é a força motriz que dá impulso a todo o estudo pelo fato de destinar ao levantamento teórico e constituir o conceito de imagem, partindo-se do princípio semiótico-fenomenológico da percepção e da expressão a fim de entender que ela ocorre pela experiência consciente a partir do contato exterior para atuar como arte formada e não uma imagem fruto da intuição. Essa reflexão está alavancada em cinco capítulos que advém da discussão da sensação e da percepção no âmbito da *Gestalt*, passando pela retórica ao propor a voz do autor como imagem de si, a do enunciador, através da experiência perceptiva e pelo devir da linguagem criativa que se compõe com o discurso da forma. No capítulo um, a análise mantém no processo formativo da imagem, na configuração do conteúdo e da forma pelas ideias de Kandinsky (1991) no âmbito da representação do real, concebendo-os como estruturas primordiais da relação do poeta com a experiência no mundo e, na sequência, já no capítulo dois, a configuração encontra-se sob a outra voz, a do sujeito enunciador que canta o mito de fundação do povo brasileiro e o da América a partir da saga familiar. Em seguida, no capítulo três, a investigação está centrada na imaginação enquanto linguagem inventiva que presentifica a imagem de si na do poeta-herói pelo tempo mítico e não o histórico, direcionando-nos ao caráter do enunciador, o de um *ethos* latino-americano ao desenvolver uma crítica comparativa com o poema “Conjectural” e o *sur* de José Luís Borges (1981; 2000) retratado tanto pelo discurso poético quanto na fisicalidade do poema, tema este proposto no capítulo quatro que discute ainda a definição de matéria por Henri Bergson (1999), Amado Alonso (1986) além da formatividade de Luigi Pareyson (1993), de objeto estético com José Ortega y Gasset (2008) junto com a análise e a fortuna crítica dos poemas de Gerardo Mello Mourão.

Para compreender os tópicos iniciais foi necessário indagar a relação da sensação com a percepção pelo movimento da funcionalidade da imagem e imaginação criadora com base nos postulados teóricos de Maurice Merleau-Ponty (1999), Gaston Bachelard (2001), Roland

Barthes (1990) e Gillo Dorfles (1992) o qual toma a atividade criativa extraperceptiva como o cerne dessa produção artístico-literária. No que concerne ao sujeito empírico como imagem de si e esta de reproduzir o seu caráter pela configuração dos enunciados, ou melhor, dos versos foram emprazadas as retóricas de Aristóteles (2005) e Perelman (2005), bem como as ideias de Ruth Amossy (2013), Dominique Maingueneau (2012) e Gerard Genette (1972) para expor o modo de como a cenografia e as figuras retóricas são construídas ao qualificar o nacional pelo universal clássico, ao retomar à tradição e se pondo no novo com a representatividade da matéria. A respeito disso, empregamos os conceitos de Octavio Paz (2013), Giorgio Agamben (2009), Hugo Friedrich (1978) e João Alexandre Barbosa (1986) ao referirmos à modernidade e a contemporaneidade quanto à ruptura do passado e essa volta como novidade dentro desse período de incertezas e de obscuridades em relação à experiência estética.

No que tange à forma, apesar de ser o capítulo que finaliza essa seção, ele já aparece intercalado ao conteúdo da imagem pela interpretação dos poemas com base nos preceitos estilísticos de Dámaso Alonso e Carlos Bousoño (1970) além de Leo Sptizer (1974) e Silveira Bueno (1964). Logo, procuramos nos centrar ainda no discurso da forma com João Alexandre Barbosa (1975), na filosofia orteguiana da estética como a arte desumanizada através do exercício da criação artística, pois a proposta de estudar o poeta e sua obra veio da riqueza dos detalhes de seus versos e dos símbolos traçados pelos caminhos da imaginação criadora e da visualidade. Percursos que desaguam em uma estilística predeterminante que nos levam a esclarecer, nessa etapa da tese, a definição de poema longo e do poema em prosa, o da forma simples e primitiva da saga familiar enraizada nas tradições do nordeste com André Jolles (1976) e Walter Benjamin (1994). Com efeito, identificaremos à maneira de como se realiza o retorno aos clássicos da literatura brasileira e universal com a polifonia de Bakhtin (2003), da intertextualidade de Julia Kristeva (1969) e nos palimpsestos de Gerard Genette (2006) tidos como recursos que auxiliam na narração do mito de fundação do Brasil e do *sur* americano visto em José Luís Borges (1981). Poemas estes que não ficam presos ao racionalismo e nem ao cientificismo técnico, porém no modo de como se retratam as imagens através da essencialidade da palavra, no aspecto gráfico-visual, por estilo libertário inovador comentados pelos críticos como Gumercindo Rocha Dorea, Wilson Martins, Ezra Pound, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, José Lins do Rego, Murilo Mendes, José Luís Borges, Otto Maria Carpeaux, Octavio Paz e Antonio Candido que dispõem de olhares analíticos sobre o conteúdo abordado d o poeta cearense e como produto da capacidade expressiva que está evidenciado sob uma forma individual organizada pela consciência da voz enunciativa. O interesse por esse postulado teórico na primeira parte do

estudo está ligado à temática e a forma que se encontram no universalismo intelectual e não no apelo eufórico dos sentidos do sujeito poético. Percepção que se constitui à medida que evoca objetos, documentos oficiais e diversos elementos como imagens poéticas nas mais diversas formas estilizadas. Portanto, as categorias do sentir e do perceber as coisas como um todo e não em suas partes (seja pelo tombamento dos integrantes da família, pela procura da liberdade e da busca incessante por Apolo) estão além da intuição, o da asserção croceana, para se coadunar em um conhecimento concebido como arte realizada onde o poema é a própria matéria.

A segunda parte, denominada de “Elucidação de uma teoria da imagem”, destina-se na aplicação dos fundamentos teóricos discutidos anteriormente e que agora passa a se encontrar dentro do conjunto da similitude e contiguidade da imagem consubstanciado pela lei estética fundada na poética contemporânea e por ser uma arte contemplativa. É nesse instante que a teoria da imagem vai se direcionando ao princípio semiótico-fenomenológico da expressão e do projeto metafórico, tendo-se como ponto de partida a escrita que se detém na imagem do poeta-herói, da viagem e da ilha como três elementos simbólicos que resultam na formação de *Os peãs*, justamente, os mesmos de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, além de ser uma referência ao tríplice de Dante Alighieri os quais são convocados para efeito de uma crítica comparativa. Com efeito, deverá ser uma análise mais detalhada da poesia de Gerardo Mello Mourão em vista da articulação do conteúdo com a fisicalidade do poema, da exigência das figuras retóricas ou tropos para assegurá-las por uma linguagem literária. A partir daí, essa segunda parte se sucede em quatro capítulos, sendo eles o da imagem telúrica: a terra e o mito de fundação; o da imagem órfica: o poeta-herói e a metáfora do sopro; o da imagem viajante: a viagem e a metáfora náutica; e, por último, da ilha sagrada: a liberdade poética e a metáfora do caminho. O capítulo seis fundamenta-se na concepção bachelardiana da imaginação material e dinâmica da terra como elemento místico e da sua mitopoética para a construção do enunciador através da imagem e de uma voz telúrica para sustentar o mito de fundação. Esta discussão prossegue no sétimo capítulo ao lado do mito da queda ao retratar a fundação dos mundos presente na mitologia de Orfeu e em *A Divina Comédia*. Essa interpretação se volta ao poema “O país dos Mourões” que toma o orfismo como manifestação para a composição da imagem órfica e da palavra primordial pela simbologia da flauta, pois, ao tocá-la, recupera a genealogia de seu país e da América pela visão dionisíaca da ressurreição. O oitavo capítulo destina-se ao poema “Peripécia de Gerardo” designado a desvendar a imagem purgatória do poeta-herói em busca da liberdade poética. Uma peregrinação em torno do elemento místico e mitopoético da água como um componente da imaginação material sustentada pela imagem

volátil da criação, detendo-se, sobretudo, no conteúdo da viagem que se aproxima também de *Os lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, e de Pero Lopes de Souza pelo *Diário das Navegações* encarados como partes intertextuais de todo o processo artístico dessa estética. Esse tópico traz uma compreensão das figuras de repetição e das palavras como o artifício da linguagem poética centrada na relação de semelhança e da proximidade para dar ênfase aos cantos já que a (re)metaforização é o canal da escritura de Gerardo Mello Mourão.

Esse aspecto do *continuum*, o da imagem metafórica ou o do trabalho da semelhança, ainda permanece no capítulo nove que tem como cerne de análise o poema “Rastro de Apolo” o qual reflete a nomeação e qualificação do título do livro por peã, um hino ao deus da poesia e da liberdade poética, instaurado na obra pelo duo do sagrado e do profano, bem como o apolíneo e o dionisíaco, pois, segundo Friedrich Nietzsche (2007), mesmo sendo duas forças opostas, se consubstanciam no princípio criativo para a produção da beleza estética do poema. Com isso, a tese de que *Os peãs* é um projeto metafórico da expressão e da linguagem da própria arte poética figura na peregrinação do poeta-herói ao oráculo de Delfos, simbolizando o processo metaliterário da escrita. Para fundamentar a segunda parte foi necessário recorrer ao viés da metáfora de Paul Ricoeur (2005), João Alexandre Barbosa (1974), Roman Jakobson (1970) e a sua reinvenção por Alfonso Reyes em *La experiencia literaria* (1997) além de compreender os mitos e símbolos nos postulados teóricos de Mircea Eliade (1991) e de Ruthven (1997) ao cantar o divino grego cristão, mantendo-se a relação com o *Hino Homérico a Apolo* analisado por Luiz Alberto Machado Cabral (2004). Para a leitura crítica dos poemas, apoiamo-nos nos ensaios de Godofredo Iommi, Abdias Nascimento, Efraín Tomás Bó, José Paulo Paes, Antônio Olinto, Octavio de Faria, Temístocles Linhares, José Geraldo Nogueira Moutinho, Tristão de Athayde, Vitto Santos, César Leal, Franklin de Oliveira e Massaud Moisés.

Enquanto a segunda parte visa explicar a formação da imagem por uma linguagem de similitudes e contiguidades, a terceira, chamada de “A metáfora gráfica e o espelhamento da forma”, aplica-se a teoria da forma para reafirmar também a sua poética aos moldes do poema verbo-visual. Este, por sua vez, é o eixo central dessa seção que enverga *Os peãs* a poética do visível sustentada tanto pela escrita quanto de outros signos pictóricos que nos proporcionam tal classificação. A presença física e visual das letras espalhadas pela folha torna o fator principal da performance dos poemas, pois é através da pulsação-respiração-movimento dos símbolos que o texto passa a respirar por um novo espaço de plenitude comunicacional e informacional. Ela é dividida em três tópicos sequenciados aos demais já que o capítulo dez, “Canção em forma: a palavra-imagem”, é ainda destinado ao desenvolvimento teórico da

imagem pelo aspecto semiótico, iconográfico e suas significações a partir de Erwin Panofsky (2017) e Charles Sanders Peirce (2017), entendendo a relevância da representação visual das palavras ao adentrar aos valores estéticos assumidos no decorrer da leitura. O capítulo onze, “O verso verbo-visual”, debate a escritura como objeto estético da desrealização ou da desumanização da arte com base na estética de José Ortega y Gasset (2008), desse devir visto pela questão metamórfica e poliédrica da forma repleta de hibridismos, aproximando-se em alguns pontos aos neoconcretistas, mas ao mesmo tempo se afasta ao retomar à tradição e ao simbolismo da cabala mística para penetrar nos símbolos alfanuméricos gregos e dar vida ao projeto poético. O emprego do termo infopoema é utilizado no sentido de trazer alta carga de informação no poema e não no da verbalização visual com o uso tecnológico pelo fato de proporcionarem e de obter o poder interpretativo de toda essa linguagem literária. Linguagem que se centra nas experimentações verbais das letras gregas dispostas nas cores preto e branco além de intuir a representação de outras artes (como, por exemplo, a música e o cartaz) consideradas como elementos dessa vertente visual lida a partir dos critérios da metáfora, do estranhamento, da literariedade e da textualidade. É nesse contexto que se dirige o capítulo doze chamado de “Poema, poesia e visualidade”, principalmente, ao deliberar que o duplo caos e ordem, tema e estrutura, visível e visual são itens que contêm os aspectos da origem verbal, partindo do método ideográfico de Ezra Pound (2017) para demonstrar que o conjunto de imagens ocorre pela inventividade do criador, de formas que mesclam o verso gráfico no mesmo nível de leitura dos tradicionais como peças chaves da nova estética para se afirmarem nos preceitos teóricos de Octavio Paz (2012) enquanto poema, poesia e imagem, aproximando ainda ao movimento criacionista da linguagem poética explorada em *Altazor*, de Vicente Huidobro, ao determiná-la por um real arquitetado pelo exercício imagístico da linguagem metafórica.

A discussão sobre o gosto estético moderno e estendido ao do contemporâneo presente nesse último partiu da indagação do efeito do belo e do anseio de *Os peãs* atingir a categoria de poema e poesia em decorrência das funções estéticas e do fato de a expressão literária ser característica da representação e da formatividade. A esse respeito, debruçamo-nos no escopo da estética orteguiana, posicionando que o ser de sua poesia compõe de signos em rotação em torno de seu sistema de relações místicas e telúricas que a cercam para dar origem ao objeto representado além de tratar que o ato de poetar em Gerardo Mello Mourão está antes de tudo na forma e não, exclusivamente, ao conteúdo. É nesse quesito, o da imagem e o da invenção da palavra, que retomamos a Ezra Pound ao tratar da linguagem poética do autor na categoria da melopeia e da fanopeia ao projetar a imaginação visual e a emoção no leitor aos vocábulos

tangidos também pela crítica da razão do poema e da estética de José Guilherme Merquior (2013). Para dar conta da questão visual e a da inventividade, procuramos explicar sobre essa liberdade de criação, de implantar esse estilo que possibilitou instituir o poema pela condição gráfica, rítmica e pela intelecção de suas palavras inventadas, as das *jitanjáforas*, de Alfonso Reyes, dispostas pelo jogo das significações no momento em que se inserem em cada um dos cantos. Nessa mesma seara, de entender a disposição das imagens literárias de maneira visível e visualmente, Márcia Arbex (2006) é trazida a tese para afirmar que as imagens atuam no mesmo nível do texto para gerar sentido e manter uma homogenia, permitindo o poeta abolir o mundo extratextual para promover a primazia do texto poético. As análises dos cantos estão sob a coletânea de sua fortuna crítica engajada por José Luís Lira, Bruno Tolentino, Tristão de Athayde, Abdias Nascimento, Afonso Botelho, Assis Brasil e Juan Raúl Young.

A nossa escolha por Gerardo Mello Mourão está nesse ato de resistência de se manter como poeta de estilo individual no meio de muitas correntes críticas da poesia brasileira atual. É nessa pulsação de uma poética peculiar que reside a força do dizer, e a linguagem não alude apenas a realidade em si, porém a indica e a representa pela recriação, tornando a poesia um ser que penetra no mundo em que nos é apresentado. O sentido de suas imagens literárias é a própria construção das imagens por semelhança porque as palavras transpassam o círculo dos significados relativos para dizer o indizível, de afirmar pela metáfora a experiência poética da expressão, pois a sua poesia é sustentada em si mesma pela identificação com a sua essência e isso não nos leva a outra coisa se não for à imagem do poeta-herói em peregrinação em busca de toda a sua arte poética. De imediato, deixamos claro que a tese não está pautada apenas na remodelação do conteúdo e da forma, mas no que ela traz de essencial quanto à linguagem na condição da metaforização a fim de explorar a revalorização da imagem como o componente central da criação em razão da ação estar na inventividade e no poetizar, pois é na geração das imagens pelas palavras que está o ato de fazer poemas. No final, propomos um juízo crítico que ecoa por essa linha de pensamento onde a imaginação criativa é decorrente do tempo presente da escrita, revelando-a pela novidade do sopro poético presentificado como estética contemporânea.

GERARDO MELLO MOURÃO:
O silêncio de um poeta

Ao falarmos de literatura brasileira contemporânea logo nos vem à mente um período marcado pela multiplicidade de autores e de suas tendências com intenção de instaurar o novo a partir do olhar fixo de seu tempo e no passado. O que chama a atenção é à maneira de como Gerardo Mello Mourão corroborou com o distanciamento e ao mesmo tempo de manter certa aproximação com a cultura ocidental, dos poetas da tradição e elementos estéticos da poesia concreta pelo fato de boa parte de sua obra se centrar ora no estilo popular e universal com referência à Grécia e ao Nordeste do período colonial ora no princípio renovador de dar a palavra o aspecto visual por meio da linguagem e dos recursos gráfico-visuais. Assim como a produção literária, a sua biografia ainda é desconhecida pela maioria dos acadêmicos de letras e dos leitores em geral a qual se resume nos próprios relatos ou dos amigos como o de Tristão de Athayde ao defendê-lo pelo ideário católico, mítico-religioso e detentor de um pensamento democrático da época sem tomar posição do princípio conservador. Apesar de não ser o cerne de nossa análise, até porque seguiremos o viés teórico da imagem e da forma pela construção e autonomia do texto, o do procedimento artístico, é importante ressaltá-la aqui como uma breve apresentação além de discutir, respectivamente, a sua inserção no contexto da poesia brasileira do século XX e o motivo de ser um dos poetas silenciados pela crítica nacional no que se refere à distinção de seus poemas enquanto tom menor ou maior na categoria de um cânone a partir da ideia estética e filosófica.

Gerardo Mello Mourão foi poeta, ficcionista, ensaísta, tradutor e jornalista nascido no Estado do Ceará, precisamente, na cidade de Ipueiras aos pés da Serra dos Cocos. Ipueira é uma palavra indígena do tupi-guarani que significa água passada, aquela que já não corre mais formada por lagoas ou lugares baixos devido ao transbordamento dos rios. Região erguida, em 1745, pela fé e religiosidade do capitão-mor, José de Araújo Chaves, que autorizou Frei José a instalar a Capela Nossa Senhora da Conceição para devoção a São Gonçalo, fundando o Distrito de São Gonçalo, berço dos Mello e Mourões. Estes são primos carnais, filhos de pais-irmãos e mães-irmãs, descendentes dos colonizadores portugueses vindo de uma das famílias mais antigas de Portugal que residiram na vila Mourão, povoado de Évora, situado na área do Alentejo Central. O menino-poeta somente veio a nascer em 08 de janeiro de 1917, filho do Major Ribeiro Mello Sampaio e da professora Esther Urcezina de Mello Sampaio os quais buscaram na expressão germânica *Gerhaedt* ou *Gerhard* o significado de seu nome, “forte

pelas armas”. Viveu a sua infância em meio às lutas de seu clã familiar além de se tornar, em meio ao cenário de guerra, um leitor desde cedo que, posteriormente, foi residir em Cratêus. Aos onze anos, convicto que o seu desejo era de ser padre, resolve entrar no Convento São Clemente dos Redentoristas holandeses em Congonhas do Campo, localizado em Minas Gerais e, mais tarde, aos dezessete anos, no Convento da Glória, no Estado mineiro, toma o hábito de Santo Afonso do Ligório, aprende vários idiomas e sai da vida religiosa um ano depois antes de proferir os votos de pobreza, castidade e obediência para estudar direito.

Ao se voltar para os problemas sociais, culturais e políticos do país em 1932, ingressa-se, junto aos diversos intelectuais da época, ao movimento AIB, Ação Integralista Brasileira, de Plínio Salgado, participando da Semana de Arte Moderna, do Verde-Amarelismo ao propor o nacionalismo puro e de ter como ideal a luta pelos valores morais, éticos e cívicos durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. A sua participação no integralismo ocorreu devido ao forte sentimento nacionalista e de ser praticante ativo do catolicismo, vendo a oportunidade eminente de combater o liberalismo. Entre 1942 e 1948 foi preso onde escreveu a obra *Cabo das Tormentas* composto de dez elegias de perdição e, ainda, o seu maior romance *O valete de espadas* que, segundo José Luís Lira (2007, p. 83), alcançou grande repercussão no meio literário conforme aponta Ricardo Ramos do *Jornal Estado de São Paulo* da época. Em 1964, período em que exerceu o mandato de Deputado por Alagoas, foi levado a inquérito policial acusado da prática comunista¹ o que o fez exilar no Chile, tornando-se professor universitário na Universidade Católica de Valparaíso. No tempo que ali residiu propôs o estudo de música e seminários poéticos com leituras traduzidas de Aristóteles e de Platão, *Eneida* e *Iliada*, de Homero, afirmando que todas as coisas estavam ligadas a arquitetura. Le Corbusier, arquiteto, escultor, pintor suíço naturalizado francês, escreveu uma carta antes da morte o qual dizia que se voltasse a estudar escolheria “uma pequena escola debruçada sobre um penedo em frente ao Pacífico, em Valparaíso” com referência aos conhecimentos de Gerardo Mello Mourão.

Ao exemplo da política, acompanhado por muitos anos devido ao clã familiar participar, ativamente, da vida pública da região, a poesia também o seguiu desde a infância como o único tempo e espaço que exercitava enquanto categoria humana, sobretudo, o ato de fazer poemas em razão de fazê-lo conviver com as coisas, os lugares e as pessoas. Fato este que nos move a interpretar a sua poética pela voz enunciativa ao criar sua imagem para instituir outro mundo através de um real representado somente possível pela arte. O escritor, por considerar esse o único ofício, afirma que não é um poeta nordestino, mas um nordestino

¹ Cf. Entrevista - Gerardo Mello Mourão (2001). Conferência da fidelidade de conteúdo – NHIST 23/12/2009.

amereida se hace desviándose de su aguja

el camino no es el camino

(IOMMI, 1967, p. 15; 185-189)

O poema tece os feitos lendários de personagens heroicos que fazem parte da origem e da raça de toda a América do Sul, um construtor de mitos onde a palavra produz a realidade narrativa e não histórica, principalmente, a do aspecto da condição humana. Esse movimento artístico teve como ideal a implantação da estética de invenção em que o tempo e o espaço da escrita, sejam em versos ou no estilo prosaico acima, estivessem numa romaria continental, de chãos andantes e estimados, de navegantes que deixaram textos de achamentos e de caráter épico-lírico. Com isso, o movimento artístico-literário passou a ocupar de um rigor fundado pela inventividade ancestral e do agora para ordenar a configuração da escritura por um corpo instituído não com base em fenômenos, mas sim em conhecimentos estilísticos a fim de que a palavra assumisse a beleza mediante as suas medidas, condições e ressonâncias de antes. De acordo com tal fundamento, a poesia não estaria em qualquer poema, porém o poema deveria incorporar a poesia para dar a palavra criada o próprio som e ao texto a sua sintaxe. Estilo este que se aproxima da vanguarda criacionista da década de 1914 com o manifesto *Non Serviam*, e na arte poética que “*inventa mundos nuevos y cuida de tua palabra; el adjetivo, cuando no da vida, mata*” tão presente na obra do poeta chileno Vicente Huidobro (1991, p. 176) o qual alcança o seu auge com a publicação de *Altazor o el viaje em paracaídas*.

De formação tradicional e academicista, Gerardo Mello Mourão procurou afastar das problemáticas modernas contestadoras para traçar uma estética criadora que se firmasse entre o novo e o antigo através da poesia híbrida a fim de inferir tanto os impasses vivenciados por sua individualidade moldada pelo passado como o de ficar imerso na conjuntura das recentes concepções literárias para produzir a obra de arte literária. A este respeito, identificamos que a sua poética atinge a plenitude da proposta imposta pela modernidade, porém vai além quando a sua estética se constitui de uma manifestação da melhor poesia por meio da reformulação da criação artística no país capaz de fecundar a poética tradicional sob qualquer gênero ou meios estilísticos como assegura Antonio Candido (1979, p. 24) ao afirmar que há, nesse período,

a ocorrência de certas obras de definição difícil, que podem funcionar como funcionavam os gêneros poéticos; que podem mesmo constituir manifestações da melhor poesia (...). Eu mencionaria o curioso *Peripécia de Gerardo*, de Gerardo Mello Mourão, publicado em 1972, praticamente continuação de outro do mesmo autor, *O País dos Mourões*, de 1964. São longos poemas em verso livre de ritmo prosaico (...).

A partir dessas considerações de Antonio Candido, vemos que as décadas de 1960 e 1970, período da publicação das obras mencionadas, funcionaram como cenário principal da deslocação de estilos que buscavam a sisudez e as consagradas formas seculares diferentes daquelas recuperadas pelos parnasianos. A visão poética de Gerardo Mello Mourão se voltava para o estilo que predominava a linguagem na poesia e a poesia na linguagem com a técnica inovadora composta de um espetáculo verbo-visual de símbolos, caligramas, letras gregas e intertextualidades que elevaram as obras a ser a afirmação viva da cultura brasileira. Embora por se considerar um não seguidor de ninguém, teve forte influência do escritor Franz Kafka na ficção e, nos poemas, o poeta norte-americano Ezra Pound o que o levou a produzir versos gráficos e ideogramas instaurados pelo conjunto de imagens poéticas. Entretanto, não deixou de lado a safra da tradição com a sua característica helênica e universal, bem como a regional, social e religiosa que, diante a essas idiossincrasias, estruturou a alegoria e diversas imagens consubstanciadas pelos moldes visuais e linguístico-formais.

Se a contemporaneidade é a relação singular com o próprio tempo que o escritor adere e ao mesmo instante procura tomar certa distância, logo, o tempo passa a ser definido pela dissociação e por um anacronismo capaz de levá-lo a perceber e a apreender, de acordo com Agamben (2009, p. 59), o seu deslocamento em face de outras épocas. As grandes mudanças ocorreram na metade do século XX e trouxeram vertentes as quais ainda impõem renovações necessárias pela adoção de um modo distinto do fazer literário. Com isso, o poeta nos revela uma estética heterogênea que se inclina para as propostas das escolas anteriores e a inova com a palavra, funcionando como mecanismo gerador de linguagem simples e erudita, mostrando, segundo Massaud Moisés (2019), o seu país e o continente com o objetivo de alcançar a voz telúrica da poesia e da poética universal pelos grandes acentos helênicos em suas obras. Para compreendermos tais particularidades é importante ressaltar aqui alguns de seus poemas visto que a finalidade dessa apresentação é levá-lo a se familiarizar com o período literário o qual pertence e, ainda, com a boa parte de sua produção no que tange a temática e a forma. Dentre elas, podemos citar *Cabo das Tormentas* (1950), *Três pavanas* (1961), *O país dos Mourões* (1963), *Peripécia de Gerardo* (1972), *Rastro de Apolo* (1977) e *Invenção do Mar* (1997), esta última é vista como um dos poemas mais célebres de verve épica ao narrar os feitos heroicos do povo colonizado (dos índios e dos negros) e da formação cultural brasileira:

Ai flores do verde pinho
 ai pinho da verde rama
 coroadado 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 Diônisis — poeta e rei

(MOURÃO, 1997, p. 24)

Com base nessa leitura, poema I, Canto Primeiro, é possível identificarmos a grandeza do recurso figurativo da imagem poética que está tão presente em sua poética. No fragmento, a alegoria do mar é retomada pela descoberta dos mares que faz referência ao processo de colonização do Brasil pelos portugueses além da tentativa do apagamento do autor ao colocar uma voz lírica que coincide com a sua, de dirigir-se a um interlocutor e instituir, a partir desse circuito de imagens, a figura da escrita como escritura ou inventário. Portanto, temos nesse trecho poético, o que veremos no decorrer dos próximos capítulos, é o devir do poeta na figura de si mesmo, a de um poeta-herói colocado no poema como metáfora desse transporte e, ao idealizar a poesia como veículo ou receptáculo ativo, emula então da tradição a matéria e a forma fixa como elemento configurativo de sua arte literária. Augusto Frederico Schmidt (1996, p. 22) o considera um poeta autêntico que o fez olhar para as coisas invisíveis de seus poemas, dando-o o conhecimento preciso a essa nova contribuição poética. Todavia, Gerardo Mello Mourão também se destaca na lírica no quesito da tradição grega e a formação das imagens, trazendo-nos pela écfrase a passagem pictórica de Ulisses ao resistir ao canto das sereias em *Odisseia*, de Homero, com o poema “O que as sereias dizem a Orfeu na noite do mar”, de *Canon & fuga* (1999); bem como *Três pavanais* (1961) e *Algumas Partituras* (2002), destacando-se a “Suíte do couro ou Louvação do couro” ao metaforizar o cotidiano nordestino enquanto a presença do boi torna a memória viva e cultural da região sertaneja. Os dois poemas que compõem *Susana 3 – Elegia e inventário* (1994) retratam o canto atemporal a uma Susana hebreia, um mito bíblico onde a musa simboliza a pureza e a beleza em si mesma, e o seu corpo é a representação da própria escritura:

e a mão de Deus riscou tua cabeça
 e eras Sua imagem
 e eras tu
 a Beleza
 compassiva e cruel:
 e duraste um relâmpago
 o relâmpago dos olhos
 ao coração
 a eternidade

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

(MOURÃO, 1998, p. 39)

O excerto poético acima, “Elegia de Suzana”, convoca tanto a tradição lírica brasileira a partir de um subjetivismo de tom de difícil amor posto pela beleza de uma mulher quanto o discurso mítico-religioso, livro de Daniel, capítulo 13, Antigo Testamento, para conotar essa despedida da experiência obsessiva do belo imposto pelos moldes clássicos, *art pour l’art*, sustentando a ideia da existência de acertos e de erros ao inovar o inventário da escrita que se figurasse como o encanto da mulher divina. O poeta canta o caminho entre a beleza feminina e a do cânone ao retomá-lo pela beleza roubada entendida aqui pelo pensamento orteguiano, afirmando que a obra de arte se inicia quando os seus materiais terminam e estes vivem na dimensão incomensurável com os próprios elementos que os compõem, deixando visível que qualquer tentativa pela perfeição leva quase sempre a tragédia. Portanto, o que encontramos no poema é, justamente, essa dimensão imposta pela versificação livre a qual nos conduz ao plano da beleza de uma poética contemporânea que dialoga com as mais diversas formas. Na verdade, celebra a experiência assegurada no ser da poesia, de uma *poiesis* estabelecida pelas combinações performáticas resumida na dor cósmica, na agônica e visceral da peregrinação em buscar a beleza prometida simbolizada no poema pela atomização da palavra Susana, cindindo-a na sua unidade fonética e semântica, “*Sus/ana!*”, revela a significação da imagem da musa, sobretudo, ligada ao sentido do ânimo, da coragem e da graça da renovação poética iniciada desde o Modernismo.

O que presenciamos em *Os peões* é um jogo de Gerardo Mello Mourão em estabelecer uma relação dialógica com a tradição pelo novo. Mesmo com o olhar no passado para instituir o agora com outra beleza, ele modaliza o conjunto do querer ser e não o do disjuncto do poder ser, ou seja, a retomada é sempre realizada na condição de (re)criar a estética. Essa condição surge também em *Invenção do Saber* (1983) e *Cabo das Tormentas* (1950), um livro de dez elegias onde os seus versos contém não apenas palavras procuradas à favor do ritmo, mas sim expressões que nos levam, segundo José Lins do Rego (1996, p. 46), “aos cimos da grande

poesia, de admirável poesia”, pois para ele “este poeta Gerardo sabe que as palavras carregam a vida eterna” e “das palavras se serve para nos alarmar e nos encantar”. Murilo Mendes² acentua ainda que o último poema dessa série, “O olhar para o Setentrião – 10ª elegia”, é uma página extraordinária e traz a revelação de um poeta significativo nos quadros da poesia brasileira.

Não dá para falar de Gerardo Mello Mourão sem comentar o lado ficcionista, e que a teoria do *nouveau roman* lhe despertou interesse no que diz respeito ao tema e composição. Na mesma seara da poesia, de instaurar a novidade, o poeta chama à atenção do leitor quando, por mais contrário que ele seja ao conteúdo do romance ou dos contos, revela uma cultura não habitua a ver nos escritores nacionais pelo fato de, ser poeta ou romancista, não basta somente escrever a narrativa e sentimentalizá-la para chegar a prosa poética ou enchê-la de descrições minuciosas com períodos longos e muitas vírgulas com o intuito de dizer que é pós-moderno, mas por trazer uma linguagem metafórica além da forma densa pela intensidade das palavras e das frases. Dentre esse gênero, destacam-se as obras *Dossiê da destruição*, de 1966, por tratar o conjunto de ensaios sobre a sabedoria que eleva o conhecimento do homem e de si mesmo; e *O valete de espadas*, de 1960, uma de suas obras de maior expressividade prosaica por ser um romance existencialista ao narrar à história da caminhada de um homem, a do narrador Gonçalo Falcão de Val-de-Cães, representado na figura do ser enquanto poeta e não ao ser do autor através de símbolos designados pela forma, rumos e tradições que, mortos ou vivos, sustentam a sociedade de cada geração, mostrando-se resistente pela lavra poética:

Todos os erros do mundo se devem a respostas erradas.

Falar não significa superioridade. Quantos homens viveram oitenta anos, falando todos os dias, o dia todo e nem uma de suas palavras permaneceu.

É preciso queimar todas as palavras, perdê-las, para salvar uma. E quantas vezes a palavra não estraga justamente nossos mais belos pensamentos e anula nossas mais vivas expressões. É o que acontece quase sempre aos poetas.

Não encontro ninguém para falar de tais negócios, e sou obrigado a recorrer a velhos livros, e encontro todos, poetas e profetas, perplexos da mesma angústia.

(MOURÃO, 2007, p. 29-30)

Aqui estão as minhas mãos. Tenho medo de feri-las, mas devia romper com elas este espelho terrível. Me olho. Miro meus olhos, comparando-os com os loucos que me mostraram certa vez no hospício (...). Mas são meus olhos, e não estão mortos e não me enganam.

² Ibidem, p. 47.

Não sei se é remorso ou se é saudade. É o coração na ponta dos dedos, machucando-se em tudo que eu toco.

Poucos exercem sua profissão. As profissões é que os manobram. São empregados nelas. (Nem se quer é o destino. Estes que se entregam sem lutar contra o destino, nem podem dizer que lhe conhecem o sabor. Porque o destino, é preciso domá-lo, com ódio ou com amor, mas domá-lo).

(MOURÃO, 2007, p. 40-41)

Os trechos selecionados pertencem aos capítulos iniciais do romance onde o narrador-personagem vagueia sem origem e nem destino pelo mundo dos mortos como se estivesse em um labirinto com sequência de pesadelos perturbadores e demoníacos. Por sondar as veredas mais profundas dos problemas sobrenaturais e das relações inevitáveis com a enigmática vida humana, a obra é considerada, na visão de Franklin de Oliveira (1978), um grande romance expressionista brasileiro ao aglutinar não só os gêneros, mas de se construir pelos valores do sensorialismo e ser imantado pelas múltiplas polaridades manifestadas em sua composição estrutural e na temática a qual lhe dá enorme densidade conteudística. O pensamento assume, muitas vezes, formas de aforismos através da angústia existencial devido a sua inquietude à procura daquilo que, para ele, talvez não seria encontrado como, por exemplo, o universo particular e (re)inventado pela palavra. Dessa maneira, averiguamos que há, além do atributo estilístico, a plasticidade da linguagem que está como suporte para identificar o invisível, permitindo o leitor desavisado a se perder na narrativa pelo fato de ser uma arte figurativa e por fugir das formas tradicionais não as vendo como obra literária ou uma arte composta de estética. Essa característica, o da forma de como o real nos atinge, está ligada ao modo de como nos inserimos nele, e cada época tende a revelar a tendência à favor da nova arte seja pela negação ou de manter o passado para chegar à novidade enquanto estética. Tal fato está presente em *Os peãs* (1982) e desde já merece uma apresentação objetiva para situá-lo na leitura desse trabalho no que concerne ao conteúdo, à forma e a visualidade da palavra.

Os peãs, do grego *Oi paianes*, hino em honra a Apolo e Diana (Ártemis), é uma obra literária que reúne, respectivamente, os livros “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo” como três poemas longos que exaltam, pelos cantos épicos e líricos, a formação do povo brasileiro e latino-americano, a celebração da peregrinação do poeta-herói no sertão nordestino e no mundo à procura da ilha de Apolo, o deus que o gerou e símbolo da liberdade poética. Assim, são poesias sustentadas pela força plena da imagem literária e estão constituídas por uma voz narrativa que sobrepõe a do autor para atingir a integração crescente dessa ação, da erudição e da criatividade intelectual. Com efeito, mostra-nos a consciência

artística na qual o passado e a atualidade se mantêm no extremo dialogismo, fazendo com que essa existência simultânea seja contemporânea a sua época. Um passado aglutinado com o universalismo clássico e o local dentro da riqueza da própria língua, possibilitando um leque de possibilidade estilística e de lirismo que invadem os seus mananciais para conduzir o ritmo de cada poema, desnudando as terras lendárias e o clamor aos deuses gregos.

O poema “O país dos Mourões”, publicado pela primeira vez em 1963, leva Gerardo Mello Mourão a ser um autor de grau eminente ao narrar, na pureza da linguagem de estilo épico, a verdadeira genealogia regional e nacional pela saga e feitos heroicos da família Mello e Mourões dos finais do século XIX e início do século XX, por meio de um herói-mítico que preserva a fama de sua linhagem em não temer a morte provocada pelos brutais coronéis nordestinos. O lírico, outro gênero recorrente nesse texto, funde-se com o mundo órfico onde os seres provêm do ventre das mulheres e estas os congregam em sua volta pela força do amor e do sexo, invocando-as como musas para dedicar e expressar, subjetivamente, a admiração a essas Nênias da Sibila. Em “Peripécia de Gerardo”, de 1972, temos um sujeito enunciativo, agora expatriado, detentor de um lirismo acentuado de emoção com a morte da amada, mas a grandeza do poema é, justamente, o canto da comovida viagem à procura da liberdade, da cidade *Eleutheria*, considerada a musa que guia os passos do ser humano. Essa jornada é ainda maior em “Rastro de Apolo”, de 1977, com a temática da busca incansável por Apolo, fazendo-o percorrer as cidades do sertão nordestino, de país a país, até chegar aos montes sagrados da Grécia, no templo de Delfos, para então escrever, na mais vasta solidão daquele recanto e debaixo das árvores, os versos de toda essa obra literária:

pois entre os cavalos ruivos e as éguas ruivas e as
 ribeiras verdes
 passeio a peripécia da tristeza
 peri
 patética
 e a cada passo inventado a morte e sou
 minha própria invenção
 e inventei este deus e este país,
 ao inventar, Apolo, o rastro
 de teus pés no chão de Orfeu – o rastro
 de tua flecha pelo céu e o rastro
 de tua voz nos presságios da noite
 no bóreas entre as folhas
 na sonora fonte:
 e quando mais ninguém
 cantarei eu ainda os sagrados eólios
 ao ouvido na ninfa
 e à virilha da fêmea

(MOURÃO, 1999, p. 349)

Todo esse périplo condoído descrito pelo sujeito lírico é vasto e ancho o qual se coloca na posição de devorador de léguas, de terras e mares, estendido do sertão aos caminhos mais distantes para encontrar a redenção e a liberdade helênica de sua escrita poética. Aliás, é o percurso de suas aventuras, da *peri/patética*, descrita em “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”, e é destes cantos deambulatórios que se desenvolve a elegia da fundação pelo chão dos Mourões e no de Apolo, telurismo este registrado em todos os poemas. Com isso, coloca-se, de maneira alucinante, sobre a trilha do amor vista na obra como uma alegoria para o seu peã da ressurreição que gira em torno do sexo e da morte, das raízes da existência e vivências do eu enunciado como ato inventivo da criação literária. Portanto, *Os peãs* traz uma técnica inovadora, uma composição poliédrica cheia de proezas linguístico-formais típico do estilo huidobriano e de artes combinatórias que merece a nossa atenção e da crítica para revelar as imagens ali instauradas por um feitio multifacetado ou através de uma visão caleidoscópica da realidade representada pertencente ao ideário poético. O poeta torna os poemas mais eruditos e ainda insere a cultura popular com certas peculiaridades não o fazendo escravo de nenhum período e sim, de acordo com Tristão de Athayde (1999, p. 413), o senhor de todos os tempos.

Tanto nos versos como na prosa gerardiana, o nordeste brasileiro é convocado sob os mais variados tipos e características a que Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto nos habituaram a ver pela fantástica descrição do homem, da terra e da natureza do sertão com seus enredos. O que o faz diferenciar dos modernistas é, precisamente, o fato de não limitar apenas ao regional, mas de enxertar na poética as coisas e as lendas de outros povos com destaque aos heróis da mitologia e sua carga de significação. Assim, podemos afirmar que as suas obras nos impressionam pelo sensualismo imposto entre o regional e o universal, mexendo com os nervos do leitor ao exacerbá-lo com a presença da morte e o seu cortejo de destruição e de decadência tão presente em “O país dos Mourões”, bem como manter certa aproximação ao estilo literário de outros poetas como Dantas Motta e não de copiá-los, de uma poesia *sui generis* ao se deter na crônica familiar arraigada no solo e pela linguagem própria do sertão. Além do mais, traz a estética que deságua na escritura de seu próprio ritmo ao abarcar, pelo sopro do poeta, no cultivo de palavras detentoras de uma sintaxe especial que atingem a forma pelo exercício da criação. Trata-se, segundo Alexei Bueno (2006), poeta e ensaísta, de “obra ímpar no panorama da nossa literatura do último século que agora surge pela primeira vez, majoritariamente, sistematizada para a fruição formativa de todos os amantes do pensamento, do espírito e da poesia”.

Gerardo Mello Mourão define-se por esse movimento de estar no presente e de possuir o desejo de rompê-lo pela criação. Por conseguinte, o caminhar e o fim de sua poética são

operados pela imagem que advém da percepção e da experiência-consciente que, após passar pela atividade criativa, se coloca sob os princípios da inventividade como imagem literária constituída através da linguagem e da forma. O poeta, enquanto contemporâneo, percebe esse passado pelo devir histórico ao fundir o conteúdo a arte erudita e popular acompanhada dos recursos estilísticos, pois de acordo com a carta de Octavio Paz enviada a José Bianco (1996), tradutor de suas obras na versão espanhol, elevam *Os peãs* a obra literária pelo fato de retratar a “genealogia americana como paisagem humana e verbal”, colocando-a na categoria da poesia das origens. Dessa maneira, os três poemas-livros são tratados aqui não como frutos da intuição de quem os produziu e sim como resultado da forma, da operação artística dada pela imaginação criadora capaz de transformar a experiência do sujeito empírico desvinculada da ideia de essência ou proposta metafísica, e também em imagens e símbolos literários inseridos como objeto estético.

Apesar de possuir uma vasta criação literária e de integrar a Academia Brasileira de Filosofia e de Hagiologia, Gerardo Mello Mourão é um poeta pouco conhecido pelo público leitor. No entanto, é uma das vozes que soube mergulhar tanto na obscuridade do presente como do passado para analisar as diversas formas poéticas com outras artes e recriá-las como feixes de luzes, estabelecendo toda uma estrutura que tem na tradição e no novo o cerne de sua criação. A título de exemplificação, citemos o híbrido intergênero que busca na épica e na lírica os recursos estilísticos necessários para arquitetar a saga familiar pelo canto do poeta-herói na contemporaneidade, bem como os documentos históricos, cartazes e os desenhos de letras gregas determinados pela transposição semiótica e lidos a partir do poema, não fora dele, além de imagens poéticas construídas pela relação de semelhança e contiguidade da cultura primitiva com a atual. Uma expressividade que não teve lugar apenas no tempo cronológico, mas é ele que o permitiu apreender a forma e o conteúdo no tempo da criação poética onde a objetividade e a subjetividade estão no jogo de renovações, colocando-o como um cantor das fundações e de um pós-cânone na literatura brasileira. Ao repassá-lo esse título, estamos, sobretudo, referindo ao delineamento da cultura marcada pela estabilidade ou uma conversão estética integrada ao alto Modernismo definido como sistema acadêmico-literário preocupado em inovar e reformular a consciência nacional em estabelecer o limite que a realidade impôs a nossas veleidades de amadurecimento como povo histórico.

A este respeito, *Os peãs* aborda o nacional com base no ponto crítico social e regional ligado sempre a questão nordestina onde cada um dos cantos se religa a tradição pela forma fixa dos clássicos marcada pelo recurso intertextual que será discutido no tópico “Discurso da forma” presente na primeira parte deste estudo. Não podemos dizer que a sua poesia deve ser

considerada apenas como essencial pelo motivo de recorrer a um momento da sua vida para lhe conferir o valor simbólico, mas sim ao torná-la em uma linguagem sublime pela metáfora a fim de atingir a imagem da fundação de um povo pela saga familiar através da grandeza e da simplicidade da expressão. Ítalo Moriconi (2002, p. 76) assevera que,

À medida que a poesia canônica e poesia essencial formam como que duas famílias, cabe distingui-las bem para valorizá-las em suas respectivas jurisdições. A crítica de poesia no Brasil cometeu muitas vezes o erro sectário de designar uma ou outra família como sinônimo absoluto de poesia, deixando o outro lado na sombra e levando a pedagogias truncadas, fazendo com que o debate poético brasileiro resvalasse muitas vezes para uma briguinha de cunho fundamentalmente ideológico. Ideológico no sentido de ideologia estética e de parcialidade cega na escolha do “seu lado”.

Tomar um cânone, tentar conceituá-lo e investigar a presença de poetas, romancistas e contistas próximos a ele é sempre algo complicado porque envolve tanto uma abordagem de temas da humanidade ou da nacionalidade quanto o ato de levar a linguagem a um extremo ainda não atingível. Como veremos nos próximos capítulos pelas análises dos poemas, Gerardo Mello Mourão convoca Homero, Ovídio, Dante Alighieri e Luiz Vaz de Camões como poetas canônicos para dar suporte a esse tom maior junto ao seu estilo individual marcado tanto no plano da poesia em estilo épico da viagem como no da lírica pelo processo anacrônico e o do híbrido intergênero. Mesmo sendo esquecido por alguns críticos, traz uma tradição ocidental que não ofusca a novidade, garantindo-a como herança conquistada e ressuscitada. Por isso, ao enquadrá-lo como pós-moderno, devemos considerar o fato de agregar a ideia da estética com a filosófica para resultar na poética de um dado intelectual, visando situar a sua poesia entre a atividade criativa e o espaço de produção com o fim de obter imagens poéticas sob os mais variados recursos visuais. Logo, a criação literária funde o formal clássico com o conteúdo nacional o que leva a crítica a rejeitá-lo ou de impor um silêncio sobre aquilo que melhor nos apresenta, a representação áspera e sofrida da alma sertaneja materializada pelo discurso mítico-telúrico, pois compreendê-lo significa ter de alavancar a uma posição frente à realidade despida de dogmas e biografismos para assumir a razão estética do poema e da linguagem enquanto obra de arte literária como faremos no decorrer desse trabalho.

No meio de tantas correntes da poesia brasileira de hoje, Antônio Olinto (2012) afirma que a crítica, mesmo considerando Gerardo Mello Mourão como fazedor de versos, o deturpa ao vê-lo como um poeta estranho e solitário, não havendo nada que se assemelhe ou aproxime a ele. Entretanto, é um ourives de versos que entrega o máximo de si ao deixar dito o quase não dito e muito do não dito erigido de notas mítico-simbólicas, épicas e líricas, fazendo com

que os poemas sejam considerados eruditos e vistos pelo aspecto da novidade, usufruindo a tradição cultural ocidental pela verbalização e adoção do pensamento voltado para a condição humana de seu tempo. Daí, a taciturnidade também sobre as suas obras por temerem encontrar não só a fusão da cultura grega na poesia nordestina, mas de identificar um estilo neoclássico do tipo parnasiano ou poeta hermético, árido e incomunicável pelo fato de alguns estudiosos da literatura ainda o verem com uma certa ausência de comunhão com o leitor. Pelo contrário, é um artista onde o seu papel está em enfatizar os valores opostos tidos como não pragmáticos e não imediatistas de uma sociedade para restaurar a comunicação com os interlocutores ao abordar a cosmogonia centrada na fundação de mundos e dos homens por uma linguagem de expressão literária.

Em termos formais, essa resistência se estende ainda a adesão ao poema longo no que diz respeito ao duplo princípio da variedade dentro do princípio da unidade pelo motivo da plenitude ser alcançada pela combinação da recorrência com a surpresa. Essa recorrência na poesia de Gerardo Mello Mourão deve ser entendida não apenas pela extensão do poema, mas nos versos longos e de sua metrificação, bem como as rimas e os epítetos apelantes aos poetas clássicos e regionais enquadrados como signos enfatizadores da continuidade. Do outro lado, temos a surpresa vista pela ruptura e invenções que estão concentradas nas mudanças para um novo estilo em que o cerne desse desenvolvimento se encontra nos recursos verbo-visuais, nos intertextuais e interdiscursivos além de misturar o mítico com o heroico como corpo dessa analogia para apresentar as imagens como escrituras. Com isso, ele assegura, sobretudo, uma embocadura canônica que o permitiu concentrar na elaboração da linguagem e na elegância estrutural uma verdadeira equação linguístico-simbólica. Logo, podemos considerá-lo como poeta contemporâneo que retoma os clássicos porque soube articular o uso das palavras de forma funcional enveredado no poema na tentativa de mostrar o que ele traz em si mesmo ao fugir da abstração vulgar e desnecessária, mantendo a sua escrita através da associação binária poema e tempo, poema e poeta, poema e poema, poema e história, poema e sociedade. O que percebemos nas obras literárias elencadas nessa apresentação é esse modo, incessantemente, de despertar uma nuvem carregada de críticas sobre elas mesmas, provocando, às vezes, certo afastamento do leitor. No entanto, é aí que reside a sua força canônica porque a sua linguagem e a forma não ensina algo que sabíamos, mas nos levam a descobrir o já conhecido de maneira diferente por essa relação de proximidade entre o clássico e o leitor.

Com Gerardo Mello Mourão, assim como outros poetas românticos e modernistas, podemos dizer que o povo possui uma cultura poética com valores determinados que reiterem ou contestem o cânone a fim de instituir o novo ao centrar na retomada da linha evolutiva da

tradição³. A esse respeito, Ítalo Calvino (1993, p. 11) assegura que os clássicos “são aqueles que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)”, logo, a leitura dos clássicos é na realidade a releitura de outros cânones, e esse fato está tão presente na poesia gerardiana pelos estilos de Homero, Dante, Luís Vaz de Camões e Jorge de Lima. A retomada a esses autores é, justamente, aferir que estes ainda conversam com atualidade, pois o que predomina no nosso objeto de estudo é a fusão desses tempos e, mesmo que seja incompatível no mundo efetivo, a representação os colocam no mesmo nível de interpretação nos poemas. A reconciliação com a tradição segue a lei eliotiana em que o passado, ao tornar em novo, reafirma-se, inteiramente, como tradição nacional emanada de uma poesia épico-lírica e visual. Abdias Nascimento (2007, p. 136) diz que não faz crítica a sua produção, porém a coloca como celebração da América dentro da temporalidade do poema narrativo por considerá-lo poeta criador e criatura do mundo ao fundar pelo canto o nosso tempo e espaço. A grande lição que ele nos deixa é a permanência da fundação dos poetas pela representação do real, o do país dos Mourões onde a mitologia, o heroísmo e o regional estão na mais alta e pura linguagem por semelhança e contiguidade, chegando aos caminhos do universo como o aprendiz da morte e ressurreição. Uma poesia que brota de uma língua comunal e particular cujos significados se sobrepõem a fantasia ou a própria história para trilhar sobre a criação artística de Apolo. Peculiaridades estas que nos deteremos a partir de agora.

³ No cenário da literatura brasileira, Gerardo Mello Mourão volta à tradição pelos poemas de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto através da intertextualidade, aproximando-se ao épico de cânones nacionais como Gonçalves Dias com o fazer da poesia das origens e do achamento (“I-Juca Pirama”, 1851); de Haroldo de Campos com *Galáxis* (1984) além de Cecília Meireles pela história nacional em *Romanceiro da Inconfidência* (1987); mas também de Cassiano Ricardo com *Martim Cererê* (1983) com o mito do criador, e a *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, casando a tradição nacional com a do Ocidente, e o universal clássico fundido ao regional.

PRIMEIRA PARTE
TEORIA DA IMAGEM E DA FORMA

1. PROCESSO FORMATIVO DA IMAGEM

O pensamento de que o estudo da arte e de sua relação com a literatura esteja voltado único e, exclusivamente, para o procedimento interpretativo do conteúdo é antiquado frente às grandes transformações que a linguagem vem sofrendo ao longo das últimas décadas. Na maioria das criações artísticas, a temática sempre teve relevância muito importante e esta nunca deve ser analisada fora da matéria física até porque é considerada como a representação máxima da interioridade onde a forma, segundo Kandinsky (1991, p. 118), é a expressão exterior desse conteúdo interior. Assim sendo, cada artista possui um poder de escolha que o permite alcançar a excelência da obra de arte por colocar forma e conteúdo no mesmo grau de realização ou mediante a tentativa de abstração de algum destes elementos. Dentre os autores da poesia brasileira do século XX, Gerardo Mello Mourão, cantador do mito de fundação do Brasil e da nova escrita, é um dos poetas que mais nos demonstra o domínio dessa correlação, realizando uma poética em que as imagens se transformam em palavras e símbolos carregados de expressividade regional e universal.

Nessa perspectiva, a do conteúdo e da forma, muitos leitores indagam a que tendência literária pertence o autor e, imediatamente, podemos dizer, conforme Álvaro Cardoso Gomes (1999), que ele está inserido na linhagem dos poetas de inspiração helênica e bíblica como o Murilo Mendes e Jorge de Lima por tratar o universal a partir de um tom local mais grave e de estatura clássica. Todavia, o poeta inova esse estilo e traz, assim como em *Invenção do Mar* (1997), a vertente contemporânea pelo fato de revisitar os cânones, a tradição e ainda explorar o regionalismo nordestino para instituir o novo. Em vista disso, observamos que a sua poesia oscila entre a forma desses poetas, o de épocas anteriores, bem como os de seu tempo com o propósito de buscar estruturas ora perenes ora efêmeras capazes de fundir o espaço local e o mítico para chegar à realidade representada povoada de arquétipos aptos a explicar o mito de fundação e da criação. Estes fazem com que a poesia evidencie temas importantes como o do universo grego, o do cristão, o da cultura sertaneja e, sobretudo, de aproximar a sua escrita ao movimento da expressão latino-americana engendrada através de uma relação de semelhança e pela atmosfera mais íntima do sujeito poético. Quando nos referimos ao devir estético, logo, estamos falando de uma deslocação pendular entre o presente e o passado que funciona como afluente de um caudaloso rio, levando ao mar o universalismo das ideias do autor ao deter do estilo individual onde o convívio harmônico dos diferentes gêneros textuais está à favor de sua poética alcançável no plano estrutural de sua arte.

Os peãs, eixo norteador de nosso estudo, é uma das principais obras literárias do poeta responsável por demonstrar que a forma e o conteúdo são inseparáveis além de estarem sob o domínio absoluto da expressão enveredada pelos caminhos do universalismo em unificar a cultura do Brasil com a tradição clássica. É, extremamente, atual ao iniciar a renovação desse amálgama da cotidianidade popular em uma linguagem poética, percorrendo a estrutura fixa de Homero, Virgílio e Camões através da virtuosa estilística que manifesta o nacional agora transformado pela magia do olhar poético. É certo que a riqueza estética e temática de cada canto nos levam a considerá-lo um poema em estilo épico não nos mesmos moldes da epopeia grega até porque a atitude lírica alimenta a coisa própria da épica na modernidade, mas por ser uma saga narrada em três poemas longos com um herói-mítico que retrata tanto a formação genealógica do povo brasileiro (“O país dos Mourões”), a comovida viagem à procura de sua musa e da liberdade poética, *Eleutheria* (“Peripécia de Gerardo”), e a chegada à ilha de Delfos (“Rastro de Apolo”). Aventuras estas que iniciam no território nordestino e se estendem ao mundo grego, revelando um movimento e a constituição de um *ethos* latino-americano como resultado da incorporação da dimensão da escrita com outros estilos, discussão que veremos mais adiante junto a configuração das demais imagens literárias.

Para entender a configuração imagética, a percepção-expressão e a retórica tornam-se um dos fundamentos estético-filosóficos intimados a apresentar esse processo construtivo da imagem por serem as responsáveis em dar origem à imagem primordial e, conseqüentemente, a forma e o conteúdo. O tríptico de Gerardo Mello Mourão é fruto do campo perceptivo dessa voz enunciativa onde os elementos do passado e os da atualidade adquirem valores poéticos ao se materializarem na criação artística. A sua poética está consubstanciada à sombra do signo do devir, resgatando o legado estético e mantendo-se na rapidez das mudanças para comprovar como a poesia mergulha nesse procedimento metamórfico capaz de ultrapassar quaisquer estruturas pré-estabelecidas pelos períodos literários. Logo, à maneira de como o poeta concebe essas transfigurações está ligada a origem primeira das imagens e na condição de imagens poéticas, revelando uma literatura em que o trabalho da forma e o da linguagem recriam outras composições dentro do tempo e do espaço de sua produção. O questionamento de como a imagem é formada e o modo de como adquire a fisicalidade da matéria está além do sentido *eidético* e figurativo para se adequar as qualidades formativas e estas, à medida que se inserem na narrativa, adquirem um tom solene e grandiloquente.

Ao falarmos da temática de *Os peãs* e colocá-la como propósito de toda a sua fruição artística deve-se levar em consideração o suporte elementar das imagens ligado ao aspecto fenomenológico, semiótico e *gestáltico* o qual reúne os dados tanto simbólicos e mnemônicos

quanto estruturais para conduzir ao processo do devir antes mesmo da formação da imagem poética propriamente dita. O resultado desse procedimento gira em torno das palavras que, ao passo que o leitor penetra na leitura de cada um dos cantos, é mostrado a sua potencialidade de significação a qual está alimentada, caleidoscopicamente, de formas variadas provindas da tradição e do momento atual. Isso nos leva ao vislumbre da imagem constituída a partir de sua expansão uma vez que a consciência não é incumbida de valor artístico devido à operação se concentrar apenas na percepção e não deter de uma materialidade. No entanto, é nesse estágio inicial da corrente imaginativa e autoprodutiva que o poeta transita de sujeito empírico para enunciador, convocando todos os dados de sua experiência como discurso literário, de uma arte que afasta do anedótico e descritivo para, na visão de José Ortega y Gasset (2008), se deter da arte estilizada e distanciada das formas orgânicas com a intenção de abrir o espaço para criar novas realidades como o canto genealógico do povo brasileiro pelos Mello e Mourões. Claro, não negamos a existência de essas imagens primeiras estarem ligadas ao tempo cronológico, mas, a partir do momento em que o autor se coloca no próprio processo formativo enquanto imagem de si mesmo, o que identificamos é a permanência do tempo narrativo e não a de um programa fixo ou biográfico que determine o rumo da poesia. A título de exemplo, vejamos as seguintes passagens:

Não me temas se venho coroados dos cactus e talictres do
país dos Mourões
e trago o rosto rude das terras imaturas
sou filho de Calíope e fui eu
que recebi de Apolo na floresta virgem
a cítara de Linos
e aprendi a tanger a cítara de Linos
e fui o primeiro a juntar mais duas cordas à cítara de Linos
e de volta do país moreno
sou eu que vou introduzir de novo em tua casa
a expiação dos crimes, o culto de Dionísios, de Hécate Ctônia
e os outros mistérios órficos.

(MOURÃO, 1999, p. 56)

Quando os cinco sentidos peçam morte
morte
peçam vida
vida.

Ἐλευθερία

Para isto sou vindo
aprendiz da morte aprendiz
da ressurreição da carne.

(MOURÃO, 1999, p. 240)

Tomar o particular (*“Não me temas se venho coroado dos cactus e talictres do/país dos Mourões”*) pelo geral na cultura ocidental (*“sou filho de Calíope”*) com base especulativa reflexiva nos conduz a evitar erros sobre a possibilidade da imaginação criadora de instituir a linguagem poética. A forte presença dos mitos em referência aos personagens mitológicos como Orfeu, Dionísio, Apolo e Hécate Ctônia associados à atmosfera mais íntima do eu lírico representa, de forma alegórica, a aproximação do mundo sertanejo com o do universo clássico (*“e trago o rosto rude das terras imaturas”*). Portanto, ao convocar pela música a imagem cosmogônica do chamamento da eternidade e dos mistérios órficos, o eu-lírico intima aqueles que já foram tombados para estabelecer o mito de fundação (*“e de volta do país moreno/sou eu que vou introduzir de novo em tua casa/a expiação dos crimes”*). Nesse sentido, o olhar poético eleva, frente ao real e ao material, o imperecível da arte para que o poema incorpore a poesia e possa dar as expressões o seu valor semântico com todo o arsenal mitológico junto à cor local. Com efeito, fornece ao texto, como assegura José Geraldo Nogueira Moutinho (1999, p. 269-271), a impressionante unidade sintática por meio de versos longos de quatorze ou mais sílabas (*“e fui o primeiro a juntar mais duas cordas à cítara de Linos”*) ou os de ritmos normais de sete sílabas (*“da ressurreição da carne”*) além de estrofes que apresentam versos curtos com antíteses como em *“morte/peçam vida/vida”*, pois, mesmo partindo dessas pulsações diversas e variadas, não deixam de ser novidade de toda ordem.

O segredo do poeta, assim diríamos, está no ato de nomear a imagem de si para narrar esse discurso genealógico da formação de seu povo através de palavras inesperadas e de modo incomum a fim de revelar o conteúdo nacionalista pelo formal clássico visto que os vocábulos esperados sempre levam ao lugar-comum. Considerados como ideais de um guerreiro grego, a imagem poética da eternidade e da glória em comparação com a fundação dos homens e das coisas, como foi observado no parágrafo anterior, são alcançados pela vitória sobre a morte (*“aprendiz da morte aprendiz”*). Com isso, o modo de chegar à cultura clássica ocorre não pela imitação do passado ou na rememoração saudosista típica de biografismo como se fosse cópia truncada em gesso, mas através da realidade representada que supera a informação e o relato histórico, colocando Grécia e tradição como elementos ancestrais do país dos Mourões vinculado pela via sertaneja e americana:

Todos os navios que forem do Maranhão e Pará
 lhes será forçado hir a reconhecer as terras do
 Ceará
 ali é a terra de barro bom pra homem e ali
 nasceram José, Francisco, Antônio e Josué e ali
 é o país dos Mourões e do seu chão
 touro e jacinto –

e por ali
 é o caminho da Grécia
 e eu inventei o caminho da Grécia na serra
 de São Gonçalo dos Mourões
 e fui o primeiro a inventar o caminho da Grécia
 e sempre que me perdi
 me perdi no caminho da Grécia, amada,
 e sempre que me inventei me inventei no caminho
 da Grécia

(MOURÃO, 1999, p. 223)

A invenção do caminho da Grécia pela raça e chão dos Mourões é a imagem alegórica do sertanejo nordestino pela universalidade da cultura clássica ao inventá-lo “*na serra/de São Gonçalo dos Mourões*”. Para se elevar à visualidade poética, a imagem, como expõe Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos*, afasta de seu estado latente, desvencilhando das imagens do passado real, o da percepção e o da recordação para assumir, pelo processo imaginativo da palavra, a imagem criativa de um poeta-herói, aquele que se perde, se encontra e se inventa sempre em direção ao mundo grego (“*e sempre que me perdi/me perdi no caminho da Grécia, amada,/e sempre que me inventei me inventei no caminho/da Grécia*”). Podemos dizer que a linguagem e a experiência estão orientadas no mesmo sentido de uma identificação, pois não é possível separar o que elas revelam pelo fato de fazerem parte da forma e conteúdo. Portanto, o que ocorre é uma busca pelos dados perceptivos e do caráter do eu enunciativo como eixos explicativos e retóricos não contradizendo com as formulações da *Gestalt*. Em razão de estar em profundas mudanças e de conter a pregnância da forma percebida, a experiência passada desse sujeito passou a contribuir para o surgimento desses fatores e da estética que transporta, substancialmente, a imagem primeira, a da lembrança perceptiva, para a imagem poética. Isso nos mostra que tudo aquilo que for nomeado pelo eu-lírico como as terras do Ceará, “*terra de barro bom pra homem*” onde “*nasceram José, Francisco, Antônio e Josué*” só devem ser lidas como parte integrante de “Peripécia de Gerardo” quando estes forem dependentes dessa linguagem apta a dizer de si mesmo através da obra literária. Os versos “*e ali/é o país dos Mourões e do seu chão/touro e jacinto – /e por ali/ é o caminho da Grécia*”, o advérbio “alí” mostra-nos a espacialidade construída entre o mundo sertanejo e o dos helênicos, dando-nos a ideia de proximidade e passível de fundi-los. Nessa perspectiva, notamos que o enunciativo passa a ser visto como um dos pontos de composição do próprio texto para tornar o cantador demiurgo das próprias terras, da poesia detida de recursos expressivos e inovadores ao trazer para o poema o arcaísmo de algumas palavras (como, por exemplo, o verbo “hir”) e, ainda, um estilo renovador com um conteúdo carregado de intenção poético-metafórica, metonímica e religiosidade:

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

Sanctus

Sanctus

Senhor Deus de Delphos
os céus e a terra cheios de Tua glória
hosanna in excelsis
hosanna nas alturas.

E este é o memento dos vivos:
– “lembre-te Senhor Apolo
de teu servo Gerardo
e de todos os circunstantes
e lança teu olhar
sobre a fê e a piedade de teu cantor
e acolhe o sacrifício
dos dias e das noites imoladas a Ti
aeterno Deo vivo et vero” –

(MOURÃO, 1999, p. 408)

O que nos interessa na poesia gerardiana, para deixar mais claro, não é somente aquilo sobre o que se diz e sim o modo pelo qual foi possível este dizer. Assim como o regional, o aspecto religioso surge mesclado ao tema helenístico pela devoção a Apolo (“*Senhor Deus de Delphos*”) e também na consubstanciação da imagem da trindade grega (Zeus, Atena e Hera) representada pela visualidade gráfica da palavra *sanctus*, remetendo-nos, conseqüentemente, a doutrina da trindade cristã (*pater, filius e spiritus sanctus*), isto é, ao Deus, filho de Deus (“*aeterno Deo vivo et vero*”). Com isso, é possível ver que o discurso narrativo em primeira pessoa está vinculado a um eu de formação erudita. Em vista disso, emprega termos de outros idiomas (“*sine fine discentes/hosanna in excelsis*”) com o objetivo de atingir uma estética que ensina mais sobre a forma e o conteúdo do que a própria descrição seria capaz de fornecer, pois propõe ao leitor uma leitura passível impregnada de figuras que demonstra essa lição de linguagem. Com efeito, percebemos que a imaginação criadora passa a ser considerada como atividade criativa extraperceptiva por se tornar a responsável pela transformação das imagens fornecidas pela percepção na forma artística porque, segundo Goethe (apud DORFLES, 1992, p. 9), a imagem poética é unitária e construtiva em função de dar vida a linguagem, a outras formas semelhantes e até diferentes dotadas de capacidade estrutural e orgânica para a poesia. A esse procedimento, Goethe chamou de processo formativo, termo empregado para nomear esse capítulo para atestar que a transição dessa operação ocorre, primariamente, pela natureza da imagem perceptiva e depois por aquela operada pelo poeta como a da imaginação criativa para arquitetar toda a sua poética.

A percepção como elemento fenomenológico e retórico-poético para a construção do enunciador torna-se um dos conceitos que ativa a qualidade da consciência do poeta a partir do campo visual cujas imagens adquirem valores significativos já que são presenças imediatas e expressivas. À maneira de como a percepção é concebida pela experiência-consciente e, em seguida, a sua transfiguração para a materialidade da palavra carregada dos valores telúricos fornece toda a significação da sua poesia, concebendo-a pela totalidade da imagem literária da religiosidade (*“lembre-te Senhor Apolo/de teu servo Gerardo/e de todos os circunstantes/e lança teu olhar/sobre a fé e a piedade de teu cantor/e acolhe o sacrifício”*). Esta, por sua vez, é instituída com a atividade criativa extraperceptiva de forma autônoma além de conferir ao pensamento imagético a sua representação e literalidade por meio dos ícones verbo-visuais *“Sanctus/Sanctus”*. A sua relevância poética e a evolução de Gerardo Mello Mourão, no que faz diferenciar de outros poetas modernos regionalistas, não está na hipotética retomada da exterioridade e da historicidade como a crítica salienta, colocando-o sob o signo da poesia do silêncio, porém no modo pelo qual ele vincula à imagem de si a linguagem e esta a realidade para estabelecer o cânon de sua poesia. Este fato é dado, na verdade, segundo João Alexandre Barbosa (1975, p. 112), *“pela tensão resultante da consciência, não do mundo exterior e da circunstância, mas da viabilidade de sua representação”*. O tríptico, observando por esse viés, enquadra-se nessa condição por deter de uma linguagem que está além da condição figurativa por desenvolver as imagens e a sua representatividade como conteúdo e forma, por palavras e símbolos derivados do ato perceptivo tido enquanto estímulos para a produção de toda a obra literária. O que veremos a seguir é a discussão teórica sob a perspectiva fenomenológica da percepção-expressão, da estética e dos princípios da retórica da poesia para entender a fundo o processo elucidativo da imagem poética e como esta é implantada pelo sujeito enunciador na configuração de *Os peãs*.

2. A OUTRA VOZ PELA IMAGEM DE SI

Se a sensação e a percepção é uma das bases de manifestação da nossa consciência imediata, isso ninguém tem dúvida, já que são objetos unitários resultantes da relação com a própria experiência. Essa experiência-consciente, considerada como processo comunicativo estabelecido entre sujeito e mundo vivido, constitui-se tanto pelas afecções da alma quanto nas significações dos acontecimentos e ganham sentido como voz quando estão organizadas através da estrutura artística. Esses objetos são apresentados em forma de linguagem constituída de signos verbais e não verbais a fim de representar aquilo que foi percebido para chegar à unidade do verossímil pela obra de arte. Assim, podemos entender que a formação desses símbolos específicos para a configuração da poesia se inicia com a sensação devido ao contato que se tem com as coisas a fim de promover uma expressividade objetiva ou subjetiva por parte de quem a observa. No entanto, a sua criação não pode ser reduzida apenas ao princípio intuitivo pelo fato de qualquer poética ser capaz de ditar as próprias leis de produção onde os signos se revelam no ato comunicativo desse corpo, o do poema em si, situado em um novo ambiente, o da representação ou o do espaço do poema.

Sob a perspectiva do processo da produção de *Os peãs*, de Gerardo Mello Mourão, podemos averiguar que ele está além do conhecimento empírico o qual afirmava que a ideia formada das coisas partia então da experiência dos sentidos e nada estaria ligada a vivência do indivíduo porque o que se conhecia do mundo não correspondia, exatamente, o que ele era na verdade. Isso significava que qualquer forma poética proporcionada por esse método dependia do meio exterior por causa da percepção ser a responsável pela soma das sensações e de sua associação com o estímulo para obter a linguagem poética e instituir a imagem primeira, pois a sensação e a percepção eram efeitos decorrentes de uma ação passiva. Já o intelectualismo, corrente filosófica posterior a esse período, teve a função de conciliar a sensação e percepção como duas concepções derivadas da própria experiência e da validação universal enquanto arte promovida pela consciência. Desse modo, o artista, com o propósito de torná-las ativas pela inteligência e não pelos órgãos sensoriais, era capaz de compor, decompor e recompor imagens através da organização e da interpretação que foram criadas por ele. São Tomás de Aquino e demais escolásticos, discípulos de Aristóteles, afirmaram que a inteligência age sobre as coisas concretas a fim de formar imagens que, por conseguinte, atuam nas operações do pensamento, configurando-as em ideias e conceitos significativos para dar origem a estética.

No decorrer da leitura de “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo” é possível perceber que a formação das imagens poéticas que compõe toda a saga, a da genealogia do povo brasileiro e a peregrinação incessante do herói-mítico pelo deus grego para alcançar a própria liberdade de sua escrita, ultrapassa o grau de relação com o objeto sentido, colocando a representatividade do real sobre o sentimento intuído baseado nas peculiaridades percebidas ao fazer com que o conteúdo se centre na imagem do poeta e não exclusivo a sua vivência. As imagens literárias na obra em questão devem ser vistas a partir da construção e não pelas partes elementares porque a sua totalidade é dotada de significação através da forma poética composta de vários cantos e carregados de linguagem metafórica a qual nos deteremos mais adiante. Todavia, o questionamento gerado por muitos à respeito de tais teorias para a configuração da imagem de si está não apenas na retórica, mas na própria percepção do poeta em instituir essa imagem frente ao seu leitor e na maneira de produzir o efeito de seu discurso. A fenomenologia nos mostra, a partir das contribuições de Husserl, de Merleau-Ponty e da teoria da forma (*Gestalt*) no início do século XX, que não há oposição entre sensação e percepção devido à inexistência de sensações parciais que seriam recolhidas e interpretadas pela consciência como uma única percepção. A originalidade dessa imagem primeira é de suma importância para determinar o enunciador realizado sob esse fenômeno e também da nova estrutura porque ela responde a própria aparição em seu estado de equilíbrio como norma e se efetiva como identidade construída entre o exterior e o interior, ou seja,

a consciência deixa decididamente de ser uma região particular do ser, um certo conjunto de conteúdos “psíquicos”, ela não reside mais ou não está mais ilhada no domínio das “formas” que a reflexão psicológica primeiramente reconhecera, mas as formas, como todas as coisas, existem para ela. Não se pode tratar mais de descrever o mundo vivido que ela traz em si como um dado opaco, é preciso constituir-lo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 94).

A este respeito, o da experiência-consciente ser um dos sistemas significativos de expressão na ação e no discurso da poesia, é importante salientar que a percepção se verte no objeto da consciência e no ato da experiência no momento em que há um estímulo visual para a produção dos signos. Isso quer dizer que ela se caracteriza como expressão do real através das semelhanças, de fazer com que as coisas se pareçam tal como elas são antes mesmo de qualquer retorno e não pela essência. O movimento sinérgico de reversão entre expressão e percepção cria as imagens e a estrutura que dão sentido ao conteúdo de *Os peãs*, e essa forma de linguagem, mesclada tanto por palavras como pelos recursos pictóricos, constitui-se no contexto criado onde os atos expressivos sobrepõem os perceptivos para exercer a função de mediação. Richard L. Lanigan (1988) diz que a relação ocorre pela fenomenologia semiótica

através da experiência-consciente e por ser capaz de se redefinir em um conjunto de códigos, sinais e símbolos pelo modo de como se organiza e da ligação com aquilo que foi percebido e entoado, pois a linguagem atua entre o poema (a experiência) e o sujeito que se expressa (a consciência). Nesse caso, a percepção é determinada pelo sujeito da enunciação como acesso à verdade, acreditando que o mundo é aquilo que ele vive, mas não o pensado sobre ele além de a experiência mostrar que as coisas as quais foram percebidas e configuradas são formas totais diferentes e encontram sob a estética e não da realidade pronta.

Pelo fato de fazer parte de uma estética, a percepção é moldada como expressão pela reversão sinérgica para instaurar as imagens poéticas, e a primeira delas é a configuração do próprio eu lírico. Essa voz que fala na poesia gerardiana já é acessível logo após a forma e o conteúdo serem convocados dentro desse campo visual, pertencendo ao contexto particular da desrealização da arte e não, exclusivamente, ao terreno do ser como se tudo o que está sendo dito estivesse relacionado com o sujeito empírico. A esta construção, podemos dizer que ela ocorre pela noção de similitude e alteridade, o do eu como outro, para reconduzi-la ao mundo representado, bem como a própria significação como imagem de si e assim garantir todo o empreendimento e ornamento dos poemas. A unidade do verossímil faz com que cada poema-livro crie o seu discurso e só na exterioridade, na incorporação de um ornamento linguístico, as palavras reverberam no desnudamento da imagem criada, pois, segundo Aristóteles⁴ (2005, p. 243), os poetas foram os primeiros a dar impulso a esse aspecto em que “as palavras são imitações, e a voz é, de todos os nossos órgãos, o mais apropriado à imitação”. A poesia de Gerardo Mello Mourão vai mais longe ao refletir essa característica mimética não a colocando como cópia, mas como objeto artístico literário que explicita a subjetividade ou objetividade do enunciador que não tem a obrigação de apreender a verdade. Portanto, é na posição e nas imagens que nós identificamos o caráter desse sujeito poético que corrobora com a linguagem para que esta adquira a dimensão comunicativa e estrutural como mostra o canto α' (primeiro) de “O país dos Mourões”:

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

Antes, caíam hierárquicos e cronológicos:
 Manuel Martins Chaves na prisão do Limoeiro,
 Ana, Eufrosina e Úrsula Mourão, da Canabrava dos Mourões,

⁴ Cf. Retórica, livro III, I, 1404a, 27.

em suas camarinhas cheias de santos,
 Antônio, com seus bordados de general nos campos do
 Paraguai
 um picado de cobra, outro sangrado a punhal, outro varado
 à bala, outro de maleita,
 à esquerda e à direita foram todos caindo,
 primeiro os que já eram lenda na memória dos velhos
 depois os avós de meus avós,
 porque antes tombavam hierárquicos e cronológicos.

(...)

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

(...)

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

(...)

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

(...)

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

Sempre os deuses precisam de um lugar e de uma companhia:
 assim eu sou:

é sobre a terra de meu pai que me levanto agora
 e a tantos
 que à esquerda e à direita lhe caíram,
 eu os chamo e suplico:
 e altar e coro se incorporem
 e assim
 eu sou:
 celebrado celebro dia e noite
 a terra e as águas e as pessoas
 e assim
 EU SOU.

(MOURÃO, 1999, p. 7-16)

A constituição do caráter do enunciador pelo seu tronco familiar é a primeira imagem desse canto instituído na experiência-consciente e realizado pela percepção de si mesmo para retratar tudo aquilo que adquiriu sentido através da forma. Desse modo, podemos considerar que a expressividade, para chegar a esse estágio, passou pelo campo visual do tombamento do clã (*“Iam caindo: à esquerda e à direita iam caindo”*), pela percepção, tornando o mundo em sua condição existencial a partir desse real representado (*“Como venho dos mortos nem eu sei”*), finalizando-se com o eu realizado no âmbito da poética e com elementos intencionais (*“Não tombei:/sou eu”*). Assim, o vivido ou o percebido são estruturas designáveis dentro do tempo e espaço criado pelo poema o qual é decifrado pela série de possibilidades imagéticas e não centradas, exclusivamente, no sujeito empírico ao concentrar no discurso cosmogônico gerado com a própria linguagem, ilustrando, acima de tudo, a ideia matriz desse poema-livro. Esse novo ser somente é instituído pelo autor quando foi capaz de recuar, de distanciar de sua identidade e conceber o enunciador para que o sentir pudesse ser encarado como consciência no momento de sua tematização enquanto signo, pois, ainda de acordo com Lanigan (1992), quando mais se aproxima do objeto mais se criam as formas, e a mensagem passa a expressar a peculiaridade desse mundo verossímil.

A intencionalidade discursiva estabelecida sobre a imagem cosmogônica do sujeito poético mencionada no parágrafo anterior e que será detalhada na segunda parte deste estudo está descrita em trezentos e vinte e um versos distribuídos em vinte e três estrofes irregulares, fazendo com que esse conteúdo se estabeleça por uma comunicação vinda de duas relações, o da percepção-expressão e o afastamento da concepção física do autor para criar a imagem de si através dos argumentos literários. No que concerne ao primeiro caso, o campo perceptivo é tomado para indicar que essa conexão é complexa e possui uma área de significações visuais, qualitativamente, valorativas ao estabelecer uma ligação ativa desse tema com a forma através da interpretação metafórica da origem desse enunciador pelo chamamento da eternidade e da vitória sobre a morte pela expressão da linguagem concentrada em um estilo ora prosaico ora poético (*“é sobre a terra de meu pai que me levanto agora”*). Já no segundo caso, o modo de representar as coisas ou de projetar a sua maneira de dizer nos induz a reconhecer a imagem e o caráter daquele que enuncia, corroborando com o processo comunicativo, principalmente, quando dirige ao enunciatário que também contribui para a construção desse eu, interlocutor este identificado pela marca linguística “vós” como no verso *“quem será testemunha senão vós/de partida e chegada?”*.

Se é possível detectar traços da fenomenologia semiótica na poesia de Gerardo Mello Mourão pelo fato de a linguagem atuar pela forma mediadora entre experiência e consciência

sistematizada em um corpo verbal (dos sons e das letras visíveis), logo, não se pode negar a retomada da retórica aristotélica para a projeção desse eu onde a imagem de si, a do *ethos*, é determinada na interação do sujeito discursivo. Sob tal perspectiva, a representação confiável é confirmada quando ele se dirige a outros interlocutores, aos personagens da narrativa (Godo, Iommi, Abdias, Magdalena), bem como ao leitor quando anuncia a sua própria imagem pelo verso “*E que sou eu senão/a celebração de meu rosto*” e a sua reafirmação pelo paralelismo anafórico, “*assim eu sou*”, na última estrofe. Já o verso “EU SOU”, expressão grafada em maiúscula, remete-se, segundo a análise do crítico literário Efraín Tomás Bó (1999, p. 135), ao espírito indo-europeu para marcar, linguisticamente, essa característica da língua falada e determinar o voluntarismo do ego demonstrado em sua fala, retomando a genealogia por uma voz que se transmuda daqueles que, em ordem cronológica, foram caindo como os bisavôs, os avós e depois o seu progenitor (“*até cair meu pai*”).

Com efeito, percebemos que a imagem de si assinala então o seu caráter pela emoção. Para Aristóteles (2005, p. 160), as emoções “são as causas que fazem alterar os seres humanos nos seus juízos, na medida em que elas comportam dor e prazer⁵” e são denominadas pelo filósofo de prudência (*φρόνησις*, *phrónesis*), virtude (*ἀρετή*, *areté*) e benevolência (*εὐνοία*, *éunoia*) presentes na penúltima estrofe (“*E meus olhos/assíduos a defuntos como a vivos*”) e que mostra a qualidade do bom-senso e da ponderação em se identificar com os antepassados. O verso “*que a terra/que comeu tantos olhos e da qual/os meus hoje se nutrem*” mantém a qualidade de franqueza e sinceridade desse enunciador e o “*E que sou eu senão/a celebração de meu rosto*” é a total demonstração do comportamento moderado e respeitoso do locutor frente ao leitor. O poema ultrapassa o quadro da argumentação para incidir sobre os elementos poéticos favoráveis e utilitários para conceber a geração das imagens por essa outra voz que se mostra pelo registro de seu discurso com valores significativos enquanto linguagem ao dar impulso a criação da obra como um todo.

No fragmento textual citado como nos demais que integram todo o tríptico não há uma palavra para cada coisa devido à linguagem registrar a realidade percebida e não o real como ele é. O que existe é a *léxis* e o *logos* que estabelece o modo de expressar do enunciador para se assemelhar a coisa ou ao pensamento retratado na qualidade de objeto estético, construção semântica e sintática essa que veremos no decorrer do estudo de cada poema. Nesse sentido, os versos “*celebrado celebro dia e noite*”, composto de assonância e antítese, e “*a terra e as águas e as pessoas*”, estruturado pelo polissíndeto, demarcam o aspecto do discurso poético

⁵ Cf. Retórica, livro II, I, 1378a, 28.

objetivo-subjetivo do tombamento familiar e se torna a especificação da percepção-expressão para demarcar a imagem do eu lírico. Essa unidade verossímil faz com que a poesia crie o seu próprio estilo e, somente em sua exterioridade e na incorporação de um ornamento linguístico, é que as palavras se convertem no desnudamento de qualquer imagem criada, pois, de acordo com o poeta, filólogo e crítico literário espanhol Dámaso Alonso (1970, p. 19), “*la literatura de todas las épocas, y en especial la poesía, ha tenido una tendencia a la representación analítica de los contenidos de las pluralidades, y sobre todo de pluralidades por semejanza*”. Assim, a composição poética de Gerardo Mello Mourão ultrapassa a condição dos dados biográficos para validar que a imagem daquele que narra à linhagem dos Mourões para a fundação de sua nação é a voz enunciativa assemelhada e revelada a ele através do processo estético inferencial estabelecido de maneira inconsciente durante o ato da escritura tido como dados perceptivo-semióticos, literários e retóricos para fazer parte do conteúdo e da forma.

Ao falarmos da imagem de si do ponto de vista tanto fenomenológico, levando em consideração os dados perceptivo-semióticos pelo fenômeno da consciência em uma forma de signos e não da existência objetiva das coisas, quanto da retórica, instaurada pelos elementos linguísticos que constroem essa representação por semelhança no texto, é possível ver que ela parte da intencionalidade e da alteridade do sujeito físico do poeta para o enunciador e este adquirir corpo e voz com a capacidade de ação constituída pelo discurso potencializado de características próprias e independentes. Isso nos mostra que percepção e expressão é um todo complexo com sentido ao se configurar na linguagem literária, levando forma e conteúdo a se associarem ao eu da poesia gerardiana e não a consciência do autor devido ao modo de como o mundo e a realidade são descritos e recolocados por ele. Portanto, entender à maneira do ser humano se inserir no mundo e de como o real o atinge é buscar a forma da representação nele pela poesia. Tal peculiaridade é uma das tendências da arte contemporânea em que o poeta não desconsidera o real vivido para instaurar a forma pela similitude ou com a retomada a tradição, porém se coloca na temática, resultando-se sua imagem enquanto sujeito enunciador dentro desse universo cultural sertanejo e clássico integrado a estética, pois para José Ortega y Gasset (2002, p. 32) em *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*, a arte está pronta a responder “a um aspecto radical do mais íntimo e irreduzível que o homem encerra em si. E esse aspecto não será, por conseguinte, senão o tema ideal de cada uma”.

A partir daí, observamos certa aproximação teórica entre a filosofia orteguiana com a de Dámaso Alonso pelo fato de argumentarem que a arte de qualquer época é a representação de seu conteúdo através de uma poética plural que justifica a diferenciação das outras formas artísticas por apontar a direção, o sentido e o ser de cada uma delas. Com isso, a poesia de

Gerardo Mello Mourão traz a vertente moderna e contemporânea ao mesmo tempo por fazer do passado o presente no tempo da criação, dispondo-se como novo a imagem do eu centrado no mito de fundação detentor de uma linguagem ora objetiva ora subjetiva. Manifestações inovadoras da poética em que a autoridade do discurso se concentra não apenas na figura construída, mas na cenografia, no modo de dizer e no lugar de onde ele enuncia como, por exemplo, no verso *“Em minha casa, em minha rua e na cidade e no país dos/Mourões/ e nos outros países além dos mares”* que enfatiza, através dos recursos linguísticos do polissíndeto, da preposição “em” e da conjunção “e”, a ideia suscetível do tombamento dos antepassados.

A imagem da queda e o símbolo do apocalipse cresce aos nossos olhos no primeiro canto do poema em face da singularidade da experiência-consciente provocada pelo então ato perceptivo que criou a sua representação com base na unidade do real. Assim como o lugar, a forma e o discurso estabelecem a imagem do enunciador, e a percepção-expressão também é a responsável pelo processo formativo desse sujeito por torná-lo no conteúdo do próprio poema porque cada aspecto da coisa que cai sob a percepção é um convite que está além para colocar a imagem gerada sempre como transcendente. Logo, ao estarmos em contato com esse mundo representado, retomamos a espessura histórico-bíblica (*“Iam caindo: à esquerda e à direita iam caindo”*) confrontada no momento presente da criação do texto e instaurar a temporalidade, permitindo preservar no eu-lírico a sua opacidade e historicidade. O tempo da poesia é articulado durante a escrita do tríptico para que se atinja o pleno significado que parte da pré-configuração do acontecimento narrado, o do canto genealógico, até alcançar o da imagem pela existência temporal e, posteriormente, ocorrer à transposição da experiência em poética. Essa busca do vivido como objeto da experiência-consciente no contexto estético de *Os peãs* deve ser compreendida pelo distanciamento do tempo histórico para alcançar o tempo narrativo o qual instaura a imagem daquele que fala com argumentos detidos de um caráter sertanejo que, junto com o clã familiar, lutou pela fundação de seu povo. Para reforçar a ideia da gestação da imagem que passa de uma observação conceitual para a da percepção retórica e fenomenológica para condensar na imagem de si, é preciso determo-nos em outro fragmento textual com a seguinte passagem:

Baluciei-lhe o nome e na penumbra
esboçaram-se os olhos e os cabelos
e a boca e o gesto demoraram juntos
no espaço de onde ainda
não resolvera despedir-se o Anjo
esboçaram-se os olhos e os cabelos.

Baluciei-lhe o nome e na penumbra
ia sílaba à sílaba o seu rosto

ousando a testa os lábios as maçãs;
 das sobrelhas o arco
 confundia-se à auréola às asas quando
 balbuciei-lhe o nome e na penumbra

A boca e o gesto demoraram juntos
 tal na mesma corola e aroma
 e eis que o mesmo logar no espaço a um tempo
 ocupavam os dois:
 o Anjo desatava na garganta
 o nódulo do infante com seu módulo

(...)

Foras quem sabe uma resposta ao céu
 onde demoras desde tantos maíos
 acostumando a lua a estrela a nuvem
 a conhecer-te o nome
 e a decorar teu gesto de atender
 à laranja à cantiga à blusa azul.

(...)

E um dia eu te chamei – ia chamar-te
 e na escala da boca o solfejo do nome
 nas cordas da garganta o roto violão
 quebrou-se num soluço:
 tu entre as flores tu entre as velas
 tu entre as mãos cruzadas sobre o peito
 tu entre o azul e o roxo e a palidez
 ao longo
 desse lago de cedro
 tu entre o dobre dos sinos
 já flor já bronze à brônzea flor da mesa
 tu nunca mais
 A boca branca erguias para sempre a
 palmeira da primeira solidão.

(...)

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

De teu rosto vivo de teu rosto morto
 trabalhei o cedro e resultei
 este aprendiz do amor
 este aprendiz da dor
 este aprendiz da solidão este aprendiz
 de sepulturas e ressurreições.

(MOURÃO, 1999, p. 24-26)

O trecho do poema, canto ζ' (*stigma*, seis) de “O país dos Mourões”, reforça a imagem da queda voltada para a amada que tombou, posteriormente, aos seus familiares. De imediato, o que identifica é a experiência-consciente agindo sobre o passado como um todo organizado e instituído não pelas partes isoladas, mas na soma dos atos perceptivos do enunciador que estão estruturados através da linguagem literária. Por conseguinte, a imagem de si apresentase como voz poética assim como a morte do clã familiar e da enamorada desligados do real ou de uma ilusão visual para envolver nessa ação verossímil. A faculdade idealizadora da criação está ligada à atividade da consciência que estabelece o discurso da representação e do mundo experimentado por meio do campo perceptivo a fim de retratá-los como imaginação criadora e não de estímulos sensoriais da atividade imaginada. Dessa maneira, colocamos a imagem de si como sendo a imagem primeira desse processo formativo instituído tanto pela percepção-expressão como pelo discurso do texto literário em que ambos não são mosaicos de estímulos exteriores e nem de ideias, mas compostos de *eikos* e *logos* onde o poeta os construiu para ser legitimados em termos de propriedade elocutiva da poesia.

A voz enunciativa concebe a sua própria imagem em função daquele a quem se dirige pela emoção. Observamos, no poema acima, que o sujeito poético, ao mesmo tempo em que instaura o eu que fala, também coloca em evidência o diálogo com o coenunciador expressado por meio dos pronomes “tu” e “te” além de as formas verbais no passado estarem na primeira pessoa do singular (“balbuciei”, “chamei” e “aprendi”), assinalando o outro diante de si pela função expressiva. Com isso, percebemos que a enunciação expandida desse lirismo advém da angulação subjetiva, deixando claro não apenas a marca da pessoalidade, mas o meio de como arquitetou, metaforicamente, a figura da mulher morta com a imagem de um anjo (“*das sobranceiras o arco/confundia-se à aureola às asas*”), pois, ao chamá-la pelo seu nome, a imagem é retomada como se aos poucos a luz ocupasse o espaço da sombra provocada pela falta. Então, essa ausência é considerada a razão ou a causa da origem dos versos que tem a finalidade de singularizar o modo particular do eu em senti-la, determinando a sua fala para desenvolver no leitor a emoção, o *phatos*⁶, visto que, conforme assevera Ruth Amossy (2013, p. 16), “o enunciador deve se conferir, e conferir a seu destinatário, certo *status* para legitimar seu dizer: ele se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber”. É importante ressaltar que tal saber está relacionado com o poético, principalmente, com a postura da escrita gerardiana associada agora a corrente da tradição literária, de retomar a concepção hegeliana da subjetividade, mas também se afasta desta pela expressão subjetivo-

⁶ Cf. Retórica, livro II, I, 1378a, 6.

objetiva ao extrapolar a individualidade (como no primeiro canto de “O país dos Mourões”) para buscar uma estética onde o poema é a constituição de um eu que está pela imagem de si e inscrita como poesia.

Partindo-se desse movimento sinérgico da experiência-consciente já identificado com o objeto artístico que é o poema, notamos que a percepção-expressão é espacial porque o eu mantém a imagem de si pela linguagem da poesia. Com efeito, aproxima o modo de dizer ao recurso visual dotado de visão impressionista à medida que valoriza os efeitos tonais para descrever a fisionomia pálida da amada morta além de caracterizar essa ideia pela repetição enfática junto à cor das flores que a circunda. Essa busca da sinestesia (“*A boca e o gesto demoraram juntos/tal na mesma corola cor e aroma*”) e do polissíndeto através do conectivo “e” enquanto figura sintática (“*tu entre o azul e o roxo e a palidez/já flor já bronze à brônzea flor da mesa*”) reproduz o discurso enquanto percepção visual do instante ou das impressões que se teve sobre a coisa observada e transformada em linguagem para levar o leitor a sentir a mesma emoção e de vê-la no próprio enunciador. Isso quer dizer que a imagem só tem sentido quando estiver na condição da espacialidade e da temporalidade para demarcar a possibilidade construtiva da representação. Logo, o registro dessas impressões, dos sentimentos do eu-lírico despertados no destinatário, ganha autoridade por estar incluso na cena, isto é, no seu modo de dizer além de estar estruturado numa forma com traços do período vanguardista do início do século XX, sendo esta característica da tradição no novo. Sobre essa análise José Geraldo Nogueira Moutinho (1977, p. 46-47), diz-nos que, o que há em Gerardo Mello Mourão é o desígnio do encaminhar da obra pela revelação da palavra (in)comunicada e afirma que o “grande escritor é aquele que, conscientemente ou não, responde às perguntas mais graves e peculiares do seu tempo, orientando a sua criação no sentido reclamado pela atmosfera espiritual da época em que vive”. Há, assim, uma nítida relação do poeta com a contemporaneidade em virtude da adoção de uma forma desarticuladora para inscrever outros modelos de subjetivação com a intenção de desvincular a percepção do autor sobre as coisas, transferindo-as ao sujeito poético e de conferir a sua própria identidade pela materialidade da expressão.

A esse princípio, o da imagem de si constituída no e pelo discurso literário, a poesia gerardiana reflete a retomada e a ruptura com a tradição em função da representatividade e da presentificação da experiência poética por meio da visualidade da imagem pela palavra e em signos não verbais para fazer valer toda a estruturação do texto. Se a reprodução ocorre pelo conjunto da consciência, logo, sabemos que esse ato perceptivo gira em torno das sucessivas camadas concêntricas até alcançar à base externa da forma denominada de extraperceptiva

pela fenomenologia semiótica por referir ao corpo físico da obra literária e dar existência ao eu-lírico a partir da intencionalidade do outro para construir sua imagem através dos recursos estilísticos e sonoros. De fato, os três primeiros versos do poema anterior são os responsáveis pela origem paralelística dos três primeiros sextetos (*“Balbuciei-lhe o nome e na penumbra/ esboçaram-se os olhos e os cabelos/e a boca e o gesto demoraram juntos”*) que expressam, pelo dizer da subjetividade lírico-amorosa, a imagem do sujeito poético em face da mulher ausente retratada pela anáfora e devido ao uso repetitivo da segunda pessoa do discurso “tu” nos versos *“tu entre flores tu entre as velas”* e *“tu entre as mãos cruzadas sobre o peito”*. Já o paralelismo sintático e anafórico em *“De teu rosto vivo e de teu rosto morto”* e em *“este aprendiz do amor/este aprendiz da dor”* na última estrofe marcam a oposição entre a vida e a morte para demonstrar que o enunciador é emerso da dor, da solidão, das sepulturas e das ressurreições. Segundo ainda Efraín Tomás Bó (1999, p. 135), Gerardo Mello Mourão recorre ao estilo individual onde as expressões esquemáticas são significativas porque as propriedades dos objetos não são consideradas sensorialmente, mas pela percepção que está incorporada à linguagem através da forma objetivada. Para o crítico, a eficácia da experiência passada na determinação dos dados percebidos faz com que, e em cada situação discursiva, ocorra a definição da coexistência da imagem do enunciador pela atividade criativa, galgando a uma modalidade poética de tensão dissonante entre o tempo histórico e o tempo da escrita a fim de manifestar que a temporalidade não é unívoca por estar ligada ao devir e de chegar à unidade mimética do visual.

Nessa última sustentação, a da translação da imagem de si como objeto percebido para a estética, a proposta de arte poética do poeta está configurada, sobretudo, no modo de como organiza a expressão literária pela lógica da imaginação criadora e do ato perceptivo onde o mais importante é a persistência do fazer e sua inclusão como formas literárias e estilísticas. Essas estruturas são membros que configuram um sintagma não progressivo por ter a mesma colocação sintática no momento da elocução do eu em reforçar a sua imagem pela fala a qual está carregada de saudosismo ocasionado com a falta da amada como no verso *“acostumando a lua a estrela a nuvem”*. Nesse sentido, as palavras “lua”, “estrela” e “nuvem”, de mesmo campo semântico, desempenham a função de sujeito e conotam, ao serem vistos pelo eu, a lembrança do nome do ser amado. Em *“à laranja à cantiga à blusa azul”*, ordenado pela sequência sintática semelhante de A₁ A₂ A₃... A_n, sem nenhum tipo de conectivo de ligação entre eles, é marcado como o complemento circunstancial do predicado que encerra a estrofe com o valor significativo dos gestos decorados da mulher amada. Logo, a existência da voz enunciativa passa de objeto da experiência para se apresentar como linguagem a partir de um

caráter ou de um *ethos* ao trazer o conteúdo ligado às características peculiares da sua escrita. Dessa maneira, é notável a transformação estabelecida entre a percepção e as imagens da qual deriva as experiências desse eu, implicando em uma qualidade cooperativa fundamental para determinar a sua imagem que só acontece quando se baseou a sua existência no conjunto de dados perceptivos, o da experiência-consciente, até atingir a forma física do poema.

Ao retomarmos a leitura dos dois fragmentos poéticos citados, o que identificamos é, justamente, a experimentação passada do sujeito lírico como elemento configurador da poesia instaurada pelo movimento sinérgico da percepção para o da expressão a partir do registro da nova realidade percebida. Esse sistema de reversão a que nos referimos se afasta da ideia de ilusão ou imaginação uma vez que as imagens resultantes desse fenômeno semiótico não estão ligadas a sensorialidade e nem ao real do sujeito empírico, mas no âmbito do discurso literário onde a experiência e o campo perceptivo tornam a percepção, por esse modo transacional, na figura e no fundo desse processo de construção das imagens poéticas e, conseqüentemente, afiguram-se nessa notável estética. Assim sendo, tais princípios levam-nos a entender que,

o fato de julgar que cada objeto artístico, cada ideia criativa tenda a assumir uma determinada configuração; o caráter de inteireza e globalidade da própria forma e o conceito de “campo de forças” que tendem a manter uma condição de equilíbrio estável; a tendência para a “boa forma”; a organização dentro de cada campo configurativo e assim por diante, são dados de fato que valeram para esclarecer consideravelmente a compreensão do mecanismo frutivo e criativo da obra de arte (e, em geral, da complexa constituição da percepção) (DORFLES, 1999, p. 15).

O relacionamento da percepção com a expressão pelo mecanismo configurativo da transação, discutido anteriormente, está condicionado ao poema pela experiência e ao sujeito por meio da consciência que, mediados pela intersubjetividade, permitiu ao poeta a busca de sua forma. Uma estética com uma voz centrada na ordem das coisas, nas palavras imitativas e produtoras de sentido que apreendem em sua materialidade o princípio da lógica, sobretudo, o do estilo poético carregado de signos comunicativos para resultar na sua própria imagem. A cada circunstância da experiência-consciente, baseada no conjunto de dados perceptivos e não sensoriais para constituir a linguagem, é preciso que a expressão se torne em um elemento configurativo do que se diz para chegar a *Gestalt*. É através dela que a percepção agrupa todos os estímulos sensoriais em sua totalidade enquanto característica daquilo do que se descreve para só depois atentar aos detalhes e serem interpretados como imagens poéticas, inclusive, na imagem de si como enunciador. Tanto “O país dos Mourões” quanto os demais poema-livros são decorrências do processo fenomenológico-semiótico e retórico ao assumir a representação devido às sucessivas impressões que o sujeito lírico teve sobre o tombamento pelo mito da

queda para a fundação do país e o da transfiguração da amada em anjo. Logo, o ato perceptivo manteve esse devir entre o real e o mundo percebido para que a fruição artística pudesse então idealizar as imagens puras em uma imaginação criadora pela linguagem da semelhança.

Com efeito, podemos dizer que a percepção é norteadada pela simetria em face do que foi percebido dentro do campo de forças o qual revela as suas partes compositoras de acordo com as impressões dessa outra voz que age sobre o poema e no interlocutor para determinar a imagem. Esse ponto de equilíbrio é de suma relevância na construção da imagem poética e da forma porque, quando temos a percepção de algo e traçamos argumentos à respeito dele com intenção de obter o discurso com foco no receptor, à consciência tem a tendência de organizá-la em imagens para chegar à simbolização pelos signos verbais ou não verbais. Essa voz passa a ser determinada pela intencionalidade do outro que se contextualiza pela similitude ou na alteridade da linguagem. Gillo Dorfles (1999, p. 16) salienta que essas experiências passadas modelam a percepção por ocorrer de maneira instantânea e estruturada em imagens literárias. Na poesia em questão existe a persistência de atribuir os dados perceptivos as coisas vividas pelo poeta, entretanto, aparecem como elementos verossímeis devido à conversão do sujeito empírico na imagem de si construída pelo próprio modo de dizer. Por isso, os versos “*eu os chamo e suplico*” e “*eu sou*”, da última estrofe do primeiro canto citado aqui, referem-se a imagem do sopro, a da busca do clã pelo mundo dos mortos, aproximando ao mito de Orfeu utilizado como estratégia da linguagem na poesia em sua dimensão metafórica e poética. Os versos “*a estrela de teu rosto se ascendeu no tempo/eterna*”, na penúltima estrofe do segundo canto, validam pelo uso do pronome “teu”, a implantação do outro diante de si, reafirmando a imagem lírica do eu caracterizada como resposta criativa.

A observação levantada por Gillo Dorfles, de fato, mostra-nos que a persistência dos dados atribuíveis ao passado mantém uma ligação com a ação decorrente da camada mais alta da percepção através do processo imperceptível onde as imagens se submetem como atividade extraperceptiva. Ao ser materializado, o poema ganha toda a carga subjetiva ao deter desse sistema significativo da expressão estabelecido na ação e no discurso tanto pela experiência-consciente como pela constituição das cenas enunciativas que compõe a estética e legitimam a imagem de si frente à formação do poema. As impressões percebidas pelo eu mediante esse mundo representado acontecem de maneira imediata o qual não toma conhecimento da fase inicial ou final desses elementos, mas de seu extremo devir para resgatá-las enquanto criação e significação dado que o discurso poético se desenvolve a partir da voz enunciativa. Mesmo a percepção-expressão sendo configurada pela consciência, bem como a imagem de si oriunda do argumento da experiência do passado do poeta, não devem ser tratadas como imaginação,

ilusão ou memória histórica, pois, ao estarem consubstanciadas a matéria, a voz que fala passa a receber um sentido maior por se converter na sua própria linguagem. Desse modo, o que se deve levar em conta na poética de Gerardo Mello Mourão é essa combinação gestáltica do fenômeno semiótico e retórico como um dos eixos primordiais do processo de construção do poema pelo fato de concentrar a presença de elementos premonitórios que estão ligados a sua imagem enquanto enunciador e assegurar, através da materialidade em signos, a sua forma de representação.

3. INVENTIVIDADE E IMAGEM POÉTICA

Desde a Antiguidade grega, a retórica aristotélica, como vimos no capítulo anterior, já estudava o modo de dizer como instrumento configurativo do enunciador dentro do discurso, visando obter à eficácia da comunicação para então atingir o interlocutor. Com as mudanças na sociedade, a forma expressiva da linguagem sofreu novas implementações as quais fizeram com que a oralidade e a escrita ultrapassassem a ideia de que estão ligadas somente ao aspecto argumentativo ao incidir sobre outros gêneros como, por exemplo, a poesia, instituindo essa voz de si que se desdobrou no registro do mostrado pela experiência perceptiva para atingir o mundo representado. Isso ocorre porque o poeta moderno e contemporâneo estão inseridos em uma época fragmentada pelo tempo e espaço, levando-os a assumir essa dupla identidade para construir outra imagem para o leitor, desempenhando o papel poético e não apenas o oratório. Essa ligação entre a fenomenologia e a retórica com a poesia pela propriedade elocutiva de *Os peões* é carregada pela percepção-expressão, partindo da experiência-consciente e passando a ser mediada pelo exercício da palavra para idealizar a condição imagética desse eu que fala e das demais imagens literárias.

O processo formativo da inventividade e da imagem poética na poesia gerardiana se apresenta pelo trabalho da semelhança e da referência que, ao ser representado, tem a função de substituir a coisa pensada por elementos metafóricos e intencionais em que a palavra e os ícones verbo-visuais reescrevem esse real, possibilitando toda uma linguagem estruturada que transgrediu a ordem categorial se inserindo nela própria através da apercepção do semelhante. De fato, o eu, ao instituir a imagem de si fundada na percepção e na cenografia, busca a nova realidade pelo mito de fundação do país dos Mourões através da forma objetivada composta de construtos estilístico-discursivos que só a imaginação criadora é capaz de estabelecer. No momento da construção dos cantos e de seus respectivos versos, essa voz enunciativa pôde ir além do que estava visível para valorizar a sua maneira de apreender e recriar esse real como uma imagem poética formalizada pela intervenção do ato criativo, pois não se pode negar que a criatividade está enraizada na camada mais profunda do inconsciente do poeta. Todavia, a transcrição das imagens provenientes dessa configuração se verve da linguagem do presente incorporada de impressões da experiência passada e dotada da unidade significativa que liga os três poemas-livros. Devemos considerar que a imagem de si acontece, independentemente, da vontade do sujeito empírico para que seja percebida pelo leitor e, de acordo com Jacques Lacan (1998), essa distinção se efetua na representação de um eu ideal que se dá pelo jogo de

relações com o outro a partir da estruturação do real pelo imaginário e de um extremo valor simbólico o qual detém da materialidade significativa para organizar o poema e não podendo ser lido com base, exclusivamente, na psicologia do autor pelo fato de não ser a expressão de um complexo pessoal.

A noção de *ethos* ou imagem de si em Gerardo Mello Mourão estrutura-se no âmbito do discurso literário e equivale ao caráter do enunciador. Assim, a linguagem de sua poesia envolve os elementos intradiscursivos e os sócio-históricos provindos do real como fatores determinantes para as condições de sua produção artística. Esta, por sua vez, interage com outros fenômenos de ordens diversas como a forma do registro, do ritmo e da modulação das palavras que a própria poesia lhe ofereceu para a criação dessa nova estética. Além disso, é elaborado também por uma percepção complexa do eu lírico sobre o mundo representado o qual faz o leitor, através do conteúdo objetivo-subjetivo ordenado pelo material linguístico, se mobilizar da afetividade para compreender a mensagem transmitida e associá-la a voz poética. Delacroix (apud DORFLES, 1999, p. 8) assegura que a imagem derivada do dado perceptivo é o resultado da atividade construída pelo pensamento elaborado e não com o efeito da soma perceptiva, mas sim de uma corrente autônoma e autoprodutora materializada no decurso da imaginação criadora. Para entendermos, claramente, essa proposta teórica, vejamos o canto β' (dois), de “O país dos Mourões”:

Pois entre brisa e brisa deixei de navegar
em barco de silêncio:
tu, passaramagda, passaralena,
pássara de água em minhas mãos desfeitas,
tu,
se as flautas te soprassem – voltarias?
Ou tu,
passaraléa,
pássara de água em pétala e milagre,
cataléa
asa pétala

pássara de água em pétala e milagre de pétala
g
u
a

quem sabe deste sopro para sempre
pássara de vinho
no cristal das curvas deixaras
bêbado
o coração em cântaro durar-me?

E tu,
não tornarias, pagem, de teus coros
e da lágrima tua e deste sangue,

quem sabe um distraído querubim
 não inventara o sangue que nos falta?

(...)

Continente de vivos e de mortos
 eu vos quero chamar a leste, a sul,
 o pai em cuja boca a relva cresce,
 o irmão que dorme sob a madressilva
 e tantos que fiz meus:
 aquele adolescente, certa vez,
 de tantos mares vindo
 para apagar o verde de seus olhos
 entre as flores da ilha, numa carta qualquer.

Desabituaado o infante do materno peito,
 onde era o seio sobre o busto ao longe
 arredonda-se um cactus; e onde o lábio
 do infante aponta o espinho agora e sua dor
 a lágrima endurece nos teus olhos:
 que há entre mim e ti, mulher?
 Pietá! Pietá!

(...)

Da rosa eu sei o nome e o nome sei
 da primavera e digo:
 e a rosa e a primavera são
 com todo o seu aroma;
 pois entre brisa e brisa navegamos
 em barco de silêncio
 cantarei as partidas e as chegadas, Bárbara,
 (...)
 e cantarei contigo, Abdias,
 as mulheres sem nome, o menino, o apito do navio
 e o tédio do convés e as garrafas de gin,
 ó Paulo Fleming, Paulo de Manola.

Dizei pétala a pétala à pauta da memória
 e a flor ensaiarei à flor da boca;
 dizei uva e nas taças da lembrança
 o vinho espumarei embriagado;
 e os estrangeiros no triclínio atônitos
 perguntarão se o menestrel de vós
 seria a sombra, a flauta, o pai, o filho
 que inventado talvez vos inventara.

(MOURÃO, 1999, p. 16-20)

Os trechos acima demonstram outra vez a apresentação do sujeito poético (eu/mim) diante do destinatário (tu/ti) com base no discurso poético de construir, de maneira confiável, a imagem poética do tombamento ou da queda. Tanto esta como a propositura da imagem de si é configurada pelo *ethos* genealógico durante a construção da linguagem, principalmente, por meio da metáfora do sopro (“*quem sabe deste sopro para sempre*”) ligada ao símbolo da flauta (“*se as flautas te soprassem – voltarias?*”) para ressuscitar aqueles que caíram nesse

“*continente de vivos e mortos*”. Este fator antitético, que constitui os valores dos contrários, é presente no tríptico com o objetivo de demarcar a voz poética como adoradora dos mistérios órficos. Efraín Tomás Bó (1999, p. 136), em nota apensa a seu estudo sobre *Os peãs*, assevera que esse ato estilístico e semântico não é unívoco e sua tendência é de multiplicar quando o leitor adentra na leitura dos poemas, na significação, no cromatismo e na nominação daquilo é retratado enquanto arte literária e não como uma mimese do real. Portanto, essas imagens se concebem no ato de sua apresentação e de tudo que está além dela, do que existe apenas em imagem e imagem construída. Ao adquirir forma pelos signos e símbolos, as imagens através da linguagem dão um tecido temporal a essa representação e até mesmo ao sentimento, o da subjetividade da perda do enunciador, para corresponder, materialmente, a coisa imaginada pela criação. Nesse mesmo sentido, a imaginação criadora, o da faculdade de formar imagens extraídas pela percepção e de libertá-las do estado latente, age na poesia de Gerardo Mello Mourão por intermédio da ação imaginante para que a primeira imagem constituída, a do sujeito lírico, seja capaz de gerir outras pelo movimento dinâmico da linguagem através da função poética, pois há, conforme aponta Roman Jakobson (1970, p. 34-62), a predominância da similaridade e da contiguidade e não a lembrança ou a memória.

As formações imaginárias no discurso literário são estabelecidas a partir das imagens que esse locutor e os interlocutores constroem de si, do outro e do conteúdo do qual estão falando. O jogo de imagens detidas em torno da genealogia, do tombamento e da ressurreição consubstanciado na imagem do sopro simbolizada na flauta consiste *a priori* na representação da imaginação realizada pela posição que o enunciador ocupa ao engendrar os enunciados. A antecipação do imaginário é muito próxima ao conceito de *ethos* construído na poesia por envolver o contexto das imagens pela linguagem. Assim, essa voz é ligada ao ato discursivo e, ainda, passa a ser determinada durante a enunciação pelo modo de dizer que, para Dominique Maingueneau (2012, p. 273), é remetido ao modo de ser e ao imaginário da vivência já que no próprio gênero poesia essa relação da retórica com a poética e a fenomenologia semiológica é partilhada entre si, induzindo a construção do material semântico e linguístico do poema. A transição das influências imaginárias para a formação da imagem de si é reafirmada quando a voz propõe, na penúltima estrofe do poema anterior, o emprego da figura abrupção pela supressão dos elementos que marca a transição do estilo métrico para o do diálogo a fim de dirigir a outros interlocutores, tornando-se a representação, o dizer coerente e funcional com o discurso literário como nos versos “*cantarei as partidas e chegadas, Bárbara,*” e “*cantarei contigo, Abdias*”.

Nessa ação comunicativa proporcionada pelo *ethe* discursivo, o eu lírico, ao edificar a sua enunciação por meio de estrofes e versos irregulares, projeta a imagem de si identificada pelo destinatário a partir das inferências que lhe permitem atribuir tanto o caráter quanto uma corporalidade. À respeito do caráter, notamos certos traços psicológicos e emocionais desse sujeito poético, referindo-se aos mortos (“*o pai cuja boca a relva cresce*”), a infância (“*aquele adolescente, certa vez*”) e no cristianismo pela expressão “*Pietá! Pietá!*”. Este verso como a estrofe é a representação verbal do visível marcada pela figura hipotipose a qual coloca diante de nossos olhos as observações, as enumerações e as descrições visuais das coisas ausentes, principalmente, tomando uma outra arte, a escultura *Pietá*, de Michelangelo, que retrata Jesus morto nos braços de sua mãe, para simbolizar a morte de Magdalena e de seu povo. Assim, descrevendo-a, traz a cena da transposição midiática pela écfrase na comparação da mesma dor sentida por Maria ao perder o filho além de relatar a ausência dos familiares desde criança e da mulher amada (“*do infante aponta o espinho agora e sua dor/a lágrima endurece nos teus olhos:/o que há entre mim e ti, mulher?*”). Esse processo utilizado pelo sujeito lírico, o de retomar a imagem plástica pelo valor poético, ocorre através da tradução metafórica que, para João Alexandre Barbosa (1975, p. 29), esse tipo de descrição é uma experiência visual ao manter o correlato com a metáfora linguística. No poema, essa metáfora do sopro se sucede na linguagem pela adesão afetiva revelada por meio de uma leitura das impressões sobre o objeto estético como aparece em alguns poetas de seu tempo a exemplo de Murilo Mendes, Jorge de Lima e João Cabral de Melo Neto.

Sob essa perspectiva, a do nível do tratamento das relações imagísticas, Gerardo Mello Mourão opta pela concepção de poema fundada na inventividade com disposição e exposição da imagem instituída tanto pela experiência-consciente quanto pela poética que se afirmam na palavra metafórica e no modo em que é resolvida em relação a outros elementos que fazem parte dessa linguagem e de sua forma. A corporalidade mencionada no parágrafo anterior não corresponde a compleição corporal, mas ao corpo enunciante que, segundo Oswald Ducrot (1987), mostra o caráter através do dizer e do dito constituído pelas representações culturais e históricas fundadas na poesia através da saga de seus antepassados e fundar o mito da nação brasileira. Assim, a fenomenologia pontyana o denomina de corpo metafísico concebido de pensamento onde esse ser propicia a essência da imaginação no mundo ao atribuir a forma, o sentido e a intuição produzidas pelo alicerce da percepção. Isso mostra que a ação de evocar a imagem de si pelo aspecto retórico junto a criação se manifesta em desfavor do mundo sensível para dar a origem as novas sínteses imagísticas que estejam articuladas a linguagem até porque, em Gaston Bachelard (2001, p. 6), “no reino da imaginação, a toda imanência se

junta uma transcendência”, qualquer objeto contemplado é um movimento linguístico criador que ultrapassa os limites do percebido para chegar à imaginação criadora extraperceptiva.

A atividade criativa extraperceptiva trata a construção do discurso pela dinamicidade do conteúdo e da forma trilhada antes e depois da materialização. Contudo, essa materialidade também nos demonstra que a imagem do eu lírico é convocada na poesia sob o signo órfico ao trazer os personagens como manifestação do espaço poético. O que vemos desde o início do poema é essa espacialidade definida pelo ato do sentir e do pensar marcado com a inversão sintática do verso “*Pois entre brisa e brisa deixei de navegar/em barco de silêncio*”) onde conjunção “pois” explica o motivo de suas chagas em função daqueles que caíram e, pateticamente, se ergueram com o sopro da flauta (“*seria a sombra, a flauta, o pai, o filho/que inventado talvez vos inventara*”). A forma retórico-poética é delimitada no processo discursivo determinado pelo significante presente (“brisa” e “barco”) e, no mesmo instante, pela significação ausente em “*barco em silêncio*” que se remete, sobretudo, ao sentido de não mais ficar taciturno e cantar o mundo dos mortos, validando o espaço poético pela relação signo/sentido/significações. Percebemos que a predisposição da forma estilística é resultado desse processo criativo e está associado à imaginação criadora que levou o autor a distanciar do tempo histórico e dispor da metáfora do sopro como a imagem instituída no tempo presente dessa voz lírica.

Ao compor a metáfora do sopro pela ressurreição dos mortos, a linguagem de *Os peãs* afasta-se do conceito de ser uma simples autobiografia ou de uma leitura composta de fantasia para enriquecer os recursos verbo-visuais que se tornaram o verdadeiro caminho experimental da forma. Efraín Tomás Bó (1999, p. 135) afirma que a poesia gerardiana está mergulhada em uma floresta alegórica e de uma estilística esquemático-significativa da linguagem por adotar de uma poética individual onde “*el aire débil hace una figura, ou en que momento los sonidos impares acechan e porque no llegaron a las sílabas sus nombres muertos*”. Apesar de um dos versos na segunda estância do poema fazer menção ao estilo gráfico do concretismo, o poeta busca assimilar o aspecto visual do poema com o conteúdo, remetendo-se a figura da mulher metamorfoseada em “*pássara de água em pétala e milagre*” retratada pela junção dos versos com a sua unidade rítmico-formal e não na superação de um sobre o outro. O tratamento dessa imagem passa a ser uma das estratégias pela qual o poeta problematiza o novo ao manter o olhar na tradição clássica e no passado moderno, trazendo-os no poema como elemento de mediação e organização do tríptico, pois a grandeza dialógica se define no poema de Gerardo Mello Mourão como uma escritura metafórica capaz de despertar, de acordo com César Leal (1996, p. 56), novas formas estilísticas pela inventividade criativa. O novo se constituindo ao

nível da composição retórico-poética e também com a técnica das *jitanjáforas*, de Alfonso Reyes (1962, p. 190-230), como um jogo linguístico voltado para a criação da linguagem inventiva pelos termos “passaramagda” e “passaralena” quando o enunciador se dirige a um tu implícito no poema, mas, desmembrando-os, identificamos os semas “magda” e “lena” que formam Magdalena, correspondendo ao nome do coenunciador. Este aparece na segunda estrofe com a palavra “passaraléa” que, passando pelo processo de derivação regressiva, encontramos “léa”, a forma reduzida de “lena”. Esse jogo de composição dá origem ao verso trissilábico “*cataléa*” de mesmo efeito estilístico pelo fato de o verbo “catar” se aglutinar a “léa” para assumir o sentido de estar ou ficar junto a essa musa exaltada. Nessa perspectiva, o poema nos proporciona uma leitura que está além do aspecto exterior e do espetáculo verbal porque traz tanto a presença como a ausência desse caráter semântico e figurado dos vocábulos empregados.

É interessante observar que essa variante teórico-estilística pode nos levar, em um primeiro momento, a interpretação alotópica dos versos onde os significantes se remeteriam a outros sentidos isolados determinados pela tendência do fenômeno imaginativo. Entretanto, o que existe na sua poesia é uma relação isotópica semântica e temática pelo fato de ser possível a leitura uniforme do discurso situado no grau mais profundo da linguagem como a imagem neossurrealista do pássaro feito de água que se desfaz nas mãos (“*pássara de água em minhas mãos desfeita*”), trazendo a leveza das asas de pétalas (“*asa pétala*”) como a suavidade do vinho (“*pássara de vinho*”) que nascem ao sopro da flauta ao buscar os mortos pela música. Assim, dizemos que o limite do percebido corresponde ao da imaginação criadora projetada pela atividade criativa extraperceptiva fundamentada na composição semiológica dos signos transpostos e amadurecidos no exercício da subjetividade e da contemplação proporcionada pelo o que José Ortega y Gasset nomeia de desrealização da arte. Entender esse novo poema é negar e substituir o mais antigo, mas se volta a ele para criar outra estética dotada de uma linguagem que tem como suporte o real criado, integrando-o a arte o que ocasiona, na maioria das vezes, o estranhamento no leitor e a exigência de uma interpretação mais elaborada da poética. A forma apresenta descrições tanto da estrutura quanto do conteúdo construída pela mobilidade transaccional, da reversão sinérgica visto no tópico anterior, capaz de possibilitar essa dinâmica vivaz de elevar a imagem pura para o discurso da linguagem através da similaridade como aparece no único monóstico do canto, de cada letra da palavra “água” assumir a forma estético-visual da gota que cai da pétala em flor.

A imaginação criadora é a atividade criativa extraperceptiva considerada essencial na formação da poesia gerardiana em razão de romper com o princípio da imagem *eidética*, o da

transfiguração da própria figura, deixando de ser a essência da realidade para se transformar na representação a fim de promover a adesão dos destinatários a essa linguagem verbo-visual construída. O discurso está centrado na poesia da linguagem o qual se afirma enquanto puro e aberto pela sua projeção tanto na imagem do enunciador quanto naquelas reveladas pela enunciação. Caso estivesse privado da função referencial e da configuração do imaginário, princípio que leva a formação do *ethos*, o poeta estaria incapacitado de praticar o exercício da criação poética e da retórica porque a percepção permaneceria obtusa e sua aplicabilidade não geraria a estética precisa para obter a imaginação material como objeto estético, o que nos faz associar à voz narrativa a imagem do sujeito poético e não a pessoa propriamente dita. Essa imaginação material é compreendida como a faculdade de instituir imagens e de estas serem capazes de transcender o real, permitindo o autor, por meio dos recursos estilísticos, deixar a condição humana e memorialística para exercer a sua capacidade criativa ao convocar, pela experiência-consciente, essa espantosa necessidade da força do imaginário, a do *ethos* pré-discursivo, e ir além dos fatos percebidos, estruturando-os em versos para obter a realidade representada através do conteúdo e da forma. Portanto, os versos “*perguntarão se o menestrel de vós/seria a sombra, a flauta, o pai, o filho/que inventado talvez vos inventara*”, na última estrofe, são exemplos do diálogo retórico-poético organizado pela estrutura sintática da leitura linear isotópica onde toda a carga semântica reside nos vocábulos “flauta” e “menestrel”, pois assim como este era capaz de cantar os seus poemas para levantar os mortos das sombras (referência ao mito de Orfeu), o sujeito poético é o responsável da invenção da metáfora do sopro e da criação da linguagem.

Quanto à criação poética, muitas das vezes, a imaginação formal (aquela que dá vida à causa formal) é simultânea a imaginação material por resultarem do comprometimento do eu com o seu caráter ou corporalidade a fim de buscar a concretude de seus enunciados e de sua subjetividade como produtos da manipulação dos artífices da arte poética e estilística. A partir daí, vemos que as imagens do fragmento do poema anterior não correspondem a um momento efêmero sem valor significativo, mas na configuração do instante onde as metáforas evocam umas às outras para serem comandadas sem imposição das sensações. Com isso, a imagem de si se torna a síntese da imaginação criadora, justamente, porque é o eixo central para a criação das outras e da linguagem que aponta o caminho para o seu discurso poético, tornando-se o fio condutor da materialidade e dinamicidade do poema através da sublimação especial transcendente da consciência desse sujeito criador. Tal sublimação corresponde à passagem transacional da experiência-consciente para a linguagem pelo fato de ser constituída de signos e estarem carregados de símbolos. A imagem, durante a força criadora desse *ethos*, não deve

permanecer limitada apenas ao que foi recebido como desdobramento do puro ver, mas de criar novas sintaxes e de maneira independente do discurso das impressões sensoriais, oportunizando o surgimento da forma como componente material do poema e o de produzir o efeito estético desejado. Esse ato frutivo é a atividade criativa extraperceptiva, pois entra em seu estado de devir antes mesmo de se transformar na escrita pelo plano da expressão e do conteúdo, havendo, a partir daí,

a constatação de uma tendência criativa que contrasta com as que, em aparência, ou mesmo na realidade, poderiam ser a leis da nossa vida perceptiva permite-nos justificar, de modo muito mais acabado das obras de arte e cada época. Ou seja, a presença de uma *estrutura* mesmo onde se rompeu a *Gestalt*, isto é, de uma formatividade que se organiza mesmo fora das tendências perceptivas normais e “fisiológicas” para tender àquela transação entre o momento criativo autônomo e as leis formais do meio de expressão utilizado (DORFLES, 1999, p. 20).

Com a materialização do discurso pela forma do poema, as imagens contidas na poesia de Gerardo Mello Mourão têm a tendência de provocar certa reflexão porque passam a ser experimentadas pelo aspecto representativo da arte literária. Este fato só é possível de ocorrer quando, no ato da experiência-consciente, o sujeito poético as devolve ao receptor por meio da construção do caráter emotivo o qual está como elemento configurativo da criação e não por duplicação de realidades e nem da evocação do passado pela memória. Isso quer dizer que a imagem de si e a metáfora do sopro provenientes de sua fala expressiva são enraizadas pela espiritualidade formativa de “O país dos Mourões” além de proporcionar a leitura alegórica e apolíneo-dionisíaca em “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”, justamente, por estarem instituídas da imagem primordial, do *ontos*, que o eu-lírico tem a capacidade de transformá-la em palavras. Com efeito, as imagens poéticas se colocam nos poemas de modo independente da vontade do poeta até porque cada uma delas tem o seu próprio dinamismo, e a voz enunciativa é fundada na condição linguística e poética a partir do grau de intencionalidade já que pressupõe a relação de intersubjetividade com o leitor. Como Gillo Dorfles, Roman Ingarden (1979) afirma que elas agem conforme esse modo de ser e de forma intencional com base na fisicidade do poema estratificado por uma unidade de significação e centrado na união das palavras com o contexto dessa produção imagética. Dessa maneira, o que há é certa predominância da noção de *retentissement* por existir essa possibilidade de a voz instaurar o novo pela imaginação criadora e adquirir materialidade onde os signos efetivam e superaram a função referencial. Sob essas considerações teóricas, entendemos que as formações imaginárias se estabelecem a partir da imagem que o sujeito poético constrói então de si e de colocar o mito de fundação como tema de seu discurso cosmogônico e das ressurreições:

e estou de partida e não me parto
 e me muero porque no muero
 e não quero morrer e sobrevivo
 entre os que tombaram à esquerda e à direita
 para comer a erva tenra em sua mão
 e carregá-lo no lombo e à sombra do plátano
 ensinar a seu ventre a prenhez dos Mourões
 ensinar a seu ventre a prenhez e a dor e o sangue dos
 Mourões
 e a alegria da ressurreição
 a alegria dos rapazes e raparigas de Atenas.

(MOURÃO, 1999, p. 66-67)

A possibilidade da tradição no novo e do novo na tradição consubstanciada pelo dizer e o dito no fragmento textual acima é posto por essa força opositora que encerra assim que se unem pela escrita e de estabelecer entre as culturas grega e nordestina. O ponto de intersecção desse processo é a representação do poeta pela imagem de si que transita pela universalidade de seu discurso sem deixar de lado a sua origem telúrica (*“ensinar a seu ventre a prenhez e a dor e o sangue dos/Mourões”*). É interessante observar nesse verso que o recurso assindético deixa a mensagem mais expressiva com um tom mais rápido, forte, vivaz e enérgico para deixar claro a ideia genealógica compreendida e individualizada, sendo única e exclusiva do povo brasileiro/americano que serve da festividade do falus, do sexo e da libido dos homens para a sua fundação. Salientamos ainda que a linguagem da poesia toma as figuras da retórica como a metáfora ou a alegoria para despertar a ação criativa e narrativa do mito pela transição do mundo material para o da representação. A união desses contrários tão presentes nos três primeiros versos da estrofe, como as suas semelhanças, encontram-se o seu melhor arquétipo nos sentimentos de amor e guerra como fundadores do mundo clássico e do país dos Mourões (*“entre os que tombaram à esquerda e à direita/para comer a erva tenra em sua mão/e carregá-lo no lombo e à sombra do plátano”*). Godofredo Iommi (1996, p. 11-16) reitera que a forma adotada pelo autor é construída pela transmutação do canto sobre a palavra através do encadeamento de vogais, de melodias e de sucessivas transposições que quebram os pés da língua para colocar a cultura em campo, pois observamos que esse modo de representação do real oportuniza então a criação da verdadeira imagem que cresce a nossos olhos com a pura enunciação verbal. Além do mais, a produção dessa realidade artística pela voz de quem a produz está movida na nova estética a qual enfrenta resistência ao gerar essas imagens e até do próprio do leitor porque o realismo absoluto está convertido em seu oposto. Fica evidente que a fisicidade do poema, a partir da cena enunciativa, tem o poder de validar o *ethos* discursivo por meio da habitação poética que repousa sobre o estilo do poeta.

O que deve ficar explícito aqui é que, ao dar materialidade ao conteúdo pelo poema, o de transladar essa energia formante em atividade criativa perceptiva, Gerardo Mello Mourão faz da metáfora e da metonímia em recursos visuais da escrita e como produto direto de sua imaginação criadora eivada de significação. Com esse movimento de imersão, a experiência poética deixa as características persuasivas e da vida psíquica para possibilitar a aproximação com o interlocutor, levando-o a se reconhecer também como criador enquanto participa desse fenômeno estético. O que notamos é que a sua poesia está configurada por uma forma que não está submissa a um impulso, inteiramente, do passado e sim que institui um estilo renovador em que cada imagem, através da linguagem, é fruto revelador desse ser discursivo. Outro fato a se destacar e, a nosso ver é um dos pontos essenciais para teorizar a poesia verbo-visual o qual veremos na terceira parte deste estudo, é a razão de a imaginação criadora e as imagens literárias se manterem em uma relação de originalidade com a linguagem artística constituída, exatamente, pela atividade criativa e colocada como um fenômeno da repercussão poética, revelando-se sob a experiência estética do criacionismo como mostra o canto 14' (onze):

Onde agora
a forma
restauração da rosa espedaçada? Onde
o rastro onde o gesto onde a maneira
da corola outrora?

E bem que possuías. Bem que teu sopro
batidas desprendiam-se e caíam:
era o canto, era o aceno a aparição
na sílaba caindo de teus lábios
pétala à pétala apagando-se a flor
pétala à pétala a tua boca o fruto
do enigma com seu sumo.

Restaria o perfume restaria
o ouvido tantas vezes ansioso
a espera alguma noite de um rumo qualquer
que não sabemos bem:
da pedra agora lisa onde palavra
e riso foi teu rosto apenas
água e limo descem:
quem sabe que lembrança de teus olhos
de tua lágrima?

Ora de fogo ora de água ora de ar
brotava e transitava a palavra de Apolo
e foi-se transformando tudo em cinza
areia
soprada
e um sino às próprias badaladas gasto
e as ondas de seu som desmaiado se esquecem
do caminho da volta à cor primeira.

(...)

Foi banida de nós a noite a mera noite
e banidos o medo e a treva e o silêncio
da noite em que falavas.

Entretanto às vezes quantas vezes
uma saudade chega a um instante parece
noite
eterna solidão de eterna noite
e teu último poeta fere na pedra a boca
súbito lembrada de teu nome

(MOURÃO, 1999, p. 47-50)

O poema é o único do tríptico que recebe título, o de “Nênia da Sibila”. A expressão refere-se às mulheres oraculares ou profetizas (Sibila, do latim *sibyllae*) que realizavam elegias fúnebres (Nênia, *carmen funebre*) e, ao ser convocado no discurso, passa a designar como canto da lamentação o qual, em seus oitenta e nove versos distribuídos pelas dezesseis estrofes irregulares, cultua o sofrimento com aqueles que caíram, principalmente, a sua musa Magdalena. Com isso, observamos que o tema da morte, em sua vitalidade, é tida como ritual de passagem, e o signo motor corresponde ao da viagem e também o lugar que se encontram os mortos. Assim, de maneira plangente, a voz enunciativa se entrega a perda e ao sabor da saudade, indagando, já na primeira estância com o uso repetitivo do advérbio “onde”, se é possível, pelo sopro da flauta, o renascimento da amada do mundo das sombras (“*restauração da rosa espedaçada*”). Portanto, essa busca incessante pela ressurreição é feita no poema em comparação com a pureza e a perfeição da flor que, por sua vez, está relacionada ao éter visto como um protótipo mitológico da Antiguidade, simbolizando, na visão de Joseph Campbell (1994, p. 100), a imagem mítica do espírito.

A retomada dos quatro elementos da matéria (“*Ora de fogo ora de água ora de ar*”) é uma das constâncias de elocução do enunciador para demonstrar que a sua expressão sobre a morte trata do momento efêmero e, mesmo com o canto ao deus Apolo, tudo se transformava em cinza além de o som das badaladas do próprio sino levar ao esquecimento do caminho do mundo empírico. Segundo Gaston Bachelard (2001, p. 8), “nenhum dos quatro elementos da matéria é imaginado em sua inércia; ao contrário, cada elemento é imaginado em seu dinamismo espacial; há uma cabeça de série que determina um tipo de filiação para as imagens que ilustram” o que leva a instauração da imaginação criadora no instante em que o sopro evoca o caráter singular e único da imagem ou do signo da viagem no primeiro poema-livro. É por isso que o filósofo francês considera que o surgimento da imagem pela linguagem

possibilita diversos movimentos experimentais e originários para revelar o devir daquele que a profere em função de uma estética existencial. O uso anafórico da conjunção “ora” no verso supracitado no início desse parágrafo e os traços híbridos de correlação e de paralelismo na segunda estrofe (“*pétala à pétala apagando-se a flor/pétala à pétala a tua boca o fruto*”) são algumas das demonstrações de elocução do eu que procura revelar, substancialmente, esse fenômeno da realidade representada pela forma ao retratar, sobretudo, o lamento fúnebre da saudade e da ausência onde cada sílaba que sai desse canto são como as pétalas que caem da flor e, ao mesmo tempo, aquela que dá a vida.

No que diz respeito à forma da linguagem, dessa retomada da tradição pelo conjunto semelhante para resultar na expressão literária oriunda da imaginação criadora, pode-se então afirmar que a metáfora do sopro carrega em seu discurso um poder de transubjetividade que desperta toda essa criação artística além de reverberar na consciência do leitor a capacidade de recriação a fim de manter a comunicação com o poema. Com a imagem poética, o leitor, segundo Roman Ingarden, é o responsável tanto por apreender todos os aspectos esquemáticos como transformá-los em uma totalidade ao longo de sua materialização, isto é, a inventividade nunca será fruto da memória ou de um estado emotivo do sujeito físico. Em função dessa consideração, entendemos que o movimento de ressignificação da palavra está constituído pela vinculação da compreensão da imaginação criativa e de sua dinamicidade instituída pela liberdade artística imposta pela desrealização do real em que a forma não se reduz apenas e, exclusivamente, ao código linguístico, mas sim no modo pelo qual enlaça a linguagem e a representação dessa nova realidade em manter o equilíbrio entre comunicação e composição. Com efeito, toda essa manifestação se dá em conformidade com a atividade criativa no tempo presente da escrita porque a cada instante evidenciado presentificou a nova estética com o conteúdo afastado da mera lembrança do poeta para adotar a imagem de si e esta ressuscitar os mortos para solidificar que essa voz enunciativa é um ser sabedor de suas heranças:

a gravura de fogo permanece
na tampa do baú na tampa
do caixão dos mortos
além do tempo e o tempo
aquele tempo
marcado pelo ferro dos Mourões e o lombo
do touro em que viaja
teu alvo corpo de cintura fina
entre o peito e as romãs floresce
a possuída marca a negra flor
à sombra do longo cílio à luz
dos olhos verdes.

Herdei o ferro em fogo - herdeiro
 e do ferro e do fogo
 fazenda, cabedal, moeda
 gasto ferro e fogo na compra
 das noites e dos dias e das fêmeas
 na compra da lágrima e sorriso
 e compro eu mesmo a minha própria dor
 e lavro o mármore
 do chão de viver e do chão de morrer
 marcada a letra a fogo e ferro

a mão de minha raça
 sobre o lombo da pedra.

(MOURÃO, 1999, p. 31-32)

Por se tratar de um poema elegíaco, de tom terno e triste, a temática da saudade volta a esse canto e revela um sentimento ainda mais afetuosos a sua linhagem marcado pelo símbolo gráfico do ferro e fogo. Contudo, ao convocá-los no discurso, o sujeito lírico demonstra que os elementos visuais estão articulados de modo a agir como condutores retórico-poéticos para chegar à realidade representada pela inventividade. Isso acontece por causa das combinações existentes entre eles que determinam a complexidade e a infinita diversidade da manifestação do poema e da própria constituição dessa voz enunciativa. No que tange ao aspecto poético, Gaston Bachelard (1999) os descrevem como harmônios da imaginação capaz de acionar os grupos de imagens que, a partir do momento que se configuram em palavras, ajudam a criar a forma e de efetuar-la em uma rede de significação. O fogo, segundo o filósofo francês, é o combustível que alimenta o corpo e move a vida através dos *insights* sobre si mesmo e, ao trabalhar essa imagem da chama como recurso da imaginação criativa, ela passa a estar ligada aos resíduos incandescentes do fogo por referir ao que sobrou da estirpe (“*fazenda, cabedal, moeda*”). Com isso, mantém o temperamento colérico do eu lírico devido à dor da ausência (“*e compro eu mesmo a minha própria dor*”) e, ainda, de ensinar o modo de como aplacar a saudade para que ela não seja uma recordação (“*Herdei o ferro em fogo – herdeiro/e do ferro e do fogo*”). Tal princípio se fundamenta quando a voz convoca o elemento ferro como parte desse discurso literário, pois o mesmo provém da terra e esta se refere à emoção melancólica ou biliosa do telurismo além de estarem unidos como componentes primordiais do processo criativo que consiste na ativação e formalização da imagem poética acabada.

No que concerne ao aspecto retórico, pode-se identificá-lo pela construção da emoção e do caráter do enunciador o qual se constitui para o leitor mediante a imagem de si e das oposições. Um eu que se detém, constantemente, do padecimento da perda instituído ora pelas antíteses dos versos “*das noites e dos dias e das fêmeas*”, “*na compra da lágrima e sorriso*”

e, ainda, “do chão de viver e do chão de morrer” ora um ser de fogo perpetuado pela sua família (“e lavro o mármore”) que foi “marcada a letra a fogo e ferro”. Essa passagem do poema corresponde ao estilo não persuasivo pelo fato de as palavras assumirem outro sentido além daquele corriqueiro, interpretado pela passagem poética dotada de significação a partir do que é mostrado e carregado de tom afetivo característico da propriedade semelhante. As palavras tornam significantes da exterioridade do corpo verbal, entendido como o incorpóreo som e a letra visível, por serem naturais e produtoras de verossimilhança de maneira que a variação de sentidos não ultraje esse poema constituído de elocução onde o fazer se identifica com o dizer e o pensar. Se a palavra é signo e símbolo da experiência-consciente afetada pelas coisas para ter sentido, logo, o que presenciamos na poesia gerardiana é esse movimento de transitividade representativa por substituição pela similitude e contiguidade, da metáfora por referência, permitindo a criação da imagem do ferro e do fogo fora de seu contexto semântico normal para alcançar a significação objetivo-subjetiva ou conceitual, ocasionalmente, pensada e materializada pelo enunciador. Com relação à fortuna crítica, Jamesson Buarque de Souza, (2019) diz que a busca incansável dos mortos ocorre pelo o que ele chama de metonímia dos fantasmas por congregar a consequência ao lado da causa, pois, durante o discurso do ato de lavar o mármore, da vitalidade da morte, o sujeito poético convoca o sofrimento e a saudade para reforçar o não esquecimento de a origem telúrica “*marcado pelo ferro dos Mourões*”.

À necessidade de admitir a presença desses elementos associativos por semelhança ligados a consciência da voz que enuncia não faz com que as imagens poéticas percam os seus fatores criativos ou que o método transacional sofra alteração para torná-las, muitas das vezes, em uma forma indecifrável. Pelo contrário, se a natureza da construção da linguagem estiver acompanhada pela percepção-expressão e for considerada parte dessa transação entre o sujeito poético e o leitor, tal deslocamento permite às imagens a significação qualitativa. Assim como a teoria bachelardiana, que acentua a função da imaginação criadora no exercício da construção das imagens vindas da percepção e na dinamização destas em imagens poéticas, Gillo Dorfles considera que a mesma imaginação atua como atividade criativa extraperceptiva para promover o estado de devir para estabelecer as formas que não estivessem estilizadas ou ditadas por uma época. Com base nessa consideração e nos poemas analisados até aqui, notamos que o poeta se inova com a estética em que há tanto à retomada da tradição no novo com a junção do universal ao sertanejo nordestino como por um código retórico-poético que recorre aos procedimentos da *dispositio* e *elocutio* a fim de manter a relação do processo formativo, suscitando no espectador as representações imagéticas por meio do *imaginativo*. É com esse propósito que o filósofo italiano passa a chamar o ato frutivo de atividade criativa

extraperceptiva porque a metáfora do sopro, a imagem do ferro e do fogo se metamorfoseiam antes mesmo de se transformar em imagem criativa pela inventividade e, ainda,

a constatação de uma tendência criativa que contrasta com as que, em aparência, ou mesmo na realidade, poderiam ser a leis da nossa vida perceptiva permite-nos justificar, de modo muito mais acabado das obras de arte e cada época. Ou seja, a presença de uma *estrutura* mesmo onde se rompeu a *Gestalt*, isto é, de uma formatividade que se organiza mesmo fora das tendências perceptivas normais e “fisiológicas” para tender àquela transação entre o momento criativo autônomo e as leis formais do meio de expressão utilizado (DORFLES, 1999, p. 20).

Com efeito, não devemos ligar a fruição estética apenas aos conceitos que agregam as qualidades cognitivas e emocionais do eu que enuncia porque a função perceptiva já é por si carregada de significados e a faz diferenciar do estímulo puramente sensorial. Desse modo, todo elemento perceptivo acaba sendo desligado de seu objetivo essencial, de uma denotação do real e assume a rígida constância da forma com uma possibilidade interpretativa mais livre e fluída, abraçando pela imaginação criadora o discurso literário com valores autônomos. Ao se incumbir da posição e o da atividade criativa extraperceptiva como princípio teórico para compreender o visível e o visual na poesia de Gerardo Mello Mourão estamos afirmando que o exercício da criação é submetido a contínua proliferação independente capaz de cindir com a sensação e de ir além de seus limites e justificar a existência de sua poética. E mais, a cada ocasião da manifestação dessa imaginação criadora há a totalidade da imagem significativa que, sob o seu devir, revela a linguagem simbólica partida da experiência estético-existencial, e a dinamicidade acontece no ápice da instauração do instante poético com a enunciação. Com certeza, esse processo mostra as imagens instituídas na ordem visual suscitadas pelo recurso configurativo do significante como o do ritmo, do *enjambement*, das antíteses, das anáforas e do significado com as figuras tropos. Ao chegar à última esfera, já notamos a capacidade de produzir essa conexão por homologia oriunda dos elementos da natureza que metaforizam a condição humana pela presença da flor tão presente na fala do sujeito poético.

A fim de adensar esse campo imagético pelo rebuscamento figurativo da imagem da flauta, do ferro e do fogo condensada a invenção do sopro para exaltar os mortos e aplacar a saudade, é possível designá-los dentro da contiguidade pela metonímia dos fantasmas. A flor, no discurso poético, apresenta-se, inicialmente, quase que oculta para representar a fragilidade do homem, ou melhor, da própria imagem e do caráter daquele que enuncia. Logo, a rosa é a metáfora da vida humana com simbologia a passagem efêmera do tempo (“*além do tempo e o tempo/aquele tempo*”), pois a despeito da beleza, da vivacidade e da fragrância (de “*pétala a pétala*”) sempre fenecerá assim como faz o eu, comparando a separação, a tristeza e a morte

com o tombamento de seu clã pela “*possuída marca a negra flor*” e, ainda, a fecundidade ou não de sua raça no país dos Mourões pelo nascimento da flor negra da romã (“*entre o peito e as romãs floresce*”).

A imagem poética da rosa é um exemplo do operar da imaginação criadora. A sua repetição ao longo dos versos atribui valores às palavras através do contraste ou semelhança que elas proporcionam. Com isso, passam a estabelecer a identidade entre as coisas diferentes e ganham esse conjunto de argumentos poéticos que entram na construção do sintagma ou da sentença para designar um ou mais conceitos específicos ao significante em uso. A título de exemplo, retomamos a figura da mulher concatenada a imagem neossurrealista do pássaro de água que se banha em pétalas, mencionada no primeiro poema desse tópico, para externar que a linguagem literária representa a efetivação da qualidade inventiva e, de acordo com Gérard Genette (1972, p. 186), a construção desse tropo designa, claramente, “no código retórico, um estado poético do discurso: ela funciona então como significante de um novo significado, a poesia num segundo plano semântico que é o da conotação retórica”. O sujeito poético, ao construir a imagem de si e sua enunciação, fica livre para exercer tais forças imaginativas como as de criar as imagens para, posteriormente, materializá-las em escrita.

Com base nessas reflexões, identificamos que o fundamento dessa situação relacional entre a percepção e a ação da imaginação criadora convergida a uma linguagem simbólica é aplicada na literatura brasileira contemporânea para atingir a análise mais ampla da estética visual e sob o princípio retórico-poético de Gerardo Mello Mourão. As imagens apresentadas até o presente momento se enquadram nessa condição de relacionamento que as colocam em ascensão no exercício criativo como nos movimentos do devir do poema, pois sem eles não seria capaz de gerir a estrutura composicional. Por conseguinte, essa característica do aspecto da simultaneidade de estabelecer a imagem literária que reduz distâncias através da linguagem sem limites, já apresentada na poesia moderna com *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, que possibilita ora essa união dos tempos pela metáfora do tempo mítico, simbolizando a vida humana na sua totalidade ora na construção imagética ousada e inovadora ao fundir a imagem da ilha utópica ao personagem mitológico, resulta na metáfora do poema, na própria criação da poesia ou da palavra poética.

Jorge de Lima colhe essa perfeição da forma nesse movimento dinâmico da recriação verbal, da transcendência e do imaginário que leva a integrar a temática do herói, da viagem e da ilha como elementos essenciais de seu conteúdo na criação, na restauração das imagens poéticas e da linguagem na condição metaliterária para a arquitetura do poema como mostra os versos “*Nas forças tristes, não fatais adeuses;/nas flores calcinadas, mas os sulcos./Proa*

mastil varando. Verdes mares./Proa mastil do poema. Eis o poema” (LIMA, 1997, p. 802). Como o poeta modernista, Gerardo Mello Mourão, segundo o crítico Antonio Olinto (2007), está na mesma seara da palavra mítico-simbólica transformada em poesia que nos possibilita identificar a conjuntura estética mediante o uso das figuras de pensamento e de palavras além de uma impressionante unidade sintática que marca o esvaziamento do tempo histórico para alcançar o tempo da criação. Com efeito, notamos certa aproximação de sua temática com a poesia limiana pela instauração da leitura imagética do orfismo (do poeta-herói sobrevivente da queda de sua raça), da viagem por vários lugares do mundo até chegar à ilha de Apolo:

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

(MOURÃO, 1999, p. 172)

O trecho refere-se ao canto Ε' (cinco), estância I de “Peripécia de Gerardo”, em que o sujeito poético convoca a temática das navegações com o objetivo de narrar as aventuras pelo mundo e de transfigurar a sua imagem de si para a do herói-poeta viajante. Para situar o leitor a esses acontecimentos, o enunciador já evidencia o seu local de partida (“*ao longe/o país dos Mourões*”) e o de destino (“*e ao longe/o país de Apolo*”) mesmo questionando a existência desse lugar (“*E onde o sítio do desejo?*”). Percebemos aí o uso do entimema formulado em função de um efeito retórico e estilístico para deixar subentendido que a região é à cidade de Delfos por concentrar o templo de Apolo. Ao recorrer ao hipérbato (“*Pois moreno/e triste sôbolos rios era*”) e a forma vocabular da tradição pela palavra “sôbolos” (sobre os rios), fazendo referência ao poema de Camões, o eu-lírico valida a originalidade sintagmática de sua fala, exprimindo, de maneira lamentosa, o espírito itinerante herdado dos navegadores portugueses (“*de Pero Lopes de Souza/e de seus bagos venho*”). Conforme ainda Antônio Olinto, essa tocante unidade sintática de que participa o verso longo e curto com o ritmo irregular parte de pulsações diversas e variadas a fim de estabelecer uma estética que não obedeça a um padrão fixo imposto por uma determinada época. Desse modo, reconhecemos que a relação binária entre percepção e experiência-consciente se configura pela imaginação criadora e esta pela linguagem, consubstanciando o sistema significativo da expressão tanto pelo conteúdo quanto na forma. Logo, a temática da viagem continua nos cantos de “Rastro de Apolo”:

Pange língua gloriosi
Corporis mysterium:

(...)

pois junto
das de coração alanceado eu
sou eu
e amor
e dor,
Apolo,
e as amorosas e as dolorosas
sabem meu nome e a porta
de minha casa:

(...)

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

(MOURÃO, 1999, p. 352)

O tema da viagem, no terceiro poema-livro, deixa de ser pelas águas para adentrar as terras do país de Apolo. Esse trecho pertence a quarta estrofe do canto 1β' (doze) que retrata a chegada exultante do sujeito poético ao caminho do templo do deus greco-romano e, durante esse percurso, exalta as coisas e as pessoas vistas desde a sua saída até a nova morada (“*e meu caminho/é minha residência*”). O vocativo presente no terceiro verso é uma forma linguística de interpelação ao interlocutor (Apolo) que se expressa de maneira direta ao recorrer ao todo pela parte com um tom metonímico ao afirmá-lo que o “*teu país é meu caminho*”. Com isso, instala-se na enunciação uma espécie de discurso direto fruto do real novo, de uma realidade construída pela voz que fala e apresenta o mundo do qual construiu através da experiência-consciente. Mundo que simboliza a decadência dos antepassados, lugar de vários nascimentos e mortes, encontros e partidas voltados, exclusivamente, para a representação artística daquilo que foi retratado e agora se encontra sob uma estética. A imagem do poeta-herói pelas navegações (a ser retratada na segunda parte deste estudo), a do tombamento da família ou a metonímia dos fantasmas pelo signo órfico, a metáfora do sopro e da rosa estão no ímpeto da criação como circunstância originária e complementar da linguagem criativa extraperceptiva onde o autor foi capaz de instaurar uma voz enunciativa, a imagem de si, com atos poéticos e retóricos sem se prender ou reduzir o pensamento artístico a ilusão ou fantasia para distorcer a realidade. Está evidente que essa operação inventiva emerge como revelação da consciência

produtiva constituída como atividade exercitante capaz de modificar a simples percepção do real efetivo para a imagem literária mediada pela relação transacional e carregada de sentidos.

A imaginação criadora instiga a atividade extraperceptiva para obter a imagem poética nas mais diferentes ocorrências e também à espera de sua construção sólida, de uma forma que revele a própria função do real representado porque se estiver vinculada ao processo consciente do sujeito empírico o que teremos é a fantasia e não uma invenção estética devido ao contato com o mundo material. A consciência criativa, em sua extrema atividade, oferece aquilo que chamamos de fundo, de um plano do possível carregado de conteúdo e forma que impulsiona à imagem para a materialidade e, no âmbito das possibilidades, esse movimento dinâmico se impõe sob uma poética. Ainda no poema acima, podemos identificar esse aspecto articulador entre o fazer e o dizer quando a voz retoma, implicitamente, o recurso intertextual com menção a canção “*Pange língua*” escrita em latim para referenciar a transubstanciação do pão e do vinho da Eucaristia no corpo e no sangue de Cristo conforme a visão doutrinária da Igreja Católica. No entanto, esse artifício textual surge como um dos pontos estilísticos e semânticos que sinaliza a repetição do estilo da música, principalmente, no início do poema pelo verso “*Pange língua gloriosi/corporis mysterium*”⁷, bem como nas estâncias seguintes ao distorcer da composição musical original e, ao mesmo tempo, imitando-a para remeter a estrutura do canto elegíaco onde o eu entoia a saudade de tudo e de todos ao seu interlocutor, o deus Apolo (“*sou eu/e amor/e dor, Apolo/e as amorosas e as dolorosas/sabem meu nome e a porta/de minha casa*”). Roland Barthes (1990, p. 31) coloca-nos que um sistema adota signos de outro sistema para fazer deles o seu próprio significante e resultar em imagem simbólica e, ao analisarmos o poema, notamos que o sujeito poético, no decorrer de sua enunciação, toma o mesmo signo verbo-visual e o utiliza como estratégia retórico-poética pela polifonia para demonstrar o caráter erudito, de conotá-lo como o canto da peregrinação. O que mais importa nesse poema não é apenas o fato de haver essa recorrência a outro texto, mas sim o modo pelo qual indica a condição imposta para então dar equilíbrio entre a composição e a comunicação.

Tristão de Athayde⁸, ao comentar esse terceiro poema, assegura-nos que a poesia e a música se tornam um dos eixos que fazem parte do território da liberdade do poeta, e que a multiplicidade de sua estrutura é fruto da autonomia com a essência ao colocá-la no ápice da poesia contemporânea. Com base nessa consideração, entendemos que a criação do conteúdo e da forma pelas imagens poéticas é o que ilustra todo esse processo configurativo e sem ela a obra literária estaria fadada a uma técnica de figuração cuja incumbência seria a reprodução

⁷ “Canta minha língua/Este mistério do corpo glorioso” (Tradução nossa).

⁸ Cf. “Entre dois Rastros” em *Jornal do Brasil*, 23 de junho de 1978.

daquilo que foi percebido pelo real. *Os peões*, como objeto estético, é resultado do modo de como o seu significado se vincula a nova realidade designada pelo fazer do pensar produtivo. Portanto, o conhecimento artístico ali edificado está impregnado por essa condição imanente da imagem de si a qual não impõe limitações espaço-temporais para superar o real e torná-lo em uma realidade viável de representação. Se é possível harmonizar, dialeticamente, tanto a percepção-expressão quanto a experiência-consciente e serem reveladas pela totalidade da linguagem, logo, é certo que as imagens operam enquanto literárias por trazer a dinamicidade de suas formas e dos conteúdos.

O que fazemos questão de sublinhar nessa proposta da construção da imagem poética pela atividade extraperceptiva é o fato de que todo elemento perceptivo acaba sendo desligado de sua real atribuição elementar, o de sair do nível fisiológico ou físico, para adquirir a função representativa viabilizada pela construção de uma estética. Com isso, o tríptico apresenta uma voz poética instalada pela sua própria imagem a qual nos possibilita a interpretação de um *ethos* instituído pelas figuras que o compõe. Assim, a inventividade aqui colocada como parte dessa imaginação criadora e não como ilusão ou fantasia se torna a responsável em lhe dar uma forma autônoma e não se constituir de uma espécie de estrutura global ou de referência para que possamos entender a poesia de Gerardo Mello Mourão. Em suma, é indiscutível que a qualidade imaginativa seja confundida com sua constância psicológica ou empírica, pois a imaginação criativa, ao intervir na produção do poema, não reproduz a imagem mediante a uma experiência, mas a cria por intermédio da expressão artística e por outro real. Então, o poeta encontra na forma verbo-visual o seu recurso fundamental para que o conteúdo pudesse se expressar de maneira significativa e a matéria de exercer o seu papel de exteriorizar as imagens literárias sob a estética.

4. A EXPRESSÃO DA LINGUAGEM POÉTICA

Desde o início está evidente a enorme extensão teórica do domínio da imagem em *Os peões* e a multiplicidade dela advinda quando se trata da formação inicial com a percepção-expressão e pela experiência-consciente com o desdobramento no discurso enquanto poesia da linguagem. Diante de tal amplitude e, procurando retratá-las pela natureza fenomenológico-semiótica e dos elementos retórico-poéticos, a imagem literária exige do ato materializante um conteúdo e uma pura forma que dentro da produção artística se aproprie das mais variadas construções simbólicas para ser considerada a própria matéria-prima dessa composição. Antes da fisicalidade, elas se encontram sem qualquer intervenção ou constituição de significados que, para alguns teóricos como Henri Bergson (1999, p. 17), elas são representações mentais ou fenômenos físicos latentes e extraídos da experiência à espera de serem privilegiadas pela arte através da matéria a qual está correlacionada ao poeta pelas ações dos próprios recursos verbo-visuais. Em se tratando das imagens no seu estágio latente, é válido evidenciar que a passagem para a imagem poética ocorre sob o estado efêmero expressivo e determinado por uma inequívoca materialidade nomeada no ato da enunciação.

O fazer artístico invoca a imaginação criadora no instante em que envolve o fundo e a forma como capacidade de materialização. A representação do órfico, do mito de fundação pela saga familiar e da viagem do herói-mítico até à ilha de Apolo são símbolos da construção incansável da poesia de Gerardo Mello Mourão, justamente, por recorrer a uma estética que passa pela tradição grega sem se deter aos modelos fixos como fizeram os poetas simbolistas. Esse estilo contemporâneo se dá pela conexão existente entre a obra e o leitor regido ao texto através da imagem daquele que enuncia e pelo seu caráter ao instituir um projeto metafórico centrado no movimento da expressão americana transmitido por meio de seu discurso poético. Além disso, identificamos que os versos transmitem a subjetividade-objetiva concebida pela expressão enquanto a sua matéria é composta das figuras de construção e de pensamento que provém desse movimento latino-americano ao recuperar outras formas por essa força textual e com carga informacional derivada da realização artística. Nesse sentido, a representatividade da imagem poética é considerada um dos pontos cruciais para dar vida, a dinamicidade ao conteúdo e de impulsionar o sistema formativo da obra em questão por concentrar tanto o estilo épico como o lírico, proporcionando a reflexão de possibilidades e de entendimentos porque a palavra e a imagem tem toda essa relação de complementaridade. Desse maneira, significa que há à necessidade da materialidade da forma do poema seja pelo anacronismo ou

palimpsestos seja por novas estruturas para tornar visível o significado do conteúdo o qual é viabilizado pela imaginação criadora que, mediante essa consistência física, a representação, através dos signos e símbolos, consegue validar as cenas vivenciadas pelo enunciador.

Sobre esse juízo, o da translação da simples condição de signo para o enriquecimento da imagem poética, o poema gerardiano concentra sua estrutura composicional e a linguagem na tradição do novo por construir uma maneira de dizer que remete à maneira de ser do sujeito poético perante o universalismo clássico via a imagem do sertanejo latino-americano. Assim, todo o componente material da poesia do autor nos remete a imagem desse eu que se realiza como enunciador, desejando se completar na supra realidade, a do país dos Mourões, onde a responsabilidade da atividade criativa é lhe dar existência. De acordo com Amossy (2013, p. 23), a adoção desse estilo imbricado ao modo de dizer é uma das premissas para que nos leve a identificar na voz enunciativa as ideologias implícitas de seu discurso. A partir daí, vemos que esse jogo da imaginação formal com o processo formativo se resulta na imagem órfica, o da ressurreição, no sentido de proporcioná-la o aspecto visual e visível com a figura do *ethos* nacional.

A temática do nacional pela atividade criativa extraperceptiva passa a ter um potencial expressivo dotado de carga informacional que ultrapassa a liberdade criadora através de um real significado diferente daquele proposto pelo Romantismo e como alguns modernistas da segunda geração. O regionalismo é então integrado à obra literária em termos universalizantes onde a emoção transmitida é mais que humana, é nacional e heroico a todos que olham para o passado cultural e ocidental, fazendo do autor um cânone da literatura e, ao mesmo tempo, silenciado pela crítica literária ao romper com um estilo já posto. Entretanto, o seu conteúdo, ao ser instituído por essas imagens poéticas e estarem integralizadas no poema pela questão estilística da tradição e do agora, adquire uma essência especial ao deter da linguagem que exerce o papel determinante para essa estética e, ainda, de colocar o conteúdo nacionalista pelo formal clássico como uma vertente contemporânea conforme mostra o canto kE' (vinte e cinco) de “O país dos Mourões”:

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

“Não te aproximes daqui: descalça as alpercatas, porque
o lugar onde te encontras é uma terra sagrada”
eles fundaram a terra sagrada e sobre ela

num círculo do chão foi abatida
 a grande cajazeira com seus frutos de ouro
 e o capitão mandou matar os gaviões
 e à glória da cantaria da pedra de ângulo
 das paredes de pedra
 foram colhidos os tamarindos e derrubadas as jacas e
 abatidas as jaqueiras
 e imolados os animais perigosos
 e queimados à bala os forasteiros.

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

Venho desse país e desse tempo
 e em seu chão e em seu dia o Capitão – o sabedor da
 guerra –
 fundou meus olhos do amor
 e sabedor da morte.

Aquela que ainda não pariu – comece a parir;
 aquele que ainda não matou – comece a matar;
 e o país dos Mourões surgiu no fim das águas
 surgiu do sangue de nascer e do sangue de morrer
 In illo tempore
 no tempo de parir e de matar

(MOURÕES, 1999, p. 93-94)

O fato de o sujeito poético criar a representação da fundação do país dos Mourões a partir de experiência passada constitui o processo de mediação que possibilita o enunciário a ter a visão dinâmica da mesma realidade e não o olhar determinista sobre o passado nacional. Durante essas etapas de materialização do canto, o conteúdo e a forma foram passíveis de receber outros estilos na medida em que se estabeleceu as suas próprias leis internas, pois a estrofe inicial é composta de redondilhas maiores e concebida pela intertextualidade temática quando faz menção, de maneira implícita, aos quatro primeiros versos da cantiga popular do poeta folclorista Juvenal Galeno (2010, p. 101-110):

Entretanto, quem não sabe?
 Possui montanhas verdosas
 Onde as plantas são viçosas,
 Onde o fruto alastra o chão
 Vastos campos onde os touros
 Nédios, urram sobranceiros
 Entre os bandos de carneiros,
 Nas fazendas do sertão.

Mesmo com o dialogismo, notamos que a estância do poema não deixa de apresentar a homogeneidade do discurso poético porque há a manutenção do mesmo tema e por fazer parte da memória do sentimento nacional dessa coletividade a qual está inserida a voz enunciativa. O verso “*Era uma vez um país*” é uma locução adverbial classificada nesse contexto sintático como complemento circunstancial de tempo para indicar essa característica típica da narrativa oral, principalmente, com a finalidade de referenciar, através de uma linguagem conotativa, os lugares e as coisas que deram origem aos seus ancestrais (“*onde o fruto alastra o chão*”). É interessante observarmos que outros componentes atuam nessa composição pela percepção-expressão para chegar à imagem da natividade através da descrição da região e dos animais como os touros com peles lustrosas que vagueiam entre o rebanho de carneiros do sertão pelas soltas nordestinas. Espírito ufanista e genealógico este que já se apresenta desde o título da obra em que o termo *peãs* (paianes, em grego) sintetiza o sentimento de bravura e o de vitória do herói diante da guerra onde ninguém poderia apropriar das terras conquistadas pelo seu clã, dando-nos esse ar telúrico de seus poemas (“*Não te aproxime daqui: descalça as alpercatas, porque/o lugar onde te encontras é uma terra sagrada/eles fundaram a terra sagrada*”). Chão de onde essa voz nunca arrancou a raiz (“*Venho desse país e desse tempo*”) e que, para Anchieta Pinheiro Pinto, essa afecção se declina para a teogonia onde o mito é capaz de explicar a origem de tudo e a própria criação poética (“*um deus embriagado e cosmogônico/a criar seu mundo/no país dos Mourões*”). Tal fato somente foi possível porque o eu buscou na consciência o ato perceptivo da vivência de seus familiares em instituir a nação sagrada, e a inventividade criativa atribuiu-lhe a visualidade através dos signos e por meio da organização sintática das palavras.

Sob essa perspectiva, a do estado em devir da poesia contemporânea, a materialidade do poema se situa na própria forma de produção do mesmo jeito que acontece na realidade representada através da captura e da apropriação como na sua transformação, possibilitando interpretá-lo a partir da matéria, do conteúdo e não pelo processo da intuição. Nesse sentido, Gillo Dorfles (1992, p. 22) considera que qualquer imagem física está ligada ao seu processo formativo que traduz do estado primitivo para a estrutura homogênea e orgânica. A alusão à imagem do país do sangue de nascer e de morrer é a representação simbólica dos vastos campos de Ipueiras e da formação do Ceará pela voz do locutor. Essa cena enunciativa porta a linguagem metonímica, a da genealogia americana que, segundo Ezra Pound e Octavio Paz (apud DOREA, 1996), reflete o sexo e a morte como elementos fomentadores para a fundação do povo brasileiro e sul-americano pela figura do sertanejo/gaúcho ao assumir a imagem do herói que lutou de forma sangrenta para fundar a nação (“*Aquela que ainda não pariu –*

comece a parir/aquela que ainda não matou – comece a matar”). A expressão *in illo tempore* (naquele tempo), recorrente nas duas últimas estâncias e com versos heterométricos, é uma referência à fórmula grega *ἐκείνον τον χρόνον* utilizada para tecer o legado deixado pela morte, e que na poesia assume a significado de cantar a saudade e, ainda, a descrição dos elementos geográficos de sua região por meio do aniquilamento do tempo. O nascimento do tempo presente está como atemporal pelo fato de as ações narradas estarem inseridas não pela configuração do passado longínquo, mas no momento de sua produção, na fisicalidade da matéria e na sua interlocução com o leitor. Do ponto de vista discursivo e retórico, o emprego dessa fórmula iniciática, vista em quase todos os cantos ora em português ora em latim, é tido como marcador linguístico do dizer com a finalidade de demarcar o tempo resgatado e também o caráter nobre do eu ao demonstrar, conforme a definição aristotélica⁹, a virtude enquanto ser erudito além de cultivar as tradições distintas da cultura ocidental sem deixar de valorizar a regional.

É interessante destacar que a elocução, tratada no âmbito do estilo e da língua, abriga a expressão da subjetividade e da objetividade com o desvio da regularidade e da escolha por estar em consonância com as palavras ali materializadas a fim de manter ou extrapolar esse efeito de sentido da individualidade. Com isso, vemos que os vocábulos tanto neste como nos demais cantos que se aproximam aos moldes da prosa são ajustados com naturalidade por serem empregados sob o efeito da metáfora, da metonímia e de outras figuras de retórica que organizam todo o discurso poético onde a tensão gerada sobre o mito de fundação se resolve em “O país dos Mourões”. Para Silveira Bueno (1964, p. 27), essa luta pela transformação da arte literária está na oposição entre o passado e o novo, da tradição estilística a inovação, pois o poeta, através de seu ofício e da condição de guardião das metamorfoses, convoca o mundo representado como universo particular para simbolizar a formação familiar brasileira. O que entendemos é que essa gênese do processo é instituída por essa voz que enuncia e se identifica com o interlocutor ao se reconhecerem com a mesma origem telúrica expressada pela relação metonímica e vista, durante a contemplação, como mundo representado, artisticamente, pelos elementos topográficos da natureza, pelo do caráter do enunciador e do homem do sertão:

Era uma vez o cheiro dos cajás,
a gargalhada entre os bambus e o pássaro
e o rio – águas, barrancas e cacimbas.

(MOURÃO, 1999, p. 23)

⁹ Cf. Retórica, livro II, 15, 1309a, 66.

e o gado do capitão mugia gordo
 nas soltas dos Mourões
 e as cabras eram assinadas na orelha e as éguas
 e os jumentos ferrados
 e o ferro negro marcava o gibão dos vaqueiros, os bancos
 da alpendrada, a aroeira dos currais de tronqueira
 e as camas de couro cru onde nascemos e a marca
 dos Mourões marcava
 homem alimária e coisa
 naquele tempo:
 cabo de osso do facão mateiro
 coronha do rifle papo-amarelo lâmina
 do terçado de três palmos

(MOURÃO, 1999, p. 30)

Distrito de São Gonçalo, velho
 Distrito de São Gonçalo dos Mourões,
 não já no pé da serra, como as Ipueiras dos Mourões e a
 Canabrava dos Mourões:
 no alto da serra de São Gonçalo dos Mourões, cordilheira
 da Ibiapaba,
 o cemitério sobre as alvas areias de cristal:
 aqui jaz Dona Úrsula de Barros Mello,
 aqui jaz o Coronel Alexandre Mourão Quinto,
 o quinto de seu nome em sua raça,
 aqui jaz o Capitão José Ribeiro Mello,
 aqui irão jazer outros Mellos, outros Mourões e outras
 palmeiras
 de suas sepulturas se erguerão;
 aqui não jazerei —
 no entanto, fora belo ali jazer
 à flor de um cactus lúbrico imolado
 da morta pele alimentar a pele
 dos verdes gravatás, das palmas longas
 e no espinho das palmas despontar.

(MOURÃO, 1999, p. 37)

A sincronização estabelecida entre a imagem poética e a matéria pelo potencial de sua expressão está na forma e no conteúdo carregado de informações simbólicas. Com essa busca adequada da representação do real a partir da estética, a linguagem, através de seu estado de devir, adquire corpo físico durante a configuração do poema. A materialidade tem esse papel importante na construção de qualquer arte, essencialmente, na poesia até porque não existe à necessidade de seguir um percurso linear de estilo, e o novo, mesmo com o retorno à tradição, é entendido por essa reação atemporal ao desconhecido. Nos trechos acima, encontramos esse aspecto ao ver que a temática está voltada para a fundação do país e da busca da liberdade criativa da palavra sem deter no ufanismo romântico e nem nas características nacionalistas de escolas anteriores. Entretanto, o que a diferencia é a consolidação de um discurso literário em que a voz enunciativa, ao recorrer a métricas clássicas como os versos decassílabos e o uso de

polissíndeto como no primeiro fragmento, sustenta a ideia de que a sua região é atemporal e substancial marcada pelos elementos da infância (*“Era uma vez o cheiro dos cajás,/a gargalhada entre os bambus e o pássaro/e o rio – águas, barrancas e cacimbas”*) e pela raça (*“Distrito de São Gonçalo, velho/Distrito de São Gonçalo dos Mourões,/não já no pé da serra, como as Ipueiras dos Mourões”*).

A esse respeito, o canto poético se enquadra ao molde de uma saga épica mesclada ao estilo lírico ao apropriar da língua para tecer a formação das famílias nordestinas a partir do Ceará como modelo para a criação do país dos Mourões. A partir de sua imagem e de toda a coletividade, o poeta passa a dar sustentabilidade ao discurso pelo *ethos* nacional o qual não é dito de maneira explícita, mas se desdobra no registro do mostrado. Depreendemos daí que a imagem do nacional é condizente com as representações sociais do sertanejo nordestino e do gaúcho latino-americano que batalharam de forma sangrenta pelas suas terras e também de o narrador tomar a história não como o fato em si, mas sim de colocá-la junto a esse povo como imagem literária sobre a guisa de um canto de celebração a aqueles que foram mortos (*“aqui jaz o Coronel Alexandre Mourão Quinto,/o quinto de seu nome em sua raça,/aqui jaz o Capitão José Ribeiro Mello,/aqui irão jazer outros Mellos, outros Mourões”*).

O desejo de alcançar o caráter genuíno do sujeito poético e o de mitificar a região pela figura do sertanejo nordestino imprime uma linguagem de cunho regional e universal que ultrapassa a questão identitária. A afirmação do nacional é feita através dessa forma literária marcada pelos traços simbólicos, culturais e imaginários durante a configuração dessa estética (*“cabo de osso do facão mateiro/coronha do rifle papo-amarelo lâmina/do terçado de três palmas”*). Para isso acontecer, o eu busca fundamentar em seu discurso determinadas cenas enunciativas onde cada um dos cantos e estes integrados a cada um dos poemas-livros devem ser considerados partículas integrantes do mundo retratado, justamente, por deter o conteúdo em seu modo englobante e estruturado dentro da proposta da enunciação, permitindo assim a construção da imagem daquele que enuncia e de todos os recursos imagéticos que a poesia proporciona, bem como de conceber os dispositivos necessários para as figuras sintáticas, de construção e de pensamento. Dentre essas imagens, o *ethos* nacional se instala como parte integrante desse discurso constituinte, o do texto literário, onde as coisas representadas estão validadas pela adesão do leitor ao texto através do modo de dizer do sujeito lírico.

Em “O país dos Mourões” temos o cenário, a paisagem e o poeta-herói que, ao pé da Serra de Ibiapaba, de São Gonçalo, canta a terra de seus familiares pela qual se levanta agora e os suplica como integrantes desse mundo constituído. A forte presença do dêitico no terceiro fragmento poético anterior marcado pelo advérbio “aqui”, retoma, de forma especial, o senso

de localidade reforçado por essa anáfora incisiva que caracteriza ainda mais a despedida ao lado das sepulturas. Chaïm Perelman (2005, p. 207) assevera que essa linguagem não é apenas um meio de comunicação, porém é o instrumento de ação que determina o conteúdo além de consubstanciá-lo a uma matéria e, concomitantemente, a uma forma verbal capaz de produzir alta carga de expressividade pelo fato de estarem ligados e fundamentados na estrutura do real pelo efeito da analogia. Isso quer dizer que a retomada da região de Ipueiras pela fundação do país dos Mourões na voz enunciativa e do clã familiar coaduna na imagem da fecundação, o da formação genealógica brasileira através do vínculo simbólico do sexo e da morte:

Ao pênis de ouro que se erguer do lírio,
a rosa de teu ventre se abrirá,
e onde o touro pisar no chão dorido,
a rosa de teu ventre se abrirá,
e onde o lombo do touro se reclinar contigo,
a rosa de teu ventre se abrirá
ao pênis de ouro que ser erguer do lírio
e der nome às cidades e agraciar
as armas das cidades.

(MOURÃO, 1999, p. 13)

Alexandre cavalga
e às vezes é
a bússola amorosa dos anjos
e ao aroma dos jasmineiros o aroma
da nuca de Carmen, do botão dos seios
de Margarida e de Francisca
e às vezes é a bússola do ódio
e dia e noite e noite e dia através
noites e dias
Alexandre cavalga:
e os cavalos cansados param mortos
e o coração cavalga a fúria
e seu rastro se chama vingança.

Vicente Lopes de Negreiros
a raça de André Vidal de Negreiros
matara de tocaia a Manuel, irmão de Alexandre Mourão
e à sombra de uma palmeira da Serra dos Cocos
tinha dezesseis anos
o corpo ensanguentado do adolescente moreno
era belo e terrível e seus olhos
vidrados
pediam vingança ao irmão.

Vicente de Negreiros, chamado Vicente da Caminhadeira
furou o mundo e Alexandre
Mourão no rastro dele
andou duas mil léguas e o Maranhão
e o Piauí e o Ceará e o Rio Grande e Pernambuco e a
Paraíba
celebraram o tropel de seu cavalo
o furor de sua vendetta

e o trom de seu bacamarte de boca de sino
 e os sinos dobraram por duzentos mortos
 e os soldados de Xenofonte — Anábasis — não podiam dormir
 por causa da tristeza e da saudade

(...)

Voltei:
 enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo onde quer
 que soubesse dele
 nas fazendas de Eufrosino e nas minhas,
 no Gurgueia, no Cortume e na Canabrava dos Mourões
 e as ladeiras da Serra Grande – a Serra dos Mourões
 serranos e a Serra da Joaquina
 dos Inhamuns ao Piauí
 e a Pajeú de Flores, Pernambuco,
 os caminhos estavam tomados de piquetes e cabras do
 cangaço

(MOURÕES, 1999, p. 101-112)

É possível perceber, com a leitura dos poemas acima, que a matéria na poesia do autor não é algo inventado e sim instaurado pelo processo discursivo da literatura onde a percepção-expressão age sobre a experiência-consciente e se transformam em imagem poética a partir da linguagem instituída pela imaginação criadora. Essa expressividade causada pelo efeito da analogia consiste na aproximação de dois domínios heterogêneos em função de estabelecer uma relação de similitude entre os termos comparativos. Ao tomar o vocábulo pênis em seu discurso, o sujeito enunciador o convoca como símbolo fálico para instaurar a imagem da fecundidade, referenciando aos antigos festivais em honra a Dionísio, o deus grego inspirador e gerador da natureza. Esse ponto de encontro do órgão masculino e feminino (pênis/ovário) e sua equivalência com a rosa (androceu/ovário) se remete então a fertilidade e ao nascimento, sobretudo, ao poder dos antepassados que povoaram toda a região da cordilheira da Ibiapaba com o objetivo de dar nomes aos lugares e assim formar as cidades (“*Ao pênis de ouro que se erguer do lírio,/ a rosa de teu ventre se abrirá*”). É interessante observar que essa correlação aponta para a equidade dos versos por meio da semelhança, e a remissão a linguagem poética é assentada nesse processo comparativo a fim de exaltar a formação de sua nação pela litania genesíaca, pois segundo José Geraldo Nogueira Moutinho (1972), o que podemos presenciar é uma espécie de divindade totêmica do clã dos Mourões representada por esses versos espermáticos que descrevem as características viris dos sertanejos. Tal peculiaridade é convocada pela reiteração de maneira a constituir os elementos telúricos da província quanto à progressão dos enunciados para que a expressão, oriunda dos mais diferentes níveis de semelhança, torne-se perceptiva pela emoção transmitida (“*e onde o touro pisar no chão dorido/e onde o lombo do touro se reclinar contigo*”).

O desvelar dos princípios semelhantes a partir dos não semelhantes estão presentes nos signos verbais configurados por aquilo que eles realmente simbolizam. O significado dado às palavras instaura o conteúdo, o temário do sexo e da morte pelo ato representativo enquanto a forma mantém certa ligação com a tradição e o novo. A partir daí, notamos que a retomada ao passado é feita na primeira estrofe do poema acima por versos decassílabos combinados entre heroicos e sáficos típicos das epopeias, éclogas e odes. Assim, esse processo de construção é fruto do paralelismo anafórico onde os versos pares repetem em uma escala maior do que os ímpares, porém não deixam de concentrar sua carga semântica e atestar a aproximação com a estrutura do canto. O segundo trecho do poema pertence ao canto λ' (trinta) de “O país dos Mourões” e é considerado por Carlos Drummond de Andrade (1996, p. 61-62) como a saga épica ao trazer a totalidade da coletividade de um povo e tratar a unidade do real representado através de uma estilística e da temática indestrutível onde relatam os acontecimentos como o fenômeno de um real artístico observado descrito em duas vozes. A primeira delas é a de Alexandre Mourão (“*Voltei:/enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo onde quer/que soubesse dele*”), personagem-narrador que tece o sentimento de vingança pela dizimação covarde do irmão Manuel aos dezessete anos além das características topográficas do sertão nordestino; e a outra, já em terceira pessoa, é a do sujeito enunciativo que detalha e esclarece o autor e a raça do assassino (“*Vicente Lopes de Negreiros a raça de André Vidal de Negreiros/matara de tocaia a Manuel, irmão de Alexandre Mourão*”). Logo, o que chama a atenção é o uso do aposto explicativo marcado pela quebra do verso livre e sem a pontuação enquanto no restante do poema identificamos a utilização da antítese para sinalizar o tempo e a duração dessa perseguição (“*e dia e noite e noite dia através/noites e dias*”), evocando um outro aposto que, desta vez é o oracional, marcado pelo sinal dos dois pontos seguido de um polissíndeto frisado pela repetição da conjunção “e” com a função de ligar todas as sentenças ao enunciado. Para ficar mais evidente, veja abaixo o trecho do poema citado, anteriormente, com o propósito de validar esse jogo estilístico:

Alexandre cavalga:
 e os cavalos cansados / param / mortos
 (A1) (B1) (C1)
 e o coração / cavalga / a fúria
 (A2) (B2) (C2)
 e seu rastro / se chama / vingança.
 (A3) (B3) (C3)

Tomar estes pormenores como ponto de partida para chegar à imagem poética é, acima de tudo, entendê-la a partir dos princípios da criação, de um estado consciente e não intuitivo

que necessita da condição materializante da linguagem para se manifestar através de um corpo físico que é o próprio poema. Com base nessas considerações, percebemos que a organização do discurso e da forma ordenada no fragmento acima introduz aquilo que Dámaso Alonso em *Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria* (1970) chamou de ordenação paralelística pelo fato de os elementos de cada verso manter uma correlação de mesma função sintática, enfatizando os argumentos do sujeito que fala e a ideia de sucessão de vendeta por Alexandre Mourão. Portanto, em todas as orações o sintagma A ocupa a posição de sujeito, e o primeiro é acompanhado de adjunto adnominal que o determina, enquanto o B designa os verbos e suas ações. O sintagma C diz respeito ao predicado, informando a condição passada do fenômeno que constitui o sujeito da oração. Além do mais, todos os termos da oração são equivalentes por serem progressivos e de caráter hipotático em razão de um estar subordinado ao outro. Com isso, tais elementos estão sistematizados de modo coerente como dois polos energizados a fim de gerar uma estrutura nova e não seguir padrões fixos, fazendo com que matéria e conteúdo sejam constituídos pela exterioridade, de estruturas estilísticas diferentes, onde criação e forma possam caminhar juntas.

A relação da matéria com as construções sintáticas advindas da imaginação criadora e do discurso do *ethos* nativista simbolizam formas que compõe as imagens poéticas instituídas pela linguagem do sujeito que enuncia em *Os peãs*. Amado Alonso (1986, p. 21) assegura que a formação de qualquer arte, inclusive a poesia, está na atividade criativa capaz de designar, pela fisicalidade do poema, o conteúdo e a pluralidade estética encerrada por essa realidade. Ainda sobre o poema anterior e o processo de materialização pela forma, observamos que essa narrativa retrata também o mito do herói simbolizado tanto pela figura do poeta, dessa voz que narra e não da pessoa física, como pelo personagem Alexandre Mourão com a sua estirpe que tornam os responsáveis das ações fundadoras dos lugares e por nomeá-los, representando, metonimicamente, outros grupos familiares que conduziram a colonização e o nascimento das províncias sob a sangrenta guerra ocasionada com o domínio das povoações americanas. Com efeito, é notório identificar o aspecto mítico do poema em que Vicente Lopes de Negreiros, o Vicente da Caminhadeira, é colocado na figura do anti-herói (como Padre Mororó, o Gonçalo Ignácio de Loyola de Albuquerque Mello e o Padre Martiniano de Alencar) na medida em que os Mourões são descritos pela imagem genesíaca dos bravos, dos fortes e dos bons, isto é, nos semideuses do sertão que empenhavam as fêmeas para perpetuar a espécie. Isso significa que a virtude do herói individual dá origem ao herói coletivo por derivar da raça dominante, pois, Aquiles Chihu Amparán (1991, p. 57), assegura que todo “*el mito del pueblo “elegido”, el de*

la raza “superior”, tienen sus orígenes en un ancestro dotado de cualidades superiores que supuestamente se transmiten genéticamente a todo un pueblo”.

A poesia imbrica-se com as figuras dos antepassados do sujeito enunciador que, para o bem e para o mal, atuaram no Nordeste de modo a conquistar todas as terras daquela região. É, justamente, nesse embate de guerra tido como heroico e não de insubmissão aos rivais que ele concebe o discurso sertanejo pelos moldes latino-americano. Com isso, relatam à extrema vilanização e a infâmia dos personagens antagônicos de um lado e, por outro, apresenta as façanhas de um herói de valentia invulgar o qual nos permite identificar, através de Alexandre Mourão, a dicção de um sertanejo com características ora de fidalgo ora de vaqueiro do século XIX cujas marcas estilísticas o poeta tende a representar no canto. Esse método formativo se dá na criação e na eficiência do devir enquanto expressão objetivo-subjetiva determinada pela percepção que, após a aquisição da forma, o que se identifica é a contínua demarcação de um tempo mítico e de uma pluralidade de espaços como nos versos “*nas fazendas de Eufrosino e nas minhas,/no Gurgueia, no Cortume e na Canabrava dos Mourões*” e, ainda, “*do Piauí ao Ceará/e à margem do Parnaíba/a Pajeú de Flores, Pernambuco*”. Esse tempo mítico surge junto a esses personagens que pertencem apenas ao país dos Mourões e se apresentam como heróis livres daquela época, pois, através dos atos de fundação, não foram colocados dentro de um tempo histórico, mas na configuração de um real representado. Um dos grandes expoentes desse processo temporal é o fato de o narrador estabelecer a imagem de si como *persona* poética dotada de um caráter nativista e de associá-lo ao de seus antepassados pela criação. É nesse contexto discursivo da insubmissão que enxergamos o *ethos* heroico e o de resistência dos clãs familiares, inclusive, os dos Mello e Mourões, traduzindo essa centralização do poder territorial em fundadores das vilas e cidades do Brasil e da América. O sentimento nacional, o tombamento dos guerreiros à esquerda e à direita dos campos serranos, à falta de justiça que sobrepunha às leis e a liberdade individual estão sob a estrutura de instâncias elegíacas que confere ao poema o estilo de uma saga épica com os aspectos da pós-modernidade.

O processo de produção de *Os peãs* gira em torno da similaridade e da contiguidade a fim de dar representatividade visual à imagem e deixar de ser uma mera consciência de quem as produziu para se tornar uma poética. Esse modo de dizer e as construções imagéticas estão consubstanciados pela atividade criativa extraperceptiva que exige do discurso literário, o do gênero poesia, uma determinada cena englobante para validar o enunciador como imagem de si a partir do *ethos* heroico (“*e eu era/louvado e blasfemado/recebia cartuchos e homens*”). Os cantos do tríptico se confirmam então pela forma e como eixos integrantes por ser uma das condições para estabelecer os parâmetros e os dispositivos do tempo mítico e da comunicação

dessa imagem nacional ao consolidar a América pelo Ceará, “*a Serra Grande – a Serra dos Mourões*”, como o símbolo da fundação. Entretanto, é na cenografia, ou melhor, no modo de como os versos e as estrofes são construídos junto ao texto, que essa imagem se consolida na qualidade de literária, pois para Dominique Maingueneau (2006, p. 251), ela não é imposta pelo gênero e este não é exterior a obra, mas se emanam de maneira simultânea de acordo com aquilo que está sendo dito e legitimado pelo conteúdo. Se essa voz produz o discurso poético nativista, o de dar forma à imagem pela representação visual, logo, a translação da percepção-expressão ocorre pela materialidade da linguagem a qual está ligada à experiência de seu passado porque, depois de intermediados por elementos qualitativos preestabelecidos pelo objeto estético, adquire a propriedade estrutural mais articulada.

Quando tratamos do conteúdo e da fisicalidade, estamos nos referindo ao momento presente do fazer artístico do poeta, de tornar a experiência perceptiva em voz enunciativa que se expressa em poesia tudo aquilo que foi visto e percebido mergulhado na conjuntura do visível. Entendemos que as imagens não são gestadas pelo aspecto intuitivo, de compreender o mundo pelo todo e de exteriorizá-lo de maneira objetivo-subjetiva como obra literária, mas instituídas como imagens poéticas que constrói todo o discurso pelo princípio retórico-poético da similaridade e da contiguidade caracterizado por uma estrutura moderna dotada de versos curtos, longos e livres pela ausência de rimas e com os recursos visuais. Essa manifestação unívoca entre a percepção, a linguagem e a materialidade é uma das formas encontradas pelo enunciador para imprimir ao leitor um ritmo célebre e inovador sobre os espaços sociais e regionais de maneira diferente frente à poesia onde pôde apreender e identificar o caráter de quem enuncia, associando-o com o clássico sem torná-lo autobiográfico ou lembrança afetiva. Os versos dispostos nos dois últimos poemas anteriores, no canto λ' (trinta), de “O país dos Mourões”, conferem ao texto certa cadência narrativa, equilibrada e racional, típico do estilo prosaico contemporâneo com pouca pontuação, demonstrando-nos que os elementos do sertão nordestino estão alicerçados pelo sentimento de vingança e perseguição de Alexandre Mourão àqueles que eliminaram os familiares nas fazendas e curtumes (“*Voltei:/enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo onde quer/que soubesse dele*”). Já nos dois primeiros trechos do poema, as formas concentram-se na tradição com versos metrificados os quais apresentam uma carga semântica para confirmar o efeito de sentido da fundação pelo sexo e pela morte além de validar a essa cena a descrição daquilo que não está dito como a formação do povo brasileiro.

Com essa reflexão, a de centrar nas características peculiares geradas pelos enunciados ora subjetivos ora objetivos para retratar o aspecto mítico, heroico e nacional, notamos que a

poesia gerardiana cultivava uma linguagem metafórica que ultrapassa a profusão da cor local ao versificar temáticas universais. A ideia de pautar apenas na cultura e na identidade do Brasil para ter a poesia brasileira é um conceito esdrúxulo até porque *Os peões* é fruto da atividade criativa e não é concebida pela intuição das coisas percebidas e nem pode ser considerada, ao contrário do que afirma o filósofo Benedetto Croce (1997, p. 57), como arte anterior a sua concretização. Isso deve ao fato de a literatura atual se definir pelos traços diferenciais de seu país e representá-los pela expressividade do conteúdo com a finalidade de buscar o novo na tradição através de suas técnicas artísticas, afastando-se da ideia de que só o estado de espírito é capaz de produzi-la. O eu-lírico insere em seu discurso temas gregos para dar significância à brasilidade, afirmando que a cultura ocidental é uma das condições para legitimar o nacional através da tradição e ser vista como herança dos movimentos da escritura sul-americana. Essa retomada ao passado ocorre pela forma da poesia e possui uma natureza racional por adquirir a tensão mais profunda da expressão para estabelecer todos os construtos imagéticos.

O exercício poético da voz enunciativa está associado à inventividade criativa e na sua capacidade de conceber o *pathos* pela forma exterior da linguagem cuja relação de causa e efeito se configuram nas imagens poéticas. Estas, por sua vez, não estão limitadas a história, mas coadunadas ao tempo mítico e a descrição da topografia nordestina junto com a forma fixa de poetas nacionais como Jorge de Lima e os clássicos a exemplo de Homero, Dante Alighieri, Luís Vaz de Camões e Jorge Luís Borges. Com esse propósito, o de retomar a tradição grega e latina sem se deter ao modo dos simbolistas e parnasianos do século XIX, *Os peões* resgata o mito do herói e de Apolo junto à imagem do nacional com a finalidade de simbolizar a origem do brasileiro/americano pelo aspecto mítico:

E era uma vez Apolo e era uma vez uma palmeira
e os escravos de Dona Úrsula Mourão acharam
a imagem de São Gonçalo
e foi trazida para casa e louvada
em cânticos e ladainhas
e na manhã seguinte a divina creatura
era de novo achada ao pé da mesma palmeira
e foi trazida para casa e louvada
em cânticos e ladainhas

e no terceiro dia — fugira durante a noite —
voltou à sua palmeira
e Dona Úrsula Mourão, mais os homens e as outras mulheres
e as crianças
foram cantando e se assombrando até a palmeira sagrada
e em duas medidas de sua sombra
riscaram um retângulo
e ergueram uma capela e onde
era seu tronco é hoje o altar

de São Gonçalo dos Mourões
e estas
são notícias da Grécia:

respirei fundo a violeta divina
de Tênedos a Delfos e guardei
a palmeira nos olhos e o templo na serra;
e era uma vez
na ilha flutuante uma palmeira
uma palmeira em Delos e ali
soprou Apolo a flauta e desde então se fez
estável a ilha
imóvel Delos por pisá-la um Deus:
e era macho e belo e tangia também
uma cítara de ouro e do arco de prata
a flecha disputava ao relâmpago
alvo e risco no céu; e sobre a pele
da serpente na trípole sagrada
uma virgem fundou o lábio imaculado
de conceber o oráculo: o divino pênis
aquecido na boca a sacra Pítia
da garganta emprenhada devolvia o sorvo cáldo
a palavra profética: –

Ἔ ΛΕΥΘΕΡΪΑ

(MOURÃO, 1999, p. 151-152)

O trecho acima pertence ao canto β' (dois), de “Peripécia de Gerardo”, onde o sujeito poético se põe em uma cena englobante como se estivesse no momento da escrita do poema e, ainda, ao se dirigir a interlocutora, Magdalena, a quem é dedicado para dar notícias de sua viagem que parte do litoral de Alagoas para a Grécia. O interessante a destacar nesse segundo livro do tríptico é a materialidade voltada para o ideal de conteúdo em que o real representado está sob a forma autônoma proveniente da percepção-expressão do enunciador ao usar a palavra profética ἜΛΕΥΘΕΡΪΑ (Eleutheria) como símbolo da liberdade poética para transitar entre os tempos e os espaços. Para José Gerardo Nogueira Moutinho (1999, p. 269), a escrita do poeta atinge o seu amadurecimento em comparação aos textos anteriores por tender a uma íntima simbiose do tema com a linguagem, trazendo um efeito de sentido com justeza de tom adequado aos enunciados e determinadas circunstâncias, estritamente, poéticas. Ao relermos os versos postos acima, reconhecemos a integração do nacional pelo regional através do aspecto religioso ao adorar a imagem de São Gonçalo a qual “foi trazida para casa e louvada/em cânticos e ladainhas”, dando origem aos primeiros atos de fundação do país dos Mourões com os elementos míticos de fundação da pequena ilha de Delos, transformando no santuário, isto é, “na ilha flutuante uma palmeira/uma palmeira em Delos e ali /soprou Apolo a flauta e desde então se fez/estável a ilha”. A partir daí, observamos que a voz oscila entre o

passado e o presente, o mito (o grego) e o histórico (a região nordestina), a genealogia e a tradição lendária de seu povo para primar os ideais de uma poética de sentimento nativista que não deixa de ser poesia brasileira contemporânea ao colocá-los como metáfora do mundo e de si mesmo.

A forma e o conteúdo na poesia de Gerardo Mello Mourão acontecem por sua própria lei criativa de exteriorização mantida pela relação caleidoscópica com a tradição e o moderno à medida que os significados e significantes se integram ao texto para constituir todo o espaço poético. Portanto, essa articulação do tropical com o grego para gerar o contemporâneo leva também a instituição do *ethos* latino-americano, principalmente, quando o narrador representa a cor local e o continente americano (sobretudo, o povo sertanejo) pela cultura ocidental como passado herdado das terras de origem dos conquistadores. De acordo com Jorge Luís Borges (1981, p. 267-274) é possível retratar a concepção do *ser/sur* nacional com o mundo ocidental sem perder a questão da identidade pela adoção de uma linguagem que afasta de qualquer regionalismo vulgar ao colocar a tradição no centro do sistema para dialogar com o processo de descentramento, afetando o passado pela recorrência da mitologização do telurismo. Isso quer dizer que tal concepção, ao ser aplicada em *Os peãs*, demonstra-nos que a retomada da revalorização dos valores gregos e históricos associados à literatura possibilita inseri-los a estética que eleva o mito de Apolo e o da fundação como protótipo do nacional pela linhagem dos Mello e Mourões. O tema explorado, o início da peripécia dessa voz que se enuncia pelos mares do amor em busca da liberdade, é lírico sem ser passional e segue no caminho místico onde a força poética das imagens vai além do filosófico e alcança a inventividade junto ao clássico. A título de exemplo, tomamos a simbologia da palmeira que na iconografia grega é tida como o signo sagrado de Apolo pelo fato de nascer sob uma palma na ilha de Delos além de manter a relação metonímica para qualquer tipo de vitória ao comparar com o deus do sol sobre a terrível serpente Python (“*o divino pênis/aquecido na boca a sacra Pítia/da garganta emprenhada devolve o sorvo cálido*”). Por conseguinte, há a ligação de contiguidade com o mito pela conquista do clã familiar sobre os inimigos para fundar o Distrito de São Gonçalo (“*ergueram uma capela e onde/era seu tronco é hoje o altar/de São Gonçalo dos Mourões*”) e conceber a raça dos homens (a do sertanejo nordestino americano) pela raça dos deuses:

há uma raça dos homens
e uma raça dos deuses
e a raça dos que tocam
pelos bosques dos homens
a música dos deuses

(MOURÃO, 1999, p. 156)

O encerramento do canto anterior por versos isométricos hexassílabos evidencia que os fatos relatados estão representados pela imaginação criadora chamada por Amado Alonso de sintático-intelectual em razão de colocar o conteúdo e a estética como apoio da expressão artística. É possível observar nos enunciados o modo de como o sujeito poético se ocupa de ver o lugar e o seu povo no universo. Este, por sua vez, é recuperado pela fusão dos mundos e compreendido de maneira ternária, uma trindade indelével composta de homens, deuses e poetas, fazendo-se referência a sua descendência (“*e a raça dos que tocam/pelos bosques dos homens/a música dos deuses*”) e por manter o elo entre mito e realidade, tornando possível essa construção metonímica para exprimir a coletividade. Apesar de haver o desvio temporal, um anacronismo que permite recorrer a algumas formas fixas, a poética gerardiana não deixa de abordar o novo pela materialidade do poema, pois cria a versão da tradição como uma espécie de não lugar que configura a situação do enunciador no meio do caminho, ou melhor, entre dois momentos e duas estéticas, buscando impor a imagem da brasilidade/americanidade pelo mito da origem dado pelo discurso da fundação. Dizendo de outro modo e, ao pensá-lo pelas vinculações com a tradição, no que diz respeito ao sertanejo nordestino e ao mito grego, o sujeito poético nos permite discernir uma linguagem que está além do regional e que não precisa falar, necessariamente, da localidade para chegar à escrita nacional, mas transportar os limites e alcançar a dimensão universal como fez José Luís Borges no “Poema conjectural” em 1943:

Zunem as balas na última tarde.
Há vento frio e cinzas no vento,
dispersam-se o dia e a batalha
disforme, e é dos outros a vitória.
Vencem os bárbaros, vencem gaúchos.

(...)

Eu que almejei ser outro, ser um homem
de sentenças, de livros, de ditames,
a céu aberto jazerei nos charcos;
porém me endeusa o peito inexplicável
um júbilo secreto. Por fim me vejo
com meu destino sul-americano.

(...)

Pisam meus pés a sombra já das lanças
que me buscam. O escárnio desta morte,
os ginetes, as crinas, os cavalos
me circundam... E já o primeiro golpe,
já o duro ferro que me racha o peito,
a íntima facada na garganta.

(BORGES, 2000, p. 13)

A escrita borgeana alcança a característica universal pelo regional quando anula a identidade do autor e instaura a imagem de si pelo anacronismo se inserindo ao mesmo tempo no passado e presente para instituir o *pathos*, o discurso da solidariedade humana direcionada ao povo sul-americano através da representação do regional pela batalha dos gaúchos ou sertanejos contra a formação cultural das cidades argentinas centrada na política ditatorial. Assim como o poeta argentino, Gerardo Mello Mourão concebe-se sob a voz enunciativa para elevar a fundação dos centros urbanos junto aos princípios telúricos e da tradição. O que o diferencia é a inserção de toda a cultura clássica pela via do sertanejo latino-americano para estabelecer uma poética operada por uma matéria híbrida ou de linguagem transcriativa e não somente em função dos pensamentos, ações ou virtudes ligados a uma determinada época. Em síntese, é este o seu projeto de poesia e de expressão ao se convergir para essa origem híbrida e em voga no continente pelo movimento da criação da palavra e, pela busca da mitologização nacionalista e da questão identitária, abarca toda a nação brasileira cujo início é apresentado pela diversidade das culturas e civilizações, gerando a imagem idealizada e construída dentro do próprio limiar do gênero poesia dotada de linguagem que opera nos modos da obscuridade.

A esse respeito, Álvaro Cardoso Gomes (1999), assevera que *Os peões* possui uma estatura clássica e de sotaque regional o que faz enquadrá-lo na mesma tendência da poesia universal como no aspecto mítico de Jorge de Lima quando este incorpora a temporalidade e a espacialidade pela condição mítica em decorrência da tradição nacional e da fusão de versos clássicos. A retomada ao mito de maneira explícita e metafórico-simbólica para associá-lo ao projeto utópico do apagamento do sujeito físico introduz ao seu texto toda uma persona lírica. Um poeta-herói que retrata o tempo da origem pela fundação dos espaços ao apresentar tanto a geografia pantomima do país pela imagem de uma terra procurada e visionada enquanto ilha prodigiosa como à imanência e transcendência da linguagem poética como formas de romper com a estética tradicional. O que há em comum entre os dois poetas é a total volta ao período clássico em que a poesia limiana traz o mito de Orfeu como metáfora da liberdade poética e Gerardo Mello Mourão além deste fato detém o olhar no presente onde as palavras recebem esse caráter poético e de sentido prático para executar a metáfora do nacional e da imposição da nova linguagem como atividade criativa extraperceptiva não ficando preso ao conceito do ideal artístico ou de uma estética imposta pelos princípios filosóficos da intuição.

Com esse posicionamento, podemos afirmar que a existência do *ethè* sul-americano como processo discursivo da escrita borgeana e presente na poesia gerardiana não é operada pelo conhecimento intuitivo e nem pela função cognoscitiva. São poéticas que, através da fisicalidade da matéria em poema e este deter desse discurso, manifestam então o caráter dos

enunciadores que passa pelo movimento da expressão consciente e se consolida em uma cena genérica, ou seja, no gênero poesia. Os fragmentos poéticos são fontes de conhecimentos artísticos de um real e não de outra coisa por se estruturar em uma forma realizada com êxito independente da exteriorização que cada imagem assumiu no decorrer da materialidade. Com isso, reafirmamos que a forma e conteúdo nunca devem ser considerados como instrumentos isolados porque os aspectos semânticos (oriundos da similitude e contiguidade) e estilísticos (centrados na disposição irregular das estrofes e versos heterométricos) elevam a sustentação e harmonização dos cantos como expressão de uma arte literária. Portanto,

essa exteriorização física, aliás, não é somente a acentuação do aspecto executivo e realizativo que é inerente a todo formar também noutras operações espirituais. Mas é essencial à própria operação artística, pois a formatividade só consegue ser pura, ou seja, formar formas que não sejam senão formas e que exijam ser consideradas apenas como formas, se é formação de uma matéria física, dado que somente a matéria física, uma vez formada, é, ela mesma, forma e somente forma (PAREYSON, 1993, p. 44).

O que deve ficar claro em Gerardo Mello Mourão é a integralização do conteúdo com a forma pelo exercício da atividade criativa extraperceptiva quando recorre a voz enunciativa para torná-la uma das condições retórico-poéticas da construção de todas as outras imagens em razão da própria expressão. O modo de como o caráter de espírito nativista é dito em “O país dos Mourões” e “Peripécia de Gerardo”, já considerado um sujeito expatriado em busca das notícias da Grécia, é formado através da linguagem que, ao se materializar, proporciona não a cópia da experiência vivida do poeta, mas a nova realidade inserida num objeto estético. Por isso, é válido afirmar que essa forma, tendo-se como ponto de partida a tradição clássica sem se voltar ao Simbolismo ou aos moldes do regionalismo romântico e modernista, envolve a fisicalidade dos poemas concretizada pela extrinsecação porque o ato de estar fora é uma conjuntura para a sua reprodução em signos, e que essa ação se torna irreduzível pelo motivo de uma não ser concebida sem a outra. Caso isso não ocorresse, o conteúdo de cada canto seria a mera abstração e, sem essa consistência física, não exerceria a finalidade operante e nem o autor se tornaria singular de seu tempo, pois toda a matéria utilizada é definida e interpretada pela intenção formativa e com uma existência própria. A esse respeito, Carlos Drummond de Andrade (2012) diz-nos que o escritor de Ipueiras “é um poeta que não se pode medir a palmo e conseguiu o máximo de expressão usando recursos artísticos que nenhum outro empregou em nossa língua”. Tal declaração se justifica devido à forma ser considerada perfeita em cada aspecto multiplicador já que os elementos estilísticos e semânticos estão nos poemas como parte de um todo e com essência unitária constituída de intenção poética que

vai até a última partícula material da palavra. Se a palavra é a instância final da exteriorização do poema, logo, as imagens poéticas do tríptico ganham representação por utilizar a estrutura sintática como corpo físico resistente para indicar esse discurso nativista e heroico:

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

(MOURÃO, 1999, p. 107)

Juntaram-se os exércitos
 e minha cabeça foi apreçada em dez mil cruzados
 e na Aroeira e no Ingá e nas outras dezesseis fazendas
 de meu irmão Joaquim Mourão
 do Piauí ao Ceará
 tocavam violas e azeitavam clavinas
 em meu louvor
 e eu era
 louvado e blasfemado
 recebia cartuchos e homens
 e organizava esquadras
 e à margem do Parnaíba
 a emboscada nos colheu
 e todos se entregaram e eu
 resisti sozinho
 nas mãos do inimigo não cai vivo um macho
 da raça dos Mourões
 não me lembrei dos peixes e das cobras ferozes
 a rês bargada
 atravessava a nado o Parnaíba imenso
 por onde passa o boi, passa o vaqueiro
 fui ter ao outro lado do rio
 nu, com um patacão no dente
 e o punhal na mão.

(MOURÃO, 1999, p. 109)

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

(MOURÃO, 1999, p. 112)

De acordo com a imagem da fundação construída pelo enunciador e logo repassada ao leitor, Alexandre Mourão é essa figura metonímica da bravura, do sentimento de vingança e vitória ao recontar a saga dos ancestrais pela narrativa épica. Com efeito, revela a topografia do sertão nordestino além de descobrir nessas terras lendárias a semente de seu povo e de toda a nação brasileira. Essa narrativa é simples e direta, mencionando, minuciosamente, os nomes das vilas e das pessoas e, em alguns momentos, adota um ritmo acelerado para dar conta dessa afecção obsessiva de revanche impregnada na poesia como relatado nos dois excertos acima. O que se nota no primeiro deles é a retomada estilística da ordenação paralelística de caráter hipotático onde os sintagmas progressivos como, por exemplo, os verbos que iniciam cada um dos versos (“seguimos”, “voltamos”, “subimos” “descemos”, “fomos” e “voltamos”) estão subordinados uns aos outros para demonstrar o trajeto feito pelo personagem pelas terras de “Uruburetama”, “Meruoca”, “Ibiapaba”, “Vila Nova”, “Barriga” e “Irapá” em busca de cumprir o seu destino (“*e enquanto eu vivesse, meu serviço era procurá-lo, onde/quer que soubesse dele*”). Na estrofe seguinte, além de permanecer no gosto pela sintaxe enumerativa da nominação dos lugares, identificamos a aproximação da elocução desses dois enunciadores com a fala rústica do sertanejo daquela época através de um timbre com certo requinte de pragmatismo valente, elevando ao efeito da automistificação de Alexandre como um herói de feitos maravilhosos que a poesia popular nordestina herdou da tradição ibérica¹⁰ (“*nas mãos do inimigo não cai vivo um macho/da raça dos Mourões*”). Portanto, isso nos mostra mais uma vez que o sujeito poético convoca o passado nacional e não o seu distanciamento para cantar a imagem nativista sul-americana das origens, do devir dos campos para as cidades pela transgressão do conteúdo e da fisicalidade da matéria ou, conforme assegura Octavio Paz (1993, p. 134), da “ressurreição de realidades enterradas, reaparição do esquecido e do reprimido que, como outras vezes na história, pode desembocar em uma regeneração”.

A articulação e a disposição dos vocábulos pela leitura hipotática é típica dos jogos de construção da *dispositio* retórica que gera a capacidade visual através da formatividade verbal para nela fazer existir o conteúdo. A expressividade que emana desse canto não deixa de lado os grandes lances da invulgar proeza heroica dos antepassados reelaborados pela símile (“*a rês bargada*”) que está no estilo épico acrescentado ao mundo dos sertanejos (“*e à margem do Parnaíba/a emboscada nos colheu/e todos se entregaram e eu/resisti sozinho*”). É interessante destacar o modo de como o enunciador estiliza a fala de Alexandre Mourão. Ele

¹⁰ Câmara Cascudo (2001, p. 50) assegura que a matéria carolíngia das gestas medievais teve forte influência no sertão nordestino o que tornou uma substância essencial na cultura local não por ser de fonte oral, mas de origem impressa através de episódios versificados e cantados sobre Carlos Magno.

utiliza do poema para instituir a construção prosaica e exalta as descrições dos locais (“*e na Aroeira e no Ingá e nas outras dezesseis fazendas*” e “*à margem do Parnaíba*”), da valentia (“*fui ter ao outro lado do rio/nu, com um patacão no dente/e o punhal na mão*”) e do heroísmo (“*e todos se entregaram e eu/resisti sozinho*”), pondo-se, em ambas as vozes, como o arauto das épocas e cantador das fundações pela perspectiva mítica. Logo, ao enunciá-los, associando tais princípios tanto as figuras de Alexandre e Joaquim Mourão como de Manuel Martins Chaves, o *ethos* heroico é ressaltado por estar associado ao Nordeste arcaico onde o senso de valor, de honra pessoal e familiar (“*tocavam violas e azeitavam clavinhas/em meu louvor/e eu era/louvido e blasfemado*”) é destacado à medida que qualifica esses heróis sob o perfil natural e ao estilo homérico pelo fato de não se furtarem diante de ações grotescas de violência, frisando sempre o caráter de insubmissão.

Os fragmentos dos poemas mencionados até aqui não devem ser compreendidos só pela expressão épico-lírica. A sua força reside também na formatividade em que a essência se encontra nas imagens literárias e, sobretudo, no ato de executar e realizá-las sob a estética que é produzida e projetada para a exterioridade a partir da inventividade que toma como ponto de partida o recurso do por fazer como também do modo de conceber essa forma. Significa que o poeta detém da impressionante unidade sintática onde tanto os versos longos com quatorze ou mais sílabas (“*e na Aroeira e no Ingá e nas outras dezesseis fazendas*”) quanto os ritmos normais dos heptassílabos (“*do Piauí ao Ceará*” e “*pelos séculos dos séculos*”), bem como os demais que partem de pulsações diversas e variadas para endossar o tema e entrelaçá-lo pela poetização dos mortos e da imagem do nacional sustentam o *ethos* heroico por haver o avanço do mito de fundação sobre a história. De acordo com Antônio Olinto (2012), o poema “O país dos Mourões” é considerado uma vanguarda da palavra que está transformada em poesia entre nós pela sua feitura inteira e com um ritmo despojado que desata de si mesmo a condição de sujeito físico para assumir a posição de poeta-herói como em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, por seguir o exemplo dos fundadores da palavra e aprender a mover-se no mundo, tarefa esta anunciada em “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”. Nesse sentido, a imagem da fundação e a da queda, do nativismo e do heroísmo são passagens que validam a fusão do ato perceptivo com a imagem primordial instituída pelo enunciador e que necessitou assumir a forma pela atividade criativa, pois a fisicalidade da matéria dá essa capacidade de existência à imagem material, aquela que o sujeito poético viu e ouviu sobre os fatos e ações de sua estirpe e agora se encontra exteriorizada pelo dinamismo das palavras em imagens poéticas.

Sob essa perspectiva, a da operação artística pela imaginação criadora, podemos dizer que a imagem e fisicalidade da matéria ocorrem de maneira simultânea na poesia de Gerardo Mello Mourão. A fusão do aspecto mítico e heroico como canto metonímico e genealógico do povo brasileiro ocorre sob o estilo contemporâneo em razão de as imagens serem instigadas no próprio ato da forma e colocadas como condições para determinar o regional a partir do universal clássico. A precisão de estruturá-lo exige da conjuntura da matéria os seus próprios signos estéticos que incorporam cada um de seus valores e, ainda, possam, segundo Charles Morris (apud DORFLES, 1992, p. 29), ser interpretados a partir do aspecto icônico e designar o significado através da configuração dessa realidade representada. À maneira de dizer o não dito por esses recursos visuais autoriza o leitor a ver o sujeito poético vinculado a uma cena enunciativa que intensifica o nativismo quando tais processos simbólicos são, exclusivamente, do país dos Mourões e não de outros lugares, adjetivando assim o sertanejo nordestino como *chthônikos*¹¹, ou seja, os filhos do chão, nutridos do chão. Isso nos mostra que a sua poesia é um processo orgânico que começa antes da forma propriamente dita e age como uma lei de organização de todos os cantos pela sua materialidade visto que retira o conteúdo não de outra coisa, mais de si mesmo como valor poético ao contrário da concepção romântica croceana ao considerar apenas o ato artístico pela essência da intuição. Portanto, se o conteúdo e a forma se consubstanciam pelo ato perceptivo todos os sentidos interpretativos se voltam então para a qualidade da linguagem, pois passam pela configuração da experiência-consciente e esta se transforma no contexto de significados instituídos ora por uma relação de similaridade ora por contiguidade como estamos vendo ao longo deste capítulo.

Ao entrar em contato com os poemas de Gerardo Mello Mourão, deparamo-nos com esse *phatos* elegíaco gerado pelo universo representativo do qual a língua, o mito e a arte fazem parte além de envolvê-lo em formas linguísticas, imagens literárias ou ritos religiosos que não foram capazes de ver ou conhecer a não ser pela interposição dessa rede simbólica imposta pela atividade criativa do poeta. Se a inventividade admite a presença do sentido prático e poético inerente à forma através dos dados da experiência perceptiva após a sua fisicalidade, logo, é possível identificar os significados na poesia e estabelecer a comunicação. Assim, essa explicitação do fato físico do poema pela percepção-expressão se torna inegável para entender que tanto os recursos sintáticos e as imagens arquetípicas como a figura do herói evidenciam a aproximação com o herói épico pela mescla do plano mítico e do plano histórico e estes possam ser vistos e compreendidos por esse jogo estabelecido pela criação e

¹¹ Expressão grega recorrente no canto KZ' (vinte e sete), de "O país dos Mourões".

pelo processo interpretativo, independentemente, da experiência vivenciada pelo autor. Vale destacar então que a junção da imagem poética pela forma é a responsável em estabelecer essa complacência da nova realidade e manter essa possibilidade de significados presente desde o título da obra como um *peã* para referenciar os feitos dos sertanejos arcaicos aos moldes de um hino apolíneo.

Dado o exposto, o processo da atividade criativa extraperceptiva de *Os peãs* determina a formatividade dos procedimentos imagéticos e estilísticos. O conjunto das palavras, versos e estrofes assume uma finalidade específica impregnada de vitalidade para chegar à construção significativa da trilogia pelo seu valor expressivo e não figurativo. Daí surge à multiplicidade da forma estética centrada na expressão do movimento americano do projeto metafórico da poesia para justificar que um mesmo período literário pode corresponder a um jeito diferente de dar vida aos recursos expressivos com diversos artificios que sustentam a sua obra como a revisão a tradição, mas sempre com o olhar no presente a fim de definir os seus princípios artísticos e práticos. A poesia de Gerardo Mello Mourão é a soma dessa gênese formativa que ela mesma dirige e nela se inclui de modo indestrutível por deter no movimento dinâmico da forma, da imagem e da matéria, pois, segundo Jamesson Buarque de Souza (2007, p. 187), “a poesia do tríptico, como forma e como discurso, é obra de transgressão, tanto porque celebra a insubmissão quanto porque revisa os alicerces de Poética a respeito do estilo épico”. A sua antecipação pela percepção e na experiência-consciente em imagem pura, de sofrer a ação da imaginação criadora para adquirir fisicalidade pela linguagem, são as circunstâncias precisas para o enunciador dar existência ao discurso e conceber o espírito mítico nativista e heroico de seu povo. Assim sendo, o seu fazer e o modo de dizer pela forma retórico-poética não foi dar representatividade exclusiva ao conteúdo e a forma concebida por uma espiritualidade a partir da percepção-expressão, mas demonstrar que as imagens geradas têm valores poéticos e estão carregadas de elementos significativos definidos por esse real o qual só existe no país dos Mourões sustentados pela sua própria estética enquanto arte literária.

5. O DISCURSO DA FORMA E DA LINGUAGEM

Como vimos no capítulo anterior, entender essa ação materializante em Gerardo Mello Mourão se tornou um dos caminhos relevantes para chegar à configuração de *Os peãs* como sendo fruto da concepção de projeto metafórico e da expressão americana devido à exigência de o conteúdo expandir para exterioridade pela forma híbrida do poema e por ser uma estética que o qualifique em um estilo individual. A revelação poética do autor ocorre pela formulação verbal e não verbal onde tal condição implica na criação daquilo que pretende evidenciar porque a imagem do homem latino-americano é constituída através do mito de fundação pela figura do poeta-herói ao instituir a nova escrita, pois todas essas ocorrências na poesia são dadas pelo modo do dizer e não no de sentir. É nesse ponto que a imaginação criadora passa a atuar na estrutura do poema para que os cantos assumam a forma particular da experiência e, por sua essência, é inseparável da expressão buscada. Nesse sentido, as palavras não traduzem a experiência, mas as constituem no seu núcleo ao nomear as coisas para dar existência àquilo que carecia de nomeação dentro do campo da representação como a designação da imagem do enunciador, de seu caráter americano e do lugar de fundação do Brasil e da América. Assim, o conteúdo só ganha vivacidade quando está consubstanciado em versos e estes acompanhados de tom e ritmo os quais resplandecem no poema como um todo, ou seja, o nosso objeto de estudo inspira a inventividade da linguagem telúrica ao transformar e submeter à matéria bruta (dos versos e das estrofes) aos seus fins poéticos para que estes estejam voltados para uma única direção, a do sentido da própria unidade de cada um dos cantos.

A forma, desde o momento de *spunto* até o seu estado físico perfeito dotado de leis próprias, se coloca como revelação poética de uma causa interna para a externa ou da externa para interna capaz de gerar um processo de criação adornado de tema e da estrutura artística do poema. Com isso, é preciso dizer que o conteúdo da poesia gerardiana vem da percepção e da experiência do sujeito empírico e do passado de seu clã, mas ao se pôr no discurso poético como imagem de si, a sua arte se torna não mais um conhecimento preciso e nem uma sombra vaga e sim o presságio de uma intensa forma já esperada que retratasse os fatos sociopolíticos e culturais como objeto estético. A escolha e execução concreta dos signos verbais agem em função do eu enunciador pelo aspecto lírico e épico ao convocar a saga familiar e desta operar os critérios e juízos críticos composicionais direcionados à poesia, afastando-se da natureza da narrativa autobiográfica. Isso está em razão de o autor se preocupar com a inventividade da forma apresentada como um sistema de regras de sua execução e em decorrência das normas

iminentes que determinam esse estilo operante, sobretudo, em virtude da imaginação criadora em estabelecer êxito quanto ao caráter estético e enquanto poesia contemporânea. A respeito disso, Luigi Pareyson (1993, p. 32) assegura que a forma deve ser desvinculada do conceito em que se coloca o conteúdo ligado somente aos valores que lhe são externos e na concepção formalista direcionada à fisicalidade da matéria. Para ele, a estrutura artística está concentrada no limite da dicotomia com o objetivo de estabelecer os elementos constituintes a essa forma exercida de modo específico e intencional. Ao guiarmos o nosso olhar para *Os peãs* vemos que a sua poética faz parte dessa conceituação no que tange a construção do poema pelo ato perceptivo da experiência com a exterioridade e por plasmar na estrutura que lhe dá ritmos além de uma sequência de formas sintáticas possíveis, delineando toda uma ação formativa promovida pelo constante diálogo firmado entre criador e forma.

O processo dialógico da poética de Gerardo Mello Mourão evoca a fusão de estilos e formas do passado para chegar a esse limite dicotômico. O componente responsável por esse fenômeno é a imaginação criadora que toma a atividade extraperceptiva para engendrar os poemas dentro do sistema operante estilístico e semântico capaz de responder as limitações da construção racional e prática. O que percebemos com esse método formal é o distanciamento total da representação mimética do elemento humano ou a apreensão de novas percepções da realidade para um poema em que a emoção esteja na forma e no próprio objeto contemplado, principalmente, como uma ruptura aos padrões anteriores do Romantismo, do Realismo e do Naturalismo. Esse modelo estético que retira quase por completo a identificação do leitor com o poema pela sensibilidade do real para ter a apreciação do núcleo estrutural, favorecendo a desrealização do fazer artístico, busca a inovação individual que tão persiste na poesia do autor. Por este mesmo prisma, o ensaísta espanhol José Ortega y Gasset (2008, p. 30-31) em *A desumanização da arte* afirma-nos que, desde as vanguardas europeias, houve à necessidade de criar a suscetibilidade que implantassem regras divergentes para apreciar o estético, pois

cada estilo que aparece na história da arte pode criar certo número de formas diferentes dentro de um tipo genérico. Porém, chega um dia em que a magnífica mina se esgota. Isso se passou, por exemplo, com o romance e o teatro-naturalista. É um erro ingênuo crer que a esterilidade atual de ambos os gêneros se deve à ausência de talentos pessoais. O que aconteceu é que se esgotaram as combinações possíveis dentro deles. Por essa razão, deve-se julgar venturoso que coincida com esse esgotamento a emergência de uma nova sensibilidade, capaz de denunciar novas minas intactas.

A partir daí, surge a indagação sobre a composição de *Os peãs* e o fato de ser resultado de uma objetividade ou subjetividade do sujeito enunciatador. De antemão, deixamos claro que

se trata de uma poética objetivo-subjetiva em que a materialização tanto do conteúdo quanto da forma é servida de mais de um gênero para estabelecer a comunicação com as diferentes linguagens que o mundo moderno e contemporâneo impõem sobre o fazer estético. Isso nos leva a explicar e a reconhecer que o estilo do poeta se vale dos valores artísticos em função de designar as propriedades do poema, da poesia e não o de nominar o conhecimento lógico da construção dos conceitos científicos. O que o poeta de Ipueiras traz como fator universal é a incorporação do novo ao passado, de versos livres alocados numa sintaxe que proporciona vários recursos visuais pelas palavras, determinando uma estrutura em que a sua singularidade é constituída pelo ato prático, dos signos cujo *designatum* está instituído pela forma. Mesmo que a estética orteguiana considere que “não há a possibilidade de uma volta à tradição ou uma criação dentro da tradição¹²” porque a poesia nova é sempre ruptura, a forma em Gerardo Mello Mourão, ao tomar os mitos, os valores simbólicos e os arquétipos pela forma fixa ou livre, torna-se uma demonstração da materialidade organizada com elementos composicionais que incorporam os princípios da coisa representada e de maneira autônoma.

Adentrar nos caminhos preclaros do estilo do autor é propor viajar pelo entendimento macroestrutural de sua escrita ao nos apresentar uma poética que está consubstanciada dentro da constância do referir-se e do retomar-se para a construção da estética. É evidente analisar que a linguagem da poesia aponta mais para a característica substantiva do que a adjetiva, pois retira dos nomes dos lugares, das pessoas e dos mitos a sua excrescência para gerar esse discurso poético que gira em torno das nomeações assinalado pela exaltação dos ancestrais do sujeito que enuncia ao deixar evidente a cosmogonia de sua origem. Juan Raúl Young (1996, p. 108-110), crítico argentino, co-artífice da poesia do escritor e integrante do movimento *Santa Hermandad de la Orquídea*, sustenta que Gerardo Mello Mourão é um poeta em que as suas litâneas e ludismos barrocos têm o mesmo saber mágico de Homero, Dante e Hördelin até porque o vocábulo, como matéria prima da sua poesia, corrompe a si mesmo para se servir de símbolos, imagens e construções verbais em função de estabelecer a invenção e a sagração das palavras. Essa escrita substantiva se torna um dos recursos com a intencionalidade de causar o efeito estilístico ao nível da interpretação da metáfora como falamos anteriormente e que se aprofundará na segunda parte da pesquisa. Com isso, salientamos que a valorização do substantivo como processo de substantivação é recorrente pelo fato de a voz enunciativa tecer os fatos históricos de maneira que estejam encadeados a narrativa e não ao tempo cronológico

¹² Ibidem, p. 30.

para ressaltar a luta do clã familiar hierarquizada pela genealogia dos coronéis sertanejos por intermédio da lírica e da saga.

Sob essa estrutura morfológica, dizemos que *Os peãs* se filia aos estudos e a teoria literária por ser produto do tempo e da invenção de uma estética que interpreta as condições do homem em face do mundo e da vida pela forma do estilo épico-lírico. Em gestos verbais, esse caráter híbrido é enraizado por uma linguagem móbil onde a conexão das partes não é admitida dentro do sistema fechado ou estático de determinado gênero, mas por manifestações dinâmicas das coisas que se apresentam através de seus elementos como fenômenos típicos e dados socialmente pela cultura, agindo no seio de todo e qualquer acontecimento uma vez que é o modo atualizado da saga. A saga é entendida aqui, segundo os preceitos teóricos de André Jolles (1976, p. 69), como uma forma simples que saiu de sua condição oral para a escrita nos moldes do poema narrativo, refletindo o poder e a glória de uma família ou o decurso de toda uma geração simbolizada pelo indivíduo considerado herói desse povo que, mais tarde e em atualizações de gestas, exerceu o efeito concreto do *epos*. Do tríptico, “O país dos Mourões” é o poema que aproxima a tal característica por trazer uma escrita substantivada em razão desse macrocosmo estrutural composto de unidades elementares que cristalizaram os cantos dentro dessa construção estilística, mantendo-se ora idêntica a tradição ora ao novo para retratar o homem americano pelos caminhos do mundo:

Era uma vez Manuel Mourão
e a forja do equinócio forjara
os seus braços de ferro
Manuel de Ferros era chamado e uma noite
ao luar do alpendre sobre a rede fresca
foi o uivo da fula suçuarana:
desafiado o chumbo miúdo
veio em cima da fumaça:
sobre a mandíbula quadrada dos Mourões
os olhos negros dos Mourões
e a mandíbula fulva e os olhos fulvos
da suçuarana e a insolência
de Manuel de Ferros:
e o convite ao bote e o bólido
rabeia as fauces
e as presas e os caninos
e músculos e garras e a garganta
se chofra na cilada da forquilha
e à Parnaíba iluminada à lua
as juguleiras jorram e um instante
do ar, da lâmina embebida, dos tendões de ferro
de Manuel de Ferros
e de seu sorriso e do sorriso
dos Mourões de dentes largos e mandíbula quadrada
é o baque da fera.
E as feras e as coisas e as pessoas

tanto me atendem à cítara
como à ponta do punhal

Ορφεύς Θησεύς

e do novelo de fogo da linha do Equador
são as cordas desta cítara e o fio do labirinto:
no hubo príncipe en Sevilla
que comparárase pueda
ni espada como su espada – Θησεύς

ni corazón tan de veras – Ορφεύς
como un río de leónes
ergue a cabeça morena
donde su risa era un nardo:
morreu na praça em Sevilla
teu último noivo — Ignácio:
que gran torero en la plaza!
que gran serrano en la sierra!
que blando con las espigas!
que duro con las espuelas!
que tierno con el rocío!
que deslumbrante en la fêria!
que bom no rifle e na faca
que macho em qualquer função
que Mourão entre os Mourões!

(MOURÃO, 1999, p. 87-88)

É interessante observarmos nesse canto KY' (vinte e três) que, mesmo se tratando de uma forma atualizada, o relato, episódio nascido da narrativa oral, persiste na memória do enunciador. A marca linguística “Era uma vez” presente neste como nos poemas KE' e Kς' surge como um dos eixos desse projeto poético de expressão americana a fim de retratar os personagens, suas ações e a cultura da Grécia fundida com a do sertão ao referenciar o amor e a violência a partir do mundo representado. Os termos grafados e destacados em gregos que aparecem com frequência no tríptico estão relacionados a tais sentimentos em que a primeira palavra simboliza os passos de Orfeu pelo hades em busca do amor de Eurídice e, a segunda, a força de Teseu. Os versos “tanto me atendem à cítara/como à ponta do punhal” antecipam a expressividade pelas palavras “cítara” (Orfeu) e “punhal” (Teseu) assumindo, nessa ordem, o sentido de fortaleza e bravura ao se tratarem do universo masculino sertanejo e tão venerado pelo sujeito poético (“que macho em qualquer função/que Mourão entre os Mourões!"). Alcântara Silveira (2007, p. 105-107) diz que nos versos do poeta se desfila o Nordeste inteiro com os mesmos tipos característicos de cabras valentes que nos habituaram José Lins do Rego e Graciliano Ramos, mas com o diferencial de enxertar em suas letras as coisas e as lendas de outros povos deste e de outros séculos. A partir daí, observa-se que a poesia gerardiana busca na forma simples da saga a instituição de um novo estilo, o do épico-lírico, ao guarnecê-lo de

mecanismos para lhe conferir uma formação estrutural de composição diversa e fluida pela capacidade de transformar esse modo peculiar no *epos* familiar. As idiossincrasias modernas e contemporâneas são as responsáveis por tal feito por serem períodos que valoram toda a fragmentação da identidade do indivíduo e a desrealização da poesia, diferentemente, do que ocorrera na Grécia Antiga, conforme afirma Georg Lukács (2000, p. 31), onde a imanência e a transcendência transcorriam de modo a explorar um ideal de homem por estar inserido em um mundo perfeito. Logo, a totalidade do poema grego só foi possível porque pertencia a cultura fechada e nela tudo acontecia de modo homogêneo antes mesmo de alcançar a perfeição da forma.

Essa característica dupla revelada pelo enternecimento de amor e bravura através das figuras dos deuses nos leva a identificar essa escrita substantiva como processo de adjetivação a qual determina a narrativa em épico-lírica haja visto que a matéria de poesia, a fundação do povo americano pela relação metonímia do brasileiro, se funde com a representação do real pela expressão exterior e interior do enunciador. As qualidades físicas atribuídas a Manuel Mourão com os “olhos negros”, a “mandíbula quadrada”, “tendões de ferro” e “dentes largos” atendem a descrição do homem nativo da América análoga a da “*mandíbula fulva e os olhos fulvos/da suçuarana*”. Atributos estes cantados pelas cordas da cítara ao audacioso da tribo que se diversifica de alguns pontos da linguagem e dos adjetivos do herói em tudo virtuoso apresentado nas epopeias homéricas e pela visão helenista de perspectiva oralista as quais asseguravam a tradição formular que facilitavam as composições dos versos e nada poderia ser substituído por outro mais recente. Condições que não ocorrem no poema por integrar o mundo de hoje, mas traz à atualidade a mesma carga semântica e simbólica da Antiguidade ao analisarmos os versos “*de Manuel de Ferros*” e “*e a forja do equinócio forjara*” que nos conduzem a tradição mítico-religiosa. Os verbetes “ferro”, “forja” e “equinócio” atribui ao personagem a característica telúrica pelo fato de o primeiro elemento provir da terra e, com isso, conceder os poderes demiúrgicos do ferreiro para manipular os cosmos e enveredar esse imenso espaço poético. Segundo Gaston Bachelard (1999), essa imagem representa o plano cósmico devido ao ferro e a lua assumirem o sentido de valor, força, energia e estes estarem à favor da construção do poema no que diz respeito à contextura sintática dos versos e a sua semasiologia voltada para a luta tribal. Como podemos notar, toda a significação do canto está adensada nessas palavras porque tanto a imagem como a forma é considerada aqui em seu estado de criação, de ontologia e de subjetivação além da materialidade representada por essa única estrofe de quarenta e oito versos.

A disposição perceptiva e expressiva apodera-se da construção do poema na forma da lírica e da prosa ao manifestar um conteúdo detido, inicialmente, da estrutura da saga ao tomar a batalha da família Mello Mourão como resultado da vingança, do assassinato e da fidelidade fraternal para se propor o *epos* em que tudo pôde ser resolvido nesse mundo representado, concentrando-se, conseqüentemente, nas exigências do épico. A relação entre a voz poética e a matéria é um dos elementos em devir onde o autor se submete para formular o seu estilo acompanhado da condição histórica a qual o gênero foi condensado a desenvolver as suas potencialidades dentro dos limites da linguagem. Com isso, encontramos um poema em prosa com um enunciador que transparecem as marcas retórico-poéticas com aquilo que é cantado, um *kleos* que confere o aspecto épico conhecido pela bravura, glória e a fama imorredoura tanto ao herói homérico¹³ quanto ao herói gerardiano que, na visão de Gregory Nagy (2005), é a identidade que qualifica toda a coletividade. Octavio de Faria (2007, p. 111) sustenta que a saga lírica é de uma beleza e relevância raramente vista ou entrevista na literatura brasileira o qual a denomina de livro grego e quase homérico. Sob esse termo aplicado a obra *Os peãs*, é preciso ressaltar que é empregado pelo crítico ao referir à mescla dos gêneros e as façanhas dos personagens lendários adquiridas pelo *ethos*, possibilitando que estes valores exercem na poesia a função de uma realidade representada que fundamenta os componentes de seu povo. Isso quer dizer que o modo de como o poeta os colocam na narrativa, bem com a imagem de si, seja de maneira positiva ou negativa, levanta toda a estrutura social do país dos Mourões.

É necessário advertir que estamos tratando de poesia e quando colocamos um referente com suas nomeações e adjetivações não significa que haja o afastamento total da presença do poético. Ao contrário, o canto referendado carrega em si toda a densidade material semântica ao incorporar os versos de temática telúrica com o universo grego pela imaginação criativa. A relação produção-obra-fruição dá-nos a total noção sobre o discurso da forma como um todo orgânico nascido da fusão dos níveis da experiência-consciente anteriores à linguagem porque as ideias, o conteúdo e as emoções que se dispõem a operar na matéria, bem como os módulos de organização estão sob os signos da invenção. Se a forma é uma obra realizada, o ponto de chegada da produção e o ponto de partida da consumação, conforme afirma Umberto Eco (2010, p. 28), logo, os estilemas prefixados de Gerardo Mello Mourão recaem sobre as várias perspectivas enquanto um sistema estabelecido entre as etapas estruturais semântico-sintáticas para que o leitor se confronte com a estilística posta por essa fruição artística. Assim, percebemos que na estrutura final e não na forma em si do poema há a presença do

¹³ Cf. “Triste destino Zeus grande nos deu, para que nos celebrem/Nas gerações porvindouras, os cantos excelsos dos vates” (HOMERO, 2005, p. 173-174).

paralelismo que está marcado pela conjunção consecutiva “que” para exprimir a consequência daquilo que a voz enunciativa declarou em *“morreu na praça em Sevilla”* onde a sequência desses atos ligam cada um dos enunciados com a mesma função sintática como nos versos *“que gran torero en la plaza!/que gran serrano en la sierra!/que blando con las espigas!/que duro con las espuelas!/que tierno con el rocío!/que deslumbrante en la fêria!/que bom no rifle e na faca”*.

O conteúdo e a estrutura dos poemas-livros resultam dessa liberdade criadora entre a defesa da heterogenia textual e a transgressão da própria teoria da arte. Por isso, encontramos determinadas formas típicas da atualidade e da tradição ao inverso do hexâmetro dactílico que se distancia do estilo épico-lírico por ser a medida pertencente ao gênero elevado, como a da epopeia propriamente dita, que mantinha a mesma metrificação até o último verso, conforme os princípios da poética de Boileau (1979, p. 41-55), não empregando a unidade de ação onde os fatos estivessem totalmente exteriorizados. Entretanto, a forma verbalizada é entendida junto com a matéria de poesia porque se coadunam para designar a totalidade da expressão artística. Logo, dizemos que essa expressão do poema como corpo físico da matéria e a sua respectiva comunicação são reconhecidas pelo modo de como o enunciador estabeleceu o seu caráter autorreferencial de fundador de um mundo próprio e originado da atividade criativa extraperceptiva. Esse fato ocorre porque a forma do poema longo, outra característica do estilo do poeta que trataremos a seguir, mostra que a palavra inserida no meio expressivo com a sua sonoridade e a sintaticidade deixa de ser simples vocábulo denotativo de referência aos fatos históricos para se transformar em recurso poético:

À esquerda e à direita iam caindo:
 Manuel
 Mourão que registrara em seu nome todas as terras do car-
 tório de Ipueiras,
 dorme nelas:
 Tobias
 não tinha terra nenhuma
 e matava bois no açougue e vivia disso,
 tombou como um de seus bois;
 à esquerda e à direita iam caindo
 homens e mulheres: Tabajara, pai de Araci, Pitiguara e
 Tupinambá
 fabricava aguardente e não bebia – morreu abstermido, mas
 morreu;
 o Major Borete Mourão, da Canabrava dos Mourões, desti-
 lava a sua no próprio fígado – morreu bêbado, mas
 morreu;

(...)

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

(MOURÃO, 1999, p. 9-10)

O excerto poético pertence ao primeiro canto de “O país dos Mourões” composto de trinta e quatro cantos com três mil, trezentos e vinte e quatro versos. Eles se enquadram na forma do poema longo em razão de tanto a unidade como a extensão narrativa condensarem o estilo épico-lírico ao cantar a saga familiar e a cultura nordestina pela linguagem enquanto metonímia do povo americano/brasileiro. Ainda sobre a unidade do poema, identificamos que o enunciador, ao se dirigir ao leitor pelo *pathos*, demonstra-nos o caráter objetivo-subjetivo de seu canto demarcado ora por uma voz em terceira pessoa (primeiro trecho do poema) ora na voz que se expressa a sua personalidade (como nas demais estrofes) para transparecer a ordem coletiva, típica dos poemas longos de tradição épica, e de ordem individual pela característica do hibridismo (“*E ainda os que encontrei noutros caminhos*”). De fato, essas propriedades são específicas de um sujeito contemporâneo às quais provam que o gênero adotado vindo da saga e caminhando para o viés da épica é o testemunho que essa obra participa em maior ou menor escala dos gêneros. Emil Staiger (1997, p. 190) considera esse fenômeno como o estar um-no-outro-no-um da poética moderna e da atual que, por sua vez, é perceptível no poema gerardiano devido à forma carregar em si um leque de compartimentos, colocando a essência da poesia sob o âmbito da linguagem épica e lírica a uma carga simbólica. A intertextualidade implícita é outro artifício que integra ao discurso da forma e da linguagem do poema longo. Os versos “*o grande Cristo de bronze se abatendo sobre/a jarra de porcelana azul/outrora azul do altar*” evidenciam a imagem de Caetano na mesma proporção que a de Cristo de bronze se abatendo no altar, uma analogia ao grito poético feito no espaço do poema ao representar o desespero da partida para a batalha da morte, aludindo-se ao soneto “O Cristo de bronze¹⁴”, de Cruz e Sousa, ao reportar a figura do Senhor como ser humano dotado de dor, de luz e dos valores cristãos. O processo intertextual é usado na estrutura do poema com o

¹⁴ Cf. “Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,/Cristos ideais, serenos, luminosos,/Ensanguentados Cristos dolorosos/Cuja cabeça a Dor e a Luz retrata. /Ó Cristos de altivez intemerata,/Ó Cristos de metais estrepitosos/Que gritam como os tigres venenosos/Do desejo carnal que enerva e mata./Cristos de pedra, de madeira e barro.../Ó Cristo humano, estético, bizarro,/Amortalhado nas fatais injurias.../Na rija cruz aspérrima pregado/Canta o Cristo de bronze do Pecado,/Ri o Cristo de bronze das luxúrias!” (CRUZ E SOUSA, 2002).

intento de proporcionar ritmo e incorporar os recursos pluridiscursivos provenientes da prosa para promover a literalidade e compreender que toda essa configuração é uma relação de co-presença com os cânones. A título de exemplificação, citemos mais um fragmento poético:

Os bandeirantes ensinaram tudo
nominaram os rios e as montanhas
e nas janelas velhas das casas velhas
lambida pelo Rio das Velhas – Carlos,
com seus velhos olhos de Sabará – as velhas
olham no chão de pedra
de seus rastros a memória
do princípio das coisas.

(...)

e o ventre
das mulheres de todas as raças
pariu a raça
dos machos e das fêmeas do país
a tribo que te clama e aclama:

Sebastião!
Sebastião!

(MOURÃO, 1997, p. 262-263)

A menção ou presença efetiva de um poema em outro pelo seu estado subjacente se torna um dos métodos da leitura literária aplicada pelo poeta para produzir a significância da poesia por si mesma, indo de encontro inverso à leitura linear de qualquer outro texto que visa efetuar apenas o seu sentido. O vínculo intertextual exibido tanto no poema a', de "O país dos Mourões", como na imagem de Sabará qualificada pela expressão "Rio das Velhas" presente no Canto Sexto acima, de *Invenção do mar* (1997), pertence ao da ordem das microestruturas semântico-estilísticas pelo fato de se concentrar no nível da estrofe como se fosse um objeto pontual, afastando da macroestrutura porque tais detalhes se aglomeram neste e não na obra por um todo. Esse mecanismo de interferência incide sobre os versos "*lambida pelo Rio das Velhas – Carlos,/com seus velhos olhos de Sabará – as velhas*" do poema "Lanterna mágica", de Carlos Drummond de Andrade (2013). A palavra "velha" está no poema ora como adjetivo ("janelas velhas" e "casas velhas") ora como substantivo ("as velhas/olham") para explicitar que a composição estrutural é um dos itinerários da escrita do poeta o qual deixa claro, em um dos epítáfios, Carta de R.Y., que a ocorrência do adjetivo aparece senão de forma excepcional porque a própria nominação das coisas, o substantivo, o puro nome, carrega em si mesmo sua mera e única qualificação até porque era o uso do feito de Homero e Virgílio. Esse modo de operar em que o grau poético coloca o tempo e espaço à tona de uma história, a de Minas

Gerais e do Ceará como presenciamos, respectivamente, no poema drummondiano e na poesia de Gerardo Mello Mourão, está como representação alegórica da fundação do Brasil adornada dentro de um plano mítico da linguagem que passa a revelar o discurso do dominador redimensionado da imaginação criadora para o plano estético, tornando a intertextualidade semântica o ponto auge dessa microestrutura a que nos referimos anteriormente. Isso quer dizer que essa rede de significações, permeada pelo forte tom sentimentalista nascido do passado e do novo, eleva a contraposição entre a tradição e a modernidade tanto no que se refere aos *“bandeirantes que ensinaram tudo/nominaram os rios e as montanhas”* para transformar os campos em cidades (*“olham no chão de pedra”*) pela raça *“dos machos e das fêmeas do país/a tribo que te clama e aclama”* quanto na resistência da escritura em ir ao antigo e instituir a forma vanguardista que estivesse direcionada ao estilo épico-lírico ou do *sur* americano.

O processo dialogístico é uma constante do discurso da forma e da linguagem quando pensamos a palavra no seu aspecto bivocal ao transmitir a orientação semântico-axiológica do outro nas obras do poeta e por ser intrínseca a esse dinamismo estético. Ao fazer referências aos autores citados, mesmo utilizando alguma expressão que os identifiquem na leitura, a unidade composicional admite que a voz enunciativa se junte a essas vozes para arquitetar um novo modo estrutural que, segundo Michel Bakhtin (2008; 2013), só é possível pela alteridade e com a diversidade social da linguagem que, ao organizarem artisticamente, resulta-se nessa forma discursiva. Assim, percebemos que esse tipo de composição permite que a transgressão de quaisquer regras, típicos do comportamento das sociedades, dissolve os cânones como quebra de paradigmas para representá-los nesse recurso estilístico e não no apagamento de fronteiras. O poema longo desenvolve toda a sua extensão, esta entendida aqui pelos moldes de Octavio Paz (1993, p. 11-32) que, além de abordar os atributos textuais da lírica, admitem a narração, a descrição, os personagens, a dilatação espaço-temporal e os elementos culturais em seu arranjo formal. Logo, a presença da narrativa nos poemas de Gerardo Mello Mourão é tencionada a retratar tanto o sertão nordestino quanto a tradição e o hoje, principalmente, se no passado convocado houve autores com a feitura dessa modalidade criativa. Além do mais, é plausível que as sociedades em qualquer época apresentem algum tipo de poema longo híbrido e, no caso de nosso autor, o que ocorre não é a realização de um desejo, mas de um projeto poético evocado pelos próprios anseios da atualidade e do movimento de expressão em implantar a estética de confrontos. Portanto, notamos que a imagem poética, o contar pelas descrições suscitadas das lembranças e de suas digressões recaem sobre o sujeito enunciador, tornando-se em elementos que contribuem para o tamanho dos cantos e de sua singularidade:

Era uma vez o Capitão do Mar
e era uma vez o Capitão da Terra:
não resta ao homem mais que o mar e a terra.

Ontem eram as águas, onda, espuma,
a inumerável solidão do mar,
o sal, o vento, os uivos, a tormenta.

Hoje a selva, o sertão, a escarpa, a rocha,
a inumerável solidão da terra
e a seta envenenada nas tocaias.

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 se acaba o mar
para lá das estrelas só os deuses.

Eram de ferro o pulso e o coração
na defesa das únicas heranças
deixadas aos heróis – a terra e o mar.

(...)

Sebastião! Sebastião! – depois do mar
Sebastião! Sebastião! – no mato adentro
a noite e o dia levam ao destino.

E este destino é vê-lo de repente
com seu resto de Arcanjo e sua espada
a armadura de prata ao sol do trópico.

(...)

raça do mar, gerados pelas ondas
com as raças da terra e de outras terras
iam gerando sua nova raça.

(...)

Sebastião! Em todas as partidas
Sebastião! Em todas as chegadas
onde o sertão for mar e o mar sertão.

(MOURÃO, 1997, p. 111-116)

Os trechos pertencem à *Invenção do mar*. O primeiro é o Canto Terceiro, do poema VI, considerado um dos mais célebres poemas longos ao retratar também o mito de fundação alicerçado na cultura lusitana. Ao se referir a Madrugada dos Dias como metáfora da invenção do Brasil pelo mar, a narrativa passa a representar a batalha entre os personagens D. Diniz, rei

de Portugal, e os indígenas que lutaram pela permanência identitária de suas terras. Outro fato relevante é o mito do sebastianismo, o do “*Sebastião! Em todas as partidas*” e o “*Sebastião! Em todas as chegadas*”, ao remontar o sentido de toda a carga cultural e religiosa que, “*No bando da bandeira terra adentro*”, estavam disseminando o catolicismo e as crendices populares “*na defesa das únicas heranças/deixadas aos heróis – a terra e o mar*”. Como fruto gerado das navegações, formou-se, “*Com as raças da terra e de outras terras*”, o povo brasileiro caracterizado pela miscigenação entre brancos, índios e negros. Entretanto, o que chama a atenção quanto à estrutura dos poemas são os seus versos e a estilização em tercetos decassílabos por ser a forma fixa dos poemas longos épicos do período renascentista como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Esta detinha do intrincado esquema de rimas anelares onde a primeira delas está em consonância com a terceira da primeira estrofe, a do meio com a primeira da segunda estância e, assim, sucessivamente. Esse modelo rítmico *aba, bcb, cdc, ded* gira em torno do número três com menção a trindade divina (Pai, Filho e Espírito Santo) e aos caminhos do Inferno, do Purgatório e do Paraíso, caracterizando-se, alegoricamente, nos princípios mítico-cristãos. Logo, ao permanecer na tradição pelos tercetos decassílabos, Efraín Tomás Bó (1996, p. 44) classifica os versos de Gerardo Mello Mourão como uma poética do caminho ao compará-la como a força inicial da flecha que marca o seu rumo pela meta e direção, uma poesia de testamento, aproximando-o a linhagem de Dante, “*Di cherubica luce uno splendore*”, ao marcar essa maneira dúplice de integrar a expressão a forma em função da heterogenia do poema, mas também diferencia do poeta toscano pela adoção de rimas brancas e por ser um estilo renovador da poesia brasileira moderna e contemporânea.

Da mesma maneira que Dante Alighieri desenvolve, alegoricamente, a fusão dos três mundos, o poema “O país dos Mourões”, de *Os peãs*, e *Invenção do mar* também recorrem ao mito de fundação pela violência genesiaca da origem. O aspecto grandioso e sublime de seus conteúdos está trabalhado na forma do poema longo a partir de uma narrativa que coloca a concepção histórica no tempo presente da criação, deixando o pensamento historiográfico romântico-positivista que predominou no século XIX e início do XX para assumir a realidade representativa dos fatos narrados. O novo se instala nessas poéticas no momento em que o poema se constrói pela atualização dos modelos existentes e a aqueles os quais elas se voltam, inquirindo, pela interação dos *topoi* tradicionais e atuais, os elementos retórico-poéticos que permitem a identificação da saga enquanto estilo épico-lírico. Entre esses componentes, ao contrário do que observamos no canto anterior, está à predominância do uso do substantivo em detrimento do verbo e a ausência constante do adjetivo visto que tal método estilístico é próprio das epopeias em nomear as coisas, dando-lhes existência ao colocá-las no mundo. No

“Epitáfio Carta a E.S”, de *Invenção do mar* (1997, p. 13-14), o poeta assevera que “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”, referenciando, acima de tudo, a metáfora por ser um nome que transporta de si para si mesmo. Essa afirmativa está confirmada desde o início do poema ao relatar, pelo modo da oralidade, os feitos do capitão do mar (“*Sebastião! Sebastião! – depois do mar*”) e do capitão da terra (“*Sebastião! Sebastião! – no mato adentro*”) enquanto símiles da fundação do Brasil até porque é um poema marítimo e depois terrestre, daí a insistência da imagem telúrica do poeta cearense e, por fim, da guerra, tendo-se como semelhança às obras *Eneida*, de Virgílio, *Iliada* e *Odisseia*, de Homero.

Se a coisa é nomear e enumerar, Gerardo Mello Mourão toma esse ato com maestria ao retirar do substantivo qualquer tipo de excrescência qualificadora neste canto uma vez que o nome já é o seu próprio e natural adorno. A ausência da conjunção aditiva entre as palavras nos versos quarto, sexto e sétimo reforça o estilo assindético caracterizado pelas enumerações além de os advérbios proporcionarem o sentido de um tempo solitário então marcado pelas antíteses “ontem/hoje” e “mar/terra” no quinto e oitavo verso, apresentando as consequências dessa decadência as quais se encontram entremeadas e ordenadas a esse conjunto paralelístico paratático. Para deixar claro essa forma de construção, citemos outra vez a segunda estrofe e sua respectiva correlação:

Ontem eram as águas, onda, espuma,
a inumerável solidão do mar,
o sal, o vento, os uivos, a tormenta.

A palavra “águas” se relaciona com “mar” e, conseqüentemente, a “sal” enquanto “onda” e “espuma” se convergem a “vento” e “tormenta” que produz “uivos”, aderindo-se a construção do conteúdo conceitual ao designar a imagem da viagem marítima presente nesse canto como nos poemas “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”. Todas essas expressões completam o sentido do verbo “eram” para encerrá-las em uma oração adverbial temporal, permitindo-nos uma leitura hipotática do terceto como “Ontem [a inumerável solidão do mar] eram as águas” e, ainda, “Ontem [a inumerável solidão do mar] eram onda e espuma”, por fim, “Ontem [a inumerável solidão do mar] eram o vento, os uivos, a tormenta”. Para Dámaso Alonso (1970, p. 322-323), a ordenação desse conjunto de expressões é chamada de versos correlativos pelo fato de organizarem com sintagmas não progressivos e ser o jogo de construção da *dispositio* retórica tradicional dos poemas seiscentistas que, a nosso entender,

são trabalhados na poesia gerardiana com o objetivo de manter essa engenhosa arquitetura sintática e mesmo visual da estrofe, preservando a metáfora, a da invenção do Brasil pelo mar e pela terra (“*onde o sertão for mar e o mar sertão*”). Logo, é no detalhamento da riqueza dos procedimentos estilísticos que *Invenção do mar* e *Os peãs* se servem porque é pela forma métrica junto com a matéria que o estrato lírico se impõe. Nessa última obra literária, apesar de a maioria dos cantos conterem estrofes irregulares e versos livres, é a resistência dos tercetos decassílabos com rimas brancas que dá o tom da dicção subjetiva a voz enunciativa:

Na paisagem uma árvore. E seu lance
desferido no espaço não se parte
do chão – fonte raiz semente infância.
Assim vivemos nós: daquele rio
do hálito aquele: sopro para sempre
nas flautas de escutar anoitecer.

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

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

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

pulso da aurora, pulso até o fim.

(MOURÃO, 1999, p. 22)

De início, podemos ver que a escrita se afasta de alguns dos conceitos da poesia lírica ao centrarmos nos postulados teórico-estéticos hegelianos (2004) em razão de o conteúdo não estar voltado, exclusivamente, para a subjetividade do sentimento e pensamento onde o que se deveria predominar era a personalidade do eu-lírico ao invés de uma descrição da exterioridade a partir de como ele vê. O que encontramos nesse canto δ’ (quatro), de “O país dos Mourões”, é um enunciador que recorre à imagem de si para contar ao interlocutor às lembranças que brotaram do sertão (“*do chão – fonte raiz semente infância*”). O receptor desses cantos é a musa Memória representada, implicitamente, pela deusa Mnemosyne invocada nos momentos antitéticos e saudosistas da infância (“*Palpitamos. E a vida e a morte como/sombra que toma o pulso de uma chama*”). Esse traço semântico é evidente em seu poema longo pelo fato de tratar de um recurso das narrativas clássicas e carregado de um conteúdo oral, permitindo o acesso às divindades para dar eloquência a sua tessitura ao inserir a presença do mítico já que

a rememoração é própria do mundo desse sujeito enunciativo. Portanto, o apelo às musas (ora a memória ora a Lea, mulher a quem se dirige em outros cantos) é um elemento metafórico ao abordá-lo pelo símbolo e como faceta do lirismo construído pela inventividade da linguagem épico-lírica. Esse método se encontra no nível visível e visual da imagem e da forma com o propósito de não perder o valor artístico além de intensificar o processo criativo através da percepção-expressão.

De escrita poética e universal, o discurso do poema longo de Gerardo Mello Mourão é acentuado ainda mais ao carregar os traços líricos na composição. Apesar de Hegel e Lukács discordarem da possibilidade de extensão da lírica a narrativa épica por focarem na visão idealista do fazer artístico em que forma e conteúdo originam da expressão e não da matéria do poema, o canto integra a composição híbrida com elementos retóricos que impulsionam toda essa narrativa elegíaca e a qual se diverge do período antigo e clássico ao tratar a lírica pela forma pura, acabada e de curta duração com rompantes de inspiração. Ao evocar a musa como interlocutora e dirigir toda a sua emoção, o enunciador demonstra em sua voz o aspecto retórico-poético pelo ritmo dos versos e o esquema estilístico por um gênero elevado, mas o desfaz na última estrofe com a quebra do terceto em um monástico (“*pulso da aurora, pulso até o fim*”). A esse respeito, a musicalidade aferida pelo estribilho, “*Assim vivemos nós*”, no início da segunda e terceira estância, liga-se a ideia da origem, assumindo a função da oração explicativa dos elementos que lhe proporcionam a nostalgia do passado e o uso insistente das imagens genesíacas.

Do ponto de vista métrico, o canto é coberto por versos entrecortados praticados pelos sinais gráficos dos dois pontos, ponto final e travessão para dar o entendimento da pausa ou respiração do sujeito enunciativo ao se dirigir à musa. A forma adotada confere ao poema um aspecto grandioso e sublime a sua matéria, principalmente, quando é interrompido, passando a ter a sua significação concluída no verso seguinte. O primeiro terceto é um exemplo dessa estrutura e, no esquema rítmico de “*Na paisagem uma árvore. E seu lance*”, há a divisão em dois hemistíquios iguais de cinco sílabas poéticas onde a cesura (a acentuação mais forte do enunciado) recai tanto na quinta como na última sílaba poética, levando-nos a reconhecer os traços da tradição ao tomar o modelo do decassílabo e de certo ajustamento ao estilo moderno e não o medieval. Para Alfonso Reyes (1958), essa experiência literária produz uma melodia sintática para que os versos e as estrofes se articulem entre si “*y todo el poema adquiere un compás expresivo, cambiante o fijo, en avenida o en flujos y reflujos continuo o en sucesivos oleajes*”, porém vemos que a forma clássica não permanece por muito tempo e são quebradas pela adoção de outras estruturas ditas populares ao serem disseminadas no poema por trechos

similares ao da prosa alinhada aos versos livres. Por se tratar de um estilo que veio da forma simples da saga familiar é comum encontrarmos versos longos ou curtos com certos ritmos musicais praticados por algumas cesuras e estrofes de tamanhos variados. Assim, percebemos que às medidas fixas e diversas a esse gênero passam a ditar as normas para a construção da forma e da linguagem, apontando, sobretudo, para a verticalidade e a sublimação do poema.

A expressão, o corpo físico da matéria e a respectiva comunicação desses metros são reconhecidos pelo seu modo de formar e de estabelecer o caráter autorreferencial através da atividade criativa extraperceptiva como elemento fundador de um mundo próprio que com ela se origina. A estrutura de cada um dos poemas de Gerardo Mello Mourão nos mostra como a palavra deixa de ser simples vocábulo para consagrar no semantismo poético que se envolve tanto pelo meio expressivo da sonoridade como da sintaticidade. O discurso de sua poesia circunda essa linguagem como gestos, tornando-os símbolos ricos e complexos ao produzir um novo sentido e ser invocado junto com a forma no momento em que se identifica com o enunciador através das figuras de repetições e oposições mostradas nos cantos anteriores ou de outras disposições convencionais proporcionadas pela retórica para chegar à precisão dos versos como no canto a' (primeiro) de "Peripécia de Gerardo":

Cantor de cântaros
 escande
 no cântaro a cantárida do canto
 cantaria de cântico
 cantor cantar cantata cantaria
 canteiro de cantares
 ora oleiro
 oleiro de canções
 à ternura do barro torneava falus
 e ao moinho do ventre as raparigas
 trituravam cantando o doce oleiro
 e o pó, Polymnia, pólen
 do oleiro cantador
 entre
 as violas das fêmeas
 entre
 a cintura da terra
 pênis de barro
 Orfeu de barro
 no teu ventre pó, Polymnia, pólen
 súbito flor
 no cântaro se esconde
 e escande
 pela pele da Musa pela pedra
 canta:
 canteiro de cantares
 cantaria de espuma labirinto
 de âmbar
 por terra matinal por mar salgado
 por inefável seio

de Lisboa por Goa e Madragoa
 e Pero Lopes de Souza
 e de seus bagos venho
 e ali
 e aqui
 começa o labirinto de Gerardo.

(MOURÃO, 1999, p. 147-148)

O fazer artístico do poema envolve outras características peculiares que se tornam em lei individual para o estilo e por estarem além do sentimento e da motivação como conteúdo da poética. Nessa poesia, as palavras se relacionam através da correlação posicional para que todas as expressões mantenham unidas pelos laços mais fortes da estilística com o objetivo de se realçar junto ao conjunto sintático e afastá-las de qualquer discurso do cotidiano. Toda a elegância estrutural parte então da versificação livre com retenção ao princípio jakobsoniano da semelhança, ou seja, o da repetição para promover o encadeamento de sequências fônicas pela aliteração, mantendo assim a relação onomatopaica com a sequência do fonema “c” nos vocábulos “cântaro”, “cantárida”, “canto”, “cantaria” e “cântico” além de “cantor”, “cantar”, “cantata”, “canteiro” e “cantares” para intensificar esse processo derivativo do verbo “cantar” com sentido de exaltar a origem do povo brasileiro/americano pelo sexo e pela morte. Silveira Bueno (1964, p. 84) sustenta a ideia que essa figura de estilo se tornou a mera representação fônica da voz ao referir a visualização da coisa pela forma, pois o sujeito poético, ao operá-las em seu discurso, não buscou apenas as suas alterações sufixais e regressivas e sim as mais diversas combinações de sons para configurar esses instrumentos enumerados por meio da imagem. O desejo do canto e de colocá-lo sob a produção e escansão dos versos já é expresso no início da estrofe (“*oleiro de canções*”) para afirmar o senso de coerência e unidade entre os diferentes planos apresentados no poema pelas semelhanças sejam elas métricas, fônicas, paralelísticas ou semânticas. Desse modo, compreendemos que a forma está caracterizada pela natureza das associações para não se encontrar ligada somente às situações causais, mas na continuidade com a intenção de determinar a sua unidade pelo decurso de uma linguagem autônoma.

É importante observar que a predominância dos versos irregulares em quase todo o tríptico e a repetição pela valoração fônico-semântica dos vocábulos nos levam a fórmula do parodismo contemporâneo que deve ser visto aqui como um procedimento retórico-poético e elemento desse movimento em busca da expressão americana. Ao convocar de maneira mista os marcadores linguísticos, o eu qualifica a si mesmo como cantor da fundação pela tradição grega nas terras do sertão. Do ponto de vista discursivo, há um cantador aos moldes dos aedos

da Antiguidade e da poesia popular nordestina (“*Cantor de cântaros/escande*”) ao vincular a atmosfera telúrica à temporalidade. O ponto de encontro desse recurso faz com que o passado se estenda ao presente pelos aspectos da narrativa escrita e oral representados na figura do mito grego, da Bíblia (“*pênis de barro*” com menção ao Adão) e dos elementos locais associados à constância do discurso cosmogônico. À respeito dos mitos, sendo este o que se destaca no canto, encontramos a leitura da *Teogonia*, de Hesíodo, com novos traços flutuantes de significação ao referenciar, sobretudo, o nascimento do povo brasileiro e latino-americano simbolizado pelas palavras “falus” (Céu) e “ventre” (Terra) em “*à ternura do barro torneava falus/e ao moinho do ventre as raparigas*”. Além disso, identificamos a imagem poética da decapitação dos órgãos genitais de Urano com referência ao episódio do surgimento dos titãs pelo ato fálico do movimento das águas do mar, tornando na “*cantaria de espuma labirinto*” a representação inicial dos percursos labirínticos do enunciador no mundo, os “*de Lisboa por Goa e Madragoa*”. Essa imagem literária se encontra estruturada, novamente, pela aliteração (“*canta:/canteiro de cantares/cantaria de espuma labirinto*”), reforçando os valores do canto de fundação pela dinamização do conteúdo e os tornem independentes de qualquer objeto histórico. Godofredo Iommi (1996, p. 15), referindo-se ao autor como um poeta arquiteto por construir uma poética onde as palavras se transmutam a uma metáfora lúcida acompanhada do encadeamento de vogais e consoantes que consentem a melodia aos versos e suas sucessivas transposições.

O processo de criação na poesia gerardiana é reiterado de maneira sucessiva pelo fato de o modo do dizer decorrer da palavra bem dita, de gerar a linguagem e a forma através do conjunto de suas relações estruturais e de sentido. Assim, dizemos que qualquer representação detida no poema não está desprovida de informação, e no plano de construção há o fenômeno do desdobramento do épico-lírico realizado segundo o que é próprio a este estilo. Isso ocorre porque os vocábulos estão organizados por essa estrutura verbo-visual que se enfatizam pelas transições prolongadas dos sons para clarificar aquilo que o enunciador quer exprimir através da forma versificatória. Nessa mesma perspectiva, depreende-se que a fisicalidade do poema está sob a estética em que a natureza estilística não se afasta da questão objetivo-subjetiva, e a correlação das construções verbais e sintáticas passa a determinar a forma do poema. Logo, endossamos que os liames da sexualidade e da morte se tornam o cerne do mito da origem do mundo resgatado nesse clamor masculino, provindo de todo um sistema patriarcal, “*do oleiro cantador/entre/as violas das fêmeas*”. É um canto onde a imagem do eu é dissolvida para que se aproximasse da narrativa com certo deslocamento às épocas distintas a fim de distanciar da cronologia e manter essa voz em todos os tempos, uma a linguagem voltada ao sensualismo

vivaz dirigido a eloquente Polymnia, a musa da poesia sagrada, e as meretrícias dionisíacas mencionados em “*pastor das putas sua flauta/gemia nas esquinas e alegrava os bordéis e a canção de Lebos*¹⁵”.

O fazer e o modo de como conceber a translação da forma e da imagem consiste na materialidade da poesia através de uma expressão verbo-visual dada pela vinculação do devir físico do poema durante o processo artístico e não intuitivo. Para Gillo Dorfles (1992, p. 42), a arte depende, em medida essencial, de qualquer elemento técnico de que lhe vale e este deve ser sempre identificado na estética como o meio de expressividade. E ainda sobre o poema anterior, os elementos técnicos são bastantes característicos para promover a dicção da poesia que, primeiramente, se dá com a imagem genesíaca e de forte conotação erótica ao reforçar a origem portuguesa (“*Pero Lopes de Souza/e de seus bagos venho*”); segundo, uma hipotipose que leva a sugestão visual, *ut pictura*, concentrada na morte simbolizada pela taumaturgia da ressurreição e representada pelo “*Orfeu de barro*”, imagem a qual será explanada na próxima parte desse estudo. Além destes, encontramos a parataxe na aliteração, dando-nos a ideia de justaposição direta dos termos dentro do verso e por não ter a conjunção lógica explícita para dar a cadência rítmica e amplificadora dos sons; e, por último, a que está em evidência em *Os peãs*, é a insistência do enunciador em instituir a imagem de si com o objetivo de reportar e expressar como sujeito metonímico as condições humanas do mundo representado. Portanto, tais características se tornam significativas para a forma do poema porque há a busca de uma originalidade empreendida no campo da estética visto que a palavra, implantada na construção do verso, desenvolve a sua intensidade com base em seus traços flutuantes. Embora algumas expressões estejam ligadas aos fatos históricos, ao serem convertidas para o discurso poético, elas obtêm toda a força esquemática rítmico-semântica necessária capaz de produzir outros sentidos possíveis encontrados nesse conjunto de cantos e não fora deles.

Nesse cenário, asseveramos que o estilo em Gerardo Mello Mourão é ativo, dinâmico e propulsor por partir da construção da imagem pela experiência-consciente. Ao colocá-lo sob a atividade criativa extraperceptiva, as palavras se agrupam em uma estrutura estilística para que os signos tenham a carga de informação e sejam interpretados dentro do contexto dessa representação e não da imitação do real. Dessa maneira, a estrutura do poema só é plausível se esse movimento concentrar em torno do próprio centro em que é exigido a sua materialidade configurada como resultado da própria criação. Este princípio é frequente na poesia atual uma vez que os símbolos e a composição são exigidos para que se tornem visíveis e visualmente

¹⁵ Cf. “Canto 5” (seis), de “Peripécia de Gerardo” (MOURÃO, 1999, p. 177).

ao complexo campo icônico instituído através dessa concepção assimilativa e em razão da *dispositio/elocutio* e da *taxis/lexis* ao ordenarem o processo construtivo do discurso da forma e da linguagem. É por esse motivo que evidenciamos além da lírica o modo narrativo na poesia gerardiana por partir do princípio em que todo discurso tem uma ordem definida, um plano-tipo, pois não tratamos de uma estética intuitiva e nem afetiva, mas de um estilo que se mescla aos aspectos diegéticos, permitindo que o enunciador institua o caráter de cantador de mundos, de navegar pelos fatos sem omiti-los para promover a poética nativista e universal. Daí surge o questionamento sobre o poema longo e sua extensão em “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo” porque o que é narrado nestes é a incorporação de tudo o que tinha valor para a coletividade. O contexto histórico torna-se no elemento simbólico irreduzível para dar forma e conteúdo a estes poemas-livros, pois a narração, de acordo com a retórica aristotélica¹⁶, deve abordar tudo quanto o assunto necessita para deixar clara a importância daquilo que se quer demonstrar.

Apesar de Aristóteles utilizar essas considerações a outros gêneros e não específico a poesia, buscamos, sobretudo, empregá-las nesta tese no sentido de referenciar que a tessitura dos acontecimentos presentes nos três poemas longos se vincula a uma ação realizada pela qualidade da ordem de sua grandeza através de um mundo representado. Assim, as grandes massas verbais que os incorporam se afastam daqueles traços fundamentais autobiográficos que giram em torno de sua significação até porque o próprio discurso retórico e linguístico permite que o autor crie a sua própria imagem para tecer os fatos, pondo-os como poesia a partir da semelhança com a narrativa em prosa. Nesse mesmo sentido, Laurent Pernot (2013) retoma a ideia do *ethos*, a que estamos trabalhando, como uma figura de elocução, recurso este utilizado como argumento discursivo pelo enunciador para que a técnica de comunicação utilizada se opere tanto no tempo como no espaço da criação com base no sistema sincrônico do ornamento das palavras visto que as significações estão voltadas ao plano das similitudes e contiguidades. O discurso da forma e da linguagem na poesia de Gerardo Mello Mourão é rodeado de adorno em que as considerações artísticas superiores promovem um valor estético todo organizado onde o dizer desse processo de substantivação dos adjetivos, dos verbos e da correlação paralelística está estruturado por esse arranjo formal que valida o tom da prosa pelos versos livres.

A retomada dos aspectos da narrativa nos poemas é fruto do próprio tempo poético por ser o responsável em proporcionar à escrita a liberdade de suas formas. Como uma de suas

¹⁶ Cf. *Retórica*, livro III, XVI, 1417a.

autonomias, o estilo prosaico institui no poema um plano de expressão fundamentado pela criação para ressignificar o nacionalismo já consolidado pelos românticos não no sentido de imitá-los ou de inculcar um sentimento à pátria, mas de fundar uma identidade nacional pela arte da poesia onde os feitos épicos de um povo (como a guerra, o sexo e a morte) estivessem como representação da realidade. O cantar memorial do poeta-herói é estruturado no poema longo pela herança da morte enquanto taumaturgia das ressurreições e, sendo este um dos elementos que alimenta a forma da saga, a do estilo épico-lírico, percebemos que esse artifício harmoniza o efeito de extensão visto que o narrador não tem pressa em contar os feitos do clã familiar e nem das peripécias porque está despreocupado com o fim a ser alcançado. Além do mais, esse desenrolar do *epos* pela expressão objetiva faz com que a beleza e os valores das palavras se subjetivam ao evocar a metonímia da família brasileira e americana pela figura dos Mello Mourões e ao engrandecer o aniquilamento do tempo social para o tempo presente como atemporal. Logo, essa anulação só foi possível porque a voz enunciativa adquiriu essa verve genealógica, permitindo ir a determinadas épocas e lugares para convocar os mortos e dar existência a esse mundo como recriação poética pelo método dialógico entre os gêneros. Com a presença destas linguagens, dizemos que *Os peões* possui a forma do estilo épico com estruturas líricas nos seus detalhes e, apesar de os cantos apresentarem certa prevalência de um gênero sobre o outro, eles convivem em harmonia como no exemplo abaixo:

Nem sempre vinham imperadores a nossos enterros
naquele tempo
mas nunca deixamos nossos mortos insepultos
insepultos eram os temerários
que ousaram nossa terra e nosso punho.
O Padre Martiniano de Alencar, pai de José de Alencar,
governava a província
in illo tempore
a província era governada por um padre endemoniado,
adúltero, covarde e por covarde
invejoso dos bravos que troavam livremente o clavinote pelos
pés-de-serra dos Mourões do pé-da-serra
e emprenhavam suas fêmeas ao ar livre
e eram fortes e belos e bons.

Este papel amarelo é uma carta de seu tetravô: encomenda
doze caixas de vinho francês outras doze de cognac
de la ville de Cognac
para a fartura de sua mesa de caititus, marrecos e veados
e atas
maduras graviolas silvestres, cajás, cajú, melancias e
ananazes no país dos Mourões
e biscoitos de Jacob's, London,
para as mulheres de sua casa
e por essas fidalguias
o biltre do Alencar decreta:
seja afogado em sangue o país dos Mourões

Meus engenhos foram queimados
 queimados vivos os garrotes de meus currais
 ainda hoje nossas terras cheiram
 a carne assada a mel queimado
 à la viande flambée
 não se afogam na água os surubins
 no sangue não se afoga a raça dos Mourões
 alimento do amor e da bravura
 deste vinho se nutre o coração dos puros
 deste vinho venho vindo e vejo a vida
 e busco uva e te chamo de novo
 vem, formosa mulher, camélia pálida
 que banharam de luz as alvoradas
 vem com teus olhos verdes desvairados
 ensinar o caminho das uvas
 o fervor destas veias quer mais vinho
 minha raça é a dos embriagados
 minha profissão, meu estado civil: bêbado
 residência não tenho: bebo, bêbado, exilado
 do país dos Mourões
 con Spiro a volta e con Spiro o Anchluss
 de todas as terras à Capitania de meu avô à sesmaria
 de meu país
 de Ipueiras a Stocombo e de Palmares de Pernambuco à
 ilha grega
 essas terras são minhas
 sobre elas hei lavrado a escritura de meu canto
 e vou lavrando a escritura de meu canto
 e lavrando o tempo e o cedro de uma noite e de uma cama.

(MOURÃO, 1999, p. 83-84)

O canto ka' (vinte e um) de "O país dos Mourões" explora bem essa superposição de estilos quando se trata da questão do prosaico consubstanciado a poesia pela forma do verso. Essa é a segunda técnica proveniente do discurso da forma e da linguagem dessa poética que falaremos agora e por abordar o conceito de narrativa ligada à tradição oral, aquela que deu origem a poesia épica e ser de natureza distinta das demais, principalmente, ao tratar a arte de narrar pelo poema como sabedoria em que as informações são dadas e não explicadas como acontece no romance. De acordo com a teoria lukácsiana, esse fenômeno só existe porque a narrativa do romance é considerada uma forma do desenraizamento transcendental do mundo antigo onde o tempo é o elemento motriz de seu princípio constitutivo além de fazer com que o sujeito ultrapasse o dualismo da interioridade e exterioridade pela própria individualidade e não pela coletividade. Em oposição ao filósofo húngaro, o que identificamos no poema é essa retomada ao passado pelos moldes da narrativa oral quando sinaliza que essa voz enunciativa repete vinte e nove vezes a marca linguística "*naquele tempo*" além de quatorze em latim "*in illo tempore*" para se colocar no tempo dos fatos narrados, conservando-os enquanto ações ouvidas haja visto que as suas raízes estão ligadas com as de seu povo ("*Nem sempre vinham*

imperadores a nossos enterros/naquele tempo”). Um cantor-contador que inicia o seu poema com a descrição das circunstâncias que foram informadas para que a força artística assumisse a cultura ocidental e a nordestina na mesma atmosfera telúrica (“*mas nunca deixamos nossos mortos insepultos*”). Essa forma produtiva ocorre pelo procedimento retórico-poético para plantar a ideia de aproximação à prosa oral cujo narrador, de acordo com os postulados de Walter Benjamin (1994, p. 201), retira da própria experiência aquilo que deve ser dito e o incorpora a experiência do ouvinte. A imagem da morte é a sanção primordial que necessitou para dar autoridade aos episódios, principalmente, aqueles que retratam os “*temerários/que ousaram nossa terra e nosso punho*” para se referenciar a figura do padre Martiniano de Alencar.

A insubmissão e a liberdade do povo insurrecto marcam o universo poético de “O país dos Mourões”. A representação do conflito estabelecido entre o poder centralizador do Estado simbolizado pelo pai de José de Alencar que governava a província do Ceará na época (“*o biltre do Alencar decreta:/seja afogado em sangue o país dos Mourões*”) com as famílias sertanejas conservadoras que dominavam os vastos campos serranos e resistentes a qualquer tipo de ameaça (“*no sangue não se afoga a raça dos Mourões*”) são recursos típicos de uma crônica colonial que o autor recorre para se aproximar da forma épica e afastar da explicação verificável como faz a historiografia. Ao adotar a crônica em seu estilo pelo uso da atividade criativa, os fatos oficiais são concebidos sob o ponto de vista do poema narrativo uma vez que são substituídos pela exegese e esta não se preocupa com o momento exato do encadeamento dos acontecimentos e sim à maneira de como são inseridos no fluxo poético. Com efeito, esse movimento da expressão literária da fundação das vilas e cidades é consubstanciado ao poema não pelos relatos históricos explicativos, mas pela força da metáfora e da metonímia através da forma de cada um de seus versos.

Tanto o sujeito enunciativo, vinculado às experiências enquanto estruturas narrativas e líricas, como as instâncias elegíacas participam, igualmente, da natureza do poema a tal ponto que conserva esse narrador transformado e por assim dizer secularizado. O verso inicial da terceira estrofe, “*Este papel amarelo é uma carta de seu tetravô*”, é a demonstração típica da voz retórica e poética dirigida ao interlocutor pelo pronome demonstrativo para evidenciar a descendência genealógica, causando a emoção no leitor ao enumerar, polissindeticamente, a riqueza produzida pelos contrastes da terra do sertão (“*caititus, marrecos e veados/e atas/maduras graviolas silvestres, cajás, cajus, melancias e/ananazes*”) além da comoção com a destruição do país dos Mourões pelos alencarianos (“*Meus engenhos foram queimados / queimados vivos os garrotes de meus currais*”). Já os versos finais da quarta estrofe, “*essas*

terras são minhas/sobre elas hei lavrado a escritura de meu canto”, completa a qualidade secularizada a que nos remetemos anteriormente, ao manter a relação do narrador com a matéria, a da vida humana, ao abordar o aspecto natural da origem do povo pelo nascimento (“*emprenhavam suas fêmeas ao ar livre*”), concebendo aos machos dessa tribo os atributos de bons, fortes, belos e bravos, os mesmos adjetivos mencionados pela estética hegeliana ao citar e qualificar os heróis épicos e clássicos. O narrador assimila a sua substância mais íntima ao ato de contar e a deixa próxima à luz tênue de toda essa ação, pondo-se pelo símbolo do justo e da justiça ao encontrar consigo mesmo e com a coletividade ao lavar o canto de seu tempo e de sua terra. Ao tomar a parte pelo todo, sendo esta uma das características do discurso narrativo convocado pelo poeta-herói, a figura do padre é colocada sob a imagem do vilão usurpador, um ser “endemoniado”, em contiguidade com os outros inimigos enquanto o seu clã familiar está pela atmosfera genesíaca, os semideuses do sertão, aludindo-se ao deus Dionísio ao intensificar o vinho como conotação do alimento, do amor e da bravura pelo uso da aliteração onomatopaica posta em uma sequência assindética por meio do verso “*deste vinho venho vindo e vejo a vida*”. Ao trabalhar essa espécie de crônica pela mescla do épico ao lírico como um dos elementos configuradores do poema longo, Abdias Nascimento afirma que o poeta alcança a linguagem única ao compará-lo a um ourives por lapidar a sua própria língua e chegar ao estilo que retrata as raças em todos os tempos e espaços¹⁷. Essa linguagem a que o crítico se refere é carregada de traços da tradição e da contemporaneidade por deter, inicialmente, do tempo mítico pela reminiscência típica desse narrador oral e apresentado pela forma do canto com uma estrutura e ritmos irregulares para produzir o efeito de semelhança com a realidade através da representação e seguir todo um percurso de ordem causal e espaço-temporal com a ordenação de suas significações.

Sobre essa questão do aspecto narrativo na poesia de Gerardo Mello Mourão é notório constatar que a matéria dos poemas-livros é toda singular e o discurso da forma, por mais que esteja selada pelo metal das palavras, nos leva aos instrumentos de observação da sua poética incorporada do estilo épico-lírico evidenciado pela narrativa de tradição oral e por essa voz enunciativa em estado de devir. Em oposição ao que Tzvetan Todorov (2003, p. 79) considera como narrativa primitiva, a qual não tem como referência nenhuma estética particular, mas que os seus juízos estão implícitos na literatura atual, o poeta cearense rompe com algumas inserções e interpolações dessa modalidade textual como a mistura do baixo e do sublime e a adoção de uma estética onde a repetição desempenha um papel fundamental tanto na tessitura

¹⁷ Cf. Trecho da conferência lida em Buffalo (DOREA, 1996, p. 16).

dos enunciados quanto na construção híbrida do gênero. Todavia, mantêm, além da narração, os demais elementos característicos da epopeia como a proposição, a invocação e o epílogo. *Invenção do mar* é o exemplo típico dessa estrutura em que a proposição já surge no primeiro verso provençal do Canto Primeiro, poema I, “*Ai flores do verde pinho/ai pinhos da verde rama*”, e a invocação aparece nos versos “*e tu, Diônisos,/concede-me a beleza, a voz, a fala*¹⁸” do poema II. Neste, o ato de dirigir ao ser invocado ocorre de maneira interpelativa para demonstrar o conteúdo a ser cantado enquanto o epílogo, também chamado de Inventário pelo autor, ocorre à maneira do texto bíblico *Gêneses* ao se direcionar a genealogia do Brasil e da América pelos cantadores nordestinos. No âmbito da narrativa, a leitura é deduzida pela metáfora da fundação que se torna um dos elementos compositivos da extensão e da digressão das ações assim como se sucede em *Os peãs* onde o poeta-herói mergulha na sua própria experiência para retirar dela os acontecimentos e a descrição das circunstâncias que lhe foram informadas para serem cantadas por sua voz, atribuindo-lhe o caráter de um narrador oral.

O discurso da linguagem dessas obras literárias está na associação por similaridade e contiguidade devido a essa relação de proximidade com os fatos históricos e os nomes visto que o nomear traz as coisas para esse mundo representado. Ao invés de materializar na prosa, toda a significação é assentada nos versos pelo fato de esses dois princípios propostos por Roman Jakobson estarem conectados por sua necessidade e seguindo os critérios que lhe são imanentes para a organização textual, abstraindo sintagmas ideais próprios dessa forma de expressar toda a cultura já que não há gênero puro na atualidade. A partir daí, podemos dizer que os eventos ocorridos nos poemas não é ato, mas uma atribuição nascida da linguagem em que o sentido é cumulativo para compor e ao mesmo tempo traçar a ordem das significações de maneira progressiva onde tudo possa ser resolvido na própria escrita. O que sucede é o fato de o acontecimento poético tirar da linguagem todo o peso de asserção sobre o valor modal de cada um dos enunciados para que o sujeito poético o assuma pela sua voz, reafirmando-os enquanto versos e estilos uma vez que a sucessão dos cantos se constitui nos componentes organizacionais do poema longo. Isso nos mostra, e aqui convocamos Erich Auerbach (2004), que o tempo do sujeito e do texto é elaborado em um gesto simultâneo e indistinto para que a saga instituisse o *epos*, e tudo que foi passado pudesse ser contado no agora, pois a digressão dessa temporalidade, de ir e voltar ao passado remoto como presente, é colocada num só contexto ou gênero para que o narrado integrasse ao mesmo tempo naquilo que foi contado.

¹⁸ Cf. MOURÃO, 1997, p. 24-28.

A estruturação em versos livres e das estrofes irregulares devem-se ao resultado da progressão de equivalências das etapas do processo de composição dos poemas. A metonímia atribuída aos Mello e Mourões por simbolizarem os feitos heroicos do povo brasileiro e americano nos períodos das colonizações como mito de fundação tem a função de narrativizar essa equivalência em virtude de os personagens serem retratados como valorosos no contexto da formação da nação. Por outro lado, as metáforas definem muitas das vezes o lírico e as imagens que delas se evidenciam com todo um sistema semântico que não é isolável de sua estrutura linguística para dar corporeidade ao poema. Não queremos asseverar que qualquer um dos poemas apontados aqui tem a forma simples ou a estrutura de um texto banalmente informativo e sim a produção concreta que, para José Guilherme Merquior (2013, p. 278), a linguagem é uma atividade criadora e possibilita outras construções até porque esta é uma das razões do poema em inclinar para a zona convergente de adquirir uma estrutura dinâmica. O que temos em Gerardo Mello Mourão é essa organização dupla do verso no nível frásico e no conjunto da estrofe pelo método dialógico com um fulcro semântico-formal para transformar versos de autores de épocas distintas em uma armadura viva de sua poesia e carregada pela inscrição do belo, principalmente, ao recorrer aos versos “*vem, formosa mulher, camélia pálida/que banharam de luz as alvoradas*”. Logo, o enunciador evoca o poema “Mocidade e Morte”, de Castro Alves, para modelar o poema longo ao intento de um híbrido onde o todo indissolúvel dessa composição se dá a partir da atividade plurilinguística.

O jogo intertextual, terceiro recurso estilístico evidenciado pela forma, é convocado na instância transformadora da palavra e da estrofe para arquitetar a natureza do discurso poético em sequenciar os versos elegíacos junto à construção de um movimento de instâncias líricas. Carlos Augusto Viana (2008) afirma que a poesia de Gerardo Mello Mourão assoma inúmeras alusões, ecos, manchas e tecidos de outros textos através de uma performance consciente com o fim de vencer a ferrugem do tempo e se aliar à pós-modernidade. Sob tais considerações, sabemos que essa técnica é intencional para marcar a transição dessa voz enunciativa, de uma linguagem de estilo épico para a lírica, instituindo, primeiramente, um repertório imagístico e metafórico ao comparar a mulher a uma flor pela adjetivação, pois os adjetivos surgem nesse nível frásico por privilégio do substantivo; em segundo, por retornar a tradição romântica ao deter nos mais velhos elogios da poesia amorosa. Assim, a invocação, realçada pelo vocativo “*vem, formosa mulher*”, introduz o símbolo da morte através da expressão “*camélia pálida*” uma vez que, sentindo-se a morrer, clama por essa musa com corpo e perfume de flor para mostrar a glória, a vitória e prosperidade tão bem representada pela uva (“*ensinar o caminho das uvas*”). De acordo com o contexto onde o léxico surge, podemos asseverar que a símile

estabelecida com o vegetal faz com que haja a interação do campo semântico ao metafórico, demonstrando, pela leitura sequencial dos versos, a figura da beleza e o viço floral da musa, pois é quem direciona os caminhos da raça embriagada dos Mourões (“*o fervor destas veias quer mais vinho/minha raça é a dos embriagados*”).

Esse modelo técnico-formal usado pelo autor deve ser entendido por uma convenção estilizada que regulamenta o código literário modificado pela perspectiva histórica e social do gênero ao dar uma visão mais ampla da variação da estrutura, do conteúdo e da expressão. Em termos gerais, forma e linguagem são fenômenos que admitem as diversas apropriações para renegar uma poética centrada no imanentismo e poder oscilar entre as épocas e reconhecer um novo estilo. Esse devir é imposto junto com a atividade criadora ao lado de um modelo adepto a alteridade, ou seja, se coloca na tradição onde a voz do outro insere na do hoje pela presença das múltiplas linguagens e dos discursos. Nesse mesmo sentido, apesar de Bakhtin (2010, p. 401) afirmar que tal feitiço literário é mais presente no romance por estar ainda em formação e ser fruto da própria modernidade, uma única palavra na poesia é passível de dialogizar com o cânone para a aquisição do caráter de estilização já que é neste propósito que se desenvolve a imagem de si, os vocábulos e as sintaxes. A atenção estética está no processo de composição e na forma pronta que carecem de acomodações diferentes visto que se observarmos apenas o poema acabado à operação artística desaparece diante de nossos olhos, havendo apenas uma acomodação perceptiva ou emotiva ou, para José Ortega y Gasset (2008, p. 27), um processo de acomodação em que a visão está além da fisicalidade da matéria. O próprio poeta cearense alega que,

A criação poética toma corpo em planos sucessivos. Na obra densa, pacientemente amadurecida, a leitura de cada poema se ilumina, aqui e ali, pela lembrança de um título, de um parêntese, de uma pontuação, de uma disposição linear, de qualquer expressão já formulada em outro poema. Há uma prestigiosa memória interna na própria obra gráfica, como um semáforo na vida da obra poética. Todos os poemas de um vero poeta como Kavafis estão estreitamente concatenados entre si, um completa o outro, cada um separado e todos juntos em sua obra (MOURÃO, 1997, p. 21).

A proposta de criação da poesia gerardiana está voltada para os poemas puramente estéticos e não no realismo da vida social ou dos dramas da vida humana como propunha as escolas literárias anteriores o que leva muitos dos leitores e críticos a se distanciarem da obra. A sua poética lida com os problemas de seu tempo quanto à forma e a linguagem uma vez que a repetição, que não era comum ao poema em prosa da tradição oral, assume a função de gerar o novo e tornar um dos recursos perfilhados para personificar essa preocupação, fazendo com

que a unidade do poema fique longe de uma entidade simétrica e fechada, pois o dinamismo que a compõe se manifesta no princípio da construção. É esse desafio das semelhanças com outras escrituras que se propõe um modo diferente a técnica da *anastasis*. A ressurreição de autores ou acontecimentos demonstra que a intertemporalidade e a interespacialidade são coisas da poesia, e o poeta é um taumaturgo por ser um saltimbanco que atravessa as paredes dos séculos a fim de intuir uma forma plurissignificativa e inventiva pela contemporaneização da imagem e da forma. O uso dos arcaísmos e versos em língua estrangeira introduzem além do (ex)estranhamento a ampliação de certos tons místicos ou alegóricos a poesia:

Vem, formosa mulher, camélia pálida,
que banharam de luz as alvoradas,
vem com teus olhos verdes desvairados
abertos para a vida e para a morte
abertos para o amor
mais forte do que a morte
nel mezzo del cammin

(MOURÃO, 1999, p. 39)

É de se notar que a alusão a Castro Alves surge com certa frequência no poema como nos cantos Iβ' (doze) e m' (dezoito) para desmontá-lo da ideia de um mosaico de referências literárias e mostrar que esse florescimento estilístico apresentado pela junção instável de suas marcas está inscrito ao belo e não somente na função de orientar a leitura da poesia como se fosse um anacronismo exaustivo ou infértil. A retomada ao poeta romântico se dá em razão da permanência do métrico decassílabo que está voltada para a variação do verso heroico martelo onde a tonicidade são marcadas na terceira, na sexta e na décima sílaba com uma acentuação rítmica enquanto a sexta sílaba permite a realização da cesura para tornar o verso mais versátil e melódico. Antônio Olinto (1996, p. 68-71) avalia que o ritmo e o vocabulário adotado pelo poeta estão ao máximo haja visto que tanto a cadência fônica dos versos decassílabos como dos heptassilábicos e dos alexandrinos de outros cantos impõem uma impressionante unidade sintática para erigir suas notas líricas e épicas. Fato este que está presente no poema enquanto estrutura da recriação poética cuja execução do metro está colocada no próprio movimento do poema, fazendo com que a leitura se concentre de uma natureza universalista ao tomar o verso “*mais forte do que a morte*” que tem como referente à palavra “amor” em “*abertos para o amor*” onde a símile, reforçada pelo conectivo comparativo, alude à passagem de “Cântico

dos Cânticos¹⁹”, de Salomão, suscitando que a sentença tenha tom sério e de convencimento daquilo que essa voz enunciativa quer expressar. Todavia, o aspecto universal é intensificado no último verso ao ser extraído das tercinas da *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, “*Nel mezzo del cammin di nostra vita,/mi ritrovai per una selva oscura/ché la diritta via era smarrita*”²⁰.

O seguimento acentuado que a sintaxe e o ritmo do decassílabo heroico dantesco conferem ao poema transcorre com a cesura para marcar a concisão e a forte recursividade da forma. Essa estrutura estilística está ligada agora a característica específica do conteúdo e da linguagem gerardiana para tornar o verso mais significativo e reiterá-lo no interior da estrofe como de outra que possa surgir. Ao nosso olhar, o efeito sugestivo dessa construção deve ser contemplado por aquilo que Roland Barthes (1987) chama de logosfera ao se referir o mundo da língua como uma realidade dinâmica. Esse dinamismo é originário dos dizeres dos mais diferentes sistemas ideológicos ao se relacionarem no mesmo espaço sócio-político para que o falar do outro não seja apagado pela divergência orgânica. A partir daí, acrescentamos a esse termo a expressão intertextual sem modificar o sentido do filósofo francês ao contemplar o universo da linguagem ocidental edificado ao plano metafórico a fim de superar essa rede de significação que partiu da esfera do comum para o sagrado. Assim, o verso de Gerardo Mello Mourão se assemelha ao socioleto empregado pelo poeta florentino para, apesar de estarem em contextos díspares, alcançar a posição hegemônica pelo nível de leitura do texto literário quando as vozes enunciativas se posicionam para se referirem a mesma significação, ou seja, a da passagem do reino da vida para o da morte. Este mesmo sentido vai reaparecer com a invocação a eterna musa pelos versos do poeta condoreiro, relacionando-se ao plano mítico interdiscursivo:

vem, formosa mulher, camélia pálida,
que banharam de luz as alvoradas,
por quem a noite e as águas de Copacabana nas manhãs
de agosto
perguntaram sem cessar
por quem perguntaram minhas noites todas
minhas mãos no ar em jarro erguidas
caçando seios e ancas
e minha boca e as narinas acesas
Eurídice! Eurídice!
não te diga morta a memória do tato

¹⁹ Cf. A Bíblia (Cântico dos Cânticos, 8:6): “Guarda-me como o sinete sobre teu coração, como o sinete, sobre teu braço! Porque o amor é forte como a morte e é cruel, como o Abismo, o ciúme: suas chamas são chamas de fogo, labaredas divinas” (2008).

²⁰ Cf. “A meio caminhar de nossa vida/fui me encontrar em uma selva escura:/estava a reta minha via perdida” (DANTE, *Inferno*, Canto I, 1-3, 2009). Tradução de Ítalo Eugenio Mauro e prefácio de Otto Maria Carpeaux.

a rosa entre as virilhas afagada
 a língua trêmula, o coração no pênis
 não te dizem morta
 o inesquecido aroma a nuca
 os tornozelos
 o telefone ansioso e o olhar de ciúme
 e este

morir a gotas
 me sabe a miel

(MOURÃO, 1999, p. 39-40)

Essa comparação ganha mais robustez à medida que a poesia se aproxima ao campo mitológico pela imagem do submundo, análoga a de Dante e a de Orfeu, ao procurar por sua musa, a mulher flor, tão bem representada nos versos “*Eurídice! Eurídice!/não te diga morta a memória do tato*”. Esse reconhecimento do outro em si mesmo no decorrer da produção da poética acontece pelo humanismo da alteridade que torna essa intertextualidade implícita um elemento singular para que a repetição entre no território semântico da metáfora, reforçando o jogo entre vida e morte, rememoração e missão, sexo e fundação. É verdade que estes índices são marcantes nos poemas devido a esse sistema poliédrico exigido pelo grau de interpretação de seus versos. Eles estão organizados de modo que nos levam a decidir se o grau poético está na referencialidade dos enunciados ou no efeito de sentido provocado pela fisicalidade da matéria disposta pela mobilidade das figuras que as compõem visto que é no confronto desses níveis que está toda a aura de *Os peões*. O próprio autor, ao tomar o Tratado da Repetição, mencionando Kierkegaard pela expressão *répétez, répétez sans cesse, le nouveau viendra au galop* e, ainda, *la repetition, est-elle possible?*²¹, afirma que esse método é senão possível e de modo mais evidente com o fazer do poeta para intuir uma forma que define esse fenômeno pela ruptura e colocá-la sob uma irrupção ou filiação para estabelecer uma literatura diferente daquela de ordem estabelecida. A prática desse estilo é absorvida pelo sentido evocatório da re-clamação ao enfatizar a re-citação como chamamento da tradição e não retorno ao passado pela prática da imitação. Nessa perspectiva, ponderamos que o movimento duplo de negação e afirmação na poética é inquietante, pois a singularidade de sua poesia não está em suas ideias enquanto poeta, mas na voz que enuncia, a outra voz como diz Octavio Paz (1993, p. 141), capaz de gestar a tradição junto com o aqui e o agora para gerar, segundo Gerardo Mello Mourão, “um ser novo na frente de uma fêmea”, expressão usada para se referir à repetição, principalmente, a da tradição ocidental para instituir o novo.

²¹ Cf. “Repita, repita sem parar, o novo galopará” e, ainda, “a repetição é possível?”. Tradução nossa de, “Em carta antiga a J.F.” em *Invenção do Mar* (MOURÃO, 1997, p. 20).

A alusão metonímica da gestação da nova estética do poeta se remete ao mito bíblico da origem. Embora retome o ato imemorial de Adão em cima de Eva não quer dizer que a sua escritura foque em uma interpretação sexualista, mas sim na concepção paternalista do mundo de gerar frutos ou do nascimento da poética pelo aspecto universalista. Aludindo essa questão a poesia, entendemos que esse fruto é o resultado de todo o processo artístico do poeta dotado de linguagem e forma as quais se aproximam muito mais a metáfora de Adão no paraíso, de José Ortega y Gasset (2000), ao tratar da consciência e da autorreflexão da própria criação poética. De acordo com o ensaísta espanhol, a arte está afastada de qualquer realismo e idealismo para chegar à estética e esta responder todas as particularidades da cultura através da experiência e do exercício criativo do autor. Logo, a valoração do sentimento mediante a poesia gerardiana está na construção das figuras sintáticas que consubstanciam nas imagens poéticas com base na investigação performática e não na espontaneidade do real irrefletido pela representação da intuição.

A recorrência das palavras ao ato fálico na poesia gerardiana é comum e não nos causa estranhamento ao resgatá-las dos muitos círculos vanguardistas que aproximavam a escrita da oralidade como foi na primeira fase modernista visto que o poeta cearense, ao trazê-la para o presente, sinaliza a essência, a existência e a totalidade da criação. Ruy Câmara (2008) atesta que o discurso poético se coaduna com a poesia popular, especialmente a literatura de cordel, para enfatizar o dualístico do masculino e feminino pelas palavras macho e fêmea que, ao suplantá-lo a poética, palmilha, de modo natural, os estilos épicos e líricos, incorporando-os a licença poética que realça e reafirme a cultura nordestina (“*a rosa entre as virilhas afagada/a língua trêmula, o coração no pênis/não te dizem morta*”). A partir daí, verificamos que o extrato poético nos põe diante da função prática da linguagem acompanhada de uma estrutura que se abre no campo específico da elocução para colocar em evidência os significantes, a sintaxe e a plena comunicação a outros gêneros discursivos como linguagem poética, sendo este o quarto eixo configurador da forma presente nos fragmentos literários a seguir:

À direita e à esquerda iam caindo:

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

Outros tombaram sem carta se sem notícia: meu tio e pa-

drinho Antônio Ribeiro deu uma surra no capitão
delegado de Polícia e desde a queda do Acioly
desapareceu para sempre,
como Raimundo Mourão, tombado a tiros num seringal
do Amazonas: tinha sessenta contos no bolso, surrara
todos os barraqueiros e ganhara
num sete de ouros
o dinheiro e as mulheres do cabaret;
pois morreu, com sua chibata na mão, com seus sessenta
contos e com suas mulheres,
macho e inquebrável tombou.

(MOURÃO, 1999, p. 8-9)

A grandeza da estilização no poema longo recai sobre a função híbrida de estruturar a matéria em estilos diversos para visar a não univocidade do gênero e garantir um novo vértice para a literatura atual onde a forma verbal atinja o duplo infinito do cósmico e do psíquico do homem pela estética. O motivo de todo esse fenômeno é próprio do tempo da obra e do ofício do poeta em revestir os elementos sociais e ideológicos da sociedade pela linguagem, de seu estilo em que as variadas formas de textos possam dialogar e gerir a tendência da poética do hoje negada pelo ontem. Assim pensando, essa vertente se volta para a virtude do propósito comunicacional de manter toda a razão poética que, mesmo incorporando o poema a estrutura prosaica com os seus elementos históricos, consegue afirmar o caráter ativo-concreto para que os cantos integrem a forma do outro texto e, com isso, reduzir os resultados a uma posição de inferioridade ao colocá-los na equivalência desse nível de leitura. Com essa miscigenação de estilos em relação a outro já existente, sobretudo, pelo fato de trazer um conjunto de ideias organizadas e de estarem sob a representação, recorreremos ao conceito de arquitextualidade, de Gerard Genette (2006), para explicitar que esse é mais um dos caminhos que levam o poema a se reencontrar com outras composições interessado em perdurar o vínculo vivo e intenso entre os tempos. Esta forma é recorrente no mundo moderno e contemporâneo por meio desse jogo estilístico, dando então origem à hibridização no processo de construção das obras literárias e artísticas de maior complexidade.

O verso “*À direita e à esquerda iam caindo*”, do primeiro excerto poético citado e já comentado nos capítulos anteriores, nos fornece a dimensão polifônica e estética do canto ao dialogar com o poema longo medieval pela inserção da alegoria do homem caído. Este tipo de construção retórica é um recurso utilizado como figura de linguagem para produzir a mesma virtualização do significado que propunha os poemas antigos uma vez que não corresponde apenas ao seu sentido literal, mas ao pensamento da queda e da ressurreição da humanidade sobre a terra. A imagem da queda é reafirmada ao manter a relação com a palavra de outro

discurso, pois as formas são congruentes e povoam a linguagem de elementos sócio-históricos que determinam as significações concretas a partir do sistema estilístico harmonioso. Além da questão semântica, o que se destaca à respeito de esse processo arquiteitual é a existência do intergênero com o estilo epistolar exposto pelo fragmento acima. As expressões “Compadre, vou morrer”, “quando chega a hora”, “Adeus, compadre” e “ass. Hermenegildo” são formas estilizadas que caracterizam tais enunciados próximos ao da fala com o objetivo de mostrar que o aspecto sentimental da lírica se afasta do ar dramático marcado por um comportamento subjetivo para intuir o racional através das distintas formas lógicas. Essa proximidade entre os gêneros e com o experimentalismo oswaldiano pelo uso de vocábulos típicos da narrativa ou propínquo a oralidade considerados inadequados na poesia devem ser vistos a partir da ação voluntária da consciência e experiência do poeta ao organizar o novo pelo dialogismo como resultado desse método criacionista. Além do mais, a inserção apositiva em “*Hermenegildo, chefe político e farmacêutico no distrito do Livramento, ainda teve forças para se erguer, beber uma garrafa de aguardente, destruir a farmácia e escrever ao meu avô*” regulamenta a convenção da prosa na poesia pelo fenômeno pluriestilístico para que o tom narrativo do verso se ponha por uma relação intrínseca e pela unidade da poesia como comunicação e não informação. Para Wilson Martins (1995), essa maneira de comunicar da poesia de Gerardo Mello Mourão está no conjunto da literariedade das palavras enquanto forma e expressão inventadas sem abandonar a maneira dúplice da língua de instituir o seu significante pela significação. O que notamos sobre essa ligação evolutiva e estrutural da poesia gerardiana é o poderio do aspecto técnico-formal do poema feito, raramente, do percurso mais rápido, o de posicionar o vocábulo no verso em seu sentido único, e sim um estilo individual que não faz divagações ao voltar à tradição ou de recuperar isso ou aquilo de outro gênero textual como elemento articulador artístico-discursivo.

A estrutura de alguns cantos pela intergenericidade ocorre de maneira progressiva pela dialética concebida a outro texto e pela consciência nascente e reflexiva da pura significação do conteúdo e da forma. O que destacamos nessa produção não é a situação objetiva induzida pelas interações verbais convocadas e sim o total acompanhamento do puro movimento das significações que faz com que a estrofe adote a heterogenia textual para elevar o grau de sua linguagem pluridiscursiva a fim de manter ao mesmo tempo a saga e a lírica. Essa situação é possível no mundo atual porque *Os peãs* é produto do presente inacabado, de uma sociedade fragmentada ou de uma época de profundas mudanças a qual permite a pertinência dessa comunicabilidade entre as regras impostas pela transformação histórica dos estilos e do plano de conteúdo cuja expressão imprime a alta realização literária. Logo, é importante considerar,

mesmo estando em um contexto que prevaleça a individualidade, a obra não é consequência ou segue uma ordem toda romancizada, justamente, por extrair do real o *epos* enquanto objeto substancial e de representá-lo dentro de um mundo em que tudo se resolve pelo procedimento criativo e de transgressão proporcionado através da poesia e da própria estética. A título de exemplificação, vejamos os trechos poéticos abaixo:

Sou eu amor, apalpa agora
 minha boca pronta ao riso alegre
 minhas bochechas, apalpa-me
 o sexo frondoso e fértil
 e escanCHA as tuas pernas sobre o meu pescoço:
 é tempo.

“Aos oito dias do mês de Janeiro do ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo, de mil e novecentos e dezessete, eu, Manuel Guilhermino Moreira, recebi em meu cartório o Senhor Capitão José Ribeiro Mello que, acompanhado das testemunhas abaixo, declarou o nascimento hoje, a uma hora da madrugada, em sua casa, à Rua Padre Feitosa, nesta Vila de Ipueiras, de seu neto, o Inocente Gerardo Majella, do sexo masculino”, etc.

E aqui restei; não venho
 introduzir a dança da Itália,
 trazer a dança da Grécia para a Itália
 sou o inocente do sexo masculino e venho
 do país dos Mourões
 comunicar-te a inocência e o pênis
 erguido em lírio
 vertical e puro sob os céus da Etrúria,
 sob os céus da Toscana, às margens do Arno e junto
 de Fiesole e San Minniato, sobre
 os campos de Florença como o lírio
 que deu nome à cidade e com que o rei de França agraciou
 as armas da cidade.

(MOURÃO, 1999, p. 12-13)

A presença do interdiscurso contribui para a extensão do poema. Dessa maneira, os enunciados propícios da Certidão de Nascimento se convertem da função de informar para a fala do sujeito poético que declara sua origem, contrariando as normas vigentes desse discurso que visa à declaração dos pais e não a do avô, capitão e redentor da Vila de Ipueiras, usada na poesia para realçar a gloriosa estirpe e colocar tal estilo como fonte originária da significação e serem lidos no mesmo nível de interpretação do poema. Isso nos mostra que o conteúdo de tom lírico da primeira estrofe (“*Sou eu amor*”) se funde com a representação da realidade e também a outra voz que surge na segunda estrofe, (“*eu, Manuel Guilhermino Moreira, recebi em meu cartório*”) para validar a ocorrência das duas situações enunciativas. A primeira é ligada a escolha subjetiva do eu em direcionar ao seu interlocutor por meio de expressões que

empreendem o lírico da fundação pelo sexo configurado pelos vocábulos “apalpa agora”, “o sexo frondoso e fértil” e “é tempo” que estão a serviço da coletividade, da perpetuação de toda a raça, a do homem latino-americano, para entender que esse discurso é uma atividade constitutiva de sentido; já a segunda é empregada no contexto temático da poesia não apenas pela experiência-consciente, mas na compreensão de si pelo dizer do outro até porque a ação de significar é dada pela poesia que recusa qualquer (in)significante que não contribua com o ato do fazer e dentro do foro mais íntimo da racionalidade como estética. Com efeito, Amado Alonso (1940) em *Por qué el lenguaje em sí mismo no puede ser impresionista*, publicado em 1936, afirma que a base de toda a interpretação da linguagem e de sua veleidade está nos elementos que a atividade intelectual fornece a estruturação do texto. Isso explica que a significação da palavra é determinada ao engrenar com as demais pelo princípio organizador do poema e que se estabelece pela subordinação ou coordenação das sintaxes para dar forma à elocução e a *dispositio*, elementos inabilitados a existir fora do ser comunicável do discurso poético.

No que tange a esse sistema linguístico em que todo ato de compreensão se baseia em elementos racionais, Gerardo Mello Mourão busca nas relações formais lógicas determinar a estética constituinte de cada verso para chegar à estrutura máxima. Essa forma lógica a que nos referimos é construída dentro ou além da estrofe porque é ela que sentencia e desdobra o metro e o ritmo. Todavia, percebemos, nos trechos citados acima, que a estrutura é flexível, particularizada e personalizada interessada em constituir a estética ligada a lógica híbrida e a retórica tão ativa no mundo contemporâneo. Em “*E aqui restei; não venho/ introduzir a dança da Itália*” e “*de Fiesole e San Minniato, sobre/os campos de Florença como o lírio*”, a pausa no meio da oração e a sua continuidade na linha seguinte é um exemplo típico dessa construção marcada pela figura anacoluto utilizada para modificar e interferir na estrutura do verso e oferecer maior expressividade a poesia ou dar um andamento significativo ao discurso indicado por essa quebra simétrica. No entanto, não é de nenhum modo estranho o esquema oracional adotado para expressar o autêntico conteúdo a partir desse pensamento movente e revelado pelo discurso poético pela questão métrica do verso longo (“*que deu nome à cidade e com que o rei de França agraciou*”) e do curto (“*as armas da cidade*”).

Todo esse esquema sintático e semântico é decorrente do hibridismo intergênero por ser mais frequente na poesia moderna e contemporânea do que em épocas anteriores pelo fato de apresentar elementos socioculturais necessários para viabilizar esse tipo de forma e elevar os gêneros esquecidos no mesmo patamar de sua construção. Dessa maneira, percebemos que a imaginação criadora, ao colocar uma formação discursiva contrária aos recursos fixos da

poesia, convoca a condição ideológica da lírica para demarcar que a passagem ao outro texto ocorre pela expressão subjetivo-objetiva. Isso significa que as estâncias estão interligadas para desenvolver a unidade de ação e imprimir que a tipologia textual (como a carta e a Certidão de Nascimento) e o gênero convocado (como a forma simples da saga evoluída para o épico) não estão mortos ou envelhecidos, mas que as aparições na estrutura surgem como estilos com a finalidade de afastar a ideia de que qualquer interferência possa resultar na desconstrução da poesia. A essência do poema gerardiano é a combinação das palavras com o *enjambement* que alternam de sentido quando passa de uma forma a outra pela vinculação do pensamento com a materialidade verbal, transgressão esta necessária para atingir a intenção poética através de seu propósito comunicativo em que os acontecimentos rememorados estão exteriorizados pela forma da linguagem. Todavia, a materialidade verbal não é o único recurso que nos possibilite identificar o intergênero e sim a estrutura composicional, o conteúdo temático ou até mesmo o suporte porque tais expressões sinalizam para qualquer forma de hibridização como mostra as seguintes estrofes:

Tereza, filha de Damiana, puta da beira do rio anunciava
o pentâmetro de ouro da canção
ninho de estrela
e o bulício do pássaro da estrela
preparava a lua e o mel
de tua noite

De longe venho para a possessão
e da lua e do mel e da noite
tão minha como as terras, as cabras, as novilhas,
os patações de prata e os rifles de papo-amarelo e os engenhos
de cana e as raparigas essas terras são minhas
e a mais das escrituras de meu avô Major ou de Manuel Mourão
nos cartórios de Tamboril e Ipueiras
sobre elas hei lavrado a escritura de meu canto.

Doação de minha avó, Dona Ana Feitosa:

“Trezentas braças de terra de comprido e outras trezentas braças de largo, de uma só banda do rio Acaracu, da parte do sul, onde ela, doadora, tem sua casa de vivenda, com quarenta vacas situadas neste mesmo lugar, ao Senhor Santo Anastácio, para patrimônio de uma capela que se pretende erigir neste mencionado lugar do Tamboril e nela colocar dito santo”.

(MOURÃO, 1999, p. 62-64)

Neste trecho do canto IÉ' (quinze) concebemos que o processo revitalizador da forma estrutural decorre da transgressão do lírico para o de documento oficial pela recuperação de

boa parte de seus traços estilísticos para manter o propósito comunicativo do registro de uma propriedade rural. Ao construir o próprio discurso, o sujeito poético altera as características tipológicas desse estilo e as fundem no espaço enunciativo da lírica para que os componentes trans-históricos do gênero sejam reinterpretados como nova estética. As escolhas das palavras marcam o ritmo prosaico do poema narrativo pela intenção formativa definida na fisicalidade da matéria onde a hibridização é assumida. Dessa maneira, a voz enunciativa toma corpo da construção quando o discurso da certidão de doação de terras é consubstanciado na estrutura do poema pela apropriação da formação discursiva da poesia (“*Trezentas braças de terra de comprido e outras tre-/zentas braças de largo*”). Tal recurso fica mais evidente quando o vocábulo “escrituras” na primeira estrofe (“*e a mais das escrituras de meu avô Major ou de Manuel Mourão*”) se ausenta do sentido denotativo para ir em direção à conotação para colocar todos os elementos desse chão, o do país dos Mourões, como transcrição de um canto nativista (“*sobre elas hei lavrado a escritura de meu canto*”). Assim, a simples incorporação de um modo literário diferente na poesia marcado, explicitamente pelo uso das aspas, faz com que o estilo absorvido perca as características naturais e absorva outros elementos, existindo em função das particularidades estruturais e conteudísticas da lírica, pois na visão de Geraldo Pinto Rodrigues (1996, p. 97-99), essa composição do poeta é cheia de proezas linguístico-formais por ser a arte combinatória e multifacetada que se revela no próprio ideário poético.

É importante ressaltar aqui que, quando falamos de conservação da estrutura de outras formas como membro formante da lírica, não estamos generalizando que todas as poesias têm na sua composição o recurso do intergênero. O que queremos dizer, ao contrário dos autores da mesma época ou de períodos anteriores, é que esse estilo híbrido é individual em razão da construção dessa cena enunciativa a qual necessitou da poética da Escritura para torná-la um ingrediente do gênero maior que é a poesia. O modelo escolhido por Gerardo Mello Mourão se distingue com boa parte da organização retórica da lírica, mas adquire um grande potencial ao ingeri-la sem danos a sua forma e na recepção pelo leitor. John Greenfield (2006, p. 16-17), ainda que não mencione o híbrido em seus estudos, considera que os gêneros são normas prescritas pela teoria, mas que durante a prática literária podem se transgredir por ser uma das modalidades composicionais resultantes de todo o condicionamento histórico e sociocultural da própria escrita. Com isso, passamos a afirmar que a intercalação de estilos se desenvolve através da relação simbiótica onde um complementa o outro com o propósito comunicativo, o de gerar o efeito da poesia, principalmente, ao dispor da narrativa épico-lírica definida pela forma do poema. Logo, a saga lírica que o poeta nos oferece, de acordo com o pensamento crítico de Octavio de Faria (2007, p. 111), resiste a qualquer esquematização de um modelo

unívoco por trazer na composição os elementos detidos de uma força transfiguradora que tudo carrega para o caminho inexorável da beleza estética como a volta a tradição pelo verso grego ou latino evidenciado pela “*puta da beiro do rio*” que “*anunciara/ o pentâmetro de ouro da canção*”. Metrificação que se incute na forma através do hibridismo intergênero detido dos movimentos rítmicos irregulares, do “*bulício do pássaro da estrela*”, e na organização dos enunciados por meio do discurso da linguagem poética que “*preparava a lua e o mel/de tua noite*” nesse “*ninho de estrela*” que é o poema.

A inscrição do belo é perceptível na segunda estrofe ao destacar a interioridade da voz enunciativa em detrimento dos elementos que caracterizam a imagem telúrica. À maneira de como é estruturado o conteúdo e o estilo torna-se indivisível em razão de ser executado pelas regras predispostas da poesia por meio do uso do polissíndeto com a repetição do conectivo “e” em “*e da lua e do mel e da noite*” e, ainda, em “*os patacões de prata e os rifles de papo-amarelo e os engenhos/de cana e as raparigas essas terras são minhas*” que enfatizam o verso principal, “*De longe venho para a possessão*”. Assim, a oração subordinada adverbial comparativa (“*tão minha como as terras, as cabras, as novilhas*”) marcada pela conjunção “como” direciona tanto o significado de toda a estância, a dos bens empossados e declarados “*nos cartórios de Tamboril e Ipueiras*” quanto à determinação e a reinscrição da voz poética no próprio processo discursivo para validar sua identidade ao ligá-la aos de seus antepassados, “*Doação de minha avó, Dona Ana Feitosa*”, e a sua coletividade fundada pela religiosidade comum a qualquer povoado erigido ao redor da capela com o respectivo santo de devoção. Em síntese, as circunstâncias dessa produção só foram possíveis graças à troca semântica e estilística mantida entre elas a partir do conjunto específico de normas estipulado pelo próprio estilo o qual não apenas delimita o que se quis dizer como ordenou aquilo que pôde ser dito.

Como notamos ao longo deste capítulo, a forma em Gerardo Mello Mourão é definida na mesma execução que dela se faz. O operar dos elementos da saga lírica e a fusão destes a outras formações discursivas o torna híbrido devido à inventividade que somente se firma nos poemas quando se encerra o todo. Caso contrário, qualquer desvio de interpretação ou concatenação estrutural das formas inseridas nos conduz ao conceito de recorte ou colagem explorado por Julia Kristeva (1974). Entretanto, sabemos que o curso desse processo está além, justamente, por adotar de um *modus operandi* que busca o conjunto de categorias gerais ou transcendentais que determinam as regras enquanto as realizam e as concebem no discurso poético. O interessante dessa operação é a admissão do estilo *cornice* em que os poemas-livros, “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”, podem ser lidos na ordem desejada sem prejuízo para a compreensão da moldura textual dos cantos. A esse

respeito, o de estipular a taxonomia ao modo gerardiano, voltamos a ideia de Gérard Genette (2006, p. 11-12) ao afirmar que o texto não é obrigado a conhecer sua qualidade genérica, isto é, do poema se declarar poema porque a inclusão do estilo prosaico em nada diminuiu a sua importância e pelo fato de essa característica ser típica do mundo atual. As estrofes ofertam o tom narrativo e não deixam de integrarem a poesia e nem a forma do poema longo como produto acabado, pois a totalidade dos recursos estilísticos orienta a leitura da obra literária e contribui na compreensão do plano conceitual e prosódico.

O plano conceitual garante a poesia a disposição dos versos sejam eles rimados ou não além de estarem acompanhados de uma prosa descontínua pela formação discursiva da voz que enuncia ao enlaçar o discurso fluido e liberto da estética de seu tempo para ir ao encontro de outras formas e do novo. No plano prosódico, o emprego dos vocábulos no poema realça a entonação, a significação, a verticalidade do verso dado à recorrência insistente dos elementos rítmico-sintáticos nas palavras “possessão”, “patações” e “patrimônio” onde a transposição do acento tônico de uma sílaba para outra intensifica a altura e a duração do som. Este caso de cacóepia na poesia gerardiana é intencional para causar a musicalidade conforme a tonicidade das demais sílabas de “*os patações de prata e os rifles de papo-amarelo e os engenhos*” onde a entoação recai sempre na palavra paroxítona como em “prata”, “rifles”, “papo-amarelo” e “engenhos”. No que concerne à palavra “logar” nos versos finais da segunda estrofe, a escrita arcaica foi mantida em vez de “lugar” a fim de realçar a linguagem e os atributos correlatos à fala no período colonial quanto à caracterização da Escritura ao trazer o próprio modo do dizer. Portanto, esses procedimentos de composição contribuem para a criação da unidade da forma e da significação dos cantos de maneira a reforçar os recursos estilísticos junto com o ritmo dos versos que operam em relação à narrativa do poema longo.

O discurso da forma e da linguagem na poesia de Gerardo Mello Mourão consiste na inventividade configurada pela múltipla possibilidade linguística para encontrar a sua estética. O que chama a atenção é a ordem disposta e a preservação da propriedade dos três gêneros analisados anteriormente. Ao lê-los, de maneira integrada ou separada dos cantos, o resultado está no direcionamento da sua maior criação imagística, a qualificação do sujeito poético pela imagem telúrica. Essa ordenação pela Carta, retratando o tombamento e a desintegração do clã familiar, da Certidão de Nascimento, símbolo da origem dos Mourões, finalizando-se com o Termo de Doação das Terras, que representa o princípio da construção do país dos Mourões, tornam-se o âmago de toda a imagem telúrica pelo fato de esta guiar as demais para compor o tríptico e alcançar a escrita libertária e vanguardista como a de *Altazor*, de Vicente Huidobro, grande poeta latino-americano, que rompe e renova a linguagem literária pelo símbolo do

espaço aéreo em busca de um novo sistema expressivo. Assim, o modo de dizer pela forma intertextual e com o híbrido intergênero figuram as leis da realização e da execução de sua poesia porque a invenção é simultânea ao seu fazer e ambos se dão nas condições necessárias para configurar o poema. Se *Os peãs* é um estilo individual determinado e circunstanciado, logo, a sua diligência é sempre e cada vez de novo descoberta pela atividade criativa que a levou ao termo da forma. Ao cumprir com os índices da relativização, principalmente, ao sair do campo semântico-sintático da palavra para indicar a significação desejada como o mito de fundação, passamos a inferir que o equilíbrio dos versos mais categóricos em dispor o poético está no nível poético e não no referencial porque a produção do efeito de sentido depende da mobilidade de suas figuras e também da disposição física da matéria. Esse ato de construir a forma pelas peculiaridades estéticas e não na vida espiritual do poeta com o objetivo de causar emoção no leitor é a confirmação de que o belo está na contemplação do campo da técnica uma vez que esse modelo coincide com a desrealização da arte.

O fazer é o cerne da poética de Gerardo Mello Mourão pela continuidade da tradição na contemporaneidade e como rompimento sincrônico de épocas ao fundir os estilos da saga a lírica. À medida que compreendemos essa fusão, os seus elementos atuam como fenômenos da estética do poema longo já que essa interação ocorre pela disposição material empreendida pelos versos. Com a heterogeneidade implantada no discurso poético, sendo este o lugar de dispersão mais do que de uniformidade, o sujeito enunciador apropria dos objetos estilizados que ali articulam para que a coerência formativa do interdiscurso seja, totalmente, completa. Essa (trans)estilização não se encontra na poesia em estado livre ou solto, pois admitimos a evidência de que o tom prosaico, lírico e o intertexto são componentes do estilo que auxiliam na significação das palavras pelo sentido figurado. Com isso, dá-lhe a nuance de objetivação-subjetiva do poema ao serem engendrados pelo retorno à tradição que, ao voltar ao presente, se torna mais rico, elevando a escrita poética como objeto de renovação semântico-linguístico que vai em direção da expressão desejada. Portanto, a estrutura formada na poesia gerardiana não é restringida a pura redução do estilo e nem da linguagem, mas procede da conservação do metro, do ritmo dos clássicos e da poesia popular nordestina onde tudo que é dito por essas formas pode ser dito no hoje como elemento estético do novo.

SEGUNDA PARTE
ELUCIDAÇÃO DE UMA TEORIA DA IMAGEM

6. IMAGEM TELÚRICA: A TERRA E O MITO DE FUNDAÇÃO

O estudo da poesia de Gerardo Mello Mourão, pela teoria formativa da imagem e pelo discurso estilístico e conteudístico, evidencia uma força imagística e performática que elucida a linguagem como absoluta e universal. Como salientamos na seção anterior, as imagens primordiais, ao atingir sua fisicalidade pela matéria, deixa de ser fruto da intuição e adquire dinamicidade para desintegrar em imagens poéticas e suas respectivas formas e significações. A atividade criativa é a responsável em estabelecer os percursos do devir da imagem, de tudo aquilo que estava ausente pelo ato perceptivo, do contato com as coisas ou lembranças, até chegar à estrutura do poema uma vez que os feitos contemplativos estão na sua estética. Essa intenção formativa aborda um conjunto de leis individuais que se voltam para o próprio processo artístico sem submetê-lo a algumas regras ou estilos predeterminados de um único período literário. Uma das inovações do autor está, justamente, na definição das imagens literárias sob o princípio da imaginação dinâmica para que a realidade retratada seja a de uma representação e não apenas de centrar na *imitatio* pelo fato de a operação ocorrer de maneira concomitante com a da história do clã familiar, das viagens de um expatriado, da religiosidade e de todos os seus conhecimentos eruditos. As palavras, a partir do momento que assumem a função materializante constituída de sentido, definem o total desenvolvimento das imagens em conformidade com as tendências predefinidas e, ao dispô-las num só ato indivisível, a voz enunciativa toma o lugar do sujeito empírico para instituir o discurso telúrico e mitogônico.

A configuração da imagem telúrica e do discurso cosmogônico convoca a imaginação material e dinâmica corporificada em signos poéticos para estabelecer o vínculo com o mundo representado através da expressão da linguagem onde a sua função vital passa a ser valorizada pela troca da imagem enquanto disposição mental para aquela abastecida de carga simbólica. O que evidenciamos em alguns pontos da escrita é uma reflexão analítica centrada na ligação hermenêutica dos elementos alquímicos propostos pela teoria bachelardiana para associar a imaginação criativa com a matéria do poema, tornando-se, sobretudo, um estilo abominado pelos paradigmas modernos, fato que provoca certo distanciamento da crítica, mas que agora se encontra revisitado na contemporaneidade pela forma mais resistente. Essa transposição da imagem primordial em literária mediada pela experiência-consciente gera então um quadro de rupturas com o seu tempo ao ser guiado pela inventividade da realidade apreendida. Com isso, possibilita uma sistemática investigativa sobre a gênese da imagem poética a partir de certos arquétipos presentes nos três poemas longos o que nos leva a interpretações constituídas pelos

desdobramentos simbólicos postos pelo enunciador e por meio dos espaços afetivos internos e externos, tendo-se estes como instrumentos operantes de todo o recurso imagístico terrestre.

A poesia gerardiana é feita de provocações desde o momento que as imagens poéticas passam a assumir a função de presentificar as experiências, os acontecimentos e as emoções pela atividade criativa o que faz com que o instante poético se afaste de qualquer imitação inoportuna. Assim, ao direcionar o olhar para esse *étymon* espiritual, o do princípio de coesão interna que, para Leo Spitzer (1968), inicia desde o instante poético até a forma estilística da obra literária, o que vemos são os eventos de linguagem porque os poemas nos dão a visão de universalidade por vê-los a partir de um objeto estético que recusa os caminhos concentrados apenas no real como condição humana e não tende para a beleza da forma e de suas execuções no poema. É neste ponto que o enunciador como imagem de si, instrumento mais operante da introversão e extroversão além de este ser o elemento ativo da construção do poema, busca traduzir a imagem da terra sugerida tanto pela força da vontade quanto do repouso em versos prosaicos que distanciam da leitura memorialista do autor empírico para a do sujeito poético. Essa ideia de introversão e extroversão na sua poética são polos ambivalentes pelo fato de se voltarem a si mesmo como imagem e, em seguida, se projetar ao exterior pelo tombamento de sua tribo, das peripécias pelo mundo ou da invenção do Brasil pelo mar e sertão. Podemos observar que a voz enunciativa se mantém equilibrada entre as duas operações para aferir que as imagens telúricas suscitadas ocorrem por esses dois signos onde o cerne da produção está arrebatado no sentido dionisíaco da prima-matéria pela imaginação terrestre, pois essa, para Carl G. Jung (1990, p. 329-335), já é dada e não sofre qualquer força dinâmica uma vez que a terra se torna no mais puro sujeito capaz de abarcar todos os outros elementos e suas formas.

Ao convocar o mito de fundação e o elemento terra, o enunciador não tende a explicar o passado ou a história pelas ações do clã familiar e sim compreendê-los a partir do presente e o modo de como é construído essa elocução para corporificar a imagem da origem e a telúrica por uma linguagem expressiva que mantém o vínculo com o mundo representado. O verso é o responsável em consagrar a força vital valorada entre o eu que se expressa e a lembrança das coisas porque é ele que faz com que a poesia adquira uma estética de influência recíproca de um estilo prosaico mais acentuado e de caráter pictural. Isso significa que a sua operação artística está concentrada na função reguladora e estrutural de seus cantos ao trazer o conjunto das imagens tetra-elementares (terra, água, fogo e ar) e de toda a tensão que controla os signos cosmogônicos e fundadores dentro dessa forma estruturante, ausentando o leitor de qualquer restrição comunicativa ilusiva e fantasiosa. Sob essa perspectiva, a leitura do aspecto telúrico designa uma poética que detém de si mesma, ou melhor, de poemas que tencionam a imagem

exterior e o interior do solo como linguagem firmada pela primazia das palavras. Palavras que conduzem a inauguração de novos voos regionais e universais apreendidos pelo desejo da alteridade, do duplo sentido, onde a imanência do imaginário se realiza como um movimento linguístico criador dado que o seu objetivo é reanimar a própria linguagem criando imagens. Nesse sentido, Gaston Bachelard (2016, p. 5-6) expõe que a literatura é a explosão da imagem já transformada em imagem poética e é sempre o texto original da expressividade, pois,

a poesia faz o sentido da palavra ramificar-se, envolvendo-a numa atmosfera de imagens (...). Numa poesia mais livre, como o surrealismo, a linguagem está plena de ramificações. Então o poema é um cacho de imagens (...). O que queríamos indicar, nestas visões preliminares, é que a expressão literária tem vida autônoma e que a imaginação literária não é uma imaginação de segunda posição, vindo depois das imagens visuais registradas pela percepção.

O movimento de equilíbrio entre composição, informação e comunicação na poesia de Gerardo Mello Mourão é um verdadeiro encantamento energético da linguagem pela maneira de como o poeta potencializa a sua imagem no sujeito enunciador e este nas imagens poéticas em formas verbo-visuais que movimentam o discurso poético pela recomposição do diálogo com a tradição ocidental ao tomar como modelo boa parte do arcabouço narrativo. Tanto *Os peões* como *Invenção do mar*, obras que realizam o estilo épico-lírico, assim como as demais citadas ou que ainda serão mencionadas sejam poucos exploradas pela nossa crítica pelo fato de posicionar no pensamento em que os poemas são de naturezas diversas e tentar enquadrá-los em um único sistema performático o que seria arriscado já que a vertente contemporânea possibilita o retorno ao passado e a adoção do estilo híbrido. E é, justamente, nesse ponto que reside à formação imagística terrestre ao se configurar pela visão estético-fenomenológica da criação, de imagens desenvolvidas, dialeticamente, pelas seduções do universo e das certezas da intimidade do enunciador para esboçar a ideia de nação por meio das paisagens brasileiras, sobretudo, a nordestina e a da América. Portanto, as imagens se conglomeram neste díptico como alegoria por visarem à construção de um mito de nacionalidade ao repousar a narrativa nos feitos heroicos dos fundadores e nos elementos regionais impulsionados através do olhar modernista e contemporâneo, atentando ao aspecto imagético pela novidade e estranhamento ao resistir toda a linguagem de ausências para instaurar a escrita libertária e vanguardista.

Impulsionados pela imaginação da força da vontade e do repouso, os objetos terrestres apresentam-se nos poemas pela poética do trabalho ou da energia dinâmica que os colocam no campo semântico do *ethos* nacional mediado pelo símbolo do caminho, da geografia pobre, da flor petrificada, da face perdida e injustiçada do sertanejo revelada na nova forma escolhida, a

da saga épico-lírica. Com isso, afirmamos que o passado se torna um arquétipo da fundação para encontrar com o presente e este remeter a um tempo original associado ao espaço mítico de *Os peãs* construído então por metáforas, tornando-o no espaço primordial pela memória do enunciador. A comunhão dos três livros representa, a partir desse conjunto imagético, a leitura simultânea desse conteúdo que tem valor mítico em razão de o poema “O país dos Mourões” se tratar do herói, representado pela própria imagem do poeta, ao cumprir a missão de cantar o mito de fundação e o da origem durante o discurso telúrico e órfico; enquanto “Peripécia de Gerardo” é o signo da viagem pelo símbolo da liberdade do homem que, metaforicamente, viaja em busca da nova poética, e a água surge como o elemento volátil e de transição para o “Rastro de Apolo” que corresponde à figura da ilha, a terra mítica da linguagem, que permite o poeta-herói alcançar a harmonia perdida da poesia e da palavra poética ao escrever a obra. Para entendermos a organização dessa trilogia em torno das relações dialógicas do simbólico com os arquétipos da imaginação poética, o estudo que segue, bem como os demais capítulos da segunda parte, concentram-se, respectivamente, na leitura analítica de cada poema longo do tríptico, demonstrando como a escrita chega à perfeição da linguagem metafórica e de uma estética que se associa à recriação verbal, a transcendência poética e a imaginação criativa pela imagem do *tellus*.

O poema “O país dos Mourões”, composto de trinta e quatro cantos com três mil, trezentos e vinte quatro versos, é ordenado por uma imensa massa de linguagem e imagens intercaladas ao intenso lance lírico e prosaico submetido ao processo artístico da lógica da imaginação e não a dos conceitos empíricos que, embora mantenha a multiplicidade de estilos ou ideias, ainda guarda a sua unidade retórico-poética. É isso que ele nos oferece, uma escrita voltada à tradição ocidental, mas com o objetivo de romper com esse tipo de narrativa para desfazer a estruturação clássica e instituir a totalidade da poética entre extensão/concentração e desdobramento/intensidade, pautando-se em uma interpretação alegórica onde os temas se entrelaçam pelo canto telúrico na mais variada forma, constantemente, móvel. Dentre essas temáticas está a doutrina órfica, assunto que refletiremos no próximo capítulo como a força de repouso até porque, o que veremos agora, é o símbolo que revela toda a pluralidade do fazer, das coisas nascidas da terra e elevadas a representação pelo sentimento fundador do discurso cosmogônico frente ao caos apocalíptico mostrado no início e que percorre todo o poema pela presença onipotente da morte, resgatando o que entendemos ser o eterno dentro do humano:

Foi assim que tombou, ao lado de seu rifle, o Coronel José
de Barros Mello, chamado “O Cascavel”, meu tetravô,
e depois o Major Galdino, entre seu bacamarte e suas gaiolas

de pássaros, depois,
meu outro avô, o capitão de cenho espesso sobre a tribo
ao talhe de seu tronco frondejando
a cabeça de Mellos e Mourões.

À esquerda e à direita iam tombando,
Úrsula, Francisca e tantas outras,
Até cair meu pai.

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

(MOURÃO, 1999, p. 7-8)

O poema narra a formação do país dos Mourões. O sujeito poético, ao dar impulso ao seu canto, enumera e nomeia os mortos na ordem cronológica do tombamento desde o tetravô, passando pelo avô até chegar ao seu pai. Toda a ação segue a do tempo narrativo ao utilizar os verbos “tombou” no pretérito perfeito e “iam” no imperfeito, marcando a total sequência das mortes além de o estilo da prosa oral pelo gerúndio “tombando” a fim de ocasionar a imagem da cascata em queda. Ao recorrer à técnica retórico-poética da *in media re*, para descrever esta e as demais cenas enunciativas, o enunciador nos joga no evento em curso para gerar o efeito de dúvida daquilo que está acontecendo, principalmente, por ser uma característica própria do épico de instaurar a intriga já no meio de uma crise. Esta estratégia é empregada para reforçar o caráter genealógico dos grandes catálogos do poeta-herói e o dos nobres personagens que enredam a intriga como, por exemplo, o de Coronel José de Barros Mello, Major Galdino, Alexandre, Hermenegildo, Raimundo, Manuel, Tobias, Lea, Úrsula, Francisca e tantos outros da Canabrava dos Mourões que caíram. Esse ato magistral da nomeação se torna no motivo poético do poema, uma das especificidades da poesia medieval latina, a *Ubi sunt* (Onde estão) que questionava a existência daqueles que existiram antes de nós. Apesar de não aparecer explícita tal expressão no canto, ela se torna uma figura retórica ao evocar os mortos por meio dos versos de tons nostálgicos e proporcionar certa meditação sobre essa força inexorável da

mortalidade e da transitoriedade da vida. A este respeito, Efraín Tomás Bó (1999, p. 135-138) diz que,

Quase nada falo do poema dos Mourões. E para quê, se ele está em seu trânsito sobrenatural, como nostálgico, ou doutrinariamente nostálgico, convocando com sopro de flautas as sombras dos que, caídos à esquerda e à direita, na morte e na vida da morte, se hipostasiam mais na linguagem que na pessoa, mais no último descendente que, como Elbehnon, refugiado noturnamente no herdado castelo, convoca os de sua linhagem para a última jogada, para a parada heroica no fenecimento.

Com essa afirmação, o crítico argentino assegura que o primeiro grau eminente dessa criação poética está na tramitação dos modos de representação uma vez que essa imagem dos caídos é pura enunciação verbal emanada de um aspecto pictural estruturado de significação e que se encontra cadenciada sob o objeto estético. Se a voz que enuncia está estilizada pelo discurso da linguagem e da forma mais do que da pessoa física do autor, logo, o canto não é a lamentação aos mortos e sim o registro elevado da saga ao mitificá-los por uma glória que os acompanham até o final do poema, reafirmando a epifania do narrador enquanto poeta-herói e sua realização comunal pela poesia. Com isso, o tempo linear é quebrado pelo tempo mítico o qual “*começou a romper-se a ordenação da morte*” (tetravô-avô-pai), e “*tombavam os tios e as crianças*” ao invés do filho posto que o destino procure reservar a vida do poeta-herói para prosseguir com as suas aventuras no rastro do deus Apolo, alegoria esta remetida a busca e a liberdade da nova escrita poética. Ainda nesse mesmo contexto, Efraín Tomás Bó afirma que o caminho da poesia gerardiana se bifurca ao pensamento alegórico onde o começo de toda essa série poemática está ligado a revelação teofânica e ao signo apocalíptico pelo símbolo do fazer telúrico, pois o verso “*Raimundo prometera devolver à terra o que da terra houvera e tombou nela*” já nos indica a presença desse discurso. Assim, essa noção da linguagem e da temporalidade mítica se relaciona com a presença divina e, ao assentar o mundo representado sob a égide do conjunto único de movimentos ou de verdades instituídas, colocam a linhagem do homem latino-americano no mesmo patamar das genealogias dos deuses.

O primeiro mote simbólico convocado é o da origem. A reprodução indireta da fala do personagem Raimundo pela voz enunciativa é o indiciamento da leitura mítica da criação pela Antiga civilização. A terra, elemento da prima-matéria, torna-se o eixo principal do processo formativo da imagem topológica do país dos Mourões pelo fato de se encontrar na experiência do sagrado e impulsionar a narrativa. Da mesma maneira dizemos do fator não-sensível que, ao ser evocado pelos mortos e considerados elementos telúricos, faz-se o recurso configurador da instauração da origem, pois na visão mítica de Joseph Campbell (1994, p. 94), qualquer

protetor da mãe-terra pode ser visto como protótipo mitológico do guardião, o do escorpião arqueiro, uma vez que a imagem no poema é a conotação daqueles que, ao lado das armas, lutaram até a morte para guardar o seu território e a tribo (“*Foi assim que tombou, ao lado de seu rifle, o Coronel José/de Barros Mello*”). Logo, o som estrondoso dos rifles que atingiram os protetores da Canabrava dos Mourões é a personificação e a vivificação do caos expressado pelo ato poético que, pela via da linguagem criadora de realidades, encontra-se também sua forma verbal estilizada na tradição grega, dando voz à atualidade pela escrita corporificada de alegorias como o mito da fundação.

A explicação da simbologia da terra pela civilização primitiva e, posteriormente, o do discurso grego na poesia de Gerardo Mello Mourão, decorrem dos mitos da natureza como fizeram Homero e Hesíodo. Esse tipo de mito, de acordo com James George Frazer (1982), surge na tentativa de elucidar qualquer tipo de cultura a partir de um jogo ou conjunto de palavras semelhantes ou contíguas que passam a designar as coisas da natureza. Se a terra é o elemento primordial da origem, logo, a imagem da queda é a referência daqueles que ali caíram. A figura do país dos Mourões é a reiteração da cosmogonia exposta pelo poeta-herói a partir do entrecruzamento da essência e da existência do povo brasileiro e latino-americano. Isso significa que ambos manifestam a sua finitude de modo que não podem ser interpretados no sentido literal ou no seu aspecto histórico isolado uma vez que são no tempo, no espaço e nas relações dos personagens com o real representado que se percebem os elementos morais e trágicos como acontecimentos de âmbito universal e cultural. O uso do advérbio temporal “depois” em “*e depois o Major Galdino, entre seu bacamarte e suas gaiolas/de pássaros, depois,/meu outro avô, o capitão de cenho espesso sobre a tribo*” é empregado, justamente, para sublinhar o caráter cósmico do tombamento. Na estrofe subsequente, ao recorrer a esse recurso estilístico, aparece com outra espécie de temporalidade para operar, sobretudo, na intertemporalidade do tempo mítico e não no molde da narrativa oral ao retratar a cronologia das mortes e marcar essa passagem por uma atmosfera genesíaca por um *pathos* elegíaco que engrandece o canto ao eleger a escrita ao êxtase divino.

A constituição do universo sógnico é feita pelo discurso da experiência do enunciador e do contato deste com o universo das coisas e consigo mesmo. Isso nos faz entender o porquê o conceito de mito empreendido no poema se distancia da concepção de ficção, fábula ou ilusão utilizada de forma equivocada no mundo atual. O retorno ao caráter sagrado, exemplar e significativo das sociedades arcaicas, é outra tendência contemporânea do poeta de manter no presente com o olhar no passado e gerar a imagem da fundação detida de símbolos míticos territoriais que o classifica como autor de verve telúrica. Ao contrário do mito cosmogônico,

de introduzir a origem de um mundo ou de um povo pela sua condição criadora, o poema “O país dos Mourões” é inovador ao abordar um enunciador que recita não o nascimento e sim a dizimação de sua tribo. Mircea Eliade (2006, p. 34) vê a morte como uma situação nova onde se deve assumi-la dentro da circunspeção de criação ao aludir a narrativa genealógica quando a memória do narrador, no nosso caso a do sujeito poético, constituir em si mesma a obra e se consumir enquanto canto solene da cosmogonia. Em outros termos, o poeta-herói recita o cosmo não por ser arquétipo da circunstância criadora, mas porque é o recurso configurador dessa matéria estruturante e significativa que encontra santificada pelas suas próprias formas linguísticas. A partir daí, compreendemos que o retorno à origem pela morte proporciona ao recitador e ao interlocutor à esperança do renascimento no instante em que o canto esparge a luz sobre as coisas e os lugares afetivos, pois a vida cantada no poema não pode ser reparada e sim recriada pela sua volta às fontes (ao real). A morte é o prodigioso elemento de energia da vida e serve como membro fértil para essa fundação projetada no tempo da origem onde o beneficiário é a comunidade inteira, incluindo, os vivos e os caídos hierarquicamente. Com isso, o enunciador, na função de narrador, evoca com veneração o começo de tudo pela morte para formar os princípios da própria cultura. O canto é realizado por dois componentes do clã-familiar, o do poeta-herói e Alexandre Mourão, que representam todo o grupo e os tombados, fazendo com que o mito se caracterize pelo discurso da queda:

E agora sei: não apenas os de meu sangue iam caindo,
pois onde estão José Bento e Sinhá e o Coronel Dédo
Catunda?
Onde está o caboclo Antônio Pixuna, com suas mandíbulas
que varavam no dente uma cana caiana?

Foram caindo todos: à direita e à esquerda e em todas as
cidades
Deolindo assassinado por Chico Monte em Sobral,
o velho Duíno em Minas Gerais, onde
também tombaram outros, Vicente
e sua mulher e Fernando no Espírito Santo e em Porto
Alegre,
com a pensão que lhe dera o Governo, a filha de Antônio,
general e herói da guerra do Paraguai,
comprava a sepultura, pois
sabia que ia tombar, como tombou:
e em toda parte e em todo tempo, todos,
Bela, Manrica, Sinsa, Torquato, Zezé, Nazária, Aprígio e
Waldomiro,
Ignácio e Mariana e Atanagildo,
à esquerda e à direita iam caindo.

(MOURÃO, 1999, p. 9-10)

Quando o poeta se integra na imagem de si para eleger esse segmento mortuário, a poesia passa a estar sob a unidade gestáltica e de leis individuais que atuam de maneira ativa e dinâmica na transformação das ações perceptivas em signos onde o ato de ouvir e lembrar o fato do passado é evidenciado em escrita poética. A entoação grave da sua voz condiz com o registro da saga à medida que não se subverte a ação do tempo histórico e nem ao esforço da condição humana de sofrimento de cada membro de sua tribo. Tratamento este realizado pelas escolas literárias anteriores, em especial, o Realismo, no qual se afasta para criar uma estética em que a forma linguística nos leve a vê-la como inventário de mortos pelo fato da sequência dos caídos está sempre num movimento progressivo e a favor do tempo representado. A expressão “E agora sei” denota essa ideia pelo fato de funcionar nesse contexto como coesão referencial para que os termos seguintes sejam interpretados em consideração ao outro e por ter a função catafórica. O verso “*não apenas os de meu sangue iam caindo*” especifica o sentido dessa unidade verbal que recupera a informação ouvida ou que estava fora do texto ao se apresentar sob a estrutura do poema. O que chama a atenção com relação à beleza da forma, é a exata retomada retórica do *Ubi sunt* medieval que mencionamos, anteriormente, pelas sentenças “*onde estão José Bento e Sinhá e o Coronel Dédo Catunda?*” e “*Onde está o caboclo*” já que elas surgem em português “onde estão” e “onde está” para nos direcionar aos personagens que habitam a terra nordestina além de nos aprisionar na representatividade do *ethos* nacional enquanto guerrilheiros do sertão arcaico. Apesar de Silveira Bueno (1964, p. 105-107) afirmar que os nomes próprios ou apelidos, raramente, devem aparecer em composições de cunho literário brasileiro por ser próprio da prosa e não da poesia, a sua análise passa aqui pelo viés da polionomiasia cervantina do perspectivismo linguístico de Leo Spitzer pelo motivo de o enunciador, ao convocar os nomes dos personagens, anular qualquer anomia e potencializar os valores da linguagem e da origem da nação. Assim, a estética dessas palavras permite que o estilo narrativo promova no poema longo o efeito das nomeações para revelar o caráter e a identidade de cada figura retratada (“*Deolindo assassinado por Chico Monte em Sobral*”).

Os nomes próprios desprovidos de qualquer qualificador é um ponto essencial dessa poesia por oferecer uma etimologia que os liguem à genealogia do sujeito poético e distancie das falsas concepções da narrativa. Em um de seus Epitáfios, o da Carta a E.S e da X.K, em *Invenção do mar*, o autor explicita que o puro nome está como um mero oráculo, um *epos* que faz do substantivo o suporte necessário aos enunciados em que os valores semânticos estejam voltados para os aspectos morais e trágicos daqueles tombados. A escolha e a estetização da forma apontam para a leitura do caráter cósmico da queda travada entre o divino e o terreno

ou entre a essência e a existência, retornado aos pressupostos e implicações do mito da queda, pois os personagens se encontram mitificados assim como os deuses caracterizados por suas ambiguidades e simbolizados em seus nomes. Se olhar o poema no sentido amplo, veremos uma dimensão maior da concepção mitológica para afirmar que o tempo, o espaço e as suas relações com o mundo representado permitem que a linguagem crie o próprio evento histórico regional onde essa tragicidade é vivida e informada dentro do acontecimento universal como fez José Luís Borges em “Conjectural” ao tratar do *ethos* sul-americano. Logo, podemos observar que essa configuração, segundo José Augusto Lopes (2007), entrelaça o mítico e místico uma vez que o primeiro funde a razão e a imaginação a fim de dar corporeidade ao inefável e constituir a verdade artística por meio das aspirações do mito e da metáfora e, o segundo, incrusta na imagem a significação além das palavras e referenciais concretos. Por isso, entendemos que a estética segue o conjunto de leis individuais voltada para a produção do poema, pois o enunciado e a enunciação estão em harmonia para gerir a força telúrica que foi instaurada pela morte, e é dela que se originam todos os demais componentes terrais.

A linguagem de caráter órfico e cósmico da queda está em correlação com a mitologia e a filosofia que deram substância e forma precisa na sequenciação da cosmogonia do mito de fundação em Gerardo Mello Mourão. Quando falamos dessa correlação estamos nos referindo a um dos pontos de sua importância na elaboração da imagem da intimidade no que tange as forças da imaginação criadora. Ao convocar os patriarcas mortos e suas particularidades, o discurso poético retoma o mito da queda²² pela imagem máxima da essência daqueles que caíram. No entanto, essa essência existe ou é representada no instante em que o autor assume a imagem como poeta cantador e convoca a musa Mnemosyne para cantar os nomes próprios, dando formas pela escrita e de tom melancólico visto que os cantos narram a experimentação da aventura celebrada e desejada. A repetição da expressão “iam caindo” é algo marcante nos versos porque gira em torno desse território semântico, realça o momento do tombamento, o do jogo estabelecido entre a vida e a morte, bem como a missão do poeta-herói em cantá-la, pois ele é a memória do clã além de ser o único capaz de chamar pela escritura aqueles que tombaram da materialidade da vida. O verso “à esquerda e à direita iam caindo” é feito de

²² Em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, esse tipo de linguagem se refere à origem dos tempos, a do mundo anterior à queda. Esse relato é feito pela imagem do herói-poeta ao utilizar a composição surrealista para retratar a ilha utópica colorida e tornar a testemunha desse renascimento de luz, de receber da inspiração toda a feitura para construir o poema como mostra a estância XXIX do Canto Primeiro: “Não há atividade mais fiel/Que a de pintar em cores a ilha./Como os efeitos não persistem Devo chorar muito depressa./A espátula corre sobre a tela,/Nascem raízes sobre a terra,/Os corpos ficam cor-de-barro,/Vou enterrá-los sem pincel” e, ainda, “Esse o imensíssimo poema/Onde os outros se entrelaçaram./Datas, números, leis dantescas./Início, início, início, início./Poema unânime abrange os seres/E quantas pátrias. Quantas vezes./Poema-Queda jamais finado/Eu seu herói matei um Deus/*Genitum non factum Memento*” (LIMA, 1997, p. 538).

advérbios de lugares que, junto com a unidade verbal, sugerem o ritmo pendular da morte e a específica direção dos tombamentos. Assim, o sujeito poético explora cada fonema para atuar de maneira mais profunda na instituição dessa imagem, envolvendo-a de um halo elegíaco em que esse evento apocalíptico é repleto de magnetismo emocional e intelectual. Para Gilberto Mendonça Telles (1970, p. 27-28), essa estilística da repetição ocupa uma faixa de frequência representativa onde o seu reaparecimento se dá com o sistema simbólico circunstanciado pela ação total do *continnum* espaço-temporal. Portanto, notamos que essa estilização também está em Gerardo Mello Mourão pela expressividade dessa locução verbal e adverbial que gira em torno da litania do chamamento à eternidade quando o enunciador procura elevá-la na poesia, e a vitória sobre o campo da morte é o momento da rememoração dos feitos dos derrubados até desaguar na inauguração da imagem da queda.

A força formal de sua linguagem alegórico-medieval nos alerta que a leitura do poema possibilita outros níveis de interpretação. A referência ao tombamento pelo signo do evento apocalíptico está direcionada ao discurso da existência humana visto como uma queda daquilo que outrora constituía a sua essência. É válido ressaltar que este pensamento predominou na filosofia antiga com os mistérios órficos dos gregos (Anaximandro, Heráclito e Parmênides), principalmente, os de Platão no Mito da parelha alada, em *Fédon* (2016) e no Mito de Er, em *A República* (2000) que, mais tarde, influenciaram no conhecimento doutrinário cristão pela linguagem mítica do livro de Gênesis onde a figura da serpente do Éden é a corporificação do anjo caído. Com efeito, nota-se que todos esses símbolos se encontram no sentido anagógico que, na visão de Edward Lopes (1987, p. 95), se expandem pelo processo da metaforização continuada, o de manter a intersecção da alegoria com a metáfora ao transportar o nome de si mesmo a outro nome, para proporcionar o êxtase místico articulado ao elemento genesíaco de “O país dos Mourões”. Esse recurso imagístico da queda é entendido no poema como sema intersector entre o ponto comum da essência e da existência pelo plano do telurismo (“*como tombou: e em toda parte e em todo tempo, todos, /Bela, Manrica, Sinsa, Torquato, Zezé, Nazária, Aprígio e/Waldomiro, /Ignácio e Mariana e Atanagildo*”). Isso significa que essa representação fúnebre está como destino do caráter trágico, universal e da plena efetivação órfica, revelando-nos a estrutura do real e as múltiplas modalidades existenciais porque ele é o modelo exemplar que conduziu as condutas dos caídos e as do poeta-herói que não tombou para ser essa figura mítica narrativa. É o sobrevivente erguido dos mortos que relata os fatos como gestos de ressurreição e não se limitam ao revivalismo dos acontecimentos históricos, mas sim ao da realidade criada:

E aqui termina a crônica do bravo:
 silenciou seu bacamarte e Pedro
 e o Coronel e meu avô Galdino
 conheceram o calabouço e a liberdade e a vida e a morte
 e forte e velho
 Alexandre morreu quando
 semeava Mourões no ventre de uma fêmea
 nos Inhamuns, Ceará, naquela parte do país dos Mourões
 onde dorme meu pai, onde começa
 o país dos Calabaças, Muquém, Vertentes, terras de minha
 madrinha Donana Mourão
 ali se apartaram touros e novilhos de meu cabedal e ali
 florescem Antonino e Doninha Mourão e outros Mourões
 da linha tronco até à flor.

E à esquerda e à direita derrubamos tantos
 e os que morrem plantando filhos, Alexandre,
 ressuscitam
 se o amor servir de guia, terá êxito
 disse a Teseu o oráculo de Delfos
 e à esquerda e à direita derrubamos tantos
 frustrada foi a morte de Vicente Lopes de Negreiros
 e o rosto moreno de Manuel
 à bússola amorosa dos anjos se repete
 no rosto de Gonçalo e Antônio José
 e também eu, amor,
 da raça de Alexandre
 dos que não deixam a vida à mão dos inimigos
 vou deixá-la na ilha de teu ventre
 para sempre.

 E para sempre
 estarão os logares semeados
 de Mourões

(MOURÃO, 1999, p. 111-112)

O canto λ' (trinta) é o maior poema de “O país dos Mourões” com trinta e cinco estrofes irregulares além dos quatrocentos versos livres e brancos que relatam as ações dos conquistadores como fundadores desse mundo. A morte é descrita sob o estilo de uma crônica (“*E aqui termina a crônica do bravo*”) onde narra os feitos de Alexandre ao perpetuar a sua raça quando “*semeava Mourões no ventre de uma fêmea*” e a tentativa de aniquilamento em que “*frustrada foi a morte de Vicente Lopes de Negreiros*, fazendo-nos lembrar de que o tempo não se distende na extensão do espaço, e a linguagem se torna um fenômeno semântico ao distanciar da interpretação de sentido literal. Esse fato ocorre porque a experiência espaço-temporal narrada nos demonstra que o poeta, ao tomar a imagem de si pela a de seu clã e esta como a do povo brasileiro e americano, percorrendo vários lugares com suas faces e gestos de século a século (“*E para sempre/estarão os logares semeados/de Mourões*”), assume a morte como herança para permitir viver e cantá-la na totalidade. Assim, o que identificamos nos fragmentos é o *totus*, uma elegia que incita na sua unidade total a glória (*kleos*) e a cultura dos

antepassados além de cultuar os mortos aos moldes dos gregos e dos romanos que se encontra agora à maneira das cantigas nordestinas. Se os elementos morte e sexo são vistos como eixos configuradores do mito de fundação, logo, a existência e a liberdade passam a ser a condição humana procurada pelos leitores embora a desrealização da arte se sobressaia na estetização das estâncias. Desse modo, é inegável notar essa leitura existencialista no texto, levando-nos a perceber uma certa moralização da cultura pela passividade da doutrina cristã ao destruir, de acordo com Friedrich Nietzsche (1998, p. 17-46), essa construção dos grandes homens. No poema, a voz enunciativa centra no elogio do individualismo radical ao destacar a resistência de algumas tendências moralizantes e dominantes de sua genealogia enquanto nobreza, “*da linha tronco até à flor*” (moral dos senhores), que entra em confronto com as aspirações de seu grupo ou do clã oposto (moral dos escravos). Assim como Eduardo Portela, editor da Revista *Poesia Sempre* da Academia Brasileira de Letras, Augusto Frederico Schmidt (1998) assegura que é visível a autenticidade do autor em manter os pés nas raízes, da espantosa trajetória de sua residência na terra e na fidelidade aos valores morais herdados da família. Logo, a propensão moralizante e dominante só se tornam comum na saga contada no mundo contemporâneo pelo fato de trazer, pelas características estéticas, o híbrido intergênero pelo eu com fragmentações identitárias oscilantes entre a coletividade e o individual como relata o verso “*da raça de Alexandre/os que não deixam a vida à mão dos inimigos*”. Essa mesma perspectiva, é vista no canto λΥ’ (trinta e três), precisamente, nos versos “*vou deixá-la na ilha de teu ventre*”, “*e ao macho é bom ser macho/e à fêmea é bom ser fêmea*²³” e, ainda, em “*silenciou seu bacamarte e Pedro/e o Coronel e meu avô Galdino/conheceram o calabouço e a liberdade e a vida e a morte*” ao retratar o valor da moral dos senhores. A concepção de fundação dessa narrativa ou do canto genealógico é celebrada pela terra e através da valoração senhoril dos machos e fêmeas, pensamento este reforçado por meio da conjunção sindética aditiva “e”, das antíteses “calabouço/liberdade”, “vida/morte” e dos substantivos próprios “Pedro/Galdino”.

A força de manter esses esquemas genealógicos e morais do clã familiar no território nordestino e americano, instalando-os como princípios de permanecer viva a imagem telúrica dos fundadores baseado na tradição clássica, está como instrumento de análise da condição humana registrada pelo arquétipo da existência. Essa vertente é trabalhada em *Os peãs* e, de modo mais sutil no romance *O valete de espadas* onde o narrador-personagem, Gonçalo Val-de-Cães, retrata, pelo esquematismo expressionista-simbólico, a viagem do próprio ser. No

²³ Cf. MOURÃO, 1999, p. 132.

poema “O país dos Mourões” essa questão reside na construção do poeta-herói pela imagem de si com foco na vivência e na maneira de como se dá a imersão do receptor nesse processo e efeito, fazendo com que o aspecto simbólico-mítico de sua matéria se afaste da descrição unidimensional. O narrador, ao dispô-los em seus lugares como germinadores desse mundo, fundam as suas existências e os tiram de sua potência (essência) para a ação representativa. Ao contrário de Gerardo Mello Mourão, o poeta modernista Jorge de Lima, que também dialoga com a tradição épica com *Invenção de Orfeu*, não traz essa voz que celebra um ou outro, mas o drama da multiplicidade de vozes voltadas para a formação de um único povo. Essa retomada aos mortos como grandes homens e de almas grandiosas é a clara evidência de toda aceitação absoluta dos acontecimentos dramáticos e terríveis da vida praticados pela sua linhagem. Para Augusto Frederico Schmidt (1996, p. 36-37), essa particularidade do poeta de Ipueiras reside no jogo da realidade interespacial e intertemporal em que coloca a memória de Alexandre e a invocação à Musa em versos épico-líricos que residem na terra, reforçando a existência pungida e rica da espantosa trajetória dessa escrita. Por isso, convocamos esse eco do existencialismo do século XX ao lado do mito da queda para instituir que a leitura do mito de fundação possibilita enxergar vários símbolos da situação do homem em qualquer época, pois o caráter cósmico existencial da poesia está no tombamento e na ressurreição:

E os fundadores do país escolheram a morte
 E só a morte funda
 As pessoas, as coisas e os logares
 E os machos olham de frente a morte
 No país dos Mourões.

(MOURÃO, 1999, p. 114)

O mais intrigante desse universo do tombamento, da ressurreição e das nomeações é o fato de ele estar ligado à imaginação poética sob a imagem protetora da vontade, uma alegoria da imaginação terrestre que dispõe de elementos materiais da exterioridade e que servem de condutores para a personificação dinâmica do mito de fundação. O que vimos até o presente momento são imagens projetadas pelo ato do contar que se volta para a imagem do interior do eu como prisma da construção do espaço do ser e da própria subjetividade (“*E os fundadores do país escolheram a morte*”). O enunciador busca outras formas de encontrar o ser ao tomar a palavra como desdobramento poético da relação com o que ele cria, principalmente, quando se concentra no exterior porque é nessa regionalidade ontológica do espaço que é possível identificar o *ethos* nacional. Logo, o vocábulo “dorme” no verso “*onde dorme meu pai*” é a conotação da morte, da terra e do lugar onde presenciamos a referência a espacialidade e o

modo de como transforma o espaço na imagem literária. “Inhamuns”, “Ceará”, “Calabaças”, “Muquém” e “Vertentes” são nomes que complementam a ideia de localidade e, ainda, que deram origem ao país dos Mourões pela imaginação criadora por meio dessa linguagem que proporciona essa vivência regional. Ao desmontar o jogo das imagens, averiguamos alguns objetos e animais que compõem os ambientes exteriores com artefatos íntimos, funcionando como signos do poder e força desse mundo cultural, telúrico e patriarcal. Os termos “macho e fêmea” surgem no sentido antitético por serem expressões comuns da oralidade nordestina que, ao serem empregados no poema, reforçam a ideia de superioridade imposta pelo sistema social da época além de serem palavras não poéticas e um estilo valorizado pela primeira geração modernista (“*E os machos olham de frente a morte*”). Essa contraposição viril é reconhecida pela posse dos bens como a farda de botões e a bengala de castão de ouro, o rifle, as gaiolas com pássaros e o alazão do coronel galante. As senhoras, as que detinham as terras eram nomeadas e identificadas pelos dotes como aquela que doou parte de seu território para a construção da capela, as que apartavam os novilhos e retiravam “*em suas camarinhas cheias de santos*”²⁴ com todo o seu fervor religioso. Outros afastavam da representação aristocrática como os caboclos que matavam os bois e varavam a cana nos dentes, porém todos esses componentes conduzem a imagem do espaço arcaico e dos elementos da saga reproduzidos pela memória e com a experiência-consciente, revelando-nos, por meio do prosaísmo lírico, a valentia dos machos e das fêmeas através do sexo e da morte. À respeito da estilística adotada e a qual gira em torno dessas nomeações, repetições, de versos longos, curtos, brancos e com aquilo que propunha os anos 70, visando uma poesia mais intimista, marginal e visual, Carlos Drummond de Andrade (1996, p. 61-62) vê “O país dos Mourões” como um poema gravado a fogo com palavras indestrutíveis expressadas ao máximo da intensidade singular, universal e regional dessa poesia. A partir daí, notamos que uma das mais prementes questões da poética referente à imagem de si ligada ao conceito do espaço telúrico tanto exterior quanto interior é o da imaginação material. Assim, as categorias como mundo (*kosmos*), região (*chôros*) e lugar (*topos*) passam por ressignificações para mergulhar na capacidade imaginativa de moldar a terra em microespaços e dela construir ambientes e objetos que resultam da força da vontade dos fundadores. Para entender a concepção de imagem telúrica, fruto das pulsões da morte e do espaço geográfico pela dimensão noturna da criação, recorremos ao fragmento poético:

Sabedoria da morte, soberana da vida
a raça dos Mourões preparava o chão

²⁴ Cf. MOURÃO, 1999, p. 7.

e duro e puro
o espaço do cristal se construía
na clavina dos fortes e no sarcasmo dos sábios
in illo tempore.

(MOURÃO, 1999, p. 100)

Comecei a levantar os povos
contra os tiranos:
Piranhas, Oeira, Canindé, os Inhamuns, Pernambuco e
Piauí
governei o Ipu
e fui bater os Bentevis no Maranhão
e enquanto me ocupava com a guerra dos maranhotos
meus engenhos “Bacamarte” e “Por enquanto” eram
pilhados
e a tropa imperial retomava o Ipu na minha ausência
e prendia meus irmãos para matar

(MOURÃO, 1999, p. 108)

Em seu artigo, *A Geopoética de Euclides*, Gerardo Mello Mourão discute a imagem do sertão enquanto deserto, um deserto grande em que os homens somente lançaram a semente quando houve o confronto por essa terra para então lhe assegurar a sua identidade assim como fez Euclides da Cunha ao relatar que, antes dele, o sertão brasileiro era a lenda sem contornos e, com a publicação de *Os sertões*, passou a deserto dos conquistadores. Esta ideia de poder-formação do patronato político brasileiro, do nascimento da nação pelo apoderamento da terra na obra euclidiana, representada mediante o Estado, a cultura e o homem é, na fundamentação de Raimundo Faoro (2003, p. 826), um longo sistema estamental patrimonialista o qual levou a constituição do país por essa parte inóspita da terra simbolizada nos caminhos e traçados dos dois Brasis; primeiro, o sertão o dos povos insurrectos e, segundo, o litoral dos colonizadores na figura das tropas republicanas uma vez que a “*raça forte não destrói a fraca pelas armas, esmaga-a pela sua civilização*”²⁵. Evidências estas não distanciadas de *Os peões* ao retratar o telurismo com esse olhar estamental-patrimonial ao inquirir no poema a representatividade da origem pelo poder-formação patronal através da voz genealógica do enunciador na fundação do país dos Mourões (“*a raça dos Mourões preparava o chão*”). Todavia, o que nos prende à atenção nos autores é à maneira de como exploram essa questão identitária de um povo com a adoção de um estilo de escrita que desvenda a pátria por uma de suas partes, ou melhor, pelos territórios carregados desse estamento instituído pelos antepassados com a morte e com novas forças sociais²⁶ (“*e a tropa imperial retomava o Ipu na minha ausência / e prendia meus irmãos para matar*”). É no todo pela parte telúrica que reside a pureza da linguagem poética

²⁵ Cf. CUNHA, 2003, p. 75; 358.

²⁶ Cf. FAORO, 2003, p. 882.

dos autores por mediar a arquitetura alegórica pelo recurso da similitude e contiguidade que, na poesia gerardiana, a terra e o sertanejo correspondem, respectivamente, às vias de acesso ao país dos Mourões tanto na imagem do poeta-herói como no clã resistente a morte (“*Juntaram-se os exércitos/e minha cabeça foi apreçada em dez mil cruzados*”²⁷) enquanto no escritor pré-modernista a passagem do todo, a da nação, está na reproduzida pela parte na figura do sertão e na morte do conselheiro. Nesse último, outro ponto a se destacar é a epífora do nome recuperada na imagem literária das plantas sociais enraizadas no solo como os xiquexiques, catingueiros, alecrins do mato e canudos-de-pito²⁸, simbolizando a sociedade do arraial ou do próprio sertão. Assim, a presença de uma metáfora paradoxal reforça essa ideia da semelhança pela representação ambivalente do sertanista bruto que, ao invés de ser o agente civilizatório dessa formação social, se tornou no ignoto das autoridades e na violência exterior do mártir da terra por meio do sertão uma vez que estas referências, na visão de Josué Montello (1956, p. 158), transitaram na germinação da obra literária composta “de instantes secretos entrevistados nos relances e clarões conjecturais da crítica moderna”.

A linguagem de poesia, que traduziu a dominação exercida pelo estamento territorial em Euclides da Cunha e no poema-livro “O país dos Mourões”, de Gerardo Mello Mourão, é apreendida na configuração metonímica e metafórica dos elementos telúricos. A terra aparece como um ser vivo, o cosmo ou macrocosmo, demarcada, por esse discurso da gênese, através de seus microcosmos ao dar vida e existência personificada²⁹ ao sertão fundador de mundos (“*Comecei a levantar os povos/contra os tiranos*”). As poéticas, mesmo sublinhadas ora com a estética clássica ora pelo híbrido intergênero, ligam a todo instante a tensão entre o espanto e a expressão objetivo-subjetivada marcada, transversalmente com a descrição barroca de suas paisagens³⁰ assentadas nas antíteses que decifram o país pelas quadras cruéis do sertão em contrastes aos oásis verdejantes e festivos euclidianos³¹ enquanto o sur sertanejo, o couro e o sertão gerardiano harmonizam com a imagem do povo latino-americano pela nação brasileira. Essa redução ao trabalho da semelhança pela similitude e contiguidade ao elemento da dureza prefigurado nas pedras, na seca e na aridez do sertão é ainda, na concepção de Josué Montello (1982; 2002), a força modeladora do conteúdo e da forma que levaram a obra o estilo épico ao

²⁷ MOURÃO, 1999, p. 109.

²⁸ Ibidem, p. 37; 114.

²⁹ Cf. “A natureza não cria normalmente os desertos. Combate-os, repulsa-os” e, ainda, “espalhando aqui o aspecto adoentado da Catanduva sinistra, além da braveza convulsiva da caatinga brancacenta” (CUNHA, 2003, p. 43;45).

³⁰ Cf. MONTELLO, 1966a, 1966b.

³¹ Cf. “Nessas quadras cruéis, em que as soalheiras se agravam, às vezes com os incêndios espontaneamente acesos pelas ventanias atritando rijamente os galhos secos e estonados (...) à maneira de oásis verdejantes e festivos” (CUNHA, 2003, p. 37).

delinear, por intermédio da linguagem poética, a espacialidade e a temporalidade ao tempo da narrativa e na formação étnico-social do sertão e do herói sertanejo. *Os peãs* segue o mesmo conflito criador uma vez que a vigência da fundação está centrada na “*Sabedoria da morte, soberana da vida*” representada pela raça dos Mourões ao nomearem as coisas, os lugares e ser a metonímia do homem latino-americano uma vez que, ao se tornar cúmplice da terra e solidário com ela, se torna “um ser que se recusa à solidão entre as coisas inertes num mundo dessacralizado e dispõe a hospedar outras figuras e entidades que rompam seu isolamento” (MOURÃO, 1990, p. 47-57). Toda a origem começa pela preparação do chão o qual nos indica a resistência como a sua primeira característica, principalmente, no que diz respeito às batalhas despertadas pelo narcisismo da coragem instaurada no povo, bem como a energia do trabalho ou das mãos para moldar objetos e espaços enquanto imagens literárias carregadas de significação. O verso “*e duro e puro*” é um *enjambement* encadeado em que a quebra com o verso anterior ocorre de maneira súbita e, para Dámaso Alonso (1970, p. 25), os sintagmas não progressivos permitem que os sentidos possam fluir em cadeia, pois é feito de adjetivos antitéticos e de um polissíndeto que qualifica o substantivo “chão”, viabilizando a ideia de agressividade (duro) e suavidade (puro) como signo de orgulho “*na clavina dos fortes e no sarcasmo dos sábios*” por se remeter ao esforço da estirpe e esta em conceber o território para a fundação. Fato que nos levam a compreender o verso “*o espaço do cristal se construía*”, na concepção bachelardiana (2016, p. 52), como metáfora da dureza onde a força sobre o minério, da energia que proveio dele para preencher o espaço terrestre, é a mesma utilizada ao dar origem à nação, e o trabalho sobre a matéria dura se torna o mundo resistente ao alcance dos fundadores. Isso direciona a leitura do insigne valor do cristal pela imaginação criadora que, ao serem lançadas as sementes dos machos e das fêmeas sobre o solo, o efeito causado é o da cristalização do feto (a dos sais minerais) que se perpetua no país dos Mourões pelo processo natural do tempo e espaço. Portanto, a locução “*in illo tempore*”, no final do excerto poético, reforça a dimensão dessa poesia por esse campo semântico pelo fato de a expressão ser típica da poesia oral, demonstrando-nos que a voz enunciativa se põe na figura de cantador grego-nordestino para exaltar o prelúdio iniciático de todo o povo. Vale lembrar que o sentimento telúrico constitui presença sedimentada nesse discurso poético por outras vias de manifestação através de elementos e produtos culturais que atuam na formação dos *ethos* e na relação com a espacialidade. Vejamos como se apresenta estes elementos culturais de uma forma mais diluída no contexto literário que segue:

Naquele tempo
Chiava o ferro no quarto dos bois

ƒ

e este
 é o ferro de meu avô e Estêvão
 ferrou com ele a testa do cabra Amarante no Cabaret Iracema,
 sertão de Crateús e João Mello
 ferrou a bochecha de um senhor de engenho no caminho
 de Águas Belas e Antônio
 ferrou a banda da bunda do sírio David em plena feira
 de São Gonçalo dos Mourões
 a outra banda fora ferrada por Alexandre num terreiro de
 engenho, Canabrava dos Mourões

ƒº

e este é o ferro
 de Josué nas vacas de Água Verde
 e com este

ƒºº

desenho de meu avô tenho ferrado
 o corpo da viola em que te canto
 as cantigas que cantavam os machos à janela das fêmeas
 no país dos Mourões
 in illo tempore.

E caíram as chuvas e rompeu-se
 o ferrolho das tempestades e os rochedos
 rolaram no tempo e abriram-se
 as sepulturas e

ƒ

a gravura de fogo permanece
 na tampa do baú na tampa
 do caixão dos mortos
 além do tempo e o tempo
 aquele tempo
 marcado pelo ferro dos Mourões e o lombo
 do touro em que viaja
 teu alvo corpo de cintura fina
 entre o peito e as romãs floresce
 a possuída marca a negra flor

ƒºº

à sombra do longo cílio à luz
 dos olhos verdes.

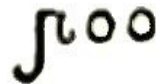
Herdei o ferro em fogo — herdeiro
 e do ferro e do fogo

fazenda, cabedal, moeda
 gasto ferro e fogo na compra
 das noites e dos dias e das fêmeas
 na compra da lágrima e sorriso
 e compro eu mesmo a minha própria dor
 e lavro o mármore
 do chão de viver e do chão de morrer
 marcada a letra a fogo e ferro



a mão de minha raça
 sobre o lombo da pedra:

Vexilla Regis ao seu campo de prata
 a flor de lys de ferro em brasa de ouro
 na lapela no anel de braço no quarto dos bois e dos cavalos
 na barriga do barril de aguardente de Benedito Torres, São
 Miguel dos Campos, no país de Alagoas,
 no passaporte no casco do navio e em volta
 da branca flor de teu umbigo
 no rastro de meus pés por todos os caminhos



Mourão.

(MOURÃO, 1999, p. 30-33)

O sujeito poético, ao iniciar o canto, insere o leitor no tempo mítico da narrativa pela expressão “Naquele tempo” para validar a ressurreição e as aventuras fundadoras dos mortos adormecidos na memória. Essa rememoração, a mesma empregada por Marcel Proust no seu romance *Em busca do tempo perdido*, aquela que não é ativada pela livre vontade do personagem, dá-se no instante em que ouve o chiado do ferro na marcação de animais uma vez que, já instituída a lembrança, ela se torna a contemplação da totalidade dessa experiência presentificada pela linguagem. A tessitura da ação é acompanhada do elemento terra e de seus componentes, dividindo o poema em duas partes, sendo a primeira relacionada à imaginação das forças ou da dureza e, a segunda, pela intervenção da água onde se realiza a conciliação desses dois polos de forma mais volátil. O que observamos é a apresentação dos elementos da dureza, a da construção dos engenhos no sertão ou mesmo do chão que acomoda o gado que, para Gaston Bachelard (2016, p. 5), o energismo terrestre está na imaginação dinâmica e na imagem poética representada pela escrita e nas várias visualidades do desenho do ferro (J^o), permitindo-nos identificar, de um modo mais implícito, a identidade genealógica como ser metálico que abre a terra em solo e funda a nova civilização (“e com este/desenho de meu avô tenho ferrado”). O pronome “te” é a referência retórica ao interlocutor a quem o enunciador

se dirige para cantar as imagens telúricas que, além de trazer os símbolos como uma vertente da poesia visual, tema da terceira parte desta tese, torna-se o caminho de desnudamento dos ancestrais e da terra lendária por onde peregrinou o poeta-herói, pois Godofredo Iommi (1996, p. 11-16), vê nesse canto como nos demais a devoção ao rastro ocidental da América e esta, ao assumir a si mesma, coloca-se como fundamento do mundo.

Pelos aspectos telúricos, o enunciador constrói o seu discurso poético e posiciona nele para entender a si mesmo como uma imagem instituída e complementada entre os elementos diurnos e noturnos de sua gênese. No poema, o fogo integra aos componentes diurnos da *lexis* pelo motivo de ser um objeto imediato, de atuar nas condições subjetivas e por ser aquele que molda o ferro na própria figura do fogo o que faz lembrar das coisas afetivas desse passado presente e não o conhecimento empírico (“*a gravura de fogo permanece*”). A segunda estrofe é o exemplo da edificação poética da imaginação material do ferro ao expressar a sua dureza, metaforizando os antepassados como ferreiros lendários (“*é o ferro de meu avô*”) ao deixar as marcas nas pessoas subjugadas a eles, evidenciando, acima de tudo, a situação de poder sobre o povo insurrecto. A materialização da metáfora decorre da forma estilística da anáfora do terceiro ao quinto verso e pelo *enjambement* já que o sujeito de cada oração (“Estevão”, “João Mello” e “Antônio”) está no final do predicado do verso seguinte, levando-nos a identificar a ordenação paralelística dos sintagmas progressivos das estruturas equivalentes e subordinadas das orações, pois elas surgem no poema, de acordo com a teoria estilística de Dámaso Alonso, por um caráter hipotático. A correlação A1 é formada pela unidade verbal (“ferrou”), A2 é composta por substantivos comuns que designam o corpo marcado com o símbolo (“testa”, “bochecha” e “nádegas”) enquanto A3 é constituída de substantivos próprios que identificam os hierarquizados (“cabra Amarante”, “senhor de engenho” e “sírio Davi”); já A4 é designada por locuções adverbiais de lugar (“no Cabaret Iracema”, “no caminho” e “em plena feira”) e, por fim, A5 pela nomeação territorial (“Sertão de Cratéus”, “Águas Belas” e “São Gonçalo dos Mourões”). Assim, a leitura dos sintagmas que pertencem a esse conjunto semelhante se torna típica dos jogos de construção da *dispositio* retórica do sujeito poético, justamente, por ser uma das formas que assinalam o sentimento com a região e efetivam o diálogo telúrico pela saga mediante o espaço como binômio que expande a formação do enunciador. Outros dois fatos que despertam o nosso olhar é a sonoridade dos versos que se entrecrocavam quando o ferro e o fogo não são evocados pelo dinamismo enquanto matéria e sim como um objeto afetivo (“*o corpo da viola em que te canto*”) para se tornar símbolo de todas “*as cantigas que cantavam os machos à janela das fêmeas*”; o segundo é o ponto final que encerra a primeira parte junto com a expressão em latim *in illo tempore* que, ao contrário do início do poema,

está em português uma vez que esse estilo realça o tom oral da poesia e a representação do devir da terra, da sua qualidade de dureza para o da maleabilidade.

A água é o arquetípico transitório da segunda etapa do poema. Nos versos “*E caíram as chuvas e rompeu-se/o ferrolho das tempestades*”, as palavras “chuva” e “tempestades” conotam o destino de toda a linhagem que metamorfoseia incessantemente. A lama, formada pelo contato da terra com a água com uma existência viscosa, é a metáfora da maleabilidade ligada ao existencialismo dos dados externos e internos do sujeito poético quando traz no discurso literário o enervamento de que essa simbologia é a responsável por romper a tranca (ou ferrolho) do tempo e buscar nessa memória em vertigem toda a lembrança dos mortos. Nos versos “*e os rochedos/rolaram no tempo*”, o vocábulo “rochedo” passa a ter o sentido de resistência ao caos provocado pela rememoração e deve ser considerado como uma imagem fundamental, a da primogênita dos filhos da natureza. Logo, essa imagem liga a terra a sua qualidade de dureza pela vontade do ver registrada pelas expressões “*abriram-se/as sepulturas*” as quais indicam a temporalidade e a figura do fogo gravada tanto na tampa do baú como na do caixão como os símbolos do renascimento de si e de todo o clã. Os demais componentes constataam a dialética da dureza ao serem tomados pelo viés qualificativo da resistência como a figura do mármore, da pedra, do ferro e da madeira. Estes, por sua vez, são signos dinâmicos desse mundo resistente e que, ao serem corporificados pela transitoriedade do elemento água, se convertem em objetos afetivos como o ferrete formado pelo desenho da flor de lys (figura heráldica do poder), da letra a ferro e fogo cuja configuração imagética foi subsidiada pela estruturação materialista bachelardiana do *fac fixum volatile* (faça fixo o volátil) empregada como recurso retórico-poético pelo enunciador. A sexta estrofe traz outros símbolos que traduzem a conciliação dos polos de fixação (terra) e volatilização (água), sendo apresentada pela romã que, para a mitologia grega, significa a fecundidade; a negra flor é a imagem princeps que evidencia a ideia do húmus pelo ato do florescer ou renascer dos mortos pelo discurso poético da noturnidade. A antítese “sombra/luz” no dístico “*à sombra do longo cílio à luz/dos olhos verdes*” proporciona o lirismo mortuário, pois o sentido da fecundidade e o da noturnidade se voltam para o sexo e a morte, tornando-se, junto com o ato *telure*, o cerne da celebração da nação. Bruno Tolentino (1998), em *O mito presentificado*, mostra-nos que,

Daí o declarado pendor de Mello Mourão para o etos, o nome como elemento substantivo fundador. É fato sabido que, à distância, a dimensão heroica ascende a legitimidade que se entretete igualmente bem do mítico e do telúrico, mas, neste seu caleidoscópio de enumerações (...). Sem negar-se aos particularismos evocatórios que o caracterizam ao seu melhor, a pujança e a pungência desta moderna epopeia lírica, parece-me sustentar-se de uma acronicidade que é, sobretudo, um convite aos saltos da imaginação sobre o fosso do conceito, ou antes, do conceitual discursivo.

O entrelaçamento do mítico com o telúrico a que se refere o poeta e crítico literário é a legitimidade desse poema longo de Gerardo Mello Mourão. Ao enumerar os nomes, as coisas, os espaços regionais, a voz celebratória faz com que o lírico-elegíaco se centre na totalidade de sua *poiseis* para resgatar uma forma discursiva mais ousada a partir de um painel de signos e estruturas evocadas da tradição para celebrá-la como cantor das fundações. A nona estrofe é o exemplo de um caleidoscópio enumerativo expressado pelo sentido perfeito dessa unidade telúrica. Os membros elementares do ferro, fogo e chão possuem uma série, estilisticamente, heterogênea de objetos íntimos ligados a eles, assumindo a função metafísica conjuntiva ou até panteísta onde os mortos são colocados como seres místicos e fundadores da América além de transmitirem aos descendentes essa realidade integrada (“*herdei o ferro em fogo – herdeiro*”). Encontramos na estância quatro enumerações que, na visão de Leo Spitzer (1968, p. 258), são chamadas de caóticas por nascerem de modo desordenado em razão da forma ser constituinte da poesia moderna e do mundo fragmentado. A primeira delas está explícita no verso “*e do ferro e do fogo*” frisada pela enumeração polissindética através da conjunção “e”; a segunda é o estilo da enumeração nominal assindética presente no verso “*fazenda, cabedal, moeda*” em que os vocábulos estão justapostos sem nenhum tipo de conectivo para provocar o efeito criador e sinalizar que os substantivos aludem à matéria terrestre fruto da relação sujeito-ambiente; em seguida, há a sequência enumerativa aditiva e antitética como em “*gasto ferro e fogo na compra/das noites e dos dias e das fêmeas*” e, ainda, “*do chão de morrer e do chão de viver*”, finalizando-se com a enumeração anafórica pelo conector “e” no início dos versos (“*e compro eu mesmo a minha própria dor/e lavro o mármore*”). O emprego dessa técnica cruza a poética gerardiana, por ser o reflexo do retorno aos clássicos pelo estilo barroco, com as enumerações substantivas e antitéticas, permanecendo assim no hoje através da estrutura heterogênea porque é no desvio estilístico individual que reside a sua estética já que todo afastamento da norma da linguagem reflete em algum outro domínio.

O mais interessante dessa estilística é a elocução que se caracteriza pela escolha das palavras, da sua construção e da organização dos versos. Isso é notado na última estrofe como um recurso catafórico pelo fato de explicar a conotação presente no dístico “*a mão de minha raça/sobre o lombo da pedra*”, pois remete a um canto litúrgico simbolizado pela expressão “*Vexilla Regis*” referente à morte de Cristo. Ela é registrada no rochedo para exaltar o triunfo do clã familiar onde o verso “*Mourão*” encerra esse discurso fúnebre ao lado do símbolo que coloca a tribo como os senhores das potências do fogo e da terra. É um exemplo de como cada detalhe nos permite ver o poema em seu conjunto. O indivíduo como ser caído é narrado pelo discurso da linguagem o qual é descrito pela condição universal da dialética estabelecida entre

a liberdade e o destino, bem como entre tragédia e responsabilidade que são inerentes a esse ato fundador. Esse convite feito por Bruno Tolentino à obra de Gerardo Mello Mourão é devido o poeta sustentar tanto de uma imaginação poética quanto de um conceitual discursivo que afasta de qualquer cronicidade estrutural ao incorporar o elegíaco e este se efetivar pelo espaço regional pela forma da saga e da lírica. Esse estilo surge ainda em outros poemas como “Suíte do Couro ou louvação do couro” da “Partitura Número 1”, de *Algumas Partituras*:

Do alto destes céus aeronáuticos o poeta
 Contempla o chão da capitania – província, país, país hereditário, digamos –
 Onça, leopardo seria – é um boi ou boi – fora boi –
 Couro duro esticado – malhas malhadas
 Secando ao sol ao vento à solidão.

De couro é aquele chão aquele chã
 Couro estendido em varas
 Pontudos marmeleiros vão secando também –
 O couro estende
 Suas manchas de pelo sobre
 Matos magros de campina tabuleiro
 Ravinas e barrancos – sobre
 Serranias de antigos nomes.

De olhos secos uns viventes de couro
 Cabras novilhas éguas e outras pessoas
 Caminham sobre
 Chão de couro entre cinza e carvão
 De apagadas coivaras.

A mancha ao longe água seria – poço
 De rio adormecido – miragem de areia seca
 Crescida à lágrima nos olhos:

Esperança de súbitos sertões por onde
 Urram saudosos bois nos alagados
 E na memória de seus pastos bons.
 Em maranhões emaranhados
 No chão de couro pelas paraíbas
 Piauí pernambucos siarajs até
 As baías malhadas onde

Seca ao sol o couro cru: – ali
 Sobre o couro marcado a ferro de algum santo ou paróquia
 No lombo do chão uns fantasmas passeiam.

Das alagoas de Tanque d’Arca ao Sergipe antigo
 Até Geremoabo até
 O Raso da Catarina. Talvez ladeiras de outros lados
 Mombaças Araripes Contendas Bordoremas até
 Neste país nosso – de couro – toda esta
 América nossa – Argentinas e Chiles, Paraguais – América de couro e couro
 De cada um de nós
 Nicarágua e Texas e Méxicos além.

(MOURÃO, 2002, p. 13-14)

O poema longo é dividido em sete partes ou sete suítes que retratam o boi como matéria terrestre, e o couro é a força dinamizadora alimentada dessa vontade de criar o chão desse país como de impor uma nova linguagem. Em relação ao ato fundador, a gradação e a enumeração do verso “*Contempla o chão da capitania – província, país, país hereditário*” demonstra-nos a forma de governo que essa terra passou até atingir a independência além de trazer todo o conjunto dos elementos terrais do sertão (“*A mancha ao longe água seria*”) e da geografia do nordeste brasileiro (“*Matos magros de campina caatinga tabuleiro*”) para louvar a nação e a América revestida pelo couro. É “*Neste país nosso – de couro nosso – toda esta/América nossa – Argentinas e Chiles, Paraguais –/ América de couro e couro/De cada um de nós*” que o enunciador institui a metonímia do couro onde este é a imagem própria de todo o Brasil e do continente latino-americano uma vez que instaura a epicidade ao cantá-lo de maneira objetiva e, ao mesmo tempo, se inscreve em certo lirismo ao adotar essa forma de linguagem. É neste ponto que reside à segunda força criadora mencionada no início desse parágrafo ao aludir que a imagem do couro duro esticado como malha malhada, secando ao sol e vento, de ser o fruto das mãos operantes dos fundadores é, sobretudo, o da metáfora do desenho do mapa brasileiro visto pelo poeta de cima, de um olhar de um condor, o de Castro Alves, que voa o mais alto possível (“*Do alto destes céus aeronáuticos o poeta*”) para mencionar, por semelhança, que a terra sempre dependeu do couro para sua existência. Essas duas forças da imaginação poética e da criação estão em consonância com a vontade de poder reportado aos princípios de Friedrich Nietzsche pelo fato de trazer o fundamento do poderio e este conotar a ideia do boi ao ser manipulado em couro e, posteriormente, em chão de todo o povo, deixando-nos claro que essa vontade de poder é a da criação, de materializar a experiência-consciente em estética.

Tanto nesse poema como em “O país dos Mourões”, o labor simbólico e metafórico nos surpreende com uma contemporaneidade genuína ao manter um intrínseco equilíbrio com a tradição clássica, principalmente, a do Simbolismo³², pelo uso do discurso da forma através do *enjambement*. Como vimos, este é um recurso estilístico frequente na sua poética o qual é usado, comedidamente, para provocar a discordância da sintaxe do verso, e a deflexão da voz adquire o modo rítmico onde as palavras deslocadas para o léxico seguinte complementam a toda sua significação. Nos versos “*Ravinas e barrancos – sobre/Serranias de antigos nomes*” e “*Caminham sobre/Chão de couro entre cinza e carvão*”, a quebra é feita pela preposição

³² Cf. “No meio do Caminho”, de Olavo Bilac (2001, p. 127): “E paramos de súbito na estrada/Da vida: longos anos, presa à minha/A tua mão, a vista deslumbrada/Tive da luz que teu olhar continha”. O quarteto traz como quebra o final de cada verso “na estrada/Da vida” e “presa à minha/A tua mão” além da marcação da vírgula.

“sobre” marcada, no primeiro caso, pelo sinal gráfico e, no segundo, é encerrada pela sua ausência, mas a leitura de ambos se realiza no mesmo grupo fônico “sobre/Serranias” e “Caminham sobre/Chão de couro”, determinando a localização e caracterização do espaço. Ao longo do poema, a bipartição tem sentido específico por revelar que tudo que cerca o enunciador são elementos telúricos feitos do couro além da relação homem-terra-boi se transformar em um único ser onde o vaqueiro e o gaúcho, adjetivo que qualifica o povo latino-americano, se tornam personagens heroicos com a roupagem épica adquirida então pela sua equidade. Isso quer dizer que o couro está na presença mística tetra-elementar ao colocá-lo, primeiramente, sob o símbolo terral e nas três substâncias primordiais (“*Dormiam no couro os elementos – a água o ar e o fogo*”³³) ao se traduzir em imagem poética e não na realidade orgânica e de temperamento onírico. É no mito de fundação que ele se torna a representação do próprio sertanejo, fomentando toda a tradição mitológica e o pensamento ocidental voltados para a conquista da terra, pois, de acordo com Jamesson Buarque de Souza (2007, p. 66-67), esse é o signo da nacionalidade de extremo motivo épico. As expressões “maranhões”, “paraíbas”, “siarahs”, “pernambucos” e “bahias”, palavras grafadas em letras minúsculas, são desvios linguísticos que cessam a sua morfologia original, de nomes próprios, para um conceptismo interior ao representá-las como as terras malhadas. Ou seja, passaram pelo dualismo energético das mãos tanto dos fundadores como as do poeta-herói que as adequam aos substantivos comuns para eleger o sentimento nativista pela subjetividade desdobrada que, conforme assevera Dominique Combe (1999, p. 127-153), é demarcada pela própria voz poética projetada do exterior para o interior, elevando a poesia ao estilo híbrido com valores expressivos emergidos da rememoração (“*No dia dos dias da terra que foi minha/E minha pelos séculos dos séculos*”).

Quando falamos em valores expressivos na poesia gerardiana estamos nos referindo aos matizes volitivos e estéticos que dão colorido a significação de sua poética. A estilística que se depreende das estrofes e dos cantos de um modo geral, e aqui retomamos o conceito spitzeriano de perspectivismo linguístico³⁴, deve ser tomada a partir de seu processo criativo e não de um ponto de vista apriorístico exterior a produção. Essa coesão interna é decorrente do verso contínuo e do descontínuo concentrados nesses dois parâmetros prosódico-conceituais que se aproximam com a da cultura oral. A contemporaneidade possibilita essa escrita/estilo individual onde o poema acima é formado por estrofes irregulares com versos livres (“*Sobre couro marcado a ferro de algum santo ou paróquia*”) e estâncias constituídas por tercetos:

³³ Cf. “Suíte do Couro – 6” (MOURÃO, 2002, p. 29).

³⁴ Op. cit., 1968, p. 135-187.

Era vaca era bode era garrote
 Era cobra veado galheiro jacaré:
 Correia cinturão gibão vaqueiro

Chapéu de couro luva peitoral
 Loro sela selim chibata rédea
 Bezerro capivara ovelha onça

(MOURÃO, 2002, p. 15)

As estrofes pertencem ao poema “Suíte do Couro – 2” composto por dez tercinas. As reiterações instauram as imagens poéticas pelos elementos telúricos constituídos pela força da imaginação terrestre e expressam a transubjetividade do eu-lírico ao narrar o espaço sertanejo. A descrição do primeiro terceto é formada pelo conjunto paralelístico chamado por Carlos Bousoño (1970, p. 212) de formal ou conceptual assim como por uma correlação reiterativa onde as palavras de cada um dos versos livres pertencem ao mesmo campo semântico, o de se remeter ao regionalismo. A partir daí, identificamos toda uma ordenação híbrida (hipotática e paratática) devido aos membros de cada verso serem completados pelo verbo “era”, ficando a leitura do primeiro da seguinte maneira: “Era vaca era cobra correia”; o segundo, “era bode veado galheiro cinturão”; e o terceiro, “era garrote jacaré gibão” enquanto “vaqueiro”, no último verso, se dirige aos demais conjuntos para encerrar a nova interpretação e caracterizar o sertão. A segunda estrofe é configurada por decassílabos enumerativos nominais como pelo assíndeto, a ausência do conectivo revela a força potencializada da sequência transformativa do couro (“*Bezerro capivara ovelha onça*”) e dos materiais afetivos (“*Chapéu de couro luva peitoral/Loro sela selim chibata rédea*”). Com isso, podemos entender que é no universo do sentir-com (*Einfühlung*) que o telurismo e os microespaços retratados no poema se edificam para que a subjetividade-objetiva do enunciador abrigue as propriedades estéticas de toda essa linguagem.

A consciência da integração do espaço terrestre sucede de modo atemporal dentro da perspectiva da realidade representada em que o tempo é o da criação poética. Ao instituir os valores expressivos como fonte de estilo da pluralidade de formas suscetíveis da imaginação dinâmica, o princípio de coesão interna da poesia de Gerardo Mello Mourão não separa os efeitos da língua com os da literatura e nem da intenção deliberativa do sujeito poético que é levar o leitor ao *phatos* pela comoção com a terra nordestina e americana. Ao apresentar o sentimento tanto pela região como ao boi e ao couro vemos que o modo de dizer se aproxima com o dos aedos da Antiguidade. Esta relação está nas obras de Homero, Hesíodo e Sófocles cujo diálogo telúrico é sedimentado pelos produtos culturais voltados para o escopo literário

e, no poema, essa ligação é explícita quando se descreve a força trabalhadora das mãos dos personagens sobre o couro:

Homero conta a história de Eumeo, fazedor
De sandálias de couro de touro – e
Tychios, o pai dos sapateiros, costurou
Sete peles de boi para o escudo de Ajax. – Outros
Fabricavam couraças para os capitães da *Ilíada*
Com o couro sagrado de Almateia – a cabra celeste
Ama de leite de Zeus do Olimpo.

(...)

O Capitão Albuquerque e seus guerreiros
Das capitânicas de Pernambuco, Siarah Grande, Alagoas
Rio Grande, Paraíba e Sergipe del Rey
Rumo a Alcacerquibir, ao Rei dos Reis, Sebastião,
No norte do mar cozinham cantando
– armargosas vozes –
Em seus tachos de cobre
Para a fome dos marinheiros da Nau da Catarineta
As solas de boi de suas botas:

Couro de couro encorados
Que coso morto em couro vivo
Neste aboio
Êi boi ou boi êi boi.

(MOURÃO, 2002, p. 33)

O poema “Suíte do Couro – 7” é o retrato das aventuras da raça dos Mourões como caçadores de couro, uma menção ao desbravamento do sertão e de outras regiões que deram origem à América. Os fragmentos poéticos comparam os conquistadores dessa terra como “*O Capitão Albuquerque e seus guerreiros*” com aqueles cantados por Homero ao tomar o couro como objeto mítico e por acompanhar os heróis gregos em seus feitos (“*Com o couro sagrado de Almateia – a cabra celeste/Ama de leite de Zeus do Olimpo*”) e dos formadores da pátria brasileira (“*As solas de boi de suas botas:/Couro de couro encorados*”). Entretanto, o que se destaca ainda, com relação ao discurso da linguagem, é à maneira de como o enunciador vai se posicionando mediante a narrativa ao se pôr no mesmo nível do poeta grego como cantador das tradições, principalmente ao cantar, pela epicidade e pelo lirismo telúrico, o couro que cobre a morte e a ressurreição. Logo, ao retomar esse signo da morte e da vida pelo discurso cosmogônico, o poeta-cantor compara a imagem de si com a do artesão (“*Que coso morto em couro vivo*”) que costura as palavras para tecer os feitos de fundação e chegar à metáfora do fazer poético que também está presente em “Rastro de Apolo”. Tanto esse poema como *Os peãs e Invenção do mar*, embora tenha uma referência histórica, partem da concepção interior do enunciador para concernir os fatos em metáforas que narram à exterioridade épico-lírica

seja na representação do couro, na invocação à Musa para criar o mito da origem ou de fundar a nação pelo mar e sertão. Essa voz lírica presente no estilo épico mostra que a poética não fica presa às prescrições do mundo moderno e nem ao contemporâneo porque a estrutura é constituída de perspectivismo linguístico ou da pluralidade de formas recheada de imagem poética que revela o modo de ver o real pela representação. Para que isso ocorresse no poema, Octavio Paz (2012) acredita que foi preciso que o criador se centrasse no dizer para ver como as imagens retratam o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de demonstrar, pois ela é indizível e é nas penas leves que se encontram as pedras pesadas, isto é, a escrita está além de qualquer leitura histórica ou biográfica.

A poesia de Gerardo Mello Mourão mostra a presença de um anacronismo que permite voltar às mais diversas formas para valorizar o conteúdo e a expressividade a fim de realçar aquilo que foi apresentado. Por isso, as comparações por semelhança ou contiguidade tornam o cerne desse verdadeiro estilo cromático, de um projeto de poesia e expressão, fundamentado em várias estruturas estilísticas, porém nenhuma forma se sobrepõe uma a outra e sim há a consubstanciação que valoriza as tonalidades estéticas da criação. No entanto, o conceptismo entra no jogo das construções, revela-nos que o telurismo é voltado para o mito de fundação, e a cosmogonia é explorada como componente retórico-poético para ressaltar o conteúdo pela elocução. Nesse ponto da análise, evidenciamos que a força discursiva do sujeito enunciador está na terra e dela explora os aspectos fundadores, baseando-se, sobretudo, no mito de Anteu como o ser que se manifesta pela origem ao contato com a terra. Logo, é dentro da concessão da terra que encontramos a existência desse mito ao se referir aos fundadores como bravos e nobres por batalharam até a morte que, depois de vencidos e mortos, ornaram todo o templo do poema. Ao afastar ou ser erguido da terra como reporta a viagem em “Peripécia de Gerardo”, o poeta-herói somente reencontra a energia perdida quando a água e o componente terrestre se tornam elementos voláteis, permitindo a voz se movimentar entre a tradução e a configuração da poesia e ambos convocados, na perspectiva de João Alexandre Barbosa (1986, p. 13-37), pela experiência do eu com a linguagem.

O conceptismo constante da gênese renovada insiste que o enunciador é resultado do valor performático da própria imagem que realça a cosmogonia dos mortos, das terras e dos fundadores conhecidos pela saga e cultura. Isso quer dizer que o transcendentalismo se move a partir das comparações associadas às metáforas e metonímias que explicam os fenômenos retóricos circunscritos pelo afastamento da realidade empírica e recriam os contingentes da poética, da conversão das palavras concernidas da imaginação dinâmica e terrestre ao centro criador desse simbolismo mítico. Assim, não negamos que os processos coletivos de fundação

estão postos por um poema de apóstrofes, interpelando, aos mortos e aos vivos, a poesia que envolve o achamento. Do cantador que se coloca enquanto poeta-herói para cantar não a história oficial, mas aquela onde os personagens estão imersos de sangue, suor e lágrimas ao narrar os eventos da conquista, da povoação dos sertões e da América ao retomar a distinção aristotélica de que somente a poesia é capaz de transformar os fatos em imagens poéticas representativas de valores. Como vimos, “O país dos Mourões” se abre com a imagem da queda ou de eventos apocalípticos sobre a terra que tanto é exaltada para, fazer-se dela, a pátria e o continente do homem latino-americano pelo mito de fundação. Mircea Eliade toma o retorno pela origem como arquétipo da situação criadora e o poema, com sua microestrutura estilística e semântica, reforça, de acordo com K. Ruthven (1997, p. 57), a composição desse mito, pois o poeta é um sistematizador de sua própria mitogonia ao encerrar o significado real e implantar o sentido aparente daquilo que quer dizer. Portanto, suas palavras feitas de pedras e metais a ferro e fogo mostram que a experiência coletiva narra os eventos de fundação por um passado, potencialmente, mítico conectado ao presente pela linguagem que redimensiona a poesia e não a um lugar esvaziado.

7. IMAGEM ÓRFICA: O POETA-HERÓI E A METÁFORA DO SOPRO

O procedimento formativo da imagem e do discurso traz em si as suas direções quando orientado pelo próprio presságio do poema e no que ele deseja efetivar. Dentro desse contexto de elucidação e efetivação da imagem literária, a relação da poesia com o mito se torna uma das características da escrita de Gerardo Mello Mourão ao instituir a mitopoética composta do herói que canta a fundação do Brasil e da América através da palavra articulada pela metáfora e que desarticula a linguagem poética daquela que imita a realidade. Essa estreita ligação da sua poesia com o mítico e o sagrado nos faz caminhar para o espírito órfico que tanto subsiste na narrativa de “O país dos Mourões” como tema e motivo uma vez que é concebido na literatura como recurso de criação e livre de alguma imitação. Este canto está carregado de significados onde o fazer telúrico ou as coisas nascidas e voltadas para a terra se eleva a representação da espiritualidade órfica quando a imagem do sopro e a ida ao submundo recuperam os mortos pelo canto da flauta. Com efeito, o mito de Orfeu é resgatado não pela história em si, mas sim através da transposição artística que apresentada a versão atualizada da ideia de cosmogonia e do universalismo como sendo o elemento categorizador da retomada da tradição clássica a fim de consubstanciá-lo a representação do sertanejo arcaico por meio da rememoração coletiva do enunciador. Isso nos possibilita dizer, do ponto de vista literário e simbólico, que a figura do poeta-herói é um arquétipo de Orfeu enquanto poeta libertário, do enunciador inventor de formas e imagens ao transcender o tempo e o espaço da criação de qualquer época até porque a análise nos permite conhecer essa forma integradora, estruturante e conteudística ao refletir sobre os sentimentos dos povos fundadores pela origem e queda.

Sob a perspectiva do efeito materializante, o mito assume no poema o caráter estético por ser um dos componentes principais e atemporais dessa estrutura para depois se pensar na condição humana aí preservada. Esse enriquecimento técnico se dá com a tensão estilística e a semântica encontrada na simbologia de Orfeu ao tomar a linguagem pela atividade criadora e revelar a sacralidade de toda a trilogia de *Os peãs*. No Modernismo, essa reinterpretação se manifesta em Vinícius de Moraes com a peça teatral *Orfeu da Conceição* e em Jorge de Lima pelo poema longo *Invenção de Orfeu*, principalmente, ao levarem a estas poesias o significado do mito permeado de ritmo, melodia e do divino durante o período. Para Alfredo Bosi (2004, p. 10), a linguagem nova é voltada para a natureza do trabalho poético, ou melhor, ao ser da poesia que acolhe a unidade de sentido de seu tempo e do próprio poeta, pois a modernidade e a contemporaneidade retomam o modo de criação pela metáfora e através da metalinguagem

com evasão da vida cotidiana para construir o tempo por meio da inventividade e evitar a redução a um universo de juízos convencionais. Com isso, vemos que a estética moderna e a contemporânea estão acima de seu papel pragmático, o do ato de se comunicar, uma vez que Gerardo Mello Mourão se afasta da poética da negatividade e da geração neoparnasiana para instituir o que se pode chamar de poética da positividade ao retomar o passado clássico não como tratamento paródico e nem irônico, mas pelo redimensionando do poeta em regressar a tradição pela potencialidade mítica e de construir a força de sua poesia.

Se o mito é convocado como fonte de elocução retórico-poética dessa voz enunciativa, logo, a linguagem se adapta ao da saga pelo viés simbólico para se colocar na figura do poeta-herói, de sua linhagem e, conseqüentemente, na do homem latino-americano enquanto *sermo mythicus* que permite dizer o indizível pela reflexão de sentido do próprio Orfeu como uma espécie de revalorização artística do poema ao presentificá-lo dentro dessa série de conflitos provenientes do mundo moderno e contemporâneo. Ao realizar um diálogo vivo com o mito arcaico, ela passa a dar um significado existencial a essa narrativa de fundação pelas questões simbólicas da relação tempo/espaco e sexo/morte. Situação que permite vê-la emergida tanto na vivência individual quanto na coletiva ao questionar o seu destino por vir dos mortos, da nação e do continente de toda a raça planetária ao serem considerados pelo lado arquétipo da existência. O próprio autor em *Invenção do saber* (1990) afirma que a substância elementar dos acontecimentos está nos prístinos do tempo mítico, o tempo auroral do ser e do existir do homem. O orfismo não é apenas o episódio tecido pela intriga do poema, porém é o elemento que indica a viagem do enunciador agora como poeta-herói ao mundo dos mortos e que os resgatam enquanto imagens órficas interligadas as cenas telúricas de seu canto:

Não me temas se venho coroado dos cactus e talictres
do país dos Mourões
e trago o rosto rude das terras imaturas
sou filho de Calíope e fui eu
que recebi de Apolo na floresta virgem
a cítara de Linos
e aprendi a tanger a cítara de Linos
e fui o primeiro a juntar mais duas cordas à cítara de Linos
e de volta do país moreno
sou eu que vou introduzir de novo em tua casa
a expiação dos crimes, o culto de Dionísios, de Hécate Ctônia
e os outros mistérios órficos.
Todas as noivas mortas voltarão
quando eu tanger a lira no Tenaro
e condoer os capitães do inferno.
Não, eu não te perdi; ao teu enalço
viajei o inferno e demorei no inferno

e ainda espedaçado nas orgias trácias
 as águas do rio a arrastar-me a cabeça cortada
 os lábios à torrente clamariam
 teu nome — e tu serias no meu canto
 e touro e cisne e degolado Orfeu

Ὀρφεύς Θησεύς

a flor do talictres tem o cheiro da semente humana
 em meu lombo em minha asa em minha lira em minha
 toledana
 celebrarás, ó bem amada,
 o teu guerreiro e o teu cantor.

(MOURÃO, 1999, p. 56-57)

O final do canto 17' (treze) é o reflexo da cena enunciativa que translada o mito para a poesia no sentido de estabelecer uma *poiesis* que mantenha a estreita relação da sua dimensão mítica com o poema. Isso fica evidente quando o sujeito poético cumpre a missão de assumir a função de herói e por estar relacionado com a nobreza de sua estirpe. Além de tudo, convoca o discurso de caráter religioso ao se submeter à doutrina órfica, a da unidade do espírito e da vida que, na visão de Werner Jaeger (1992), a alma é antecessora ao corpo, para se acender da imagem de Orfeu por ser o primeiro poeta que, após a queda, possibilitou com o seu canto a criação do novo mundo ao pacificar os elementos da natureza pela crença e poder restaurador da palavra. Essa figura do herói é a constante temática do primeiro poema-livro do tríptico porque é na voz órfica que apresenta a imagem de si pela imagem telúrica, principalmente, ao fundir o universo grego com o rosto rude das terras imaturas coroada de cactos para narrar o mito e o da fundação sobre o olhar do sertanejo (“*sou filho de Calíope e fui eu/que recebi de Apolo na floresta virgem/a cítara de Linos*”). Com a representação do enunciador através da imagem de Orfeu, filho de Calíope e Apolo além de irmão de Linos, o discurso poético se volta para duas interpretações acerca do poeta trácio no que diz respeito não a história, mas a metáfora da criação da palavra; a primeira se refere ao verso e a música sem a palavra escrita; a segunda está centrada na atividade arquitetônica da lira como símbolo da palavra articulada, versão esta que se remete o poema de Gerardo Mello Mourão, pois ao acrescentar mais duas cordas à cítara “*e de volta ao país moreno*”, o poeta-herói se torna o ourives, o modelador das próprias palavras, para buscar a harmonia da sua poesia e da palavra poética. Toda a intenção formativa e discursiva do poema é de pautar ao amplo simbolismo da linguagem por haver a aproximação entre os dois textos e lidar com a cultura grega e a nordestina pelo rito órfico. Isso significa que o jogo da forma e do discurso está em desembaraçar a coação objetual do

mito e impor que o espírito da criação se torne vivo na palavra e na imagem mítica uma vez que, para Ernst Cassirer (1992, p. 116),

A palavra e a imagem mítica, que a princípio se erguiam diante do espírito como duro poder real, despejam-se agora de toda realidade e eficácia; são apenas ligeiro éter em que o espírito se move livremente e sem obstáculos. Esta libertação não se produz porque a mente abandona a casa sensorial da palavra e da imagem, mas porque as utiliza como órgãos e, com isso, aprende a entendê-las como são em seu fundamento mais íntimo como formas de sua própria autorrevelação.

O éter é o elemento restaurador do cosmo e sua relação com a palavra, de acordo com a analogia do filósofo alemão, surge como meio libertador de uma visão objetivada da poesia já que as expressões são os órgãos que movimentam e dão vida as imagens poéticas. E é nesse ponto que o poema entra em consonância com o ato de criação da imagem órfica ao priorizar os mistérios órficos e realçar a imortalidade daqueles que caíram (*“sou eu que vou introduzir de novo em tua casa/a expiação dos crimes, o culto de Dionísios, de Hécate Ctônia”*). Esses versos são dirigidos ao interlocutor do discurso pelo pronome “tua”, e o substantivo “casa” designa o espaço afetivo ou a imagem íntima fruto da introversão que materializou na imagem dinâmica. Embora seja o lugar de refúgio e tranquilidade, o que vemos é o espaço de conflito na sua interioridade por partir daí o conhecimento sobre os mortos e da expressão “a expiação dos crimes” ser um recurso intertextual implícito que se remete a fala de Orfeu ao divulgar na Hélade o culto a Dionísio e aos mistérios órficos pela imortalidade da alma a quem neles se iniciassem. Além do culto dionisíaco, o que falaremos adiante, há nessa morada a adoração a Hécate Ctônia, deusa dos fantasmas, monstros apavorantes e terrores noturnos, simbolizando, através de sua imagem com os três corpos e três cabeças, os caminhos percorridos pelo poeta-herói como o infernal, o purgatório e o celeste (os mesmos de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri), sendo que o último no tríptico é a ilha de Delfos com menção a liberdade da escrita poética. O verso *“viajei o inferno e demorei no inferno”* é a caracterização dos dois primeiros elementos que então tornam o submundo o lugar telúrico da hostilidade, pois na concepção bachelardiana, o ífero, a gruta e o labirinto são símbolos da casa e representam a isomorfia da imagem do repouso visto que é dentro dela que se levanta as noivas mortas e as orgias das Mênades ao retratá-las como o canto da morte de sua estirpe e a do poeta trácio (*“as águas do rio a arrastar-me a cabeça cortada”*). Efraín Tomás Bó (1999, p. 135), afirma que esse orfismo gerardiano é, sobretudo, o descenso infernal, a descida ao frio e ao fogo eterno do reino das almas, a revelação poética empreendida da experiência do sagrado e da alegoria por se remeter ao fazer criativo. Portanto, isso é evidente quando direcionamos o nosso olhar para

a forma do *enjambement*, da cesura e da conjunção coordenativa aditiva “e” em “*os lábios à torrente clamariam/teu nome – e tu serias no meu canto/e touro e cisne e degolado Orfeu*”. Assim, são exemplos dessa grandeza estilística que recai sobre a semântica das orações por significarem o resgate dos mortos pelos nomes acompanhados dos elementos da terra como o touro, o cisne, a flor do talictres e esta se referenciar a Orfeu enquanto semente humana. A convocação das almas pela figura gráfica e visual da palavra Ὀρφεύς representa a ideia da cosmogonia (e no mito a formação do helenismo) trazida ao presente pela voz do enunciador ao exaltar a tribo no canto da palavra (“*em meu lombo em minha asa em minha lira em minha /toledana*”). Por conseguinte, a forma do paralelismo sintático (“em meu/em minha”), a do paralelismo semântico (“lombo”, “asa”, “lira”, “toledana”) e do assíndeto reforçam toda essa subjetividade, principalmente, quando a caracteriza como o discurso do guerreiro celebrador da origem.

A operação artística da imagem órfica na forma objetivada da expressão é uma alusão constante à imagem que nasce. Essa revisitação imagística do poeta-herói de Gerardo Mello Mourão e do herói-poeta de Jorge de Lima em “*Um Barão assinalado/sem brasão, sem gume e fama*” (1997, p. 509) ocorre de modo simbólico-metafórico pelo significado do mito, e sua representação figurada recupera a visão do sagrado que desdobra e se refugia na interioridade do eu pela busca mítica da fundação no primeiro e, no segundo autor, da humanidade e ambos no poder revelador da palavra poética. O poeta moderno transfigura as superfícies profundas do hades em desejo de reencontrar a palavra viva, as dos cantos primeiros de Orfeu, como um jorro de uma escrita fluente:

Estava decorrido. E o remo leva-me.
 Nem sei como se deu. Mas arrastado
 de mim. Palavras. Índole. Deixai-me,
 indo sem mim. Depois nem mais consciência.
 Nem mais a minha mão nem um rumo igual.
 A consciência de fora me solvendo.
 Enfim, tudo vazio, enorme ser,
 contendo-se divino no seu ritmo,
 voraz ritmo implacável, inconsciente,
 no gesto em que fiquei tocando as coisas,
 e as coisas desfazendo-se em mim próprio:
 o trânsito de Orfeu para a pureza,
 o trânsito de Orfeu para a inconsciência,
 superfícies perdidas, cantos virgens,
 fogos dourados de palavras vivas,
 sangue das luzes inundando o tempo.
 Havia essa presença que não há.

(LIMA, 1997, p. 768-770)

I

A linguagem
parece outra
mas é a mesma
tradução.

Mesma viagem
presa e fluente,
e a ansiedade
da canção.

Lede além
do que existe
na impressão.

E daquilo
que está aquém
da expressão.

II

Viagem e ilha
a mesma coisa
e um vento só
banhando livre
o poema *ivre*.

Guia e Alighieri
pisam a loisa
em que anda Jó.

(...)

Admoestador de alarmes consentidos,
onde labora o ser (onde continuas
as manhãs infantis e as borboletas
rodeiam cofres cheios de raízes
e sementes e bulbos maternos;
onde tudo é perpétuo como o vento).
E, consequentes, eis os outros testes:
a neblina no rio, os seios vistos,
a asma colegial, as noites vivas,
as falenas no teto... O poema nasce:
Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta.

(LIMA, 1997, p. 676-678)

O questionamento da existência do homem e do surgimento da palavra poética pela catábase, precisamente a da descida ao inferno, representam o pensamento da morte na cultura primordial desde Orfeu (“*o trânsito de Orfeu para a pureza, /o trânsito de Orfeu para a inconsciência*”), passando por Ulisses e o seu diálogo com Aquiles³⁵ no hades e, ainda, o

³⁵ Cf. *Odisseia*, v. 478-491. “Ó nobre filho do Eácida, Aquiles, primeiro entre os Dânaos!/Vim, por me ser necessário pedir um conselho a Tirésias/sobre a maneira de em Ítaca alpestre chegar de tornada./Ainda ao país dos Aqueus não fui ter, nem à pátria querida;/sim, continuo a vagar e sofrer. Mas ninguém, nobre Aquiles,/é tão feliz como tu, no passado e nos tempos vindouros./Enquanto vivo, os Argivos te honrávamos, qual se um deus fosses;/ora que te achas no meio dos mortos, sobre eles exerces/mando incontestemente” (HOMERO, 2015).

salvo-conduto de Enéas ao ter a entrada permitida às regiões inferiores³⁶ até o Renascimento com Dante onde estes heróis épicos atingiram a categoria do sagrado pela sua morte simbólica e alcançar a anábase do autoconhecimento. Esse trânsito ao reino noturno chega então à lírica moderna de forma obscura uma vez que essa vertente é própria desse período, pois segundo Hugo Friedrich (1991, p. 16), a dissonância gera a excitação da inquietude já que a magia da palavra, o seu sentido e o mistério agem para essa compreensão desorientada. Um exemplo é a poesia limiana que comunica antes de ser compreendida ao priorizar o ato da criação pelo significado órfico ao invés do mito em si (“*Nem sei como se deu. Mas arrastado/de mim. Palavras. Índole. Deixai-me,/indo sem mim*”). O que se nota é a valoração do espaço poético, o mesmo processo encontrado no poeta cearense, ao tratá-lo pela transcendência e imanência da linguagem poética (“*A linguagem / parece outra / mas é a mesma/tradução*”) como está demonstrado no poema I do canto sétimo estruturado na forma de um soneto com versos trissílabos tanto nos quartetos como nos seus tercetos. Portanto, a busca do tempo e do espaço mítico no poema contemporâneo consiste na competência de resgatá-los do passado perfeito, o da Antiguidade clássica que, mesmo havendo certa negação a tradição pelos modernistas, o mito e a palavra são reinterpretados pelo seu total caráter transformador como se fosse uma espécie de veículo organizador que criava tudo e por ele o mundo se revelava (“*O poema nasce:/Orfeu, Orfeu, Orfeu que me desperta*”).

Essa trilha da descida infernal e da obscuridade da expressão artística também está na poesia contemporânea de Gerardo Mello Mourão. O rito órfico na sua poesia é a alegoria das situações de dificuldades ao caminho da luz e da epifania do entendimento do mito como da expressão ao trabalho poético. Com relação ao primeiro caso, essa viagem se torna o símbolo da fundação ao trazer o passado mitificado pela ressurreição dos mortos através do som de sua cítara (“*quando eu tanger a lira no Tenaro/e condoer os capitães do inferno*³⁷”); já o segundo privilegia a forma sobre o conteúdo devido insistir no processo da linguagem operada pelos recursos sonoros e rítmicos da língua como fórmulas formantes e sistemáticas. Logo, o que há em comum entre os autores é o emprego sutil das palavras ao romper a linearidade do tempo cronológico para o tempo mítico a fim de caracterizar os poemas pelas construções estilísticas

³⁶ Cf. *Eneida*, Canto VI, v. 210-218. Este se refere a anuência divina dada a Enéas para que entrasse no inferno. A sua passagem era livre caso trouxesse uma folhagem de visco, um ramo de ouro que tinha como símbolo a vida uma vez que no pensamento mítico a vida e a morte possuem a mesma unidade. Veja a seguinte passagem: “Na dúplice anelada árvore, donde/Reluz discorde brilho entre a ramagem./Qual visgo sói, no alheio pé gerado,/Verdecer e enramar-se ao brumal frio,/Nos troncos enrolando os cróceos gomos;/Na enzinha opaca tal vegeta esse ouro./E a folheta crepita à branda aragem./Dele, inda assim tardio, ávido Enéias/Pega, rápido o quebra, e à vate o leva” (VIRGÍLIO, 2013). O rito órfico surge ainda quando o herói, em situação de fuga pela derrotada de troia, sofre privações diversas (daí nome Orfeu) e luta contra os monstros para fundar Roma.

³⁷ MOURÃO, 1999, p. 56.

onde a condição humana assume o papel *a posteriore* como mero material poético. O tempo e o espaço são mais uma das tendências desenvolvidas pelos poetas quando trata da revisitação do mito pela poética moderna e contemporânea ao se mostrarem ilimitados e sem fronteiras. A este respeito, tornam-se arquetípicos na poesia gerardiana ao revelar um discurso polifônico onde se mescla a voz do sertanejo com a de Orfeu em “*Eurídice! Eurídice! não te diga morta a memória do tato*”³⁸ por um caráter múltiplo do enunciador, suplantando a cultura primitiva com a atual por meio dessa linguagem que configura o poema. Mircea Eliade (2006, p. 165) assegura que o homem moderno, no momento que convoca a expressão artística para atingir o tempo mítico ou a época beatífica do princípio, preserva-se o comportamento mitológico para afastar da cronologia temporal. Com isso, o espaço adota o aspecto mítico diferenciado do ambiente real ao ser submetido ao modelo simbólico e aos variados *topoi* dos antepassados:

num carro em que as rodas eram liras
e as liras eram de ouro, tocando marchas nupciais e canções
napolitanas:
nas casas de meu país as paredes guardam
os ossos e o sangue dos Mourões
minha tetravó vendeu suas joias de ouro
e os machos puderam comprar mais bacamartes
e a terra dos canaviais continuou grande e nossa e
nas casas de engenho
as moendas cantavam dia e noite e nos terreiros
ao galamarte cantador os meninos morenos
giravam no ar
e no ar
torneavam o torso
e dóricos
à beleza e ao perigo
dos galamartes cantadores ao perigo
das guiadas e dos rifles
e à mestria das bestas certeiras
medravam os machos
in illo tempore
e ao seu bote
o teu corpo roubado às ruínas etruscas
há de tombar no chão ardente
do país dos Mourões

χθονοπαίδες χθονοτρεφοί

e ao seu baque irão brotar
os do culto de Hécate Ctônia
“e igual que antaño
en torno al sobreviviente
los pastores se ciernen en rueda
y oran en común
y se aprietan por las manos”.

(MOURÃO, 1999, p. 96-97)

³⁸ Ibidem, p. 40.

As condições que o espaço é apresentado no canto kz' (vinte e sete) revela-nos certa aproximação com o caráter utópico de Jorge de Lima ao representar a ilha assim como no poema “Rastro de Apolo”, de Gerardo Mello Mourão, ao designar o arquipélago de Delos como o próprio espaço da escrita poética que o poeta-herói procura após a saída do país dos Mourões e da intensa viagem terrestre e marítima pelo mundo, temas que serão abordados nos próximos capítulos. Embora a espacialidade em Jorge de Lima (1997, p. 509) não tenha uma localização específica (“*que é de aquém e de além mar*”), a do poeta cearense é evidenciada tanto por essa natureza utópica da realidade configurada quanto da concepção tradicional e de maneira diferente ao abordar a espacialidade. Os versos “*num carro em que as rodas eram liras/e as liras eram de ouro, tocando marchas nupciais e canções/ napolitanas*” são alguns dos exemplos dessa semelhança à visão utópica por ser caracterizada pela contradição do real ao revelar a imagem do carro com rodas de lira em ouro. Com efeito, os versos “*nas casas de meu país as paredes guardam/os ossos e o sangue dos Mourões*” traduzem uma imagem surrealista bem próxima à ideia de André Breton ao defender a renovação dos valores morais, políticos e filosóficos por meio do movimento artístico-literário que preservou o pensamento livre e afastado de qualquer razão através do uso da expressão espontânea e da imaginação poética. Com o emprego dessa imagem, o enunciador nos redimensiona aos microespaços da casa para enfatizar as múltiplas significações do telúrico uma vez que se converte na dor e não ao aconchego. O que presenciamos é a descrição das imagens pelo recurso retórico da éfrase em que o adjunto adverbial (“nas casas de meu país”) enfatiza o modo de como o enunciador refere à nação ao descrevê-la pelo domínio metonímico; enquanto “as paredes” e “guardam os ossos e o sangue dos Mourões” funcionam como sujeito e complemento da oração, causando estranhamento e o efeito do absurdo no receptor ao deparar com a cena enunciativa da morte. O interessante a observar no canto é a oscilação entre a imaginação do repouso e a da vontade até porque nessa mesma imagem encontramos a força operante das mãos pelas expressões “a terra dos canaviais” e “as moendas cantavam” ao conotarem o trabalho de moagem da cana, sobretudo, ao empregar o adjetivo grego grafado em letras gregas e negrito no discurso para referir aos fundadores como os filhos do chão. A partir daí, Vitto Santos (1971, p. 103-105) afirma que os personagens e a região que origina o país dos Mourões são figuras do mundo áspero criado no amor e na vingança, mas é dele que se revela toda a genealogia heroica dos antepassados nordestinos e da América do poeta-herói. O território que dá origem é o mesmo dos meninos morenos, dos galamartes cantadores e do chão ardente dos tombados onde estes são conclamados por um dogma mítico, o do culto a Hécate-Ctônia, para a transformação dos mortos em seres nutridos dessa terra. O adjetivo grego quanto os versos em língua estrangeira

surtem como referência a narrativa ovidiana³⁹ ao mencionar que o princípio metamórfico dos mitos e do homem nesse discurso poético é na verdade o poder de criação da linguagem em razão de ser o elemento que traduz e organiza o poema, de dar sobrevida antes do nascimento da língua a qual leva a tessitura de todo o canto.

A poesia de Gerardo Mello Mourão prioriza o ato da criação com o próprio significado da imagem órfica. O rito órfico que tanto mencionamos se encontra desde o início do poema quando o enunciador funda o país dos Mourões, povoando-o com os mortos pelo chamamento de seu sopro. Aqui o mito de fundação e a imagem telúrica assumem papéis relevantes por designarem a origem, a morte e a ressurreição de toda a estirpe, em especial, o homem latino-americano que, por efeito de similitude ao mito de Orfeu, passamos então a denominá-lo de metáfora do sopro uma vez que acessa o mundo pelo som da lira, da cítara ou da flauta como processo libertário da escrita poética. Se a palavra é o substituto da combinação de aspectos e que tem o seu significado e pensamento de transação entre os contextos, logo, é essa presença simultânea da matéria e do veículo que a organiza dentro do poema. É no agrupamento dessas semelhanças de nomes ao constituir a fundação pelo recurso de inventividade que chegamos a tal definição, pois, para Paul Ricoeur (2005, p. 108), a teoria do enunciado metafórico é a responsável de produzir o sentido e também de assumir a função de tropo-figura e não o curso forçado de significados. Contudo, percebemos que a transposição não ocorre isolada somente no nome, mas no conjunto do discurso ao utilizar, incansavelmente, a palavra “sopro”. Isso permite que a identificação e o modo de como ela aparece nos poemas esteja voltado ora para a imortalidade dos mortos ora, e a mais prescindível de *Os peãs*, para a liberdade da escrita que não ficasse detida na univocidade do tempo e sim que flutuasse com a unidade dos sons pela obscuridade de qualquer época. O poeta explora e transcende as significações ao trazer para a contemporaneidade essa reflexão no campo mitológico, servindo-se da revalorização da criação no momento que há o apagamento do eu empírico, a retomada a tradição clássica como da estética tradicional ao dar uma atenção maior à palavra quanto ao seu aspecto visível e visual.

A tentativa do poético em reviver a linguagem pela incursão da metáfora do sopro é a renovação do pensamento objetivo-subjetivo e sua vertente pós-modernização. Os símbolos míticos comprovam esse desejo almejado de encurtar a distância entre as épocas uma vez que a voz enunciativa utiliza a forma cantada ao estilo da cultura primordial e da poesia oral para

³⁹ Cf. Livro I, v. 416-421. “*Cetera diversis tellus animalia formis/sponte sua peperit, postquam vetus umor ab igne/percaluit solis,caenumque udaeque paludes/intumueret aestu, fecundaque semina rerum/vivaci nutrita solo ceu matris in alvo/creverunt faciemque aliquam cepere morando*” (OVÍDIO, 2016).

recitar o canto cosmogônico, restabelecendo o poder e o impacto que a força da palavra tinha sobre os mortos:

e quando eu vou és tu mesma que vais
 aos meus tratos com Circe e com Calipso
 e meu hálito é sempre presente em tua nuca
 por meu nome te chamas e não sabes
 onde acaba o meu barro e o teu começa
 ao mesmo sopro: de qual de nós
 amadurara a polpa de teu ventre
 por meu nome te chamas e onde sou

(...)

Junto ao teu esquife debruçados
 morta – já nada te perguntaremos
 decifrada e fatal em teu sarcófago:
 sobre teu lábio agora as chaves são de cinza
 e do mistério morto o pulso
 nunca tomaremos:
 fora belo rasgar os vidros de amanhã
 ao sopro de diamante dos oráculos.

(MOURÃO, 1999, p. 43-49)

As estrofes compõem o canto I' que recontam o mito dentro da perspectiva regional-universal “do país goiano do país de Eleusis do país de Orfeu⁴⁰” e o da fundação pela morte. Desse modo, ao utilizar a imagem órfica, o enunciador expõe essa relação com a realidade representada, fazendo com que ela receba a sua legitimação ao desvendar o silêncio escondido por detrás da palavra. Ao recorrer os mais diversos *topoi*, transformando-os em metáforas a fim de intensificá-las na contemporaneidade como princípio de construção de seu discurso, o sujeito poético articula o significado e a significação como sendo os elementos convergentes na composição do poema e explora a não negação com toda a tradição clássica para definir a poesia. O interessante a ser observado na primeira estância é a repetição de “por meu nome te chamas” para reforçar, pela voz do poeta-herói, a imagem evocativa da amada morta que, ao chamá-lo, a guiará para fora do submundo. Portanto, as locuções adverbiais que completam o sentido dessas expressões (“não sabes” e “onde sou”) indicam, respectivamente, o momento em que ela desconhece os limites do inferno, e os versos “e quando eu vou és tu mesma que vais/aos meus tratos com Circe e com Calipso” remetem ao acordo feito com as deusas para libertá-la, aproximando-se a promessa feita a Hades pelo poeta trácio. Essa imagem evocativa é estruturada como uma espécie de analogia com base naquilo que Alfonso Reyes (1952) toma como poesia e saberes unificados ao revalorizar a cultura greco-romana para encapsular

⁴⁰ Ibidem, p. 39.

as características essenciais do universalismo ao caráter nacional, principalmente, ao discutir a origem e a identidade nacional-americana presente no poema *El ruido y el eco*⁴¹ (1932). Os versos “*onde acaba o meu barro e o teu começa/ao mesmo sopro*” são exemplificações desse argumento retórico, e o vocábulo “barro” é, sobretudo, um elemento telúrico traduzido pela imaginação energética ao fazer menção à existência dessa identidade universal-nacional além de referir às manifestações mítico-religiosas do discurso cosmogônico. Se o escritor é aquele, que consciente ou não, responde às perguntas de seu tempo orientado pela criação, logo, José Geraldo Nogueira Moutinho (1977, p. 47) vem a afirmar que Gerardo Mello Mourão atinge o ser da poesia ao revelar as características intransferíveis a atmosfera espiritual de sua época em que um homem comum não seria capaz de conhecê-las. É nas particularidades da escrita que convocamos a palavra “sopro” como metáfora da origem onde o sujeito poético nos deixa claro o início da genealogia (“*de qual de nós/amadurara a polpa de teu ventre*”) demonstrado no último verso da segunda estrofe ao designá-lo, metaforicamente, como resposta do deus sobre a origem e a queda (“*ao sopro de diamante dos oráculos*”).

Em comparação a metáfora da criação tão simbolizada no mito de Orfeu pela palavra primitiva ou articulada, o tríptico de Gerardo Mello Mourão, precisamente os poemas “O país dos Mourões” e “Rastro de Apolo”, trabalham esse processo de metaforização por aquilo que João Alexandre Barbosa (1975, p. 57-90) denomina de discurso da linguagem poética quando o poeta cearense insere a mitologia como a condição própria, *conditio sine qua non*, da construção da imagem e da escrita literária. Essa similitude está explícita na passagem em que Apolo concede ao poeta-herói a sua lira para cantar o sopro da cosmogonia e o da liberdade da palavra sem limitá-la na subjetividade romântica, e de ser “*o primeiro a juntar mais duas cordas à cítara de Linos*” (MOURÃO, 1999, p. 56). Ao buscar na metáfora a condição retórico-poética para arquitetar a cena enunciativa do sopro, a leitura órfica vai se efetivando à medida que incorpora novos significados e cujas coordenadas são verificáveis nas suas vinculações com o espaço de toda a narrativa. Este espaço a que nos referimos é nada mais do que a linguagem articulada ao se adequar a palavra sopro com o objeto referenciado (o mito de Orfeu) e reconstruir os caminhos em direção à unidade do poema e de suas relações, relativizando a edificação e a significação do telúrico através dessa nomeação linguística:

⁴¹ Cf. “Si aquí el coco de Alagoas/labrado en encaje, allá/la nuez de San Juan de Ulúa./calada con el puñal”. O poema é a metáfora que sintetiza, esteticamente, a cultura europeia e não europeia centrada na criação de uma linguagem inventiva (a da forma e a da expressão) para chegar ao conhecimento do ser como caráter nacional. A simbologia dos frutos (castanha/noz) refere-se ao trabalho poético por representá-lo pela imaginação poética da escritura já que a exploração das nações como tema, segundo José Luís Martínez (2001, p. 17), deve-se a “*su historia, su cultura, sus problemas económicos y sociales, sus creaciones literarias y artísticas, su pasado y su presente*”, essencialmente, ao retratar a reinvenção dos países latino-americanos como nações modernas capazes de trilhar a própria criação poética.

E as terras ao norte do Cabo de Santo Agostinho se
fundaram
ao sopro dos padres iluminados e líricos
e cheios de espírito e à bravata
dos coronéis épicos e românticos

(MOURÃO, 1999, p. 114)

deixou a mão, a faca encravada e a implacável morte

tanto me atendem à cítara – Ὀρφεύς

como à ponta do punhal – Θησεύς

(...)

tanto me atendem à cítara
como à ponta do punhal,
tanto a meu punho se deitam
os vencidos na macega
como a meu canto as mulheres
na ribanceira do rio:
explica, Maria Helena,
como esta doçura é forte
e o vigor desta bravura:
chama a princesa e estremeçam
seus seios na minha mão:
não sou Teseu nem Orfeu,
os dois são Mello Mourão.

(MOURÃO, 1999, p. 90-91)

Com essas considerações e, a partir da leitura dos excertos acima, devemos considerar como unidade e suas relações à anterioridade ao texto. Esse antes tem a ver não com a intenção do autor e sim com a do poema em articular o mito de fundação e o seus símbolos pela metáfora, incorporando os significados que eles se subscrevem nesse jogo de linguagem. Isso quer dizer que o segmento da realidade corporificado é aquele apontado pelo texto e não o que está em detrimento do biográfico ou socialmente anterior a ele até porque se encontra estruturado na forma do poema. Ao ler o verso “*ao sopro dos padres iluminados e líricos*” deparamo-nos, novamente, com o discurso cosmogônico, o do retorno à origem, em que a imagem conotativa dos sacerdotes está como seres míticos fundadores junto com a imagem heroica (bravata) dos coronéis que se identificam com o significado do sopro. Se atentarmos a leitura desse verso e de toda a estrofe, vemos que o uso intensificador do polissíndeto “e” nos leva ao pensamento órfico da ressurreição pelo fato de “*as terras ao norte do Cabo de Santo Agostinho*” serem fundadas na reconstrução catártica da voz do poeta-herói e este cumprir a missão de cantar o mundo do país dos Mourões posterior à queda. O segundo poema é um dos exemplos simbólicos da flauta, da cítara ou lira, como sopro, sugerindo, de maneira implícita, o nascimento da dor e da morte. Portanto, esse sentimento é registrado pela anáfora (“tanto” e

“como”) que atua como uma conjunção subordinativa adverbial ao introduzir, em cada verso inicial, o efeito comparativo da morte apresentada pela lira de Orfeu com os seus símbolos. No poema, a morte está representada como fruto do punhal do sertanejo e personificado pelo canto a Maria Helena, ou melhor, a Eurídice, amada evocada do infero que faz o poeta-herói mergulhar na alma daqueles que caíram sobre a campina seca (macega) e resgata aquilo que se considera ser o eterno dentro do humano.

Com a metáfora do sopro, os caídos se erguem e desfilam as suas chagas pela imagem órfica gerada no não-ar e na não-luz da cítara, uma alegoria ao ato poético que, pela via da linguagem, é a criadora da realidade que aparece e não aquela que surge da aparência de um real. O sopro, muitas das vezes representado pelo canto, indica tanto a cosmogonia quanto o telurismo memorialista do enunciador. Por esse discurso, transfere a bravura dos heróis Teseu e Orfeu a sua tribo e, ao assumir a postura grega, repassa aos deuses a identidade nacional ao trazê-los no seu tempo e espaço o caminho do mundo dos mortos onde, a partir dele, se dispõe como aprendiz e vencedor da morte (“*era assim que o querias/o que venceu a Dor?*”). Essa concepção metafórica do sopro é captada pela relação entre o Orfeu e a lira e, à medida que adentramos na leitura do tríptico, esse trabalho de vinculação se torna mais visível quando o sujeito poético nomeia e transfere, por meio de seu contexto discursivo, o significado destes elementos para o liame da flauta-poema ao indicar que o sopro, segundo Temístocles Linhares (1976, p. 198-208), é a fundação viva do mundo e o da própria linguagem:

e sopro a flauta a rosa súplice
 e a canção te compõe e decompõe
 De seio a seio
 Tanjo a ovelha da letra ovelha à ovelha
 toureiro o touro da palavra
 picador banderilheiro
 no trapézio dos chifres perde o solo a sílaba
 do coração – e os olhos
 guardam gota a gota
 a espada matadora
 pois tourovelha toureiro touro
 arrebanha rebanho vivo
 rebanho à morte –
 e um dia
 há de restar de mim o pranto de Erifânia.

(MOURÃO, 1999, p. 361)

A presença simultânea e a interação desse conteúdo com o seu veículo, que é o próprio poema, são recursos retóricos que dão origem as semelhanças por similitude ao apresentar no discurso a ideia do processo de construção da escrita sob o signo de outra, o do som da lira de

Orfeu. Essa onipresença da metáfora do sopro é resultado do teorema contextual criado pelo enunciador ao processar a *eikon* dentro do campo semântico de seus enunciados. A imagem do poeta-herói de soprar a flauta e dela resultar a rosa súplice nada mais é do que a imagem conotativa da criação da poesia, e a canção que daí resulta é a evocação da musa da memória (“*De seio a seio*”) uma vez que, ao rememorar o passado em presente, este vem por um jogo de palavras o qual se torna arquétipo da estrutura poética ao caracterizar o poema como objeto material que o representa. A referência ao processo de composição e decomposição da escrita fica mais evidente nos versos seguintes quando utiliza o verbo “tanger” para remeter ao ato de retirar o som ou o ritmo da flauta/poema e cada rebanho de ovelha/estilo conduzido/produzido corresponde à ação de tourear/compor o touro/forma da palavra pelo sertão/obra. Por meio desta comparação, entrevemos que a articulação do plano mitológico com o estético faz-se no texto através da remontagem da metáfora do sopro no sentido de conferir-lhe a organicidade da vinculação flauta-poema e do som-ritmo. Os termos “tourovelha” e “toureiro touro” é fruto do fazer literário do retorno à tradição das vanguardas europeias, precisamente a do dadaísmo e, mais tarde, dos concretistas ao recorrer à técnica da *jitanjáfora*, de Alfonso Reyes (1962), ou seja, de composições *nonsense* que designam expressões sem sentido próprio e com efeitos sonoros, mas que, apesar de o primeiro vocábulo ser configurado pelo processo de derivação por aglutinação e o segundo por justaposição, a sua escrita proporciona o tom ritmo-musical. O sujeito poético concebe aos significantes inventados toda essa força criativa das palavras desconstruídas e, por conseguinte, reconstruídas de um passado ainda vivo no presente. Uma vez símile da metáfora da origem e da construção da escrita, o sopro é transcendido ao poema pela objetiva criação em deter, na dimensão interior e exterior do conteúdo órfico/telúrico, o fulcro íntimo da vontade e do repouso como uma fonte permanente da imaginação dinâmica, transformando a experiência-consciente na valoração decorrente do real representado. Dessa maneira, o Orfeu que chega ao sertão através da poesia gerardiana é o do mito pela palavra criativa, pois a metaforização com todos os seus tecidos de referências, possibilita conferir a significação e não a negação desse projeto mítico realizado como o elemento estruturante do mito de fundação e do rito órfico.

A imagem cosmogônica e telúrica instituída pela metáfora do sopro têm como base de sustentação a ligação com a frase alquímica hermética *Visita Interiora Terrae Rectificando Inuenies Occultum Lapidem* que, para Junio de Souza Brandão (2000), corresponde à descida no interior da terra e, ao fazermos a analogia a Orfeu e ao poeta-herói, eles se purificam para encontrar na pedra oculta das sombras a linguagem articulada. Essa retomada da alquimia é uma das constantes na poesia em questão porque as imagens providas da terra são aquelas de

resistência. O percurso feito às intempéries do submundo é visto em ambos os personagens pela viagem em busca de Eurídice, Magdalena e de seu clã como reconstrução catártica. Esse rito órfico provém do desejo da falta haja visto que, para continuar o canto, necessita resgatar a amada:

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

(MOURÃO, 1999, p. 23)

o fósforo de téus olhos esverdeia
as madeixas de ouro
verde flor de um país das esmeraldas
serene o vento à volta de teu cale
quadra 51, sepultura 68.061
e pétala por pétala levanta-te
anja nua, anja verde, anja de ouro
santa pássara
Maria Helena
Maria Helena Marques

(...)

Só os viajantes do país da morte
nos diriam tudo.

(MOURÃO, 1999, p. 39-46)

O memorialismo na poesia de Gerardo Mello Mourão ultrapassa o campo documental e se torna uma técnica da construção narrativa e do tempo mítico de “O país dos Mourões” quando Mnemosyne é convocada como musa que inspira a tessitura do poema. O canto Ε’ (cinco) e o terceto acima tratam da elegia onde o poeta-herói canta a morte de fauno, a do irmão morto ainda na infância. O sopro da flauta, arquétipo da rememoração, marca então o ritmo elegíaco do verso dodecassílabo, “na flauta de taquara – o fauno de seis anos”, por meio do hemistíquio de cesura épica em que a pausa está na sexta sílaba poética da palavra “ta/qua/ra” enquanto os versos iniciais são decassílabos com hemistíquios de cesura na quinta sílaba a fim de destacar a tonicidade e a estilística da tercina contemporânea. Todavia, é a comoção da ausência que impulsiona esse sentimento fundador do discurso cosmogônico uma vez que, ao evocá-lo, enfrenta o caos da origem, do desespero e da morte no mesmo molde do mundo helênico. Se a dialética da falta é a emoção universal e inerente ao ser humano, logo, é nela que o enunciador constrói o instável, pois Paul Valéry (1999, p. 81) assegura que o ato de viver é o de sentir a falta de alguma coisa e, para atingi-la, é preciso se modificar e tender a se substituir no estado da falta. Assim, ao fazer a sua viagem ao país da morte, precisamente na

“*quadra 51, sepultura 68.061*”, o poeta-herói tenta resgatar a santa pássara Maria Helena pelo canto com o uso da símploce ao repetir a palavra “anja” em seu verso “*anja nua, anja verde, anja de ouro*”. Mesmo junto com a amada na saída do mundo subterrâneo, essa falta nunca é completada:

tu que ousaste com teus olhos verdes
a margem do caminho
quem sabe tu de torna-volta
Maria Helena do país de Eleusis
do anjo da morte houveras aprendido
o mapa do sepulcro

(...)

e nesse rastro vamos
e uma noite qualquer é sua voz
o pomo do mistério em nossas mãos
o oráculo.

(...)

o oráculo da morta nos espanta
e quem se nós clamássemos nos ouviria mais do que ela?
e atrás de seu caminho de mãos dadas
vai nosso amor mais forte do que a morte.

(MOURÃO, 1999, p. 52-53)

O mistério, o sagrado e o órfico são descritos pelo tom mais lírico da poesia por serem os componentes responsáveis em carregar a expressão simbólica do poema. Os dois primeiros elementos referem ao quarto verso. “Eleusis” representa o lugar da chegada feliz e é sinônimo do paraíso pré-helênico. Esse mistério transcreve o segredo guardado pelas mulheres durante o rito de iniciação que visava à morte egóica e levava a alma a uma renovação transcendental, simbolizando a travessia no submundo do inconsciente para que pudesse emergir da luz. No que diz respeito ao orfismo ligado a essa produção artístico-literária, podemos relacioná-lo com a problemática da falta. Assim como Orfeu, o poeta-herói somente canta se não tiver a presença da mulher amada (“*quem sabe tu de torna-volta/Maria Elena*”), mas que, ao alcançá-la pelo canto, a perde às margens do submundo devido ao desejo impaciente de possuí-la e por não obedecer ao oráculo (“*e atrás de seu caminho de mãos dadas/vai nosso amor mais forte do que a morte*”). Isso significa que o elo com os mortos se evidencia no seio do hino e do sopro, de que tem vida e verdade na poesia ao interligar com o espaço literário dessa medida órfica, o da criação da poética, pois com base na concepção valeryana, o discurso é criado a partir da falta e, para materializá-lo, é necessário deter de uma estética

com suas leis individuais que constroem e a forma do poema. O mais importante desse mecanismo proposto pelo poeta, o do modo de dizer pelo mito de Orfeu, não foi arquitetar a mitologia e suas particularidades como metáforas do comportamento humano, mas de colocá-la no centro da linguagem poética para desenvolver toda a criação verbal, a das imagens pelas condições metafóricas pelo sopro, bem como a metonímia do clã familiar ao representar a formação do homem brasileiro e do latino-americano oculta ao olhar do leitor com a relação ao orfismo e o culto dionisíaco. Para Maurice Blanchot (1987, p. 171-176), esse espaço literário é configurado pela metáfora órfica acompanhada com a metáfora da palavra articulada desde a cultura primitiva. O olhar e a falta são pontos cruciais para a inspiração criadora do mito assim como na poesia gerardiana onde a ausência e a convocação dos mortos simbolizam o percurso do poeta-herói em busca da criação poética. Esta mesma base sustentada pelo fazer literário por meio do mito de Orfeu é vista em Jorge de Lima⁴² ao usar a metalinguagem para explicar a criação de sua escrita e implantar o *epos* da poesia, fato este presente em Gerardo Mello Mourão enquanto poema cosmogônico-órfico telúrico. No entanto, não podemos deixar de mencionar o criacionismo em *Altazor*⁴³, de Vicente Huidobro, poeta chileno, quando o ideal poético de sua escritura é de criar/inventar mundos novos através da linguagem metafórica em que o símbolo aéreo (o pássaro) é a metáfora da figura do poeta ou o aviador da poesia.

Em “O país dos Mourões”, a imagem órfica e a dionisíaca (“*a expiação dos crimes, culto de Dionísios*”) mantêm relação de proximidade quando se trata do sentimento místico e da ideia de ressurreição como uma unidade paradoxal da vida e da morte. A imagem órfica manifesta-se de maneira individual enquanto a dionisíaca acontece de forma coletiva e ambas convergem para o existencialismo e a imortalidade dos mortos. Essa fusão inaugura mais uma renovação do discurso da linguagem de Gerardo Mello Mourão. A voz do poeta-herói louva a vitória dos antepassados pela instauração do *kléos* ao mesmo tempo em que o orfismo é visto como a descoberta individual da alma ou da criação da palavra, tornando-se em arquétipos do sentimento de amor e da guerra, bem como dos fundadores do país e do mundo clássico ao retomar a tradição como das tendências contemporâneas da sua poesia. O que deve ficar claro nessa interação mitológica é o recurso usado pelo enunciador para promover sua elocução e arquitetar esse rito órfico-dionisíaco com um tom épico-lírico. Essa apresentação coletiva e

⁴² Cf. Canto Quinto. “Poemas da Vicissitude”. Estância IX. “Era um poema nascendo, era um mistério,/era um novo pecado/se movendo”. “Houve o hoje, houve o amanhã, houve um delírio,/através das estâncias e dos tropos,/através/dos abismos, dos versos, dos clamores/e das vozes, ontem, hoje/e amanhã” (LIMA, 1997, p. 649).

⁴³ Cf. “Manicura de la lengua es el poeta/Mas no el mago que apaga y enciende/ Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos/Muy lejos de las manos de la tierra/Y todo lo que dice es por él inventado/Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano/Matemos al poeta que nos tiene saturados” (HUIDOBRO, 1991, p. 96)

orgiástica nos enunciados são constituídas de simbolismos quando se referencia a sexualidade através da forte presença masculina reprodutora:

estou de partida e não me parto
 e me muero porque no muero
 e não quero morrer e sobrevivo
 entre os que tombaram à esquerda e à direita
 para comer a erva tenra em sua mão
 e carregá-lo no lombo e à sombra do plátano
 ensinar ao seu ventre a prenhez dos Mourões
 ensinar ao seu ventre a prenhez e a dor e o sangue dos Mourões
 e a alegria da ressurreição
 a alegria dos rapazes e raparigas de Atenas.

(MOURÃO, 1999, p. 52-53)

Os versos finais do canto IÉ' (quinze) demonstram essa característica dionisíaca no discurso ao servir da festividade, do sexo e da libido para representar a perpetuação do clã-familiar. Essa atribuição é representada tanto pelo paralelismo sintático em “ensinar ao seu ventre a prenhez” quanto às expressões que as completam “*e a dor e o sangue dos Mourões/e a alegria da ressurreição*” que reforçam, pela conjunção aditiva “e”, a oposição morte/dor e vida/alegria relacionada à atividade que envolve o prazer material e “*a alegria dos rapazes e raparigas de Atenas*”. Logo, a clarividência do orfismo surge quando a voz enunciativa transpassa a ideia da soteriologia ao expressar o seu desejo de viver para cantar a salvação de seu povo (“*e não quero morrer e sobrevivo*”). Outro fato relevante a destacar é a simbologia por detrás da expressão “à esquerda e à direita” que, ao ser usado propositalmente como um recurso elocutivo passa agora a ter outra significação ao ser interpretada pela leitura órfica e de sua manifestação artístico-literária. No mito, o advérbio “à esquerda” se relaciona com o olhar para trás, o mundo dos erros, a renúncia ao espírito e a verdade por demonstrar o apego à matéria que em latim tem o sentido de funesto ou sinistro; “à direita” é o bem aventurado ou o caminho da luz, pois, de acordo com Junito de Souza Brandão (2002, p. 141-172), é nesse lado do hades que se localiza a salvação no mundo dos mortos. Todavia, essas expressões também concernem ao signo apocalíptico já explorado nos capítulos precedentes visto que são delas, ou melhor, pela cultura primitiva e do mito de Orfeu, a origem de todos esses eventos catastróficos e de outras cenas enunciativas como a do episódio bíblico Sodoma e Gomorra⁴⁴. Com relação à poesia gerardiana, deparamo-nos com essa analogia pelas antíteses partida/não me parto, muero/no muero, morrer/sobreviver, esquerda/direita, rapazes/raparigas e aquelas que aparecem com uma certa frequência na narrativa como dia/noite, sepultura/ressurreição e

⁴⁴ Cf. GÊNESIS 19, v. 17-26.

defuntos/vivos que, ao serem analisadas em seu contexto, representam o caminho épico do poeta-herói ao compará-lo com o do livro “Inferno” da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. A partir daí, há a reafirmação do mito órfico e a incessante busca da liberdade e da renovação da escritura, levando Efraín Tomas Bó a afirmar que essa revelação poética da tradição pelo novo e, ainda, da experiência do sagrado estão, alegoricamente, expressas pela vida da palavra apresentada pelo caráter apolíneo da criação como veremos no último capítulo dessa segunda parte ao defrontarmos-nos com a ilha de Delfos e o mundo utópico tão bem descrito no poema “Rastro de Apolo”.

A inovação da poética está nesse significado múltiplo do orfismo. O herói expõe esse aspecto órfico ao transfigurar na imagem do poeta caminhante que o possibilita transitar entre os dois mundos. Com efeito, ele se manifesta como um ser terrestre que vem da prenhe dos Mourões, de um falo superior e telúrico caracterizado pelo caráter dionisíaco ao conduzir o sexo e a morte enquanto fundação como mostra o canto 17 (dezessete):

Hoje é dia de louras, Abdias,
 telefona e amanhã
 quero Wanda Moreno, quero Hilda, quero Rosa e depois
 quero de novo a ruiva da Barata Ribeiro, quero Néa,
 quero Paula da casa de Arabela e Lourdes com Marina e
 quero todas
 da casa de Helenita:

meu avô passou nos peitos todas as filhas dos moradores do
 engenho
 os Mourões raparigueiros há trezentos anos:

eram cinquenta mulheres
 à noite no cabaret
 entre elas uma francesa
 sentada num canapé
 Raimundo Mourão brigava
 com o vigário da Sé
 trazia o diabo no couro
 quando entrou no cabaret
 as mulheres quando o viram
 ficaram todas em pé.
 Deixara em baixo o Marreira
 no cabresto do alazão
 na cinta o coldre bordado
 e unia chibata na mão
 parecia um cangaceiro
 do bando do Lampeão
 a parnaíba nos quartos
 vinte léguas de sertão
 cantador Nertan Macedo
 afina já teu bordão
 matéria-prima do verso
 este é um Mello Mourão
 valente rico e faceiro

dançador e fanfarrão
 tanto bebe como canta
 como atira que nem cão
 mulheres no porta-seios
 segurem o coração
 “couro bando papaceia
 o chão imemorial
 o bode o cavalo o boi
 o sentimento mortal
 o homem caça diletta
 refletida no punhal”
 tanta tesão entre as coxas
 como balas no embornal
 A noite se encheu de tiros
 começou a confusão
 não ficou homem na sala
 pois quem enfrenta um Mourão?
 as luzes levando chumbo
 virou tudo escuridão
 provou as cinquenta fêmeas
 pôs a mão no coração
 e sentiu que ele no peito
 não se fartara inda não
 não encontrava em Francisca
 os seios de Conceição
 nem em Antônia a cadência
 que as ancas de Isaura dão:
 só mesmo teus olhos verdes
 dariam a ordenação
 capaz na noite e no dia
 de saciar um Mourão
 mas antes que tu chegasses
 um punhal na escuridão
 deixou morto aquele macho
 banhado em sangue no chão:
 caça diletta do amor
 tombou Raimundo Mourão
 herdei-lhe a espora de prata
 o rebenque e o alazão
 relógio de ouro maciço
 de corrente e medalhão
 trinta e dois de carga dupla
 o clavinote alemão
 e na bainha de couro
 o punhal de estimação
 dezoito pentes de bala
 cartucheira e cinturão
 os olhos concupiscentes
 a aguardente e a perdição
 o gosto de mulher boa
 procurada com paixão
 e atrás de ti pelo mundo
 abandonei o sertão.

(MOURÃO, 1999, p. 71-73)

Sob a magia do dionisíaco, o poema celebra o sexo, o poderio carnal, os machos e as fêmeas (louras), aproximando-se com a significação da embriaguez no mito ou com os hinos

dos povos primitivos ao usarem da bebedeira narcótica nas festividades que referenciavam o deus mítico. O enunciador, ao se dirigir ao seu interlocutor pelo vocativo “Abdias” conclama, pela anáfora verbal (“quero”) de tom erótico, denso e sugestivo, ao estilo de Manuel Bandeira em “Estrela da Manhã” com relação as mulheres inatingíveis, “*os Mourões raparigueiros há trezentos anos*” para preencher a imaginação criadora assim como o corpo do poema. É nesse impulso artístico que o canto se configura por uma estética que permite ver o lado individual da criação ao recorrer à linguagem próxima a do cotidiano com certo coloquialismo (“*meu avô passou nos peitos todas as filhas dos moradores/do engenho*”), conciliando com a primeira fase do modernismo brasileiro além de retomar a forma da poesia de cordel e dos elementos ritmo-métricos. Estes estão a partir da terceira estrofe composta de redondilhas maiores com rimas assoantes para a perfeita identificação sonora, tendo-se em vista a última vogal tônica das palavras como cabar/e/t – canap/é/, bem como S/é/ – p/é/ para cantar os feitos viris da estirpe.

Ao tratar desse lado dionisíaco, do princípio e da força de criação, a voz enunciativa se constrói junto com aquilo que vai vivendo no discurso poético. O interessante é que essa arte ocorre pela sua potência de ruptura, da dissolução das fronteiras, do rompimento completo de certas estruturas onde o mundo, ou melhor, a estética contemporânea é o eterno vir-a-ser, e o cantador de cordel, ao afinar o bordão pela “*matéria-prima do verso*” passa a adotar a mesma rima consoante na maioria dos versos do canto. O trecho entre aspas, o único que não dispõe dessa ordenação rítmica, segue a técnica dos conjuntos semelhantes de versos trimembres como “*couro bando papaceia*”, “*o bode o cavalo o boi*” e “*o homem caça dileta*” os quais são marcados por enumerações que nos levam aos seus respectivos correlatos telúricos como “*o chão imemorial*”, “*o sentimento mortal*” e “*refletida no punhal*”. Assim, reconhecemos na poesia de Gerardo Mello Mourão esse certo gosto pela sintaxe coordenada através dessa pluralidade de correlações, dos sintagmas progressivos, da enumeração nominal dos lugares e das coisas pela necessidade de recriar o discurso da forma e da linguagem. Isso representa o movimento orgiástico de Zagreu (Dionísio), da ascensão do sexo pela libido dos Mourões (“*tanta tesão entre as coxas/como balas no embornal*”) e da viagem do sujeito poético atrás da musa ao deixar a sua terra (“*o gosto de mulher boa/procurada com paixão/e atrás de ti pelo mundo/abandonei o sertão*”). A partir daí, dizemos que a fusão dos elementos míticos com a cultura nordestina acontece em um ponto de intersecção, o da figura do poeta-herói, ao transitar pelo universalismo do discurso e não perder esse mundo atávico da vida telúrica.

Com essa análise, saímos do imediatismo de buscar apenas a história de Orfeu e ir à simbologia para demonstrar o processo de re-metaforização do mito o que nos faz identificar

o orfismo em “O país dos Mourões” e de sua relação com outras obras universais e canônicas de nossa literatura. Ao decompor o mistério órfico e o dionisiaco nesse primeiro poema-livro de *Os peãs*, mesmo sendo elementos opostos, observamos que há o engendramento da estética clássica ao constituir a cosmogonia como aquela vinda da dor, da morte e do sexo. A falta se torna a vontade dessa potência criativa do sujeito poético além de remeter a representação artístico-literária uma vez que, se a ausência fosse completada tanto no mito de Orfeu como no poema, a necessidade dessas criações desapareceria. A poesia gerardiana passa a priorizar a criação, a inspiração noturna, a imaginação do repouso e do submundo pelo significado da imagem órfica, o da imortalidade da alma, ao tomar a lira ou a flauta como metáfora do sopro. Assim, pela imagem do poeta-herói, resgata toda a linhagem que ali está ao lado direito das sombras para inseri-la no mito de fundação pelo espaço poético. Por fim, esses aspectos devem ser notados tanto pelo seu desejo de retomar ao passado mítico e algumas formas da tradição quanto no próprio ritmo do poema contemporâneo. A voz enunciativa atinge essas camadas mais profundas da linguagem, possibilitando a criação de um novo mundo e de uma estética nascida da crença do poder restaurador da palavra, principalmente, ao recompô-lo pelos atos fundadores instituídos pelos elementos simbólicos da terra e, ainda, da água como veremos agora com o estudo do segundo poema-livro “Peripécia de Gerardo”.

8. IMAGEM VIAJANTE: A VIAGEM E A METÁFORA NÁUTICA

“Peripécia de Gerardo”, segundo poema-livro de *Os peãs*, foi escrito em 1972, nove anos depois de “O país dos Mourões”, composto de vinte e sete cantos que retratam a saída do poeta-herói do país dos Mourões e sua navegação em alto mar em direção à Grécia em busca do deus Apolo. Sua atividade andarilha é espelhada não mais nos seus antepassados ligados somente ao espaço terrestre, mas nos feitos heroicos dos navegadores que deram origem ao Brasil e todo o continente latino-americano pelas águas, possibilitando a sustentação do *ethos* nacional pelo discurso por se colocar no presente para aprender a se mover no mundo como os fundadores. Nesse poema longo, ao contrário do primeiro onde o mote temático é o canto genealógico, a função estrutural é narrar o cenário das peripécias e dar a narrativa o seu efeito de continuidade, fazendo-a com que se centre nas cenas enunciativas de eras e episódios que tecem a ação além de ser contada apenas pela voz do sujeito poético. Mesmo avançando sobre os fatos históricos, a imagem, o símbolo e o mito prevalecem na poesia. Os personagens são configurados como heróis míticos endossados na perspectiva da fundação dos náuticos e no caráter insubmisso do *kléos*, levando-nos a analisar o *Diário das Navegações*, de Pero Lopes de Souza, como uma das formas de romper o passado e deslocá-lo para a contemporaneidade enquanto objeto simbólico da construção do poema e não da história em si e nem da biografia até porque o foco deste capítulo é a formação de uma estética a partir de suas leis individuais. Com isso, a simbologia da viagem e a da liberdade corresponde, alegoricamente, ao caminho palmilhado pelo enunciador para as mais variadas épocas já os labirintos são as veredas das palavras que bifurcam para a tradição e ao novo repleto de significação desvendada através da própria elaboração da linguagem.

Como a nossa atenção é voltada para o discurso da imagem e da forma instituído tanto pela percepção quanto da experiência-consciente do narrador ao transformar o real em uma linguagem representativa pela imaginação criadora, o tema da viagem passa a se revelar como característica singular na poesia de Gerardo Mello Mourão pelo fato de a peripécia ser vista pela transfiguração metafórica já que o percurso feito pelo poeta-herói se torna o caminho da própria página do poema. A paisagem geográfica redesenha todos os espaços poéticos, e o ambiente que surge é definido pela saga marítimo-terrestre e através da realidade criada dado que tempo e linguagem, segundo George Steiner (1994, p. 42-43) estão, intimamente, ligados e se movem à medida que os experimentamos e os percebemos, pois o enunciador reinterpreta os lugares transitados como locais mitológicos e de aventuras. Ao adentrar pela estrutura

composicional do poema, defrontamo-nos, inicialmente, com três epígrafes que direcionam o modo de ler os cantos por abordar a atividade viajante a partir do estilo épico, definição que aparece na primeira delas ao conceituar a palavra peripécia:

Peripécia – (do grego *peri*, pref., contra, e *pipto*, cair) t. da arte poética, mudança súbita e imprevista de fortuna, desfecho de poema épico ou de drama, catástrofe. (Verbetes do “Novo Dicionário Crítico e Etimológico da Língua Portuguesa”, de Francisco Solano Constâncio, edição de 1877).

O verbete usado é o do século XIX ligado à concepção aristotélica (1992, p. 30-31) da viravolta das ações, da variante do desconhecido para o conhecido e dos dramas vividos pelos heróis épicos. Entretanto, essas mudanças súbitas mencionadas se referem ao conteúdo e a estética, da arte poética que sinaliza o diálogo com outros textos haja visto que as peripécias do poeta-herói ocorrem entre o tempo do exílio e o tempo anterior à fundação do país dos Mourões ao adotar o espírito da conquista navegante dos portugueses, sendo visível essa constatação ao afirmar sua origem pela expressão “e de seus bagos venho”:

por terra matinal por mar salgado
 por inefável seio
 de Lisboa por Goa e Madragoa
 e Pero Lopes de Souza
 e de seus bagos venho
 e ali
 e aqui
 começa o labirinto de Gerardo.

(MOURÃO, 1999, p. 148)

Os versos finais da primeira estrofe do canto α' (um) dá-nos a dimensão da localidade, do tempo narrativo e do roteiro da viagem aos moldes dos navegadores. Ao insinuar a partida da terra matinal em direção ao mar, identificamos, da passagem do poema-livro para o outro, um rompimento do espaço narrativo terrestre pela água. Surge nesse contexto o arquétipo da imaginação poética para direcionar, sob a estrutura material do poema, o desfecho aventureiro do herói gerardiano além de se referir ao próprio processo formativo da poesia. É interessante observar, como falamos no parágrafo anterior e de acordo com Umberto Eco (2016, p. 13-32), que a leitura se afasta de um trajeto único de interpretação para chegar ao ponto de partida que traz em si mesma a possibilidade de ordem metafísica instaurada pela intenção que a organiza. O modo de como acontece o devir da espacialidade e do ato de ir ao encontro de uma fortuna imprevista, atravessando os mesmos algures que os viajantes colonizadores, caracterizam o *ethos* de toda a peripécia que os assentam nas instabilidades catastróficas dos navegadores ao

margem os percursos até dar as notícias da Grécia e da tão procurada ilha utópica, uma metáfora semântica que se estabelece entre os tripulantes portugueses e o clã do enunciador como a matilha de cães desbravadores da terra e do mar, da “*matilha toda dos mastins do mar/farejavam as águas de onde morder à tona dos sargaços/lamber*” (MOURÃO, 1999, p. 148). Essa maneira de assinalar as áreas de partida e de chegada se aproxima com o do herói limiano⁴⁵, o barão sem brasão, gume e fama ao colocar os territórios almeçados como lugares distantes, mas que são possíveis de serem alcançados. Ao citar os advérbios “ali” e “aqui”, a voz enunciativa se remete, respectivamente, ao país dos Mourões e a água por se encontrar em viagem a Apolo, símbolo da música e da poesia, além de recorrer à anáfora aditiva (“e”) para somar, a cada verso, a ideia da localidade do sertão arcaico com a dos nautas antigos. Esse mesmo recurso formativo surge em outras passagens do canto por uma relação intertextual:

E em cismar sozinho à noite
 Mais prazer encontro eu lá
 As aves que aqui gorjeiam
 Não gorjeiam como lá – naquele tempo gorjeavam

(MOURÃO, 1999, p. 196)

Como podemos notar, o enunciador, agora um expatriado, retoma Gonçalves Dias ao tratar da matéria da viagem e do exílio para exaltar, pelo método palimpsesto, a terra deixada para expor agora o senso de localidade ao adotar as mesmas expressões adverbiais do poeta romântico. No entanto, ao retomar à tradição, inova o poema ao dispor o texto revisitado na estrutura da poesia oral e por recorrer à expressão “naquele tempo”, assim como vem fazendo ao longo do tríptico, para estilizar e impor a forma poética. Se a sustentação da ação de todo o poema é concernida por uma atmosfera de tensão, de um desenlace incerto constituído pela moldura metafórica e, ainda, pela imagem caminhante que é pautada no imaginário da viagem do navegante, logo, o que se deve observar nesse jogo de linguagem é a passagem do aspecto teral para a do líquido em razão de o personagem se encontrar num momento de volatilidade, pois a fusão da terra ao elemento água passa a ser o símbolo da transitoriedade e que, pela teoria bachelardiana (2002, p. 7), a do símbolo da massa volátil e do ser em vertigem, designa tanto o destino pretendido, incessantemente, metamorfoseado quanto à criação poética. Como a água traduz experiência de fluidez e maleabilidade além de ter um caráter feminino, o verso “*por inefável seio*” mostra-nos esse lado telúrico materno que acolhe, mas também o liberta para ir a outros lugares (“*de Lisboa por Goa e Madragoa*”) visto que essa mistura resulte em

⁴⁵ Em *Invenção de Orfeu*, a ilha não tem localização específica, mas é informada e registrada pelos advérbios “aquém” (do lado de cá) e “além” (mais adiante) em “que é de aquém e de além-mar” (LIMA, 1997, p. 509).

uma massa a ser modelada a qual passa a significar as novas conquistas de compor o poema. A segunda epígrafe reforça ainda mais esse conteúdo da viagem:

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

Camões – Lusíadas – Canto I – 106

A viagem, além de simbolizar o caminho da poesia, representa também a autobiografia mitificada do poeta-herói que, metaforicamente, viaja após a rememoração do tombamento dos Mourões e da descida aos mortos para restaurar a unidade perdida da forma poemática posterior à queda e a do universalismo nacional negado pelo Modernismo literário. A fim de abarcar a complexidade do mundo moderno e contemporâneo, vemos que o projeto poético de “Peripécia de Gerardo” se revela com a retomada do discurso da saga adensado pelo lirismo que tenta restabelecer a renovação visual da palavra através da pluralidade discursiva. Esta pluralidade de formas e vozes vem com a criação da cosmogonia integrada à doutrina órfica e se estende ao tempo anacrônico para retomar o ser viajante de autores clássicos na sua estética como faz com *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, *Diário das Navegações*, de Pero Lopes de Souza, e Jorge de Lima com *Invenção de Orfeu*. No que diz respeito ao poeta classicista, essa epígrafe é a síntese do que seria as peripécias dos navegadores portugueses, da mudança imprevista da fortuna, como acontece nos épicos por excelência, e por ser uma passagem de dimensão mais lírica e universal ao introduzir o reconhecimento como um desconcerto do mundo, um estilo da poesia antiga para qualificar o herói coletivo camoniano. Ao valer do recurso intertextual, Gerardo Mello Mourão aproxima-se a expressão lírica do poeta-herói através das inquietações dos navegadores que pretendiam celebrar o triunfo marítimo sobre a terra buscada, principalmente, ao mencionar o sentimento pequenez da vitória almejada desde a sua partida:

E era uma vez em Sagres um Infante
 e Cristóvão Colombo e Vasco e Pedro
 e de uns sabeis e de outros
 sabem o mar salgado e os sabedores de água
 e ventos velas gáveas caravelas
 e quartos d’alva e solidões e estrelas:
 Martim e Pero

Lopes de Souza e de seus bagos
venho de Lisboa por Goa e Madragoa.

E era uma vez
o teu cantor:
quem sabe deste infante?
a coronha do rifle
o percorrido mapa
e um promontório de ouro
— ó musgos de Isabela —
e esses musgos de fêmea
são coisa minha
só tenho as minhas coisas,
e as minhas coisas são
o cavalo a égua o touro
o bode o rifle esta dama de copas
este gibão de couro
e a rosa que te colho:
essas coisas trabalho
e também a viola e o mapa-mundi.

Dos outros sabe o mar
mas deste infante sabem
tua cintura fina a farejada flor
a noite a aurora
e essas coisas da aurora coisas minhas
peripécia e
labirinto de Gerardo.

(MOURÃO, 1999, p. 148-149)

O poema segue no encaicho da poesia oral pelo sustentar da locução temporal “Era uma vez” na maioria dos cantos para manter o espírito do gênero ao evocar do passado a imagem navegante como presente da enunciação e acenar para a viagem épico-lírica empreendida pelo homem da terra, esse infante cantor que percorre o mapa-mundi com sua viola. Ao tomar em seu discurso poético às figuras de Cristóvão Colombo, Vasco, Pedro, Martim “*e de uns sabeis e de outros*” para se conciliar com o poema de Camões, a sua matéria estabelece uma fonte de exemplaridade onde esses agentes, mesmo mantendo ligação com a historiografia portuguesa, se concernem para a representação dos valores heroicos para se aproximarem com a valentia e insubmissão dos princípios do Nordeste arcaico. Como se trata de uma poesia viajante, a água é o mote simbólico para a configuração dessa imaginação material e poética até porque é uma imagem dialógica, a de fixação-volatilização, que lhe permite agir como elemento de coesão e coagulação. A transição de um poema para outro é determinado pela significação alquímica pelo fato de em algumas passagens literárias a água surgir como ser personificado da imagem dos navegantes, naqueles que “*sabem o mar salgado e os sabedores de água*”. Para Efraín Tomás Bó (1996, p. 23-31), o poeta canta a navegação no sentido mais grego de sua peripécia e por considerá-la a comovida viagem do ser humano à procura de sua existência e liberdade

haja visto que essa relação específica o caminhar, e esse novo espaço evidencia a percepção do enunciador sobre o universo desconhecido onde os acontecimentos são tratados como uma experiência de vida, e os detalhes dos caminhos são recolhidos e conhecidos com as andanças. A aliteração presente em “*e ventos velas gáveas caravelas*” anuncia os pormenores desses atos viajantes, pois a repetição dos vês /v/ tem o objetivo de sugerir o sussurro do vento. Esse efeito imbui à formação da imagem da nau e o seu movimento sobre o mar para chegar à harmonia imitativa das palavras com os dos sons que, para Silveira Bueno (1964, p. 84), é um recurso de estilo da retórica comum nos poetas antigos nas poesias e oratórias de juramento a fim de proporcionar ao público, pela enumeração fônica da voz, a visualização das imagens proferidas do discurso. Essa figura de sintaxe é reforçada ainda mais com a aplicação do assíndeto para enfatizar os termos do verso e transmitir a ideia desejada, a de observar pela gávea o caminho da nova morada. A ausência do elemento sindético se manifesta nos versos seguintes quando o sujeito poético enumera as coisas levadas na embarcação, e elas registram o caráter telúrico (“*e as minhas coisas são o cavalo a égua o touro/o bode o rifle esta dama de copas/este gibão de couro*”). Logo, as peripécias em busca da liberdade se tornam um purgatório ao enfrentar pelo caminho os vários labirintos cheios de intempéries já anunciados com a terceira epígrafe:

Libertà va cercando, ch’è sì cara
come as chì per lei vita rifiuta

Dante – Purgatório – I, 71

Graciosamente então sua vida aceita:
liberdade ele busca, que é tão cara
quão sabe-o quem por ela a vida enjeita⁴⁶.

Como mostra a versão traduzida, os versos decassilábicos pertencem a um terceto que relata o momento em que Dante alcança a montanha do Purgatório depois da viagem infernal e, ao deparar com o guardião, Catão de Útica, legista da República da Roma Antiga, Virgílio explica o motivo da chegada, “*liberdade ele busca, que é tão cara/quão sabe-o quem por ela a vida enjeita*”. A predileção desse trecho do poema por Gerardo Mello Mourão nos indicia a uma leitura bidimensional, essencialmente, quando o poeta-herói é guiado até Apolo por uma musa, o amor e a própria poesia que são invocados e representados no poema pela imagem de Magdalena que, apesar dos três livros de *Os peãs* se aproximarem com os do poeta florentino,

⁴⁶ Cf. “Purgatório”, Canto I, v. 71-72. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro e prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 264.

o tema da viagem está estruturado pela metáfora da navegação ao manter o jogo de linguagem com esse e outros textos, aludindo ao processo criativo da escrita contemporânea. O que nos chama a atenção nessa epígrafe é a expressão “liberdade ele busca” que surge no contexto da poesia gerardiana por meio do recurso gráfico visual ao remeter a produção escrita dos cantos ao ato da *eleutheria* poética:

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

ἔλευ

θερία

E eras uma vez:
da cintura de Apolo o tornozelo dáctilo
vinhas e ao vinho o pé arisco —
de corda em corda a pisar na cítara
e em teu andar
notícias recentes da Grécia:
muitos corpos foram assados e o cheiro
da cútis das vítimas de fina raça
subiu das brasas e a fumaça
odorífera e a labareda e as libações
embriagavam os belos mancebos vindimados;
e era uma vez
Febo Apolo, o deus do arco de prata e lira de ouro
e ao teu andar, ao pé arteiro, a melodia
corda a corda
das notícias da Grécia:
guardo informes: — aplacara a hecatombe o deus irado
ou, vagabundo
passeia Apolo pelos bosques
de aljava a tiracolo?

Escrevo no meio do mar entre a Grécia e a Itália
talvez Ilíria;
respirei quanto pude a violeta divina
vem o vento dos montes e à essência

das rosas maceradas
amadurecem-me as narinas sábias:
tal a rosa-dos-ventos dia e noite ao faro
dos navegantes.

(MOURÃO, 1999, p. 150-151)

É a partir do canto β' (dois), composto de treze estrofes, duzentos e vinte oito versos, que vemos o poeta-herói em terras estrangeiras e configurado na narrativa como aquele que se esforça, através da proeza ou façanha, para atingir a liberdade. *Eleutheria* é uma expressão gráfica verbo-visual de origem epicuriana que remete ao desejo do enunciador de estar livre e não de sentir servo de um único tempo pelo fato de o destino ser considerado como o senhor de tudo, de se manifestar na capacidade criativa do poema em instituir os próprios limites. Ela aparece por letras gregas e de ser uma palavra profética de escrita imagística que se confronta com os traços diurnos e noturnos da condição humana ao retomar os grandes sopros épicos e líricos bem ao estilo da retórico-poética estruturada sob a égide das navegações pela adoção dessa forma condicionada a beleza estética. Nesse sentido, o discurso da beleza formal se mostra ainda nesse vocábulo quando este exerce a função sintática de vocativo, isto é, uma apóstrofe de afastamento ou de desvio estilístico uma vez que na retórica antiga esse método era usado para realizar a aproximação entre os interlocutores, e no poema essa proximidade se caracteriza pela interpelação ao receptor que está ausente na viagem. José Gerardo Nogueira Moutinho (1999, p. 269-271) afirma que a liberdade escritural do autor alcança essa íntima relação simbiótica do tema com a linguagem ao interagir os enunciados com os tons mais adequados para determinar as circunstâncias poéticas das imagens, causando o efeito preciso da visualidade pela técnica do *tours-de-force* onde a quebra da palavra grega, além de ser de tendência concretista, é um esforço do processo criacionista contido de suas próprias leis individuais e não de outro estilo. Os pronomes “tu” e “me”, acompanhado do verbo “pediste” no verso “*Tu me pediste notícias da Grécia*”, indica o diálogo com o seu interlocutor ausente o qual nos levam a entender que a viagem à Grécia está como ordem, um imperativo que torna todo o espaço no caminho do lugar que partiu (“*sudeste/do país dos Mourões*”). O que vale notar é que essa viagem advém, primeiramente, da passagem de Dante ao se dirigir a Apolo na entrada do Paraíso para salvá-lo da selva escura⁴⁷; em segundo, que ela se encontra amparada, simbolicamente, na memória das grandes navegações ao dialogar com o diário e o

⁴⁷ Cf. “Paraíso”, Canto I, v. 13-18. “Ó grande Apolo, pra o labor vindouro,/de tua virtude faz de mim tal vaso/como exiges pra dar o amado louro./ Até aqui um só dos cumes do Parnaso/bastou, mas ora co’ os dois apogeus/devo na cova arena achar meu azo” (DANTE, 2009, p. 494).

gênero epistolar até porque os versos iniciais deste canto se remetem a eles pelas condições da interdiscursividade.

A aproximação com as historiografias das fundações se torna diferente devido ao mero tratamento dado às matérias históricas. Os enunciados não retratam a realidade em si, mas são arquitetados pela fabulação dos acontecimentos e personagens ao convergi-los para um efeito artístico que represente esse real criado a partir da mesma forma textual. Quando falamos dos atos enunciativos se confluírem para uma espécie de metáfora é porque o poema nos permite identificar a característica fenomenológica da leitura. Ao evocar os eventos náuticos dentro da passividade da mitificação dos fundadores, o enunciador coloca a imagem de si como o poeta-herói, o protagonista da navegação, para se fundir ao tempo mítico pelo culto a Apolo. Uma das performances imagísticas associada à divindade grega é o da festividade dos vinhos onde os versos “*da cintura de Apolo o tornozelo dáctilo /vinhas e ao vinho o pé arisco*” retomam os serviços de Afrodite e Perséfone já que a primeira se volta para o amor e, a segunda, para a morte para cantar a origem mítica tanto dos descendentes dos facinorosos Mourões como dos rudes bandoleiros navegantes. Uma característica estética da tradição vinculada ao poema é a expressão “tornozelo dáctilo” quando se refere, na versificação greco-latina, ao pé de verso formado de uma sílaba longa seguida de duas breves. Essa ideia é reforçada em “*de corda em corda a pisar na cítara*” onde a corda simboliza cada um dos sons e efeitos provocados pelas palavras na composição do poema, tornando os pés dáctilos em “*pé arteiro, a melodia/corda a corda*”, o estilo que vem “*das notícias da Grécia*”.

Assim como Dante recorre a Apolo e alcança o divino inexprimível, o poeta-herói de Gerardo Mello Mourão busca o deus grego como divindade das coisas reveladas para que lhe fosse mostrado o novo caminho e se deslocar no mar enquanto um ser divino navegante. Se o poema “O país dos Mourões” é uma referência à descida ao mundo dos mortos, a trajetória de “Peripécia de Gerardo” aponta para o caminho do inefável reconhecimento do desconhecido e nos leva ao significado da purgação e da peregrinação quando ele sai ao encontro da ilha de Delfos junto com os demais tripulantes Godo, Abdias, Efraín, Napoleão e Raul⁴⁸. No entanto, sabemos que essa viagem purgatória nada mais é do que alusão ao engendramento do projeto

⁴⁸ Os nomes dos navegadores interpelados se remetem ao grupo *Santa Hermandad de la Orquidea*, considerado uma guilda órfica, os cavaleiros da Senhora Poesia, da Senhora Musa, ao divulgarem no continente americano o lema “Ou Dante ou nada”, conforme entrevista cedida a Universidade Federal do Ceará ao receber o título de *Doutor Honoris Causa*, e a sua principal função foi de implantar uma nova poesia no mundo contemporâneo que tivesse suas raízes na tradição. Logo, sempre que aparecem no poema são por meio de apóstrofes visto que são os interlocutores e com quem o enunciador mantém o seu diálogo como mostra os seguintes versos do canto ζ’ (seis): “e nada nos foi poupado – Ângelo Simões/de Arruda, nada Efraín,/pois pastor de heróis condottiere e guerrilheiros/tresmalhados todos os rebanhos – Abdias –/restava apenas este pastoreio/das putas e esta flauta/que nunca lhe caiu da boca na viagem” (MOURÃO, 1999, p. 178).

poético. Os ventos vindos de Hélade que sopraram as velas das naus é substância alegórica ao descobrimento de um estilo em que a carga de expressividade se remete para a atualidade da forma com suas raízes fixadas na tradição. À procura da nova *poiesis* pela temática da viagem já é evidenciada no poema quando a voz enunciativa deixa claro que é na partida da terra para a água (“*por mar chegadas, por mar envio*”) que a escrita se articula, pois segundo Mircea Eliade (1991)⁴⁹, é uma substância primordial da qual nascem e voltam qualquer forma uma vez que no poema a rosa-dos-ventos conduz não apenas ao rastro dos navegantes e sim toda a direção estrutural da poesia caminhante (“redijo em alto mar” e “Escrevo no meio do mar”). José Gerardo Nogueira Moutinho (1999, p. 270) assegura que, apesar de manter a semelhança a Dante, a forma e a linguagem rugem também em direção às estrofes de *Os Lusíadas*, contribuindo com o ímpeto inaugural das peripécias. A força mítica dos deuses fornece-nos algumas imagens poéticas como a da intervenção nas ações dos navegadores (“*soprou Apolo a flauta e desde então se fez/estável a ilha/imóvel Delos por pisá-la um Deus*⁵⁰”), as de invejarem carneiros e pastores tangidos pelos montes da Tessália pela lira de ouro ao fazer a menção ao nascimento do deus numa rocha, fundando a ilha sagrada e dela crescer a oliveira com folhas de ouro⁵¹, mas o episódio que assemelha ao poema luso é, sobretudo, o do diálogo com as ninfas à respeito do gigante Adamastor⁵²:

agora tu, Calíope, me ensina
 as imagens não vasadas no vasado olho de Luís Vaz
 le roi Edipe a peut-être
 un oiel de trop
 furente Adamastor comeu um olho
 ao filho dos Mourões e onde
 foi pupila hoje é ruína
 de templo e de mansão e às vezes temo
 não reste de tanto rosto desejo

(MOURÃO, 1999, p. 174)

⁴⁹ O símbolo da água em Mircea Eliade está ligado às diversas modalidades do ser e, como estamos tratando do caráter alegórico, buscamos centrar no tópico do Simbolismo e História, de *Imagens e Símbolos*, sendo que aprofunda o estudo em *Tratado de História das Religiões* ao representá-la como *fons et origo* (fonte e origem).

⁵⁰ MOURÃO, 1999, p. 152.

⁵¹ Cf. “de erguer-se o canto, toda voz se apaga/e as ilhas cessam de flutuar e os deuses invejavam os carneiros e os pastores tangidos pelos montes da Tessália/à lira de ouro” e, ainda, “ao sul a palmeira de Delos e ao norte/as palmeiras – Camaragibe e Ibiapaba, País dos Mourões –/lá onde a vida/aguça a seta nas aljavas de prata/e a morte/se canta à lua-cheia na viola na cítara/de Apolo adolescente”. O poeta-herói, ao cantar o nascimento de Delos junto com o de Apolo, além de trazer essas notícias da Grécia é uma referência à fundação do país dos Mourões originado pelo canto e com “a invenção do santo e as ladainhas/de Dona Úrsula Mourão” debaixo de uma palmeira (MOURÃO, 1999, p. 153).

⁵² Cf. Canto V, estrofe 60. Os termos em itálicos são grifos do autor ao deixarem a escrita original do português arcaico: “E verão mais os olhos que escaparem/De tanto mal, de tanta desventura./Os dous amantes míseros ficarem/Na fêrvida e *implacável* espessura./Ali *despois* que as pedras abrandarem/Com lágrimas de dor, de mágoa pura./Abraçados, as almas soltarão/Da *fermosa* e misérrima prisão” (CAMÕES, 1999, p. 159).

Em busca de uma nova poética, Gerardo Mello Mourão traz para a escrita moderna e a contemporânea suas reflexões sobre o sentido da mitologia por uma espécie de revalorização das concepções do passado para o atual cenário da literatura ao tratar da criação do poema e a série de conflitos quando o processo se volta como novidade. Quando falamos no parágrafo anterior que o desejado projeto de escritura tem sua base na tradição estamos nos embasando naquilo que T. S. Eliot (1991, p. 78) diz sobre o grande poeta ao afirmar que a áurea não está apenas em restabelecer a conexão com o clássico, mas que nessa volta, mesmo por fios soltos, seja capaz de entrelaçá-los e tecer a verdadeira novidade. É notório observar esse fato quando o próprio sujeito poético, como no trecho acima, assume a voz enunciativa para retomar o mundo grego dos mitos e das navegações ao lado dos atos da liberdade. Dentre eles, citamos a linguagem ao invocar, pelo uso da apóstrofe, a deusa Calíope, mãe de Apolo, para demonstrar as imagens e os caminhos não vistos por Luís Vaz e, com isso, passa a adotar o processo de carnavalização, ao comparar o olho vazado do personagem com a da história de Édipo haja visto que tal modo ocorre por dois movimentos, sendo o de ressuscitar a imagem e de renová-la como conteúdo inserido na dimensão criadora, ambivalente e positiva. A este respeito e, com fundamentação na teoria bakhtiniana, o que identificamos, sobretudo, é a valorização do corpo grotesco sob o ponto de vista da estética clássica em que o corpo perfeito era aquele bem proporcionado e estável enquanto na poesia encontramos a imagem grotesca e disforme ao molde do poema canônico pela lógica das permutas uma vez que o aspecto horrendo do olho furado, ocasionado pelo gigante Adamastor, é transferido ao descendente dos Mourões (*“furente Adamastor comeu um olho/ao filho dos Mourões”*). A tentativa do poético em reviver a linguagem e o estilo passam pela experiência-consciente da imaginação criativa e de seu projeto de poesia ao instituí-los como escritura de um tempo imperfeito ou fragmentário para adotar várias formas a fim de estar no novo pelo cenário da viagem ainda desconhecida, constituindo na verdadeira fabulação da novidade ao julgar o cânon grotesco fora do sistema. Portanto, o núcleo da cosmovisão carnavalesca da cultura medieval é dado aqui pela ênfase da transformação, e sua renovação no poema é a base do princípio da compreensão holística dessa cultura com os valores culturais do hoje.

Ao romper com o tempo e o espaço, sendo esta uma vertente conflitante e proveniente da pós-modernidade, o poeta cearense reinicia outra forma de linguagem por uma atividade criativa extraperceptiva em que o passado original é reconquistado para um ambiente profícuo de integrar a uma poética. Essa evocação de palavras, estruturas e atos heroicos da tradição o aproxima as estéticas anteriores como a do épico camoniano, mas, ao construir o heroísmo nacional, o poeta-herói não é o capitão da nau e sim aquele que se apropria da palavra ou do

gesto de extrema epifania. Logo, isso faz com que a poesia incorpore a aventura ao estilo que chega do passado e a configure pelo dialogismo intertextual (citações e paráfrases estilizadas) posto que a intenção da peripécia é de encontrar o que foi perdido como o país de Apolo, pois, na verdade, é uma alusão à unidade clássica do poema. Todavia, essa revisitação pela unidade canônica e da composição se diferencia do que o passado não poderia romper ou adotar como estilo pelo fato de estar em descontentamento com o tempo presente da criação. A novidade, de acordo com Silviano Santiago (1989), está em manter o compromisso da imortalidade da tradição, retomando-a para dela tecer aquilo que jamais poderia compor como a adoção de formas híbridas. O efeito causado por essa presentificação do passado seja oferecendo cenas enunciativas dos desbravamentos navegantes costuradas às aventuras do poeta-herói seja em tornar presente uma composição até então negada em seu tempo nos dá a dimensão da interespacialidade e intertemporalidade da poética. Esta, por sua vez, pretende navegar entre épocas e quebrar estereótipos performáticos pela desarticulação do conteúdo que procurava imitar o real para centrar na linguagem e na forma. “Peripécia de Gerardo”, que se apropria do texto *Diário da Navegação*, articula bem essa relação interdiscursiva, pois na narrativa encontramos não a voz do navegante português e sim a do poeta-herói integrada à estrutura desse gênero com suas arditas aventuras como relata o canto dezenove:

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

(MOURÃO, 1999, p. 233)

O desejo de mudança está explícito nessa primeira estrofe ao adotar os mesmos feitos grandiosos, belos e nobres dos navegadores propícios de um efeito épico e é reordenado por toda a expressividade lírica engajada nessa dramática viagem da renovação. O modo de como articula os enunciados e os significados que daí advém assumem uma posição mais sensível e impactante, levando-nos a identificar com o *pathos* do discurso os acontecimentos subjetivos ao relatar essa vontade de encontrar, naquela terra mais distante e almejada senão aquilo que

foi perdido, o amor da musa e do clã sepultado no mais belo dourado promonitório (“*da sepultura onde cresceram/de teus olhos/verdes/relvas*”). Por despertar a excitação entre a terra sonhada, o de descobrir o novo, e aquela que continua para trás, de manter fixo o olhar no passado, dizemos que há aí a alegoria da liberdade poética. A água, que está entre as duas terras, surge como o elemento volátil capaz de figurar na criação do poema o mundo atual, principalmente, ao usar a expressão “notícias da Grécia” que simboliza a incorporação de toda a bagagem cultural do ocidente. Embora uma das inovações seja a linguagem épico-lírica do país dos Mourões, o objeto de reflexão do poeta-herói é manifestar o renascimento da poesia nesse segundo poema-livro pela forma textual dos registros dos navegadores:

Domingo primeiro dia de outubro pela manhã, hum dos bargantins nam aparecia; e outro dei hum calabrete por popa porque nam podia com a vela.
 Segundafeira com o vento, e mar mui grande, fazia caminho do sul, com os papafigos mui baixos.
 Terçafeira tres de outubro ao meo dia tomei o sol em trinta e hum grãos e hum quarto: com o dito vento e mar fazia o caminho do sul.
 Quartafeira ao meo dia tomei o sol em trinta e dois graos e um terço: fazia-me de terra vinte leguas; do cabo da terra alta me fazia cicoenta: demorava-me ao norte e a quarta do nordeste (SOUZA, 1839, p. 30-31).

O trecho do Diário de Pero Lopes de Souza trata-se do retorno dos tripulantes às terras lusitanas em 1531 após a estadia em solo americano e do carregamento das embarcações. Ao comparar o poema com os fragmentos em questão é possível observar que o poeta retoma a escrita epistolar pela adaptação ao verso livre e, ao atualizá-la com vários *topoi* tradicionais, projeta a imagem de si na figura do poeta-herói onde os eventos históricos passam a atuar sob a forma representativa do poema longo por meio da adoção da mistura de estilos. Se a fusão é própria das poéticas contemporâneas, logo, a *símile* procede desse exercício estilístico em que a elocução recupera parte das palavras do discurso diarístico com a finalidade de concretizar a ideia da navegação através da seleção (*electio*) de determinados léxicos e estes atuarem como versos: “tomei o sol em trinta e dois graos e um terço” e “hum dos bargantins nam aparecia; e outro dei hum calabrete por popa porque nam podia com a vela” além de “papafigos mui baixos” e “fazia-me de terra vinte leguas; do cabo da terra alta me fazia cicoenta”. A ênfase dada aos vocábulos para que a mensagem seja transmitida ocorre de maneira proposital, pois o seu foco é o *ornatus* do discurso para manter a temática da viagem e estabelecer a dimensão alegórica da navegação. Afonso Botelho (2007, p. 100) acredita que essa técnica adotada pelo poeta não só exprime o tempo como institui categorias do esforço de conhecimento da língua ao contemplar a mistura de gêneros acompanhada pelo fio de sua narrativa para recompor o diálogo com a tradição. Assim, a forma e o conteúdo, em grande parte do arcabouço poético

desse segundo poema-livro, se realizam por uma escrita que esboça a ideia de novidade e, ao mesmo tempo, a de estranheza como razão primeira da criação onde a estrutura estilística é o embrião que sustenta as imagens e o sentimento que as animam. Há outras passagens que marcam a aproximação ao *Diário das Navegações* com elementos que renovam a filiação a esse estilo, mantendo o poema com a linguagem das peripécias, porém com um tom mais subjetivo ao tomar as infinitas repercussões ideológicas do gênero como também das formas inerentes da matéria que o aborda e tão bem visíveis na estrofe final do canto E' (quinto):

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

entre alcatrazes pretos
 e alcatrazes brancos
 por mar mui chão
 por muito chão de mar
 por mar e chão de chãs de terra de Alagoas
 às vezes a um tiro de falcão do abismo
 se arrisca à peripécia de Gerardo
 e incerta é a pilotagem do perigo e Raul
 e Efraín e Abdias e Godo e Napoleão
 e os outros capitães, Francisco,
 tapavam os olhos com a mão
 sacudiam a cabeça e tremiam pelo navegante
 cheios de misericórdia e terror:
 “Carlos — diziam — Carlos, o temerário” —
 e era Gerardo entrando, amor,
 Gerardo em seu labirinto
 e cada qual teria o seu: jogava
 Juan y su laberinto
 de papel
 Agustín y su laberinto
 de farsa
 Godo y su laberinto
 de estrelas
 Abdias e seu labirinto
 de bocetas

Francisco e seu labirinto
 de anjos e Tomás
 e seu labirinto de maçã
 e vai morrer mordendo a fruta
 do primeiro Adão
 Tomás talvez o último Adão
 mordendo a sua fruta e a fruta
 de todos esses labirintos
 tem o mesmo sabor o mesmo aroma:
 assim, digamos, Gerardo
 em seu labirinto navegava
 farsa estrela papel bocetas anjos e maçãs.

Mas onde o sítio do desejo?

(MOURÃO, 1999, p. 175-176)

Um dos motivos recorrentes de “Peripécia de Gerardo” é a de sua gênese se solidificar no estilo das navegações e dele originarem outros componentes que permitem a narrativa ir em direção à poética da viagem. Dentre esses elementos composicionais, o ser caminhante é empregado sob a perspectiva do navegante como recurso qualificador da atividade andarilha enquanto desnudamento da imagem náutica, principalmente, ao deixar as trilhas da terra para transitar no espaço marítimo e movimento desse novo caminho como uma experiência de vida (*“por experiência verdadeira/para saberdes se estais de barvalento ou de/julavento/da ilha de Fernão de Loronha”*). O fato de o enunciador ser agora um errante pelas águas não nos impossibilita de revelá-lo por esse índice de leitura. Ele reivindica a ação andarilha desde os caminhos da fundação do Distrito de São Gonçalo, e a água é o elemento de volatilidade que permitirá a voltar à atividade caminhante terrestre em “Rastro de Aposto” por criar no poema esse território líquido como chão de mar (*“por mar mui chão”*). Ao desvelar essa nova forma de experimentar e de representar o espaço junto com a multidão que, nesse caso são os tripulantes (*“Efraín e Abdias e Godo e Napoleão/e os outros capitães, Francisco”*), ele nos mostra toda a diversidade geográfica criada onde o olhar se desliga do ato de ver e continua com a prática de visualizar, de uma ação experienciada (*“quando estais de barlavento vereis muitas aves/— os mais/rebiforcados e alcatrazes pretos/e de julavento vereis/mui poucas aves e as que virdes serão/alcatrazes brancos”*). Com efeito, essa estética se caracteriza como uma poética da navegação pelos seus traços representativos de assumir a posição de uma poesia de meta e direção. Ruy Câmara (2007) afirma que na escrita do poeta há indícios da metáfora do albatroz e que, apesar de aparecer no *Diário das Navegações*, de Pero Lopes de Souza⁵³, as aves aqui adquirem a imagem alegórico-simbólica do poeta que, exilado no chão do mar, não

⁵³ Cf. “quando estais de barlavento vereis muitas aves as mais rebiforcadas e alcatrazes pretos; e de julaventos vereis mui poucas aves, e as que virdes serão alcatrazes brancos. E o mar hei mui chão” (SOUZA, 1839, p. 10).

pode andar devido à inconveniência de suas asas gigantescas presas⁵⁴ no convés da nau, impedindo de voar até ao país de Apolo, referência à linguagem poética que, mais tarde, se revela como uma unidade restaurada do mundo moderno e contemporâneo. O que podemos detectar nesta interpretação é a paisagem mostrada como texto que, constantemente, vai sendo lida pelo viajante. O vaguear/navegar não deve ser evidenciado no poema só pela visão física, mas no processo da escrita estabelecido pela imaginação criadora ao fazer do sujeito histórico um sujeito poético capaz de retratar o conteúdo em poesia dos espaços atravessados pelo navegante.

Pautado na descontinuidade da negação do Modernismo, o autor instiga a obscuridade da poesia com a libertação da forma sem excesso de qualquer realismo ao adotar uma sintaxe apoiada nos registros linguísticos do diário (“*tomei o sol em dois graus*”⁵⁵) e da lírica os quais nos levam a instigar e a compreender o antigo no novo pelo ato da criação condensado em alegorias. É nesse ponto que se encontra a poética de Gerardo Mello Mourão composta pela figura do *flanêurie*⁵⁶, a do poeta-herói que está no meio de um caminho e passa a observá-lo como estilo, incorporando e inovando em um espaço poético sem mesmo concluir ainda a sua trajetória onde o princípio caminhante/estruturante é sempre o da circulação. Isso quer dizer que a busca da configuração da escrita pela forma do passado renova o exercício criativo de maneira que o modo de fazer do hoje não se aplique ao que já foi dito antes, mas de implicar o sentir novo daquilo que estava desconhecido. A imagem náutica dos labirintos, organizada pela estrutura do diário português, é a demonstração do resgate da forma adormecida que se estende para a disposição da correlação reiterativa, conhecida na estilística de Dámaso Alonso por disseminativo-recolectiva, por ligar a palavra ao seu determinado conjunto de membros semelhantes. Logo, ao voltar o nosso olhar para os versos finais do poema, veremos que a pluralidade de membros segue a ordenação duo formada pelo tripulante e o seu objeto como, por exemplo, Juan-papel, Augustín-farsa, Godo-estrelas, Abdias-bocetas, Francisco-anjos e

⁵⁴ Símile ao último quarteto de versos alexandrinos de “Albatroz” em *As flores do mal*, de Charles Baudelaire: “O Poeta se compara ao príncipe da altura/Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;/Exilado no chão, em meio à turba obscura,/As asas de gigante impedem-no de andar” (BAUDELAIRE, 2015, p. 13). Nesse mesmo sentido, Wilson Martins afirma que o poeta-herói de Gerardo Mello Mourão é esse albatroz da poesia brasileira contemporânea o qual é impedido do percurso terrestre por suas asas de gigante (LIRA, 2007, p. 100).

⁵⁵ Cf. “Domingo vinte e dous do dito mes, tomei o sol em dous graos: demorava-me a ilha de Fernão de Loronha ao sudoeste, e a quarta d'oeste: fazia-me della quarenta e cinco leguas. No quarto de prima se nos fez o vento lessueste” (SOUZA, 1839, p. 9).

⁵⁶ A imagem dialética do *flâneur* a que Walter Benjamin discute em *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism* (1997) retrata a expressão da figura do literato e de pertencer a uma dada tradição a qual se atrofia com a modernidade. Portanto, é desse estado de não-ação em meio a uma ação ininterrupta que faz surgir o dialetismo pelo fato de romper com a continuidade histórica e ressurgir novas pré-determinações, movendo-se em direção a outros estilos por onde caminha e nunca volta a mesma direção. É, justamente, neste contexto que empregamos essa teoria na poesia de Gerardo Mello Mourão pelo fato de, através de sua estética de leis próprias, o poeta-herói criar o seu estilo sem ainda chegar a um fim conclusivo.

Tomás-maçã. Este último representa o mito bíblico da queda, convergindo-se o sabor da fruta em exílio labiríntico dos navegantes em que cada um dos elementos é retratado no final da estância pelo recurso assindético com o objetivo de reforçar tal ideia (“*farsa estrela papel bocetas anjos e maçãs*”). Com relação ao seu funcionamento, faz-nos perceber que o arranjo parte da articulação mínima da sintaxe e da semântica uma vez que se encontra no momento de tensão da narrativa para chegar a sua unidade máxima significativa com o monóstico final “*Mas onde o sítio do desejo?*”. Esta expressão é retomada no poema como indagação ao país de Apolo por simbolizar a representação da peregrinação da escrita poética. Essa expressão surge como um estribilho que reforça a viagem existencialista ao condensar a espacialidade no tempo da narrativa, essencialmente, quando questiona a localização da ilha de Delfos. Esse mesmo recurso do refrão interrogativo reaparece no canto δ’ (quatro):

E de que me terei esquecido? Não, por certo,
daquele medo, não daquela dor noturna e as
vacas mugindo
no terror à solidão
de teus pastos e teus céus.
E de que me terei esquecido? Não, por certo
do tempo em que reinou a calma podre
e sem ventar bafo de vento

(...)

E à quarta do nordeste e à quarta daloeste
pode haver outra vista de terra e por isso
aprendi a pairar a noite toda até o quarto d'alva
e também Dalva pairava
as monetas ao léu e o seio em boia e então
barlaventeávamos até o caroço da noite:
no coração marsupial todas as horas
eram nutridas
e volta-se a ampulheta e voltam sempre
os grãos de areia e os grãos
desses nomes de coisas e lugares e pessoas
plantados nas entranhas:
a um tiro da abombarda estão sempre suas ilhas
ao alimpar-se a névoa —
oblivionem oblitus me esqueci de esquecer-me
e aos meus mortos
em vão imolo os bodes vigorosos
e os cantos fúnebres:
do ninho de seus túmulos levantam-se
e ao redor do atônito poeta
cantam a letra
dos próprios epitáfios:
nos alqueires do Inferno ninguém morre e
ninguém morre
na bem-mal-assombrada casa
deste coração. Pois, de que
me terei esquecido?

(MOURÃO, 1999, p. 166-171)

O verso indagatório “*E de que me terei esquecido?*” encontra-se em todas as estrofes desse poema e está interligado com a rememoração do poeta-herói ao cantar, nostálgicamente, os episódios antes e posterior à viagem. Cenas ambientadas em uma simetria simbólica bem próxima a escrita navegante ao tratar da transfiguração da matéria e ao questionar se esqueceu de cantar o tempo anterior, o do país dos Mourões (“*não daquela dor noturna e as/vacas mugindo/no terror à solidão/de teus pastos e teus céus*”), conjugando-o na poética como uma invenção da atividade criativa extraperceptiva uma vez que nos fornece a imagem do tempo perdido em tempo reconquistado pela palavra. O interessante a destacar nessa temporalidade e espacialidade é a figura do poeta como inventor que, assim como a nau em direção ao sítio do desejo, nos levam ao sentido e a revelação do verdadeiro significado da poesia carregada de efeitos imagéticos, pois ao falar das peripécias estamos nos referindo ao caminho alegórico da escrita onde o percurso da navegação é o do processo de composição do poema⁵⁷. O refrão significa a tarefa do poeta em registrar todos os atos sem esquecer nenhum dos motivos que levaram a fundação da América, e a aventura do poeta-herói segue com a reconquista da liberdade da escritura poética mesmo recorrendo ao modo do palimpsesto para moldar a sua forma. O poema acena para essa estrutura quando retoma a *inventio* e *dispositio* do Diário (“*E à quarta do nordeste e à quarta daloeste*”), valorizando os léxicos náuticos pelos vocábulos “barlavento”, “sotavento”, “barlaventeávamos” e suas unidades de localização (“daloeste”, “suleste”, “sudoeste” e “aloesnoroeste”). Outra cena convocada é passagem de Ulysses no Hades (“*em vão imolo os bodes vigorosos*”), de revisitar a própria obra ao retomar o chamado poético dos mortos agora na imagem do poeta enquanto o guardião da memória, cantando as próprias inscrições das lápides da estirpe (“*do ninho de seus túmulos levantam-se/e ao redor do atônito poeta/cantam a letra/dos próprios epitáfios*”). Portanto, são os versos finais “*Pois, de que/me terei esquecido?*” e pelo *enjambement* que encontramos a discussão interna do processo criador poético efetuado a partir de um ângulo visionário, evocando as cenas do universo anterior ao da fundação para continuar com a navegação e descobrir os elementos de realização do ato de fazer e com o grau de lucidez estética atingida pela invenção/criação. Já o recurso palimpsesto está presente no canto κε’ (vinte e cinco), e aqui retomamos o conceito genettiano das relações intertextuais para fundamentar que se configura mais na disposição do que na exposição pelo fato de não ser na forma recuperada que o texto se afirma, mas sim no modo pelo qual é resolvido em comparação aos outros elementos que fazem parte do objeto construído:

⁵⁷ Cf. Canto δ’ (quatro): “e tantas outras coisas – já não sei/se as coisas ou lembranças/possuídas um dia possuíram/o pulso do poeta/inventado e inventor/da memória inventora” (MOURÃO, 1999, p. 169).

E de repente
 não há onde surgir – o fundo
 é todo pedra
 trovoadas do sul vento relâmpago
 cuidei sermos todos perdidos
 mandei lançar a fatexa
 a amarra quase quebrada de pedras
 metemos os remos pondo muita força
 cada um por se salvar
 remando mais avante um tiro de besta
 vi a boca do esteiro e me meti
 e a entrada só tem pedras onde
 me houvera de perder:
 feliz era Carlos – tinha uma pedra só
 no meio do caminho –
 todos nos perdêremos.
 Passou o vento ao sueste e acalmou
 e vasou água e ficamos em seco no esteiro
 e o fundo dele de pedras, Carlos,
 muitas, não uma
 e mui agudas
 sueste noroeste – estes ventos
 ventam esta parte
 enche a água muito
 vase embora a maré – os ventos podem mais
 e não há marés senão quando os ventos não ventam
 e os ventos podem mais que as naus
 até que case o vento o canto
 de um marinheiro
 e o canto da sereia, Odisseu,
 à tua boca Isaura, marulhado.

(MOURÃO, 1999, p. 258-259)

O canto é ainda uma referência à escrita epistolar das navegações no momento em que os náuticos lusitanos retornam a sua terra e deparam com a ilha de pedras na noite de natal de uma terça-feira do ano de mil quinhentos e trinta e um⁵⁸. Esse episódio é articulado no poema a partir de uma relação semântica onde as palavras saem de seu contexto original e adquirem cores inéditas, permitindo-nos recolher os microcosmos dos significados e dessa combinação surgir o inesperado, uma poesia que significa mais do que ela diz ao ultrapassar a intuição, a do sentido histórico, e atingir a cosmovisão poética. Embora citando alguns trechos do diário, é possível perceber esse conjunto de valores de maneira subjetiva para entender o tempo e o espaço poético dado que o fluxo narrativo é contínuo ao abrir o canto no meio da ação (“*Era boca-da-noite*”) e a voz enunciativa ser a do poeta-herói (“*vi a boca do esteiro e me meti/e a entrada só tem pedras/onde me houvera perder*”). Isso faz com que a imagem de si e a forma intertextual deixam de ser sentidas para ser pensadas em função de seu conjunto uma vez que

⁵⁸ Cf. “Terça-feira vinte e quatro de dezembro, dia de natal, parti deste porto com o vento norte mui rijo” e “Em hum momento nos lançou sobre a ilha das pedras; e logo se foi o bargantim ao fundo entre duas pedras, donde foi dar” (SOUZA, 1839, p. 52).

se tornam elementos desse texto e não de outro como no verso “*e o fundo dele era de pedras, Carlos,*” uma alusão ao poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade. Ao dispô-lo à favor da narrativa, observamos que o enunciador nos orientam a leitura dos trechos pela sua função sintática enquanto vocativo ou apóstrofe dotada de um tom mais sarcástico ao mostrar que na poesia drummondiana existia apenas uma pedra (“*feliz era Carlos – tinha uma pedra só*”) e não várias como as que haviam no rastro de Apolo. Essa mesma técnica ocorre no final da estrofe ao ser utilizado uma paráfrase estilizada com a passagem das sereias em *Odisseia*, de Homero, onde o cantar do marinheiro passa a personificar o matrimônio de seu canto com o vento (“*até que case o vento o canto/de um marinheiro/e o canto da sereia, Odisseu*”). Logo, há nesse ponto um estilo épico-lírico devido à fusão dessa cena composta de brevidade subjetiva com a imagem atmosférica e catastrófica dos navegantes ao enfrentar a fúria da natureza (“*E lá se foi o bergantim ao fundo/e saímos todos em riba das pedras*⁵⁹”). Com isso, atinge o belo por uma elipse súbita ao engendrar não a imagem poética da nau em destruição e sim a da noite derrotada dentro da dimensão metafórica (“*a tua tempestade/a tua morte/nau de pétalas/ao vento de outra noite destroçada*⁶⁰”).

A dimensão metafórica e o movimento dessa expressão perpassam por toda a narrativa quando o universo de “Peripécia de Gerardo” convoca o espaço do mar sob uma espécie de floresta transfigurada de símbolos. Além do tema da viagem, preanunciado pelas epígrafes, o jogo dialético da metáfora do duro e do mole recupera e atualiza o componente telúrico. A todo momento, interage-se com a água porque são elementos míticos naturais e primitivos que permitem a mobilidade pela imaginação material e de resultar, como informamos em linhas anteriores, uma massa/lama passível de ser modelada:

Assim é o mar: súbito me salta
um pé-de-vento sulsudoeste ao sul
com tempestade muita
e o mar mui grande e grosso
quinze braças de fundo de lama mole:
não me atrevi fazer à vela
e à quarta do sudeste mandei fazer um aúste de
cento e vinte braças

(MOURÃO, 1999, p. 236)

Ao usar o verso “*quinze braças de fundo de lama mole*” para se referir à inquietação dos navegantes e no que poderia vir com o choque da embarcação (duro) com a água (mole) e

⁵⁹ MOURÃO, 1999, p. 261.

⁶⁰ Ibidem, p. 261.

disto atingir o fundo do mar (lama) é antes de tudo a demonstração do silêncio da palavra e do fazer poético ao construir o essencialismo sem utilizar, por assim dizer, da imagem essencial. Ao falar em linguagem e silêncio, e aqui retomamos o conceito de George Steiner (1994, p. 59), de um dizer que avança para o inaudito e desvendado por analogias e recursos poéticos que estão ao alcance do texto, estamos dizendo da escolha realizada pelo poeta ao seguir um caminho de composição simbólica que orienta a leitura para a metáfora náutica e de recuperar aquilo que está impossibilitado de ver. Não são apenas as imagens que dizem, mas sim a sua discussão no espaço textual porque refletem uma estética que também diz sobre o real criado porque a ilha de pedra está entre a nau e o país de Apolo. Ela é esse ser petrificante que corre ao olhar de quem não só a vê como um tropo, porém a identifica pela sua ampliação estilística ao assumir a condição de topo para ocasionar a hesitação lírica com a plena viagem em meio aos danos e enganar. Essa transmutação retórico-poética da figura da ilha para a da liberdade poética, articulada à interrogação oratória do verso “*E onde o sítio do desejo?*”, é possível de ser percebida, pois o enunciador, ao dialogar com o seu interlocutor, deixa em evidência essa permuta, tornando a imagem da ilha e a expressão em uma figura de comunhão que, segundo Chaïm Perelman (2005, p. 202), é uma técnica discursiva que permite provocar ou aumentar a adesão dos enunciados, fazendo-os com que a apresentação dos significados possam permitir essa interpretação escondida pelo silêncio da palavra. Outra questão que nos leva a instigar é a maneira de como a carga simbólica das pedras é posta uma vez que, de acordo com o contexto em que surge e, diferentemente da de Carlos Drummond de Andrade, são pedras agudas que se remetem a matéria dura ou ao seu estado bruto, instaurando uma símile à natureza pura da palavra a qual necessita se entranhar as outras para arquitetar na imagem literária. A presença do mineral petrificante no poema está no âmbito da imaginação criadora como uma matéria terrestre. A sua presença alude a metáfora da dureza ao se dirigir a dificuldade de seguir o caminho além de o energismo telúrico vir das mãos dos navegadores ao utilizar o remo como ferramenta para evitar a tragédia (“*uma légua da ilha das pedras meti remos/fui surgir entre ela e a terra*”⁶¹). Assim, vemos que essa imagem é descrita por uma hipotipose pelo fato de o enunciador narrar os acontecimentos como se eles desenrolassem diante de nossos olhos para causar comoção/*phatos*:

E outra noite deu
 uma trovoada de nornordeste
 por riba da terra com tanto vento
 eu nunca tinha visto – e não havia

⁶¹ Ibidem, p. 260.

homem que falasse nem pudesse
abrir a boca – nos lançou
sobre a Ilha de Pedras.

(MOURÃO, 1999, p. 260)

Na concepção de Gaston Bachelard (2013, p. 147), a pedra está ligada à vontade do ver ou a experiência perceptível de quem a vê. A mesma significância é encontrada no poema gerardiano, pois, além de ser uma das verves telúricas, ela está relacionada a imaginação da força da matéria construída no instante em que há a transmutação do sentido do trabalho com a pedra para o do labor da linguagem poética, essencialmente, quando a voz enunciativa, no momento da navegação, dispõe as palavras em imagens literárias (“*nos lançou/sobre a Ilha de Pedras*”). Esse recurso semântico se manifesta com o jogar da pedra e da palavra que cria a palavra-imagem, tornando assim um efeito metafórico da navegação onde o poeta-herói não esconde a total tormenta dos ventos e nem das pedras ao se transformarem em suas terríveis construções (“*eu nunca tinha visto – e não havia/homem que falasse nem pudesse/abrir a boca*”). No entanto, o ritmo do poema quebra a dureza do signo pedra e, a partir daí, instaura a sua leveza, permitindo-nos vê-la como palavras lançadas no chão da página que ganham os contornos e as modelagens à medida que são dispostas ao longo do poema. Ao apresentar a geografia marítima que lhe serve de máscara, Gerardo Mello Mourão não deixa de ser um poeta telúrico porque a imagem da terra procurada e visionada como ilha prodigiosa sobrepõe o ápice cantado. Ao tomar a água como sendo esse elemento que possibilita a transição para uma nova criação ou atualização poética, a noção de poema e poesia passa a ser essa centelha transcendente buscada desde a evocação dos mortos e da fundação dos mitos em sua escrita e que agora se encontra navegante nesse oceano feito de linguagem. O sopro do vento e o som da lira de Apolo levam a nau aos mais variados recursos expressivos daquela ilha helênica para firmar a estética desse aprendiz do hoje na do ontem (“*e a flauta/de Apolo serenava na ribeira helena/ao dolorido aboio/e ao aprendiz ensinava*⁶²”).

O jogo poético da linguagem instituído entre presente e passado medido pela transição do espaço vivido da terra para o do mar e alcançar outra vez o da terra, visto sob o âmbito da imagem da criação poética, é intermediado por esse deslocamento que nos possibilita afirmar que a metáfora náutica pelo tema da viagem se trata da associação da cultura nordestina com a das grandes navegações. A recorrência da metáfora das navegações na poética contemporânea é mais um *topoi* para manter a ligação com a tradição e conceder novas direções semânticas das palavras, dos argumentos do fazer poético e estes apresentarem livres para dialogar com

⁶² Cf. “Peripécia de Gerardo”, canto ιγ’ (treze), p. 213.

épocas distintas onde o seu limite passa a ser deliberado pelo próprio poeta. Se “Peripécia de Gerardo” é a metáfora náutica composta de *dispositio* similar aos dos poetas antigos com um herói e uma tempestade contrária a sua bonança, logo, essa viagem vai se afirmando cada vez mais como escrita poética, pois segundo Ernst Robert Curtius em *Literatura Europeia e Idade Média latina* (2013, p. 175-176), o velejar é o ato de compor, soltar as velas é o início do poema e a sua finalização ocorre com o seu colhimento no porto. Assim, a figura do poeta é a do capitão, e o espírito criativo ou o poema em si é a nau que surge como o objeto criado:

Eu, Poeta, cantador da serra, ouço os ventos marinhos
 E o terral das várzeas e veio, Dora,
 Ao talhar da caravela de teu canto o talhamar
 Do bergantim da morte – a cariátide, a noz
 De seu rosto, noz de um sol de ouro, sol
 De Olinda e São Vicente:
 Recordamos seu nome para sempre

Pero Lopes de Sousa
 Inventor do rosto da terra

E de seus bagos venho.

(MOURÃO, 1997, p. 163)

E o poeta crê sobre o seu chão
 Coisa creada
 Coisa increada
 A garça o búfalo o anjo o salmo
 E o doce rei viril na estrela da pupila:
 “Eu vejo, Capitão”.

(MOURÃO, 1999, p. 250)

A perspectiva simbólica da viagem e da água aparece também em *Invenção do mar*. O primeiro trecho poético, advindo deste poema longo, traz a imagem do navegador enquanto poeta que canta a saudade da terra e a recordação da origem do país pelo aspecto fundador de Pero Lopes de Sousa como “*inventor do rosto da terra*” e de agora seguir os mesmos feitos ao recordar “*seus passos sobre as águas*” além de convocar outros poetas como Dora Ferreira da Silva para ocupar a embarcação. Já o segundo poema pertence à “Peripécia de Gerardo” e expressa o desejo de descobrir o novo, o objeto criado, com a metáfora náutica. A partir daí, observamos que o poeta-herói se funde ao épico ao viajar no grande navio, e ao lírico quando traz a linguagem subjetiva pela dimensão interior, de mistérios e encantos quando denuncia o estado de admiração e de medo ao avistar a ilha. Com isso, notamos que a viagem conota a ideologia estilística da fusão do universal clássico com a cultura regional através do arquétipo da água como chão de mar (“*E o poeta crê sobre o seu chão*”). Logo, o primeiro apresenta a

viagem como o ser superior à vida dos navegantes porque a fortuna está no deslumbramento daquilo que estava por vir (“*Eu vejo, Capitão*”) além de ser contado de forma diferente dos eventos históricos; o segundo é a contraposição do tempo contemporâneo com o navegar dado que o eu deseja a perfeição da “*Coisa criada*” pela representação do tempo antigo, o das grandes navegações, com a da atualidade uma vez que este período visa mais a forma do que o conteúdo como demonstramos nos palimpsestos ao retomarem certas estruturas canônicas. Assim como em outras formas resgatadas no poema, a estrutura sugere que o contemporâneo é aquele que atualiza e exalta o passado pelo fascínio de descobrir o inesperado pela estética porque a adoção do realismo absoluto se converte em um solipsismo ingênuo das condições humanas, e a estética não pode se ceder às vias fáceis quando o belo está em criar, inventar e descobrir coisas novas. Esse conceito de originalidade externa, da valorização e da reinvenção da forma enfatiza a ideia de que a produção poética se nutre da própria poesia e demarca que o poema perpassa as particularidades de seu tempo-espaço ao navegar em direção à luz da descoberta para ancorar na ilha e viver a inteireza do possível.

A navegação está associada ao desbravamento dos caminhos desconhecidos e muitas das vezes é considerada o purgatório por exigir um grande esforço para atingir o inexplorado. Todavia, é através dela que o poeta-herói descobre o silêncio das palavras e que essa técnica lhe permite, através das peripécias poéticas, atravessar os tempos e instituir as aventuras mais incríveis da escritura. A leitura do poema nos transmite, pela organização rítmica dos versos, a sensação dos movimentos que a embarcação realiza e, à medida que apresenta o percurso e se aproxima de sua rota, sentimos mais de perto o alcance pelo sítio do desejo:

E não termina aqui o canto e às vezes
 a noite é um pássaro –
 me estremece na mão:
 e indagada ao gaélico
 ao celta ao jônico
 e ao dialeto meu
 à corda bem temperada
 responde seu tetrassílabo
 e quase quase
 de corda à corda
 floresce o passo pulcro o pé celtibero:

ἔλευ

θερία

é ela, a Liberdade e não assustam
 seus grandes olhos o quarto d'alva
 e espero o quarto d'alva
 e um sol em grau de gêmeis e uma lua
 em capricórnio
 e ventos de Aracati e Pero Lopes – de seus bagos
 e mais de capricórnio e de nordeste venho
 e tornarei
 enquanto é noite
 ao som do mar me vou varando ventos
 com os papa-figos baixos.

(MOURÃO, 1999, p. 266-267)

A estrofe pertence ao canto kz' (vinte e sete) e retrata o momento da chegada ao país de Apolo. Os versos iniciais aludem à ilha de Delfos a qual simboliza o porto. A voz anuncia que o canto não termina pela sua mão e, com “*à corda bem temperada*”, começa uma nova composição pela metáfora. O poema destaca o recurso verbo-visual grego *eleutheria*, palavra encontrada separada para ressaltar a métrica, verso tetrassilábico, apresentando sua cadência tônica na segunda /'ΕλεU/ quanto na quarta sílaba /ρία/ além de ser composto de vocábulos próprios de seu universalismo regional (“*e ao dialeto meu*”) que floresceram ao som da lira cedida pelo deus apolíneo. Aqui se alcança a liberdade com a representação dessa expressão e de forma racional que nos possibilita notar a conjuntura do fazer poético afastado de qualquer princípio mimético e mais próximo da unidade cultural. Isso acontece quando o criacionismo busca retratar aquilo que o próprio tempo propõe como mudança e não de inibir essa liberdade criativa como ocorreu nos movimentos do Romantismo e do Modernismo que pregava a livre expressão individual, porém negou a volta à tradição como uma herança poética. A palavra gráfica emerge, novamente, por um *topoi* que assegura a metáfora náutica como aquela que liga à tradição poético-retórica da latinidade medieval com as novas experiências associadas à escrita poética para reduzir o abismo entre o antigo e o contemporâneo. Os astros luminosos como o sol, a lua e a estrelas (“*e espero o quarto d'alva*”) sinalizam a localização dos nautas além de brilhar todo esse percurso até a liberdade poética (“*e de nordeste venho/e tornarei/e enquanto é noite*”). Neste mesmo contexto metafórico, o vento designa a força da palavra em seu processo de construção pelas etapas ininterruptas de aparição pelo resgate das formas clássicas do *Diário da Navegação* uma vez que a expressão “*e Pero Lopes – de seus bagos*” se remete tanto a herança genealógica e a escritura tradicional quanto pelo desaparecimento de outras até porque a vela simboliza a busca da linguagem ideal em meio ao universo caótico das águas (“*ao som do mar me vou varando ventos/com os papa-figos baixos*”). A partir do momento que se aproxima do chão da ilha, as peripécias se voltam para a saga do enunciador

à procura de Apolo, passando a cantar a divindade e as palavras enquanto seres míticos desse novo projeto de expressão:

Viajo ao Minotauro rumo ao país de Apolo
 e eu mesmo arrisco e canto
 a minha peripécia:
 pois viajo na gávea e trabalho com os olhos:
 meu serviço é ver
 e eu sou
 o capitão enxergador
 comando
 os horizontes
 suplico
 o meu destino
 e ordeno
 o destino das naus

(MOURÃO, 1999, p. 267-268)

Como vimos, a imagem viajante é o mote singular da poesia gerardiana instituída pela imaginação e com a atividade criativa extraperceptiva. A sutileza dessa linguagem metafórica retrata os caminhos do processo da escrita e não única e, exclusivamente, a feição pessoal do sujeito empírico. Os pormenores da composição estética e do conteúdo permitem transfigurar os eventos históricos por um olhar imagístico em que as paisagens ou os novos ambientes captados se inserem no contexto representativo da elaboração poética. Assim como a história, a mitologia adentra ao poema pela configuração dos espaços percorridos enquanto o tempo segue o da narrativa e da realidade pela linguagem onde verificamos que o tema da viagem está presente no tríptico com a descida ao mundo dos mortos pela doutrina órfica, pelo mar com as peripécias marítimas e segue em direção à ilha de Delfos sempre abordando o *tellus* como elemento teórico de sua poesia. Esta teoria mencionada é impregnada de um universo com leis individuais em que a palavra e a forma são circunstanciadas através de uma realidade relida através da linguagem uma vez que a consubstanciação fala mais do que fala e por estar sempre no estado de criação. A respeito disso, Wilson Martins (1995) argumenta que essa poética é um signo de si mesma, e o estilo ressoa uma sonoridade peculiar que faz da língua um instrumento de expressão literária e não um código referente às ilações imaginárias. Um exemplo de língua que integra o texto como forma de expressão, e o léxico verbal “viajo” está em duas situações, sugerindo, primeiramente, a fusão da espacialidade e temporalidade que leva a imersão do poeta no mundo mítico de Apolo e Minotauro; em segundo lugar, reafirma a identidade (“*e eu sou*”), a sua função (“*meu serviço é ver*”) de criar estilos (“*e eu mesmo arrisco e canto/a minha peripécia*”) e o próprio destino do poema (“*o destino das naus*”).

Logo, vemos que o signo viagem está além da referência concreta dado que as transfigurações postas pela metáfora náutica revelam a articulação dos novos caminhos da poesia ao tratar, simbolicamente, do real pela criação e das características de similitudes que se desenvolvem no âmbito do discurso poético pela troca semântica. Portanto, todo esse processo de analogia, conforme o estudo do trabalho da semelhança de Paul Ricoeur (2005, p. 267-317), faz com que abandonamos o plano das significações primárias para adotar um leque de conotações que dão lugar a atribuição significativa onde o ato de viajar e o do navegar no processo poético redesenha todas as suas experiências literárias.

Antes de encerrar este capítulo e, conduzindo por esse ângulo simbólico, não podemos esquecer que o tema da viagem surge ainda no Modernismo com *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. O poema moderno, ao representar a vida do homem que viaja, metaforicamente, do nascimento a sua morte, refere-se a viagem metalinguística da poesia ao explicar a sua própria composição e de revelar na sua estrutura outras referências literárias pelo retorno ao passado como, por exemplo, Orfeu, além de retomar a tradição moderna por Rimbaud e Lautréamont para idealizar o desejo de construir um poema que ali tudo contém. Gerardo Mello Mourão segue a mesma vertente, mas recorre à forma do *Diário das Navegações* para retratar a viagem como o caminho alegórico da escrita e, as três epígrafes que antecedem “Peripécia de Gerardo”, ao trazer a fusão dos mundos (de Dante e de Camões) com o agora, catalisa, em um gesto carregado de símbolos, o exercício do poeta em articular o vivido com o imaginado. A intuição é deixada de lado para dar lugar à recriação do conceito de realidade através de uma linguagem multívoca composta pelo tempo de retorno ao passado com o presente. Uma das atividades poéticas que desvenda os mistérios dessa voz polifônica que recorre a outros textos e poetas clássicos como função estruturante é a metáfora náutica por ser o elemento da peripécia dos heróis épicos e, nesse mesmo *ethos* heroico, constrói-se a narrativa e o caráter. Esse itinerário alegórico constituído de labirintos se torna então todo o percurso da poesia na contemporaneidade com sua bifurcação para as mais várias épocas a fim de atualizá-las. É uma travessia não feita de ternuras e sim de pedras pontiagudas que nos mostra que o espaço do poema é reformulado para conceder às palavras as suas novas direções semânticas mesmo estando diante de circunstâncias que pareçam adversas e perigosas, pois, em uma entrevista a Millôr Fernandes (2009, p. 08), o poeta cearense afirma que a consciência do saber, de buscar o inesperado, se revela enquanto caminho do pensamento. Para que isso pudesse acontecer, a forma ideal se tornou a escolha relevante para o poeta porque se preocupou com a autonomia da estética e somente ela foi capaz de dar ao texto o sublime olhar da contemplação artística onde esse feito é adquirido pela estrutura livre ao colocar, verbo-visualmente, os vocábulos

no poema como o vento que direciona a nau ao porto. Essa travessia é o sentido possível que explora as capacidades da poesia e aniquila qualquer produto da linguagem que possa limitar a uma única interpretação. O conteúdo e as combinações linguísticas elencadas se manifestam da imaginação dinâmica e material que contribuem para a recriação do cenário exterior e da linguagem do viajante como sendo a forma do poema uma vez que a expressão máxima reside na força textual dos significantes.

9. A ILHA: A LIBERDADE POÉTICA E A METÁFORA DO CAMINHO

Os três últimos capítulos dessa segunda parte visaram sobre a análise dos poemas “O país dos Mourões” e “Peripécia de Gerardo”. Estes trataram, respectivamente, do canto órfico e da viagem poética ao mito da fundação do homem latino-americano pelo povo brasileiro, da descrição cartográfica das terras do sertão nordestino, dos mares e a capitania do poeta-herói, dos símbolos alquímicos e arquetípicos que retrataram a cultura primitiva e o clássico dentro de um regionalismo místico, opondo-se a vertente moderna ao manter a imortalidade desse discurso tradicional. “Rastro de Apolo” é o último poema-livro de *Os peãs* formado de vinte e um cantos que dá continuidade a essa saga após chegar à ilha de Delos, uma ação voltada para a perambulação terrestre onde o destino final é o oráculo de Delfos que dita ao caminhante o rito e o ritmo da liberdade, a melodia de uma ideia de renovação, inovação e pluralidade ao enxergar no passado a sua condição de contemporaneidade. O retorno aos primórdios de um tempo-espaço auroral é convocado para se integrar a temporalidade do agora, a das flexões e alcançar as potencialidades do sagrado com celebração ao poeta-Apolo que o guia nos mais diversos lugares nunca antes navegados do mistério da vontade divina e da grande força estético-simbólica da poesia. Assim, louvando-o no decorrer de seu canto pela defesa dos ritos e sua afirmação pelo valor divinal, o poema faz jus ao título da obra literária, assumindo a verdadeira função de *peã*, do hino glorioso ao deus grego e a própria linguagem que regressa às raízes ocidentais do sagrado.

A reconquista da linguagem original, e aqui nos referimos àquela do início dos tempos através dos mitos que expressaram todo o conhecimento oculto ao homem, é um dos recursos utilizados pelo poeta para recuperar essa unidade perdida por meio da criação poética. Essa vontade de recuperação do verbo original aparece na literatura moderna com Jorge de Lima e se amplia com Gerardo Mello Mourão ao estender a sua visão mítica para o processo artístico. Ao adentrar as zonas mais conflitantes e obscuras da contemporaneidade e, ao tomá-las por um mundo fragmentado e complexo, mas capaz de revitalizar o universal, o autor supera os limites a ele impostos e redimensiona o tempo e o espaço da poesia que estava, anteriormente, presa a verossimilhança do real. E é nesse ponto que o uso da imagem literária inova uma vez que no discurso moderno ela se esforça para se exprimir de maneira imaginativa enquanto no poema gerardiano a imaginação criativa produz o efeito da linguagem primitiva ao recorrê-la como fato natural além de usar a própria escrita grega nos versos para ampliar o pensamento da época no hoje, essencialmente, ao se valer da metáfora, da metonímia e da sinédoque para

reafirmar a criação da imagem poética bem próxima ao que era antes. Com isso, retomamos a Giambattista Vico (2005) ao se referir a linguagem primitiva na concepção divina e heroica, a de uma poética composta tanto por signos acústicos (cantos e fala) quanto visíveis (escrita alfabética e hieróglifos) e pelo aspecto humano dotado de um certo racionalismo que visa uma linguagem humana, servindo-se dos tropos para nomear as coisas ou ideias mais particulares e sensíveis para estabelecer as semelhanças com o objeto contemplado. Como observamos na análise dos poemas, essas concepções não deixam de estar interligadas na composição poética gerardiana pelo fato de os mitos e a voz do enunciador se consubstanciarem pela reprodução dos diálogos dos sertanejos por meio da cultura universal. O avivamento da figura do poeta como inventor da palavra e dos jogos da linguagem ressurgem ao restabelecer uma dimensão metafórica sustentada pelo poder da criação poética, conseqüentemente, seguida do elemento heroico para representar essa visão do mundo atual. Essa questão do divino figurado pelo mito de Apolo se encontra mencionada na primeira epígrafe do poema-livro:

Pour Platon, qu'est-ce que Apollon? Il le nomme, dans les Lois, Musagète et Péan deux épithètes qui désignent aussi le Pythien. Puis il l'associe au Soleil et le colore d'une sorte de mysticisme naturaliste. Tout l'ouvrage proclame l'existence d'un seul vouloir divin, d'une seule sagesse divine. Le dieu créateur, présenté con me unique, est appelé roi du monde et les dieux sont des aspects d'une seule essence divine qui est à la fois providence, inflexible équité, jugement incorruptible. Pour designer ce dieu suprême, Platon aurait aussi bien pu nommer Zeus. S'il a choisi Apollon joint à Hélios, c'est parce que l'association enchantait son imagination de poèteet, davantage, parce qu'Apollon est la voix de Zeus, celui qui acorde aux hommes la grâce suprême de leur épargner l'erreur.

Dans l'esprit de Platon, le théos s'est donc identifié avec Apollon et, par élection, avec le Pythien, parce que c'était lui qui par ses réponses obéies apportait la paix aux coeurs inquiets et la concorde aux cités⁶³.

O texto acima, *L'Oracle de Delphes*, de Marie Delcourt, refere-se, a partir dos estudos de Jules Labarde (2018), a figuração do divino pelo mito de Apolo que, na Grécia Antiga, essa imagem era evocada como uma encantação ou inspiração poética. Ao se associar com a poesia de Gerardo Mello Mourão, a identificamos como imagem literária do deus grego pelo misticismo estabelecido entre o oráculo de Delfos e a questão mística fundada com o sertão arcaico. A simbologia da imagem de Apolo é apresenta na abertura do poema por essa relação

⁶³ Tradução nossa: Para Platão, o que é Apolo? Ele o nomeia, nas Leis, Musagète e Péan, dois epítetos que também designam os pitonianos. Então ele o associa ao Sol e o colore com uma espécie de misticismo naturalista. Toda a obra proclama a existência de uma única vontade divina, de uma única sabedoria divina. O deus criador, apresentado como único, é chamado rei do mundo e os deuses são aspectos de uma única essência divina que é ao mesmo tempo providência, justiça inflexível, julgamento incorruptível. Para designar esse deus supremo, Platão poderia muito bem ter nomeado Zeus. Se escolheu Apolo para se juntar a Hélios, foi porque a associação encantou sua imaginação de poeta, pois Apolo é a voz de Zeus, aquele que concede aos homens a suprema graça de parar-lhes erros.

intertextual como símbolo do racionalismo e por remeter a reconquista da poesia ao retornar a unidade perdida que foi degradada com a dimensão espiritual instaurada ao longo dos séculos e com o mundo moderno e contemporâneo. O substantivo “rastros”, que nomeia o poema, é a indicação do caminho percorrido pelo poeta-herói para alcançar o vestígio do divino além de preannunciar, conforme aponta a epígrafe, que a sua configuração está com base no mito e de ser um dos recursos imagísticos que tece essa associação simbólica com a tradição ocidental. Logo, essa estratégia, arquitetada pela imaginação criadora, é a reverberação sobre as fontes conteudísticas que concatenaram o misticismo do oráculo de Delfos com o do sertão arcaico nordestino celebrado por meio das vivências culturais, fazendo com que o poema assumisse tal característica religiosa e ritualística. Quanto ao símbolo de Apolo, no que tange a condição espiritual a qual referimos no início deste parágrafo, podemos ver que a sua imagem é ligada a de um profeta que orienta os passos daquele que está perdido em seu destino, o da revelação do autoconhecimento e da invenção estética com leis próprias e de um racionalismo apolíneo com relação à harmonia e a beleza da forma poética. O canto nove é a expressão máxima do poema ao tratar da proclamação da existência da vontade divina, conciliando então com os argumentos de Marie Delcourt ao se remeter a obra de Platão⁶⁴ quanto à escolha de Apolo sobre a sabedoria divina, pois o poema narra os feitos do deus-Pythio e o designa como o ser supremo criador:

Devoto fiel de Apolo
cantador de profissão,
vou cantar o deus da lira
de minha religião
quero contar sua vida
fazer sua louvação.

(...)

Pois canto a história de Apolo
falho de Zeus e de Leto,
foi seu berço uma palmeira
e o céu de Delos seu teto:
mamou nos peitos de Temis
néctar puro e mel do Himeto.

Só Delos teve coragem
de oferecer o seu chão,

⁶⁴ Em “Rastros de Apolo”, o poeta traz ainda as epígrafes: “É mais seguro para mim não partir da vida sem antes compor este poema num ato expiatório e numa obediência ao sonho” e, ainda, “Depois de servir a Deus (Apolo), entendi que um poeta, para ser um verdadeiro poeta, deve trabalhar os mitos, não os argumentos” ambas do diálogo entre Sócrates e Platão em *Fedon* que retratam, justamente, a imagem e a função do poeta em trabalhar os mitos enquanto linguagem artístico-literária. Ambas expressam, assim como o poema gerardiano, o desejo de suplantar o tempo e o espaço os quais se revelam das formas culturais primitivas para as modernas e atuais, pois Ernst Cassirer (1992) explica que a linguagem e o mito estão em uma correlação indissolúvel por serem ramos da mesma informação simbólica o que oportuniza a construção de toda uma expressão poética.

pois Hera, mulher de Zeus,
 prometia maldição
 a quem ajudasse o parto
 na terrível solidão

Foi ali aos nove dias
 que o Deus Apolo nasceu
 Artemis, sua irmã gêmea,
 antes dele apareceu,
 vestido de linho e ouro
 a doce lira tangeu

(...)

Até então era Delos
 uma ilha flutuante,
 quando nela um deus nasceu,
 Poseidon, no mesmo instante,
 firmou-a no chão com quatro
 colunas de diamante.

Apenas nascido Apolo
 os cisnes em revoada
 sete vezes deram volta
 sobre a ilha abençoada
 e cantaram glória aos deuses
 e paz à terra sagrada.

(MOURÃO, 1999, p. 327-330)

É evidente essa complacência do misticismo religioso do enunciador com o poema ao englobar a narrativa mítica como parte de sua performance ritualística uma vez que o ato de louvar no canto implica em cantar aos deuses. Assim como na epígrafe, a preferência pelo deus está na razão de ser voz do rei de Olimpo, “*o falho de Zeus e de Leto*”, concedendo-lhe a suprema graça ao chamá-lo na sua presença para tecer os mitos e todas as significações que os referem. O resgate da memória de sua comunidade e linhagem a que pertence reaparece junto aos valores sagrados, efetuando então o cruzamento entre o sertão arcaico, a Grécia mítica e os heróis épicos pelo *kléos* postos como espaços mitificados (“*e cantaram glória aos deuses/e paz à terra sagrada*”). Essa centralidade no aspecto divinal caracterizada pela religiosidade, vertente vivificada pela segunda geração modernista voltada para o catolicismo, aparece agora de maneira atemporal pela fusão do helenismo com o mundo cristão até porque a obsessão pela liberdade poética está no conteúdo em que tais reminiscências genealógicas e míticas aludem, respectivamente, ao tempo de fundação⁶⁵ e, ainda, o da fecundação pela semelhança do nascimento de Apolo como, por exemplo, no verso “*Deus homem e homem-deus*”⁶⁶ com a

⁶⁵ Cf. Canto nove: “Nasci tocando viola/sou Mourão das Ipueiras,/dos Mello do pé-da-serra/reinador destas ribeiras/tanto canto em minha terra/como em terras estrangeiras” (MOURÃO, 1999, p. 327).

⁶⁶ Ibidem, p. 328.

alusão a origem do cristianismo⁶⁷. As estrofes iniciais apresentam a lenda da trindade apolínea formada por Leto, Ártemis e Apolo consolidada na liberdade construtiva por buscar alargar o horizonte temático pela inquietação religiosa, existencial e imaginária a qual é fundida com a geografia de Delos. Este é o espaço mais antigo que registrou os traços da ocupação humana, a ilha flutuante, “*que teve coragem/de oferecer o seu chão*”, para o advento do deus délfico, tornando-se no santuário de louvor do território das Cíclades. Esse ambiente se desdobra no poema como um espaço mitopoético ao suspender o tempo pela representação e através da atividade criativa extraperceptiva que agencia as ações a partir do fazer efetivo inventivo. A título de exemplificação, citamos a natureza alquímica da água com o sentido de volatilidade posto que o arquipélago se torna estático quando Poseidon, a entidade marinha, demonstra o seu poder de realização ao fixá-lo no chão com quatro colunas de diamantes não deixando de relacioná-la ao *tellus* advindo da força mineral. Ainda nesse contexto, o interessante a se destacar é o valor simbólico do número sete⁶⁸ com o nascer de Apolo, momento em que os cisnes deram a mesma quantidade de volta na ilha e, para Chevalier e Gheerbrant (2003, p. 258), tendo-se como base os mistérios de Elêusis, designam a potência máxima da poesia e do poeta inspirador. Com isso, inferimos que o mito é transfigurado como o ato de linguagem ao entrar em contato com o mundo criado de maneira a lhe dar a total significação pela inovação semântica. Ao assentá-lo no âmbito de sua unidade, em razão de a mitologia ser narrada como essência divina, os deuses são vistos pela sua providência e de sua justiça inflexível. Assim, essa *imaginatio* prototípica divina, organizada pelo discurso poético, é dada pelo significado arquétipo da origem e do princípio, a *arché* da poesia, que se refere tanto a esses elementos imagéticos quanto aos da mitologia celebrados como ritos pelo fazer da linguagem, pois na visão Eudouro de Sousa (2000, p. 68), a possível transição do mito só ocorre quando ele se torna o próprio trânsito e o culto da poesia.

Para cantar a vida e os feitos de Apolo, o enunciador recorre a Antiguidade grega com os chamados hinos homéricos proferidos pelos aedos nas festividades religiosas e nas grandes competições musicais compostas de hexâmetros da tradição épica. Como o canto é referência à forma do hino a Apolo-Délfico, o enunciador segue, esquematicamente, os seus elementos e os inovam onde a voz é em primeira pessoa, o início é organizado por um próêmio simples ao declarar a quem dedica o canto (“*Devoto fiel de Apolo*”), encerrando com menção ao destino,

⁶⁷ Cf. Idem. “Quando Jesus veio ao mundo/nessa noite de Natal,/Maria, pra dar a luz/só encontrou um curral – /me ajoelho e peço a benção/e faço o pelo-sinal”.

⁶⁸ Cf. “O Mito de Leto: nascimento de Ártemis e Apolo”, em *Mitologia Grega II*, de Junito de Souza Brandão. Petrópolis-RJ: Vozes, 1991, p. 57-82.

de cantá-lo em ocasiões futuras, e o desenlace é voltado para a cena mítica da batalha contra a serpente Python:

Era a serpente Python
com cabeça de dragão:
contra Leto, mãe de Apolo,
sem a menor compaixão,
dia e noite ela movia
terrível perseguição.

Era Apolo deus e homem
em todo o seu esplendor,
e como homem — valente,
e como Deus — vingador:
pela honra da mãe armou-se
com seu ódio e seu amor.

Atrás da serpente pérfida
percorreu terras sem conta,
disposto a lavar em sangue
a miserável afronta,
nas cordas do arco de prata
a flecha certa pronta.

Pelas bandas do Parnaso
foi a serpente ferida,
levou três flechas no lombo
mais inda saiu com vida,
no lugar santo de Delfos
escondeu-se espavorida.

E ali ao lado do oráculo,
da gruta sagrada à porta,
um rugido pavoroso
racha a terra e os ares corta:
com sua flecha certa,
Apolo deixou-a morta.

(...)

Era a trípode sagrada
o trono da profetisa,
no umbigo do mundo o céu
e a terra fazem divisa,
e a voz dos deuses se escuta
na boca da Pythonisa.

Pois o deus tomou à cobra
pele e nome por botim:
Apolo Pythio o chamaram
e eu também o chamo assim:
da história do mundo sabe
o começo, o meio e o fim.

(MOURÃO, 1999, p. 329-331)

A conservação dessa atmosfera narrativa mitológica do *Hino a Apolo*, denominada de Sequência Pítica⁶⁹, encontra-se fundamentada na elucidação da imagem mitopoética do deus Pítio como um arqueiro (“*foi a serpente ferida,/levou três flechas no lombo*”) que, após o ato heroico e libertário de cumprir a sua missão, de matar a serpente enviada por Hera (“*E ali ao lado do oráculo,/da gruta sagrada à porta, (...) Apolo deixou-a morta*”), funda o oráculo de Delfos, tornando-se no templo da poesia, caminho este que o poeta-herói segue para ouvir as revelações do deus-poeta. Nos versos “*no umbigo do mundo o céu/e a terra fazem divisa*”, a expressão “umbigo do mundo” é uma referência a *omphallos* ou a boca da sibila de onde os antigos gregos ouviam os conselhos, realizavam os ritos e cultos praticados pela poesia oral religiosa visto que a figura da serpente no poema gerardiano se manifesta como sendo um dos arquétipos terrestres. A linguagem se evidencia, no que tange a formação das imagens, pela tessitura da palavra e na multiplicidade imagística do texto por ser narrado no universo dessa ilha utópica cujo espaço é ambientado por uma espécie de floresta de símbolos transfigurada. Sabemos que a sua interpretação gera outros sentidos quando lida pela mitologia de diferentes povos, mas a que convocamos aqui é aquela advinda da cultura primitiva por emergir do mito grego e oportunizar uma imagem poética de valor mitológico e literário comumente usada no texto oral e escrito da Antiguidade. Isso quer dizer que a morte do anfíbio enfatiza o poder da divindade, tratando-se do ato libertador e o da inteligência inspiradora que fecunda o espírito criador para assegurar a ordem da forma e do conteúdo. Essa significação aproxima bem ao da imaginação do repouso uma vez que, nos fundamentos de Gaston Bachelard (2003, p. 201-222), a serpente simboliza o arquétipo da alma humana e por ser o animal mais terrestre de todos o que reforça o caráter telúrico mesmo após a saída do poeta-herói do país dos Mourões. A partir daí, é possível perceber o jogo de uma onomatopoiética que se anuncia nesse canto ao manter a consagração da relação do mito com a arte poética porque, para Tristão Athayde (1999), essa alegoria libertadora da alma e da inteligência inspiradora consiste na liberdade de buscar a essência do belo e de este corresponder à multiplicidade da forma poética como na figura do poeta ao transcender a própria poesia:

E tanto o canto em sextilhas
como em versos espondeus,
que era Apolo sobre a terra
Deus e homem e homem-deus

⁶⁹ Cf. “Hino a Apolo”, versos 356-359: “Quem o ofídio afrontasse, o dia fatal defrontava,/antes que Febo, sumo arqueiro, ferisse-a co’ a flecha/potente; e esta, desfeita por dores atrozes,/retorcia-se sobre o solo, em intenso estertor”. E, ainda os versos 371-374: “E a sacra força de Hélios a serpe ali apodrece;/desde então o sítio por Pito é chamado, e eles evocam/o soberano sob o nome de Pítio, pois a força do cáustico Sol tábido ali o monstro deixou” (CABRAL, 2004, p. 155).

pois a fêmea que o pariu
pariu do sêmen de Zeus

(MOURÃO, 1999, p. 328)

Para glória da poesia,
para dar uma lição,
Febo Apolo esfolou Mársias
e arrancou-lhe o coração,
que o desrespeito a um poeta
nunca pode ter perdão.

(MOURÃO, 1999, p. 332)

Dos homens quer o poeta
e o doutor que dá saúde,
o marinheiro, o artista,
o tocadador de alaúde,
o virtuoso do belo
e a beleza da virtude.

(...)

Tenso é o arco, tensa a lira,
tenso o Deus da formosura,
tenso o poeta que canta
e que pede à flecha pura
a sábia coincidência
da presença e da lonjura.

(MOURÃO, 1999, p. 337)

O canto nove é enalçado pela estrutura da poesia de cordel o que nos traz o tom da oralidade, permitindo-nos identificar esse ritmo e o modo de dizer como renovação da forma do poema uma vez que a conjunção subordinativa adverbial comparativa “tanto como” na primeira estância faz alusão ao texto *O Hino a Apolo* composto de versos espondeus. Todas as estrofes são configuradas em sua materialidade significativa por sextilhas formadas por versos heptassilábicos (“*pois a fêmea que o pariu/pariu do sêmen de Zeus*”) e por convocar um fiel esquema de rimas ABCBCB para torná-lo fixo e estabilizado. Logo, esse anúncio de como o poema é comparado corresponde ao processo estilístico chamado de metaliterário pelo fato de não somente este canto, mas de a obra em si poder falar dela mesma porque o ritual da escrita está consubstanciado no próprio espaço dado pela criação. O enunciador regula a imbricação das palavras com sentidos, e a musicalidade dos versos se constitui no discurso poético entre o significante e a poesia. O hino do cantador de Ipueiras, assim como define o autor, deve ser declamado e não somente lido, pois o efeito da composição, o da cadência do ritmo e o da interpretação, está em aderência com as formas onde às escolhas lexicais e sintáticas regulam os traços orais da poesia popular, implicando o poetizar ao fazer, no estar e de conviver com o mundo representado.

A imagem de Apolo como deus-poeta, a figura máxima de exemplaridade do poema, assemelha-se a do poeta-herói quando este tocador de viola/lira procura, em meio aos desvios dos valores pragmáticos e estéticos, “*o virtuoso do belo/e a beleza da virtude*”, a arte de sua poesia pela integração crescente da forma que se torna na erudição e criatividade intelectual da expressão. A valoração da imagem poética da figura do poeta na segunda estrofe é análoga à vitória de Apolo contra Mársias ao disputar o lendário episódio musical (“*Febo Apolo esfolou Mársias / e arrancou-lhe o coração*”) e de seguir a tradição pelo verso de Hesíodo “*É das Musas e de Apolo arqueiro que vêm os poetas e citaristas que se encontram sobre a terra*⁷⁰”. Com efeito, torna-se uma das epígrafes, justamente, por atribuir e colocar o poeta como um ser exuberante e nas mesmas qualidades do guerreiro, sendo a de amor e morte, na condição de exílio, na relação entre o canto e a ressurreição além de legislador⁷¹. Ainda, na visão de Tristão de Athayde, essa associação se encontra a luz de uma metáfora poética única quando o poeta-herói se posiciona como caçador de palavras, a *onomatotheria*, já mencionado no parágrafo anterior, por aderir ao rastro de Apolo cantador retratado na anáfora paralelística na última estrofe e pelo vocábulo “tenso” ao reforçar, pelo símbolo da flecha, a conquista e a sabedoria da liberdade poética (“*a sábia coincidência/da presença e da lonjura*”). Embora a vocação poética do enunciador se aparente com a do hino apolíneo, os violeiros nordestinos também são evocados pela dialética da autoinvenção como os continuadores do canto grego:

Na viola e na rabeca
eu também sou cantador,
mas somos pobres mortais,
eu, Anselmo ou Serrador,
não vamos desafiar
Apolo, Nosso Senhor.

(...)

Esta é a história de Apolo
que se conta no sertão:
à sombra das oiticicas
na concha de sua mão,
bebe o sol das Ipueiras
como água do riachão,
para levar aos países
do frio e da solidão,
seu oráculo de fogo
a flor de sua canção,
deixando o rastro da lira

⁷⁰ Cf. Proêmio: hino às Musas. A presente tradução é a que consta na epígrafe do poema “Rastro de Apolo”. Em outras versões da *Teogonia*, de Hesíodo, como a de Jaa Torrano (1995), encontramos-nos nos versos 94-95 na seguinte transposição: “Pelos Musas e pelo golpeante Apolo/há cantadores e citaristas sobre a terra”.

⁷¹ “Proferiu as leis divinas,/disse os preceitos humanos,/esmagou os opressores/mandou matar os tiranos,/não há ricos, não há pobres,/— são iguais em seus arcanos” (MOURÃO, 1999, p. 336).

nas várzeas daquele chão,
o violeiro que assina
Apolo Mello Mourão.

(MOURÃO, 1999, p. 339)

Os cantadores do sertão nordestino são enumerados de acordo com a sua localização e relatam experiências com as coisas e os nomes das pessoas⁷² de forma que tornam os lugares exaltados como o único espaço possível de expandir os ritos e os cultos de seu deus. A poesia e a música estão integradas ao poema no mesmo plano do possível, no território da liberdade, fazendo que o cordel recitado pelo poeta-herói esteja como poesia do som, ou melhor, poesia como música da palavra que, mesmo havendo certa sintonização das variadas expressões, não incitam, ao contrário de Mársias, a deidade para o então desafio musical (“*eu, Anselmo ou Serrador,/não vamos desafiar/Apolo, Nosso Senhor*”). Todo, esse processo interdiscursivo da estrutura repentista dá-nos a oportunidade de entender como a forma do ritmo, da estereotipia e do lúdico funciona na formulação dos significados que, por sua vez, ocorre pelo resgate da oralidade dessa cultura trazida pelo enunciador para aproximá-la da escrita. A última estrofe, a despeito de ser uma descontinuidade das demais sextilhas, encaixa-se na estância mais longa formada por quatorze versos de sete sílabas métricas ou redondilhas maiores onde os dois primeiros se referem, sintaticamente, a catáfora ao antecipar a história narrada pelos sertanejos seguido de rimas irregulares (“*Esta é a história de Apolo/que se conta no sertão*”), porém o modelo do hino homérico permanece, pois de acordo com Luiz Alberto Machado Cabral (2004, p. 29), o cantador, apesar de seguir o hino de extensão menor, cumpre a sua incumbência de cantar a divindade grega em outros espaços⁷³. O que chama a atenção na estrofe é o fato de associar as palavras “concha”, “sol”, “canção” e “chão” a uma ordenação em que os correlatos hipotáticos associam aos elementos alquímicos como a água, o fogo, o ar e a terra, tornando-os em componentes dessa liberdade estilística convocada pela linguagem que se abre para as inauditas experiências do pensamento poético. Isso se deve ao simbolismo da concha que, para Mircea Eliade (1991), se remete ao sentido da fecundidade e de sua força criadora ligada a matriz universal dos princípios cósmicos já que o verso “*na concha de sua mão/bebe o sol das Ipueiras*” demonstra essa busca da criação e renovação do poema ou da poesia de cordel pela concepção ocidental. Ao final do canto, o violeiro assina pelo nome de “*Apolo Mello Mourão*”, e o poeta-herói é essa transfiguração do deus-poeta e, ao posicionar

⁷² “Há cantadores famosos/nas feiras do Cariri,/Jacó Alves Passarinho/de Mutamba, Aracati,/há Romano de Mãe d’Água,/Sinfrônio do Jaboti” (MOURÃO, 1999, p. 333).

⁷³ Cf. “Hino a Apolo”, versos 545-546: “Assim eu te saúdo, filho de Zeus e Leto;/de ti hei de lembrar-me e de um cantar distinto” (CABRAL, 2004, p. 169).

ao lado de “*seu oráculo de fogo*”, deixa claro essa emancipação do poema em relação ao plano histórico. Ao falarmos do fogo como arquétipo configurador da imaginação poética com base em Gaston Bachelard (1999, p. 145-158), o dinamismo do movimento e o da criação passa a sobrepor o real objetivo enquanto operadores das imagens literárias porque a insistência da chama em permanecer acesa é também a mesma da inventividade que tantas vezes se recomeça, mas nunca se acaba. O ar surge pela imagem da flor da canção dado que o som da viola propagado pelo vento, “*deixando o rastro da lira*”, torna-se símbolo aéreo da criatividade e da alteridade da poesia desejada pelo enunciador, pois cada verso ou toada invocada é o ponto de partida de seu movimento linguístico criador.

O ritmo da forma e da linguagem reafirma esse movimento linguístico criador pelo discurso da viagem instaurado pela expansão da voz do enunciador e na dimensão espaço-temporal do poema. O caminhar na ilha de Delos é comandado pelo deus grego o qual o elege como poeta e o imbuí à missão de recitar até o oráculo os seus ritos e mitos até porque é nessa grandeza epifânica e aterradora da *eleutheria* que está todos os valores sagrados da poesia. No embalo de um ritmo vertiginoso, das metáforas por semelhanças e da reinvenção, Adriano Espínola (2007) entende que esse ato de criação do autor é o de tornar a poesia à expressão máxima da peregrinação fundante do homem e da terra ao obedecer à imaginação e a música das palavras. Com efeito, ele converte no poeta do mito, dos múltiplos e dos largos espaços, bem como do presente e do passado, da geografia e da memória ao transitar na mais árdua vereda da compreensão total do universo e da virtualidade humana, por transportar a estética explosiva configurada num poema em prosa. Todavia, entendemos que o termo peregrinação empregado pelo poeta e crítico literário alcança ainda o sentido da religiosidade pelo fato de “Rastro de Apolo” ser a celebração ao divino e, acima de tudo, de integrar tal forma a estrutura do peã, opondo-se a qualquer antiespiritualismo cuja voz enunciativa centra no ceticismo moderno, pois o canto a’ (um) desvenda o estado de epifania do poeta-herói antes de ir ao sítio do desejo:

Oito léguas pelo mesmo pampa triste
o rastreador gaúcho consulta o inconsútil chão
de joelhos
e era
de seus olhos
o adorador e criador de corpos
senhor e servidor

Termina o chão
começa o ar
e onde se acaba
todo elemento

seria um rastro:
do coração de outubro
amadurece ao sol
tua laranja:
boa tarde Calíope
e o pé pentesileu
pisava seu pentâmetro

e uns perdem
e outros acham
artelho e calcanhar e tornozelo
entre solo e sol

(MOURÃO, 1999, p. 289)

O estado de epifania e o ceticismo religioso se assentam no poema pela ação do poeta-herói com a vontade divina no momento em que abraça a ilha como a nova morada e se torna, de joelhos no chão, no adorador e servidor da potestade, um rastreador gaúcho sul-americano vindo do país dos Mourões que encarna a figura do visionário, o de consultar o inconsútil, e reorganizar os tempos surdos numa era caracterizada pelo desejo de reencontro do poeta com o umbigo do mundo ou paraíso da poesia após passar pelo mundo dos mortos e pela purgação da peripécia navegante “*do coração de outubro*”, alusão ao tempo da navegação portuguesa. Desse modo, a poética almejada é aquela que se aproxima com a dos poetas que praticaram a poesia pura associada à religiosidade e ao misticismo como Jorge de Lima⁷⁴ e a forte criação metafórica de Dante Alighieri, sendo que o poeta modernista reconstruiu o tempo perdido através da representação do plano divino da salvação e pelo desejo libertário de realizar uma poesia diferente das existentes. Quando falamos em tempos surdos é, justamente, aquele que é imposto pelo discurso dominante do Modernismo em resistir a ruptura com a tradição, na harmonia do poema puro, e aqui vale ressaltar as considerações de Octavio Paz (2012, p. 259-294), onde as palavras abandonam o significado particular e a referência a isto ou aquilo para significar aquilo que o ato de poetizar quer falar, de transcender o próprio poema e não tentar dizer o indizível permaneceria na simples manipulação verbal. O verso “*começa o ar*” e “*boa tarde Calíope*” é a indicação de que a articulação da palavra está além de si mesma, da leitura e de um significado relativo posto que o ar reporta ao símbolo alquímico da criatividade, e a

⁷⁴ O plano divino desenvolvido pelo poeta modernista está, sobretudo, nessa tentativa de resgatar a poesia pelo tempo primitivo, o tempo da criação mítica cristã com a amplitude espaço-temporal do poema ao relacioná-lo com a forma metalinguística como demonstra o canto I, na estância XXIX: “Ó palimpsestos humanados!/Esse imensíssimo poema/Onde outros se entrelaçam/Datas, números leis dantescas./Início, início, início./Poema unânime abrange os seres/E quantas pátria. Quantas vezes/Poema-Queda jamais finado/Em seu herói matei um Deus/*Genitum non factum Memento*./Não sou a Luz mas fui mandado/Para testemunhar a Luz/Que fui deste poema alheio. *Amen*” (LIMA, 1997, p. 538).

deusa mencionada⁷⁵ é a que inspira o enunciador a ser criativo na arte da grande eloquência da poesia épica pelo uso do “pé pentesileu” como unidade rítmica perfeita, principalmente, o pentâmetro que foi abandonado pelos poetas ao longo do caminho da escrita poética, mas reencontrado por outros (“*e uns perdem/e outros acham*”). A conjectura do fazer estético se assoma nos demais poemas onde a linguagem se reverte ao sagrado pelo discurso da forma:

No caminho de Aretusa
 Hellas
 elas
 me iniciaram na língua e no alfabeto da língua:
 sabem agora os engenheiros e os empreiteiros:
 fui eu o ausente na torre de Babel
 guardo a letra o dissílabo o fonema
 e as chaves da sintaxe:
 — enquanto
 os povos se desentendiam em torno
 da areia e da argamassa
 e esqueciam o verbo e o advérbio
 nosotros recusamos
 a vã alvenaria
 ficamos de serviço, Efraín, com as nove meninas
 trabalhando na boca as promessas de amor
 em que sois mestre, Apolo:
 na sesmaria de violetas e girassóis por onde
 o ditongo maiêutico e a vogal eólia
 nominam nome e nume
 a Euterpe e às outras
 ao gavião e à pomba e à brisa
 e ao pêssego e à mulher
 e ao arco à flecha ao trigo ao vinho à abelha à fava ao favo
 e Artemis e Afrodite
 e Eleu
 theria.

(MOURÃO, 1999, p. 321)

Nesta estrofe do canto n’ (oito), o enunciador, para se reportar ao percurso da escrita e da métrica clássica, faz alusão ao mito de Alfeu e Aretusa (“*No caminho de Aretusa*”). O florescer poético brota da fonte grega e se torna no instante iniciático do poeta visto que é em *Hellas*, nome dado à Grécia antiga, que o conhecimento da escritura começa (“*me iniciaram na língua e no alfabeto da língua*”). Portanto, há um nítido sentido figurativo construído pela presentificação da experiência com a visualidade da palavra e da paronomásia “Hellas/elas” junto com a abstração conceitual travada pelo próprio contexto em uso. A finalidade é causar

⁷⁵ No início do Canto III de *Os Lusíadas*, de Luiz Vaz de Camões, a mesma musa é invocada para que inspire o enunciador a contar a história de Portugal como Vasco da Gama relatou ao Rei de Melinde conforme retrata a estrofe: “Agora tu, Calíope, me ensina/O que contou ao rei o ilustre Gama;/Inspira imortal canto e voz divina/Neste peito mortal, que tanto te ama./Assim o claro inventor da Medicina,/De quem Orfeu pariste, ó linda Dama,/Nunca por Dafne, Clície ou Leucotoe,/Te negue o amor devido, como soe” (CAMÕES, 1999, p. 109).

o efeito retórico ao tom de uma sonoridade similar, mas com significados diferentes em que o segundo vocábulo se refere às ninfas Afrodite e Aretusa conforme o seu próprio mito. Logo, isso é permitido na poética em questão porque a linguagem da poesia está, simultaneamente, ligada à poesia da linguagem, pois essa imagem é utilizada como instrumento de realização textual e não apenas para prevalecer à mensagem. Não resta dúvida de que o processo adotado é o de transferência, ou melhor, de tradução metafórica quando o enunciador assemelha o modo de construir a sua forma poética e do discurso com os atos dos engenheiros da Torre de Babel⁷⁶. O verso “*da areia e da argamassa*”, mesmo havendo divergência entre os povos ou períodos, é a total demonstração de que os poetas, na imagem dos empreiteiros, têm a missão de arquitetar uma sintaxe resistente de alvenaria em que o verbo, o advérbio e “*o ditongo maiêutico e a vogal eólia*” devem dominar a elocução de qualquer poeta quando esta for ditada por Apolo na companhia de Euterpe, Ártemis, Afrodite e das demais musas (“*ficamos de serviço, Efraín, com as nove meninas*”). Daí, a precedência do fazer sobre o dizer porque o próprio poeta-herói convoca a *eleutheria* enquanto deusa para nominar as coisas e recorrer a sua criação performática como o uso excessivo do polissíndeto nos últimos versos uma vez que tais conjunções aumenta a expressividade do discurso (“*ao gavião e à pomba e à brisa/ ao pêsego e à mulher/ e ao arco à flecha ao trigo ao vinho à abelha à fava ao favo*”). A esse respeito, o da visão estética, José Ortega y Gasset⁷⁷ indaga a Gerardo Mello Mourão, se caso houvesse o concílio dos planetas, quem seria o representante na assembleia e este o responde que era o poeta por ser o único habitante estrangeiro da Terra o qual não é escravo de nenhum tempo, mas senhor de todos eles. Com isso, entendemos que a metáfora escolhida na resposta do escritor ao ensaísta espanhol não apenas confere uma significação a esse feixe de resíduos míticos configurados pelo silêncio das palavras, mas re-metaforiza o termo comparado (o de engenheiro), justamente, pelo fato de apontar para esse ser construtor da forma poética. Uma das questões a ressaltar quanto à representação da imagem do poeta como um arauto e o

⁷⁶ É interessante destacar que a mesma referência a Torre de Babel, o da multiplicidade de línguas que projeta a imagem do poeta enquanto arquiteto da linguagem, o da criação de uma poética, o da projeção de um pequeno Deus para se aproximar ao divino, aparece em *Altazor*, de Vicente Huidobro: “Miramares/Nombres daba/por los ojos hojas mago/Alto alto/Y el clarín de la Babel/Pida nácar/tenga muerte” (HUIDOBRO, Canto VI, v. 60-66, 1991, p. 162). Assim, podemos entender que essa aproximação de Gerardo Mello Mourão reforça ainda mais a tese de sua adesão ao movimento da expressão americana, de se colocar na categoria de poetas latino-americanos que buscaram um projeto de poesia centrado na criação estética e em um jogo linguístico metafórico.

⁷⁷ Veja na íntegra a entrevista transcrita por Tristão de Athayde e enviada a *Folha de São Paulo*, 5, IV, em 23 de junho de 1978 a qual foi reeditada pela Editora Record, fazendo parte dos comentários de *Os peãs* (1999, p. 413): “Ortega y Gasset: Qual seria o representante típico e exemplar de nosso planeta, caso, numa assembleia de planetas, como a dos deuses no poema camoniano, nossa pequenina terra tivesse de enviar também o seu representante? Gerardo Mello Mourão: O poeta, como representante da espécie humana e, portanto, do que há de mais precioso no planeta Terra. O poeta, justamente o habitante estrangeiro do planeta em que vivemos, é o único que pode ser eleito, em todos os tempos, como representante exemplar do ser humano. Porque, não sendo escravo de tempo algum, ele é o senhor de todos os tempos”.

sacerdócio do tempo é a celebração a liberdade de conjugar o sagrado com o mito de Babel. Ao trazê-la para a poesia, tanto na matéria como na estrutura de um poema contemporâneo, o saber esquecido da tradição é então empreendido pelo discurso da resistência, pois enquanto os períodos artístico-literários anteriores negavam ou buscavam tendências semelhantes, o poeta na hoje se centra na hibridização do conteúdo e do estilo:

Chicão Gomes — “Deus
 não consente, gentes:
 a torre de Babel ia até o céu – o povo
 fazia a torre
 todo mundo lá em cima falando
 a mesma língua — Deus não deixou —
 como castigo misturou as línguas”.
 — “Deus deixa tudo” – Arsênio emborca
 outro martelo de aguardente
 — “Deus deixa tudo — o mundo é nosso
 quem sabe viver, vive — quem não sabe,
 se acaba — a terminação é a cabeça da gente”.

(MOURÃO, 1999, p. 291-292)

A imagem da Torre de Babel está relacionada ao mito da origem das línguas faladas no mundo, sobretudo, ao símbolo clássico da elevação advindo das civilizações primitivas e ser o arquétipo do centro com referência à montanha cósmica que eleva, segundo Joseph Campbell (1994, p. 81), o ser a emanção divina. Se a torre é o eixo primordial entre o céu e a terra dentro dos princípios místicos de Mircea Eliade (1991, p. 39), logo, o que vemos nesse trecho como no anterior é o retorno ao mito da queda ligado desta vez para a linguagem que, após o tombamento da uniformidade da língua, os poetas-engenheiros, evocados pela própria condição da existência e do instante poético onde tudo converge e expande, adotam várias estruturas. Como o enunciador estava ausente nessa construção (“*fui eu o ausente na torre de Babel*”), tanto permanece com o passado quanto na mistura de vozes na criação nova por ser uma forma, aparentemente, interminável e na passagem do imanifesto para o manifesto. Uma dessas técnicas estilísticas é a adoção do interdiscurso ao fundir a composição do diálogo da reportagem de um com a do poema através da paráfrase estilizada. Os travessões e as aspas sinalizam os elementos típicos do discurso direto quando o enunciador se apropria da fala típica dos sertanejos Chicão Gomes e Arsênio (“*quem não sabe,/se acaba – a terminação é a cabeça da gente*”) para reproduzir o episódio de Babel e a descida do homem na lua⁷⁸; já o verso “*Deus deixa tudo*” é uma forma de estribilho recorrida para então reforçar o caráter da

⁷⁸ – “Eu? Eu sou do tempo antigo/difícil o homem ir na lua/quando era impossível, meu pai dizia:/ – “Só se for no mundo da lua”/ – “Tem destino esse cabra americano” (...) – “Se o cabra passar da lua vai parar nos quintos do inferno” (MOURÃO, 1999, p. 292).

religiosidade cristã até porque as vozes representadas na poesia são dos caboclos nordestinos. A tendência de voltar à dicção do conteúdo sublime junto ao esteticismo de um hibridismo intergênero é a demonstração do questionamento dos cânones, de recorrer à mesma língua, da resistência às formas do tempo que as negaram e ressurgirem no contexto atual pela latência da linguagem possível onde o dizer produz a flexibilidade. O que temos é uma criação que acena para o espaço de relações ao tratar da vinculação dos tempos quanto da circunstância e das interseções culturais pela linguagem atemporal instaurada através da reversibilidade dos significados intermediada no âmbito da leitura intertextual e no estado epifânico do sujeito poético.

As especulações que giram em torno dessa epifania a qual estamos nos referindo desde o início desse capítulo partem de dois princípios que se opõem ao ceticismo moderno, sendo o primeiro aos desígnios divinos como já retratamos; o segundo está relacionado com a visão da arte dos meados do século XX que se convergiu na interrupção da tradição. Como o autor se debruça no clássico para dar continuidade ao passado no presente, a sua nova forma segue o estágio inicial concebido por Vico ao colocar a linguagem poética na sua condição criadora e permite-lhe que nasça junto com qualquer outro modo de linguagem pela sua necessidade de exprimir. Antonio Candido (2006, p. 146-147) corrobora com o pensamento ao consagrar que a forma anterior perde a sua exclusividade, mas que sempre permanecerá ao lado da atual pelo projeto poético quando se prolongar pelo racional adentro. É no decorrer da temporalidade e no aparecimento do contexto racional durante o processo formativo do poema, o da relação entre forma e conteúdo, bem como entre criador e imagem de si, que a epifania se instaura como o sentimento que expressa à sensação de compreender o todo da escrita e perpassar aos mais diversos estilos, estipulando as leis individuais por uma poética peregrina ao transitar pelos tempos. Antes de prosseguir ao sítio do desejo pelos vestígios divinos de Apolo, a voz enunciativa, no espírito epifânico de sua reminiscência, canta, a partir do canto β' (dois), uma série de paisagens cotidianas e citadinas captadas pelo seu olhar de visionário que agora se encontra transfigurada na elaboração poética por meio de elipses espaciais:

Da balança das águas venho de joelhos
 — aeroporto de Caracas —
 ego sacerdos — vou me preparando para os ritos:
 boa noite, Bolívar,

(MOURÃO, 1999, canto β', p. 297)

Calipso
 and Calíope
 e requebrando à morte — Dallas, Texas

sobre o seio de Helena
 flutua ensanguentada a rosa de Aquileu:
 — Alagoas!
 Alagoas!

(MOURÃO, 1999, canto γ', p. 302)

Anoiteceu em Chelsea
 o adorado adorava o adorador
 e às vezes crea a criatura
 sua criação

(MOURÃO, 1999, canto δ', p. 304)

e às vezes sobre as águas, Godo,
 os rastros duram — e onde
 pisava sua bota — da pisada
 surgia a fonte dos oceanos —
 pois vou a Delphos pelo Panamá
 de Guatemala venho por Managua
 e por Tegucigalpa e Costa Rica
 e acrescentei, Apolo,
 um furo novo à flauta em que soprei

(MOURÃO, 1999, canto ε', p. 312)

A atividade andarilha, como se pôde perceber nos fragmentos dos cantos, decorre da revelação e da presença divina em todos os espaços percorridos sejam eles na água, nas ruas das cidades ou na ilha utópica, lugares estes que traduzem a imaginação e a vida dinâmica do sujeito poético. Alagoas, Dallas, Caracas entre outros mencionados retratam os vários passos dados pelo poeta viajante que representam os caminhos da criação poética. Para isso, convoca a prática da linguagem desses ambientes e a coloca como recurso ressignificador da poesia ao resgatar os novos horizontes do tempo perdido os quais se encontram pelos palimpsestos que permitem organizar a unidade do poema. É na figuração dessas vozes e formas pela inovação que a poesia se realiza. O *dispositio* possibilita o uso dessa estrutura por estar dotado de carga simbólica que possibilita ser relida pela linguagem e por engendrar o universo da palavra em seu permanente estado de criação. Assim, cada fenda provocada e soprada no instrumento musical de Apolo, ou seja, a “*um furo novo à flauta em que soprei*”, torna-se a designação de uma forma contemporânea. O verso “*Da balança das águas venho de joelhos*” indica-nos, sobretudo, a perambulação do poeta-herói pela América à procura da voz e espírito poético e, em Chelsea, residência dos poetas boêmios, descobre, ao adorar os próprios adoradores, que a verdadeira poesia é aquela criada (“*crea a criatura/sua criação*”) e segue rumo aos ritos apolíneos. Vale destacar que o caminho do enunciador, mesmo sendo representado como rememoração, simboliza não mais a figura individual do poeta, mas o espaço criativo por ser no andar que a poesia transfigura o que vê em experiências literárias. O ato caminhante, ao

lado do fundo histórico, é associado ao tempo mítico composto pelos rituais e sacrifícios que transfiguram no processo da escritura (“*Calipso/and Calíope/e requebrando à morte*”). Essa peregrinação ocorre ao lado da escolha e da seleção das palavras que se formam pela presença absurda e, às vezes, incompreensível do enunciador em vários lugares e a luz das convenções cidadinas, pois, segundo Carvalho Júnior (2016, p. 189), isso se dá com o existencialismo congruente e incrustado pelo surto visionário do eu que está em busca da identidade perdida da poesia no mundo atual.

Ao se embalar pelas reminiscências de suas peregrinações, o enunciador adota uma via de leitura que se estende a metáfora do caminho ao recorrer em seu discurso à visão de espaço revelado para além de sua função, o de um lugar dinâmico e social. O percurso traçado antes e depois da chegada à ilha se converte na expressão personificada da *eleutheria* que reformula, poeticamente, as paisagens vislumbradas sob a ótica da atividade criativa extraperceptiva que sustenta as semelhanças para instituir as imagens literárias. O campo da realidade visto como espaço da percepção ou impressão intuitiva da peregrinação vivida pela *Santa Hermandad de la Orquídea* cede lugar para o da representação quando o poema se encarregou de catalisar esse exercício notável de desnudar o real aparente para um real criado, apreendido e descrito. A viagem⁷⁹ é, na verdade, a espécie de caminhada que perpassa por locais e fases, contrastes e reiteraões dos vários períodos literários que nos tende a conduzir aos percalços do tempo primordial no contexto da contemporaneidade. Aqui a imagem do *flanêrie* volta a se destacar agora na mesma concepção abordada por Walter Benjamin⁸⁰ ao asseverar que esses espaços são veiculados no poema pelo olhar do observador das paisagens que não seja do autor físico até porque a visualidade construída é desvendada como texto imagético e, constantemente, é lida no decorrer da poesia. Em Gerardo Mello Mourão, essa semântica do perambular está relacionada ao sentido da fluidez, ao significado da efemeridade do tempo, já que o sentido metafórico do caminhar concilia com a expedição de busca. A imagem do poeta em viagem, mesmo que seja intangível como ocorre com o Dante peregrino, trata-se da sua transformação em reencontrar o tempo da flecha que desferiu a serpente e fazer com que ele também desfere o som dos novos ritmos do poema posto que a função do poeta é de ser os “*caçadores da vida*

⁷⁹ Referência à viagem do grupo vanguardista sul-americano em divulgar os princípios estéticos de Dante Alighieri. Essa peregrinação pela América é um dos *inputs* poéticos que levou a criação de “Rastro de Apolo” assim como a leitura de Homero e Virgílio. Para Juan Raúl Young (1996, p. 108-109), Gerardo Mello Mourão, em suas litâneas, em seus ludismos barrocos, aproxima-se com a matéria dos poetas da Antiguidade assim como de Höelderlin, mas não os repetem e sim os celebram e concelebram no mesmo canto.

⁸⁰ O observador a que se refere Walter Benjamin (1994, p. 36-49) está ligado ao da imagem de Marcel Proust personagem de *Em busca do tempo perdido*, justamente, pelo fato de resgatar todas as paisagens contempladas pela sua reminiscência. Um *flanêrie* dos centros urbanos que descreve toda a vida lembrada por quem a viveu e, sob a luz da modernidade, as paisagens observadas se transfiguram, metaforicamente, na nova estética.

caçadores da morte caçadores do amor/e assim se caça a liberdade” (MOURÃO, 1999, p. 315).

A perambulação do poeta caminhante se afasta da viagem marcada como redescoberta dos lugares vividos para mapear os espaços do poético onde o caminho desejado é o arquétipo da escritura que está em progresso. O poema longo está sendo construído sob o olhar nu do poeta o qual é o reflexo de si mesmo e que se perde em sua própria epifania visionária, mas se reencontra na medida em que à procura do oráculo de Delfos lhe dá um novo sentido para reconstruir a forma e a matéria. A ilha assume essa conotação diversa ao passar pela leitura metonímica dado que esse espaço é o umbigo do mundo, o da escrita poética que, ao encarnar a figura do deus-poeta, recupera o paraíso perdido pela retomada do passado e, ao somá-lo com o presente, procura gerir o novo. Assim, a expressão “umbigo do mundo” é o símbolo cósmico do centro em razão de ser o eixo da criação e se tornar no espaço sagrado. O oráculo manifesta-se pela verdadeira realidade do mito, fazendo com que o tempo na ilha, pelos seus elementos de contiguidade, se transmuda para a atemporalidade a qual representa a viagem do poeta ao transitar entre as épocas e ser o reflexo fluido da contemporaneidade. Ao contrário do arquipélago de Jorge de Lima, que não tem uma localização determinada⁸¹, o de Gerardo Mello Mourão possui referência específica, a ilha de Delos, mas lhe atribui o mesmo sentido utópico do poeta moderno, justamente, ao referi-la como o *Omphallos*⁸², o sítio do desejo. Portanto, é o lugar que retira o poeta-herói de sua terra para a condição de expatriado e, posteriormente, o de peregrino cantador de Apolo na ínsula grega a fim de ouvir da boca da sibila todas as revelações da origem primordial, a sua verdadeira vocação de poeta, o seu inevitável destino e a recriação verbal da poesia:

Hellas
adelgada avena sou
soprado e sopram
nas jeiras desse tálamo a semente
e do leite
e do mel
do vinho mosto:

E nascem doces musas ébrias
Hesper —
— ma — ia
— ieu
ti
ka

⁸¹ Cf. Canto I, estância II: “A ilha ninguém achou/porque todos a sabíamos/Mesmo nos olhos havia/uma clara geografia” e, ainda, “Afinal: ilha de praias./Quereis outros achamentos/além dessas ventanias/tão tristes, tão alegrias?” (LIMA, 1997, p. 510).

⁸² Cf. Canto ka’ (vinte e um): “começamos a profetizar (Cúrios)/Omphalos Omphalos/a terra é cor de rosa/umbigo do mundo/onde eram juntos/o firmamento e o chão” (MOURÃO, 1999, p. 397).

Eleu
theria

Peregrina de ti mesma por ti mesma
te peregrinas
e o país viaja na planta de teu pé:
flor desta planta

pa —
ís

por —
tátil

ao tato a —
corda

dessa viola tua
nua

sobre os calcanhares
uma

(...)

a quem te viu
sabes voltar — pois
de onde não vir
ias?

(MOURÃO, 1999, p. 317-318)

A chamada délfica é anunciada no canto z' (sete) pelo verso “*e Apolo/me tirou de detrás dos rebanhos/e comecei a andar cantando*”⁸³ reproduzido por uma fala indireta de um tom informal próximo ao do sertanejo nordestino que se consolida por um discurso que reflete tanto as dicções distintas do enunciador quanto aos elementos líricos porque é no cantar que conhecemos a naturalidade do andar desse ser caminhante em Hellas. Munido de extrema coerência e consciência da forma poética, a metáfora do sopro ressurgiu nesse contexto para indicar essa certa semelhança da figura do poeta com a do instrumento musical, a antiga flauta pastoril (“*adelgada avena sou*”) que lhe dá a vida e o encaminha (“*soprado e sopram*”) em direção à liberdade da linguagem, totalmente, singular. Ao soprar o tálamo e a semente cair na jeira de terra nasce o poema que é formado por símbolos míticos sagrados como o leite, o mel e o vinho que se voltam para o renascimento divino, dando a origem às deusas (“*E nascem doces musas ébrias*”). Entretanto, a narrativa nada mais é do que a representação da passagem das ninfas em Hesíodo⁸⁴ que lhe anunciam a vocação para a poesia e o ensinam a celebrar os deuses e a elas mesmas enquanto a musa Eleutheria e Apolo imbuem o poeta-herói gerardiano

⁸³ Ibidem, p. 316.

⁸⁴ Cf. “Proêmio: hino às Musas” verso 22-35: “Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto/quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino./Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas/Musas olímpidas, virgens de Zeus porta-égide:/“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,/sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos/e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”./Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,/por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso/colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto/divino para que eu glorie o futuro e o passado, impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos/e a elas primeiro e por último sempre cantar./Mas por que me vem isto de carvalho e de pedra? (HESÍODO, 1995).

da missão de cantá-los durante o engajamento espontâneo da aventura. O recurso visível e visual da estrofe está como uma forma materializante da expressão, pois com o enjambement “*Hesper-/ma*” (esperma), obtemos o significado da reprodução e, por meio da leitura tabular vertical da declinação dos versos “*- ma/-ieu/ti/ka*”, há a formação da palavra maiêutica que está relacionado ao poeta em atingir a verdade pelo autoconhecimento do conteúdo e da forma abordada para chegar a própria estrutura como um saber absoluto. Com isso, vale dizer que o enunciador usou a isotopia discursiva transfrástica de disjunção paradigmática na elocução ao estabelecer as correlações e organizarem o sentido textual, recurso que, segundo Umberto Eco (2011, p. 78), faz o *topic* e as encenações semiológicas intervir no campo semântico e que a seleção contextual seja integrada ao texto. Esse artifício prossegue com a quebra do verso “*Eleu/theria*” que, ao associá-lo com “*Peregrina de ti mesma por ti mesma/te peregrinas*”, faz alusão tanto ao poeta errante quanto a liberdade a qual é assinalada por um evento rítmico visual e sonoro, de um caráter variável e intensivo. Os versos estão, abruptamente, segregados para desencadear em ritmos compostos de sons encadeados ora por rimas imperfeitas como a aliterante (“*portátil-tato*”) e toante (“*corda-viola*”) ora pelas rimas perfeitas (“*tua-nua-uma*”). Trata-se de processos normalizantes ainda que, não limitadores, conduzem as estruturas binárias dos metros que denominamos de oposições como ocorre no primeiro exemplo das rimas que são compostas de uma breve e de uma longa enquanto no segundo caso há uma forte acompanhada de uma fraca e, por último, formada de tom igual e variável que se torna em formas simples e regulares na reprodução. Esse ternário produz um efeito dinâmogênico da cadeia sonora e rítmica acopladas ao plano de significado do poema uma vez que o poeta caminha de sua pátria (“*e o país viaja na planta de teu pé*”) até a rosa soprada pelas palavras. Método adotado por Jorge de Lima ao resgatar a palavra divina do tempo paradisíaco, uma retomada ao texto sagrado (bíblico e mítico) para nomear os elementos do mundo, sobretudo, ao relacionar a gestação do poema ou do livro único com o desejo de alcançar uma forma que contivesse o universo por inteiro⁸⁵.

A peregrinação ocorre por um caminho mítico e racional onde o ímpeto heroico se dá com as vertigens da queda do tempo surdo. Assim, a linguagem processada ao longo dos cantos se constitui em torno de forças estéticas que transfiguram e criam o exercício poético. A representação dessa rota existencial está, tensamente, associada ao processo da alquimia

⁸⁵ Cf. Canto II, estância XIV: “Mosaico de memórias nele nado,/comendo peixes e recordações, /encerrando em cubículos de espelhos/em que meu rosto não se vê, mas os/dos passados e os dos presentes rostos,/que emergiram de baixo, do subsolo (...) Chegaram-no. Perjura exumação:/ esse dorso de mármore perfeito,/esses pés, essas mãos antecedentes,/essa fusão de joelhos e de ventres,/esse corpo tão belo e tão confuso; subvertimento antigo da matéria,/sutileza das formas misturadas/como se misturassem agonias,/coisas presentes com futuras coisas” (LIMA, 1997, p. 582-583).

interna, “*a montanha elementar e o chão*”, designação esta a montanha cósmica, e também ao da criatividade, pois o enunciador expõe, por uma espécie de metalinguagem, as escolhas formais que devem reger a escrita, pois é no anacronismo dos tempos e na exterioridade do poema que a sua beleza se constitui e diz sobre si mesmo. Tristão de Athayde afirma que esse modelo de Gerardo Mello Mourão começou a ser elaborado no próprio templo de Delfos para depois prosseguir para o mundo moderno e contemporâneo. Com efeito, atravessou poéticas dos poetas universais até desaguar no sertão nordestino pela palavra articulada e por ser um escritor oscilante entre o apelo eufórico de Pã, com vista à imortalidade dos deuses, e a angústia metafísica. E é nesse chão de *Omphallos*, ilha inacessível aos poderes dissolventes, que deixa o rastro de como recompor a essência do poema:

e a tua lira, Apolo, resta
 onde canto o aroma a flor a morte ensanguentada
 e adorno a morte
 com flores e seus frutos
 o jambo o dáctilo o espondeu
 e os verdes anapestos

Pois vejo o anjo a verbena o verso o verbo
 transitivo
 florescido nas vozes e nos tempos e nos modos
 finitos e infinitos — e Apolo
 ensina a fonte de jorrar
 o infinitivo dos intransitivos.

(...)

e em ribeira e rio
 vou profetizando a profecia
 pois inventei o verbo depoente
 e seu modo e seu tempo
 e é este o depoimento:
 profissão
 — Inventor da palavra — Edi —
 a voz ativa a voz passiva
 reflexa perifrástica
 Afrodite
 germ
 herm
 afro
 ditrambo

(MOURÃO, 1999, p. 341-342)

A insinuação de recompor o tempo inicial é uma constante que surge no poema a todo instante e, diante de um leitor desatento, esses detalhes podem passar despercebidos uma vez que mitopoética é utilizada como temática e enriquece a estética pelos elementos criativos do universal divulgados por essa atemporalidade. Nesse sentido, o processo formativo de “Rastro

de Apolo” indica-nos à maneira de como os componentes composicionais estão veiculados na forma porque a poesia se apropria dela e conserva, segundo as considerações de Heidegger (2003, p. 121-172) a essência originária da *poiesis*, e o poeta traz, poeticamente, a linguagem a experiência que faz com a própria linguagem. O verso conotativo “*e adorno a morte/com flores e seus frutos*” reporta, pelo feitio da oração assindética, a adoração do poeta pela estrutura dos tempos iniciais como “*o jambo o dáctilo o espondeu/e os verdes anapestos*” além dos versos jorrados pelo oráculo e do hino apolíneo composto tanto de verbos finitos e infinitos quanto de infinitivos, transitivos e intransitivos. Nesse sentido, a linguagem, mesmo se caracterizando pelo aspecto místico do verbo em função do sítio do desejo, surge também pelo caráter racional uma vez que está como inventividade (“*pois inventei o verbo depoente*”) ao usar a metáfora do caminho para se referir a tradição pelo progresso do novo, posicionando o cantador enquanto inventor da palavra ao mesclar o verbo original com o hoje. Com efeito, isso ocorre em boa parte do primeiro canto quando o enunciador funde o tradicional às notícias de jornais através do diálogo dos sertanejos ou a reprodução destes, da “*voz ativa a voz passiva*”, e por recorrer à forma perifrástica e ao ditirambo para renovar a poesia pelos princípios dionisíacos e apolíneos da criação:

Possesso delas — ego poeta
 produzia o vinho e o vinho
 produzia o bêbado — e o bêbado
 produzia a música e a música
 produzia a regência
 do ser em dança sobre os tornozelos
 em tomo delas — pois seus olhos
 guardavam o rosto de um deus e sua boca um nome
 — Apolo —

(MOURÃO, 1999, p. 365)

A euforia helênica de Gerardo Mello Mourão traz em sua grande parte a vertente grega e deve ser desprendida de uma leitura neoclássica e moderna devido à incursão de elementos regionais e de uma forma que desobedece à estética literária tanto do Parnasianismo como do Modernismo no tocante a literatura marginal pelo fato do poema-livro ser lançado na década de 70. Seus versos em prosa associam Apolo e Dionísio ao tumulto sexualista belicoso do mundo contemporâneo e, no caso do poema em questão, ao rusticismo de suas vicissitudes enquanto formador da linguagem, corroborando mais com os impulsos artísticos do apolíneo estático (“*guardavam o rosto de um deus e sua boca um nome/— Apolo —*”) do que com os do dionisíaco dinâmico (“*produzia o vinho e o vinho/produzia o bêbado – e o bêbado / produzia a música*”). Esses versos são empregados aqui para demonstrar que, mesmo sendo

rompido pelo racionalismo socrático de Eurípedes, segundo Friedrich Nietzsche, a instância poética e o “ego poeta” ou “*poeta sum*”, como se descreve o poeta-herói, são frutos do conhecimento racional e da desordem criativa visto que a estética é pensada pela sua estrutura e ritmo assim como a música estilizada ao produzir a sua regência. Um desses exemplos é o próprio canto popular a Apolo que já analisamos onde os elementos constitutivos do hino se articulam ao repente do cantador nordestino que toma o ditirambo dentro das condições artístico-musicais gregas. A tradição estética atribui ao enunciador um vínculo que liga a lírica subjetiva a continuidade de sua saga em torno do oráculo de Delfos a partir da relação da poesia com a palavra (“*sílaba por sílaba meu canto – pois conheço/o poliedro da palavra – ego poeta*⁸⁶”). Como foram mencionados, os traços dionisíacos na poesia gerardiana se dão pela busca do êxtase, por esse espírito ébrio alucinado com uma forma extasiada, mas que, às vezes, depara com alguns princípios caóticos como o estado de epifania e o da religiosidade quando o poeta-herói profetiza Apolo e diz não ser um vate ou o descendente de um vidente, mas um pastor e cultivador do sertão (“*não, profeta não sou, Amós, nem filho de profeta*⁸⁷”). No entanto, os traços apolíneos aparecem em face do retorno ao caos do hoje, de querer manter certa ruptura com a tradição e ao mesmo tempo de manter o olhar fixo nesse passado, para organizá-lo por uma tendência contemporânea e instaurar a imagem literária representada pela razão de uma beleza harmoniosa e comedida. Quanto ao plano da averbação da poesia, Juan Raúl Young diz que a forma escolhida pelo poeta cearense é a de um deus *ex-machina*, justamente, pelo fato de sua concentração verbal fabricar símbolos, comparações e imagens. As palavras, como matéria-prima da poesia, seguem, gradativamente, o caminho elíptico do verso uma vez que é formado por um único vocábulo que logo se completa pela frase seguinte ou vice-versa. A sua visão poética é explosiva ao adotar o verso em prosa, e é nesse paradoxo que reside a inovação da beleza estética. Por isso, o rastro do deus délfico no título do poemalivro tende a significar essa harmonia entre o espírito criativo e o arranjo composicional das palavras por um anacronismo atemporal, bem como de leis individuais com palimpsestos que impulsionam o dialogismo polifônico, fazendo com que essa tensão dos contrários seja capaz de promover a unidade do poema longo. O que queremos dizer é que a imaginação criadora se estende a imagem apolíneo-dionisíaca e não, isoladamente, a um destes princípios da criação em razão de o conteúdo só se realizar sob a fisicalidade da matéria e representar o real.

O fato de Gerardo Mello Mourão convocar o princípio apolíneo-dionisíaco na poesia contemporânea e não na tragédia como fundamenta o pensamento nietzschiano não significa

⁸⁶ Ibidem, p. 374.

⁸⁷ Ibidem, p. 316.

que a poética é uma mimese do real, ao contrário, são convocados por uma contextualização a qual lhe permite criar até porque é “*sob a luz das estrelas/sua própria ficção/e não é mais/que a ficção de si mesma/e de sua metáfora a metáfora*⁸⁸” em que tudo se resolve nesse mundo representado. Ao trazer o mito de Apolo pela poesia de cordel com versificação ora popular ora de vestígios helênicos cada canto simboliza os caminhos percorridos, e o poeta-herói celebra nos ritos gregos a autenticidade da bela forma que atribui aos enunciados o seu estado de criação pela experiência-consciente. À medida que aproximados dos cantos finais fica mais evidente à chegada do poeta-herói ao umbigo do mundo, ou melhor, a poesia do chão, a essa escritura telúrica pela memória dos pés da liberdade peregrina e da celebração aos deuses:

pois dali começa o roteiro sagrado
 onde galopavam os belos cavalos onde
 canta o rouxinol nos vales e Dionísios
 ao vinho e ao canto embriagava as deuses
 na fremente orgia –
 aqui florescem o narciso
 e os cachos de açafraão à margem
 das nascentes do Céfiro
 e entre os coros das Musas
 Afrodite sacode as rédeas douradas
 sobre as crinas dos belos poldros brancos –
 aqui Poseidon fabricava os remos e Hefáistos
 os freios de prata para as éguas e daqui
 contemplava Atena com seus olhos garços
 e os navios esgalgos cavalgarem a onda verde
 e os marinheiros morenos
 iam tangendo a cítara entre
 o tropel das nereidas
 e assim
 te cantavam, Atenas, os coros de Sófocles
 nas estrofes e antístrofes
 sob o céu de Colonos
 pois de Atenas – Hélicon, Kithairon – o Pankitharion
 nos rastros eleutérios
 tangia
 o diablos de nove furos
 às nove moradas do sagrado bosque

EREUPOKAL
 KLIUMTERTHAL

e a dança de seus passos para sempre riscou
 o mapa do Parnaso:
 duas águias vêm voando de céus diversos
 vão-se juntando as terras
 de Tebas a Corinto
 vão-se juntando as terras
 de esquecer e de lembrar
 a fonte de Mnemósine e de Letos
 e ali se olvida a servidão e ali
 brota a memória do tempo divino

(MOURÃO, 1999, p. 396)

⁸⁸ Ibidem, p. 374.

No último poema do canto ka' (vinte e um), deparamo-nos o encontro do peregrino com a festividade ou o concílio dos deuses na ilha de Delos o qual se torna uma das imagens poéticas que nos impressionam e por ser o momento em que se lança a liturgia, na conjuração dos rituais e na fusão da terra do homem com as divindades (*“vão-se juntando as terras/de esquecer e de lembrar”*). Ao atravessar o caminho para então alcançar o oráculo, as imagens das deidades são descritas por um surrealismo que embriagam os nossos olhos e simbolizam os mitos haja visto que, pelo vinho, Dionísio promove a orgia fremente; Narciso, a margem da nascente, é encantado pelos cabelos feitos de cachos de açafião; Afrodite, com toda a beleza, cavalga com os poldros brancos; Poseidon fabrica os remos, os Hefáistos ornam os freios de prata para as éguas e, atrás da montanha Hélicon, já nos rastros eleutéricos, esbarra com o canto das moradas do bosque sagrado. O nome das divindades também aparece configurado, graficamente, pelo anagrama mnemônico usado na Antiguidade e retomado no poema com a mesma função, de ensinar sobre as nove musas, sendo elas Erato, Euterpe, Polymnia, Kalíope, Klio, Urânia, Melpômene, Terpsícore e Thalía. Como podemos observar na descrição dos episódios, a experiência autêntica do enunciador com o mundo expressado pela necessidade extasiante de esquecer e lembrar pelo tempo divino é um artifício dionisíaco, pois a imagem representa a metamorfoseabilidade da vida em seu estado fremente. Essa cena só foi possível porque está sob os elementos configuradores da bela aparência da forma e gera a harmonia apolínea ao utilizar das técnicas de produção para constituir a estrutura estilística e revelar a concepção estética com formações bastante expressivas. A aventura em percorrer o trajeto dos deuses e esses dois princípios da criação é a tessitura de todo o projeto poético do autor ao se emancipar do determinismo espaço-temporal e não ser um servo de sua época, a dos tempos surdos, para engendrar o poetizar que retoma a memória dos dias aurorais, a do tempo primordial (*“e ali se olvida a servidão e ali/brota a memória do tempo divino”*), para cantar a palavra no solo sagrado (*“e canto/no último dia do mundo a véspera/do primeiro dia/assim como era no princípio/sicut erat/et nunc et in saecula saeculorum⁸⁹”*).

Os mitos por si mesmos não se enquadram no contexto racional da construção poética. No entanto, quando convocados o seu conteúdo passa a integrar a simetria da forma e cria-se a supremacia da objetividade e da subjetividade onde a sua natureza se consubstancia com a unidade do poema e ambos ficam sob o domínio da razão estética. Podemos ver essa inserção do mito no poema como uma maneira de desrealizar e desumanizar o real visto que é a tarefa exclusiva do fazer para se chegar a uma realidade e dela compor o próprio objeto artístico. A

⁸⁹ MOURÃO, 1999, p. 402.

desrealização do real nos mostra que esse rompimento deve ocorrer para que a arte permaneça pela concepção do ato criativo do criador, voltada a si mesma com novos horizontes e nunca centrar no caráter anedótico ou descritivo do cotidiano. Desse modo, a presença do mito de Apolo revela a experiência com a exatidão performática do poema e com a da palavra através da inventividade por ser a característica desse processo racional até porque o discurso poético construído é um giro em torno de seus pés onde o fazer se sobressai sobre o humano. Assim, a estrutura do poema, configurada sob a forma de um peã, é exaltada por meio dos versos e pela visualidade da palavra que promove a imagem do poeta-herói à medida que avança no solo sagrado, ao cantar os mistérios apolíneos e além de governar esse tempo (*“o poeta governa o calendário – e as eras/andam e desandam a seu sopro”*). Essa ordenação do tempo é também um recurso estilizado que funde os estilos e condecora ainda mais o episódio do achamento de Apolo e do oráculo de Delfos:

Delfos-Hiperbóreos – Hiperbóreos-Delfos
e o chão do tempo é o chão da eternidade – pois
os mesmos pés que fazem os caminhos do espaço
fazem desfazem os caminhos do tempo:

(...)

La répétition
este-elle possible, Sören?
e o eterno retorno, Friedrich?
pois retorno à aurora
ao umbigo da terra
e nas entranhas dos milênios
recobram-se os infantes
– inefáveis –
e falam o inefável
e dizem o indizível – o dizer de um tempo quando
ainda apenas
eram um gesto na mão dos deuses sobre o barro
e a brisa de seus lábios:
nem a poeira toldara a face imaculada
nem o ranger dos dentes depravara
a mera voz.

(MOURÃO, 1999, p. 403-404)

A associação entre o deus-Apolo e a arte poética é o símbolo máximo desse poema. A viagem de um homem moderno ou contemporâneo aos tempos aurorais pela figura do poeta que cumpriu o seu destino, de um ego poeta que transcende a esfera estética pela arqueologia genealógica, conquista então novos terrenos simbólicos para afastar o conteúdo de qualquer dimensão histórica. O chão do poema é o da invenção e o da autoafirmação do espaço mítico dos *“Delfos-Hiperbóreos – Hiperbóreos-Delfos”* que nega a realidade para se colocar acima

dela e buscar o impossível dentro do possível para que o poema se torne artístico ao retomar formas e matérias clássicas para fazer o novo (“*os mesmos pés que fazem os caminhos do espaço/fazem desfazer os caminhos do tempo*”). Logo, a missão do escritor é colocar essa imagem de si na do poeta e este viver a aventura da liberdade, buscar a repetição e o retorno aos princípios da criação⁹⁰ como *alethéa* do umbigo do mundo de modo que dizer o indizível e o inefável vêm do mais simples gesto da mão do deus sobre o barro, ou melhor, que da mão do poeta venha à mera escrita poética. Esse tempo, o das estranhas do milênio, o do tempo-espaço mítico que desvela toda a realidade visível, só é acessível apenas pelo olhar periférico do poeta ao se tornar um sacerdote, ao conduzir os ritos da narrativa ritualística pelos vales e planícies da ilha de Delos e, ainda, de cultivar os elementos necessários para a construção da poética como os ritmos do dáctilo e do anapesto (“*a oliva uva o ritmo a flor o jambo o dáctilo o anapesto*”). Sistema ritualístico este que o poeta se lança para se colocar, mediante ao deus grego, como o harmonizador da comunidade perdida nos tempos de hoje com suas leis fixas, ressuscitando a Grécia antiga pela imaginação criadora como a pátria mítica e junto dela mescla a litúrgica cristã do Cânon Romano⁹¹ quando celebra o momento dos vivos com os dos mortos mediante o oráculo glorificado pela trindade do santo nome de Apolo Délio, Apolo Déléfco e Apolo Pythio. Com isso, afasta-se da vertente daquela poesia romântica do mundo interior e do intelectualismo moderno para centrar na tendência literária de qualidade retórico-poética uma vez que busca nesses recursos e na enunciação verbal, como abordamos ao longo do estudo, a articulação de uma visão que regressa a tradição não de forma ingênua, mas de um passado que vem ao presente pela força do canto e deste uma forma poética a qual lhe dá vida, aproximando-se em alguns pontos da vanguarda huidobriana do criacionismo. Em um de seus comentários, Gerardo Mello Mourão (1999) explicita a natureza de seu projeto poético ao afirmar que a poesia é o único tempo e espaço possível que acontece pela forma e o modo de conviver e de conhecer a si mesmo entre as épocas, as coisas e os lugares, uma referência à inscrição contida no templo de Apolo em Delfos. Portanto, essa conclamação à arte apolínea atua como força ordenadora dos valores referenciais que foram fragmentados e

⁹⁰ Nesse momento, referimo-nos como princípios de criação os conceitos apolíneos e dionisíacos da arte dado que o verso “*o eterno retorno, Friedrich?*” é uma menção à volta a tradição onde Nietzsche (2007) assegura que, qualquer sentença do passado, é sempre uma visão do oráculo e somente o poeta, como sabedor do futuro e do presente, pode entendê-lo pela harmonia do poema.

⁹¹ Cf. Canto ka’: “E este é o memento dos vivos: – “*lembra-te Senhor Apolo/de teu servo Gerardo/e de todos os circunstâncias/e lança teu olhar/sobre a fé e a piedade de teu cantor/e acolhe o sacrifício/dos dias e das noites imoladas a Ti/aeterno Deo vivo et vero*” – /”e este é o memento dos mortos: – “*lembra-te também, Senhor/de todos os teus servos teus cantores/que com o sinal da fé nos precederam e dormem/ no sono da paz/ e habitam Tua casa e deles florescemos/no átrio de Tua casa/e celebramos teu nome santo/três vezes santo Apolo Délio/Apolo Déléfco/Apolo Pythio*” (MOURÃO, 1999, p. 408-409).

até perdidos pela contemporaneidade e que agora aparecem resgatados e simbolizados pela própria viagem e peregrinação do poeta em todo o tríptico peânico.

Na verdade, essa inspiração de uma arte poética que se vem propor está, intimamente, relacionada a dois elementos essenciais para a formação e definição do poema na atualidade. O primeiro é a indagação acerca da significação das expressões ao se realizar por intermédio da leitura simbólica das palavras onde os símbolos passam a ser redefinidos pelo seu próprio estabelecimento no corpo do poema; por outro lado, o segundo se concentra nesse exercício de redefinição, de não limitar só ao interior do verso, mas se alarga aos demais para que haja, através do jogo permutacional, a retomada de uma aproximação tematizada ou composicional. Esses dois princípios se fundamentam na poesia desde que, o que existe de troca nos textos referidos, indica o sentido de ambos o discurso da linguagem, respondendo a uma elocução e uma disposição formal em que se abra espaço para a arquitetura do poema. E, ao caminhar para o fecho da narrativa mítica, observamos que essa evidência dialógica fica mais clara no ponto em que o enunciador intima o contexto cristão junto à cultura tradicional para compor o hino, isto é, o poema. Um desses exemplos é o verso “*No princípio era Apolo*” que se remete ao de Evangelho de João (“*No princípio era o Verbo*”⁹²) que tanto Apolo como Cristo trata da construção do vocábulo, isto é, o da palavra divina através da profecia onde ambos os desejos estão na busca do verbo original. Essa aspiração por uma atividade de recomposição, principalmente a da imagem do umbigo do mundo ou do oráculo de Delfos, também se estende a comparação com a imagem da Cândida rosa:

era o hino dos bosques
 no bosque dos hinos
 Cândida rosa
 de tua raça as virgens
 parirão um deus
 antigo e novo
 adolescente prístino
 e os dias
 mergulhados na eternidade
 os dias
 marceneiros de frondes e raízes
 irão criando a forma
 da primeira árvore
 pois no chão de Delphos
 brotou a liberdade
 companheira dos tempos da aurora:
 à sombra dessa árvore
 arbor

⁹² Cf. João 1, 1:4: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus./ Ele estava no princípio com Deus./ Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez./ Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens” (BÍBLIA, 2008).

arbol
 abol
 Apfel Apol Apollon
 as mãos iguais entrelaçadas – as puras mãos
 dançaremos sobre a ruína e a morte
 o peã da ressurreição
 pois é este o oráculo:
 – nasceram para a liberdade e a liberdade
 para a primavera e a primavera
 para a paz das madrugadas e das noites
 e a paz
 para a cândida rosa –

(MOURÃO, 1999, p. 409-410)

O misticismo da rosa ou da Cândida rosa é retomado no final do poema sob o ponto de vista iniciático em decorrência da peregrinação e da missão em atingir o sítio do desejo já que o caminho, o da saída do mundo dos mortos para a purgação marítima até o paraíso de Apolo, pode ser compreendido como uma vitória sobre esse intenso sofrimento. Essa mesma imagem paradisíaca é a de Dante-poeta que, no final de sua trajetória, passa a contemplá-la no alto do empíreo onde habitavam, em torno de Deus, os santos e os seres abençoados. Entretanto, no trecho acima o deus é Apolo, o adolescente prístino, ressuscitado pelo rito sacro e da profecia realizada pelo poeta viajante e, ao redor da divindade, situa a musa eleutheria que o permite a reintegrar ao mundo da liberdade criativa estabelecida entre o antigo e o novo pela ascensão do centro. A árvore que brota “*no chão de Delphos*” é o arquétipo da renovação, e a elevação vertical se refere aos três mundos (raízes/ínfero, tronco/terrestre, folhas/céu) que, na visão de Joseph Campbell (1997, p. 322-323), é a restauração do Cosmos. É um símbolo cósmico que está relacionado às três viagens de *Os peãs*, bem como a figura do poeta que alcança, através da liberdade e do chamado do Senhor délfico, os tempos da aurora, a linguagem de estilo épico que representa a escrita inicial. Os signos “arbor/arb/abol” se remetem a diversidade da língua, a pange língua ou a Torre de Babel; já o verso assindético “*Apfel Apol Apollon*” é a referência ao tempo primordial bíblico-mítico ao usar o termo “Apfel”, maçã em alemão, junto com “Apol”, que é a forma regressiva de Apolo, para formar o símbolo da origem, a árvore que acolhe o peã da ressurreição escrito pelo poeta viajante onde o objetivo é fundar a escrita regional pela extrema apocatástase dos textos universalistas. Embora se assemelhe a interpretação religiosa, o simbolismo arbóreo é voltado para a concepção cósmica quanto a poética bachelardiana pelo fato de ser a metáfora da expansão e do crescimento. O vegetal é a transfiguração de um objeto que contenha uma força bastante expressiva e de integração e, no nosso caso, é o próprio poema uma vez que o seu dinamismo induz a esse movimento de estar em todo lugar pelo aspecto dualístico, ligando o infernal ao celeste, o dia à noite e, sobretudo,

a terra com o ar por se remeter a criação, pois de todas as latitudes, segundo Roberto Pontes (1996, p. 105-108), o acento telúrico é o umbigo dessa poética.

Os versos “*marceneiros de frondes e raízes/irão criando a forma*” designam bem a imagem do poeta enquanto construtor e criador de formas. Estruturas estas que se manifestam no trecho poético anterior pelo hipérbato em “*era o hino dos bosques/no bosque dos hinos*” e o uso do polissíndeto pela repetição da conjunção “e” nos seguintes versos “*para a primavera e a primavera/para a paz das madrugadas e das noites/e a paz/para a cândida rosa*”. Se na Antiguidade, a poesia recebia o poder de tornar os fatos do passado em presente para renovar e restaurar a vida pela palavra oral e escrita como fez Homero, Dante e na modernidade com Jorge de Lima, logo, o poema gerardiano gira em torno de uma matriz original onde recupera os elementos da tradição, e a sua palavra, mesmo estando em uma era de fragmentações ou individuações, tem o vigor, o ritmo e a perfeição de quando vieram à luz pela primeira vez no santuário de Apolo. Por essas considerações e descrições, identificamos que a árvore cósmica do oráculo de Delfos é o símbolo do centro e o deus-poeta revela ao viajante os três elementos regidos pelo tempo primitivo, sendo eles o cosmo visto como o eixo do universo, a bio, que simboliza a vida e o logos que retrata o conhecimento, podendo o poeta-herói instituir toda a sua arte poética.

O que é mais notável nesse terceiro poema-livro é a caracterização do caminhante em face do vínculo estabelecido entre a perspectiva adotada para a representação da metáfora do caminho e a reflexão desencadeada pela tessitura verbal acerca do ato da escrita e o seu efeito pela concretização da linguagem. O desmascaramento do real no sentido de ser a temática da poética não é aqui um dado *a priori* para a compreensão e sim os limites da experimentação composicional do poema por se estruturar a partir da ordem metaliterária e onde a apreensão do fazer se constitui nos ritos e cultos apolíneos. Por essa leitura e análise que deflagramos ao longo deste capítulo, vemos que os recursos metafóricos de que se serve o enunciador para construir o discurso da poética são oriundos do próprio texto até porque a relação entre a voz enunciativa, parte qualificadora do poema, e a percepção da palavra, eixo integrador do universo literário, congeminam a palavra como objeto metaforizado, ou seja, o rastro que o poeta segue até a ilha de Delfos é, na verdade, a revelação da sua própria poesia. Portanto, todo esse trajeto representa o ritmo cíclico da passagem e, não resta dúvida, de que a lição arquetípica do centro, do caminho e a da árvore corresponde ao processo de floração e frutificação da nova poética, de uma forma que retoma o passado por um híbrido intergênero ou dialogismo intertextual com versos livres e clássicos através do hino homérico a Apolo e da canção popular que os convergem na carnadura concreta de toda essa linguagem.

TERCEIRA PARTE
A METÁFORA GRÁFICA E O ESPELHAMENTO DA FORMA

10. CANÇÃO EM FORMA: A PALAVRA-IMAGEM

Em *Os peões*, as imagens poéticas giram em torno do movimento da expressão devido à linguagem se realizar de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens formadas de símbolos, sinais e alegorias cantadas pelo poeta-herói. Nessa terceira parte, estes signos ganham uma relevância a mais em razão de suscitar a origem da narrativa e de toda a sua carga de significação, contribuindo com a tessitura dos fatos no instante em que instaura, segundo Alberto Manguel (2001, p.15-34), o caráter espaço-temporal a partir do mito, em sua particularidade, o mitema da origem e da anábase divina. Todavia, o que nos chama atenção é o modo de como o enunciador articula os enunciados pelo recurso épico-discursivo ao lado da composição verbal e não verbal através da palavra profética e desta encaixar o criacionismo estilístico-visual libertário. A forma verbo-visual ganha força pela união desses dois códigos na elocução para coexistir a palavra com a imagem e fazer dos símbolos escriturais e dos pictóricos em elementos, visualmente, expressivos como os da fundação, os do *ethos* heroico-nacional e a metáfora da viagem acompanhados da manifestação do sagrado. Por esse motivo, observamos que o método adotado para construir o discurso retórico-poético da imagem pela similitude e contiguidade do real representado, como foi afirmado nos capítulos precedentes, é retomado agora junto com a poesia figurativa para deixar em evidência esse grau de relação do visível com o visual da escrita do tríptico e até que ponto cada canto se sustenta como poema e poesia revelados por essa performance de uma leitura oculta pelo próprio texto.

Dentro do campo da poética do visível, expressão utilizada por Márcia Arbex (2006) ao tratar da origem verbal da escrita e da relação icônica com a imagem, a poesia de Gerardo Mello Mourão destaca-se por compor de uma linguagem reveladora que eleva o ícone verbal ao nível da imagem e da significação pelo liame imagístico com a materialidade da palavra. A forma visual é formada pelo mesmo signo interpretante, porém alguns símbolos verbais como, por exemplo, as letras do alfabeto grego evidenciam-se pela sua forma gráfica no poema que visa a primazia do texto-imagem ao abordar a simultaneidade do discurso sincrético com a finalidade de promover a homogeneidade isotópica, demonstrando-nos que a visualidade não está interligada única e, exclusivamente, a imagem e sim ao equilíbrio entre ela e a riqueza vocabular. Isso quer dizer, e aqui voltamos ao capítulo inicial da tese, que esse efeito retira a imagem do campo abstrato da intuição para apresentá-la como objeto estético concreto dotado de linguagem literária, pois, ao se aproximar, realiza o processo de complementação recíproca onde as informações verbais são consubstanciadas as não verbais. Logo, um dos modelos

típicos dessa integração é a nomeação dos poemas que, ao contrário dos cantos das epopeias clássicas numerados com os algarismos romanos, recebem o alfabeto grego como indicadores capitulares. Estes passam a indicar a convivência da escrita antiga de forte cunho visual com a constância cosmogônica da cultura ocidental pela condição metafísica, simbolizando-se, para Paul Zumthor (1993, p. 69-75), na estrutura do mundo, na fusão do céu e da terra, ao assumir a função arquetípica e numérica do mito de fundação. No que tange a atribuição nos poemas, a sua imagem é elevada à condição de figuralidade por receber os sentidos na medida em que incorpora a ordem contextual e não a visão amorfa organizada como significado de segundo plano. Esse estilo era a antiga prática da isopsefia, um método que fundia valores numéricos as letras, para harmonizar a unidade das partes contrastantes como a da restauração do cosmo uniforme a essência divina e, na poesia, os símbolos gregos afastam da conjuntura ilustrativa para serem vistos como signos de lógica própria que está além do significado denotativo. O alpha (α) é a força criadora, simbolicamente, convergida para a construção não só dos cantos, mas de toda a obra literária:



(MOURÃO, 1999, p. 7)

Os elementos alfanuméricos⁹³ estão na poesia gerardiana como metáfora da criação. Ao lhe atribuir valores numéricos, as letras passam a indicar e se concentram no misticismo do verbo original buscado pelo poeta-herói. Esse signo corresponde aos mistérios do ser tanto da origem da escrita a partir da imagem quanto na condição cosmogônica e de fundação onde os cantos se entrelaçam ao estilo de um peão do mundo contemporâneo em que a palavra primordial é recuperada e transposta para a poesia nova. Essa ocorrência é perceptível quando atentamos para os primeiros cantos de cada poema-livro ao representarem, por semelhança

⁹³ Cf. “Numerologia e poesia programática, em *O fim visual do século XX e outros textos críticos*, de E. M. de Melo e Castro. São Paulo: Edusp, 1993, p. 103-112. A questão numérica é retomada aqui nos mesmos princípios do pensamento ocidental oriundo da Grécia Antiga com base no sistema pitagórico que visaram o número como explicação da sabedoria e da produção estrutural das obras artístico-literárias como fizeram Dante Alighieri em *A Divina Comédia* e Luís Vaz de Camões em *Os Lusíadas*. Dessa maneira, os números passaram a ter, além de sua identidade quantitativa, capacidade qualitativa que poderia ser aplicada a literatura e a todos os ramos do saber, principalmente, na criação artística e espiritual do ser humano. Todavia, na poesia de Gerardo Mello Mourão, a simbologia dos números aparecem relacionados com as letras gregas já que elas estão inseridas nos poemas pelo sistema alfanumérico por seu caráter universal intelectualista e experimental como se manifestou na década de 60 e final de 70 quando visaram uma análise combinatória entre a sintaxe nova e o desenvolvimento poético.

semântica, a gênese temática. Os versos introdutórios de “O país dos Mourões” prenunciam o mito da queda onde o espaço-temporal genealógico do enunciador é o símbolo do rompimento de épocas ao ressuscitar, ao som da flauta elegíaca, o mundo antigo do sertanejo pela palavra articulada da imagem órfica e telúrica (“*Iam caindo: à esquerda e à direita iam caindo*”); em “Peripécia de Gerardo”, o misticismo numérico concentra no início da viagem em detrimento da forma escritural (“*Cantor de cantares/escande/no cântaro a cantárida do canto*”); e, por último, em “Rastro de Apolo”, há a retomada epifânica da terra pelo *ethos* sertanejo que agora se encontra enquanto caminhante pelo dizer do indizível no centro do universo pela imagem da ilha utópica do oráculo de Delfos (“*Oito léguas pelo mesmo pampa triste/o rastreador gaúcho consulta o inconsultável chão*”). Se o alpha é o signo que conota a origem e porta o valor semântico da necessidade primeira, do ensinamento das práticas humanas pela verdade divina, conforme aponta Hesíodo (2013), logo, ao lado do ômega (Ω/ω), torna-se no símbolo universal da totalidade do conhecimento, o do princípio e do fim, do céu e da terra pela energia comum do cosmo que tem como fim a coletivização dos seres. Portanto, essa carga simbólica, mesmo pertencendo a cultura helenística onde transcendência e imanência eram imprescindíveis, é retomada nessa era da despersonalização progressiva para representar essa força inicial na própria fisicalidade das letras ao sofrerem infinitas combinações com a finalidade de nomear as coisas, as pessoas e os lugares uma vez que, como escritura-plástica, se compreendem em imagens interpretáveis e reconhecíveis desse jogo estilístico que reverte a corporeidade dos signos em palavra dita:

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

α
2
l é α
l é α

(MOURÃO, 1999, p. 18)

A materialidade dos signos no poema cria a efetiva categoria de trânsito entre o verbal e a visualidade. Estas condições são estabelecidas ora pelo vínculo da similaridade ora com o

da contiguidade por aquilo que está sendo então representado. Charles Peirce (2017, p. 63-76) assegura que esse elo é mantido devido à situação de primeiridade onde as letras desenhadas adquirem valor imagético. Isso faz com que o poema se apresente pelo híbrido intergênero e semiótico para aproximar da escrita primitiva através da *techopaegnia*, uma composição helenística voltada a temática do sagrado. Essa mesma premissa é restabelecida no tríptico porque a epopeia, aqui entendida como a forma primitiva da saga, trabalha a oralidade e estas estruturas são recuperadas nos versos acima dado que a sua transposição ocorre pelas figuras icônicas, contraindo o valor plástico, para o plano expressivo a partir dos sentidos que nos oferecem em vez do estado oral. Daí, levanta-se o questionamento da interrelação gráfico-visual com a estrutura épico-lírica tão abordada ao longo da pesquisa. Ao prestar atenção nos versos lineares, sendo estes abordados no capítulo um e retomados para reafirmar a pretensão poética, observamos que a invocação do poeta-herói (“*Ou tu/passaraléa*”), estrutura da épica clássica, surge como um dos recursos de efeitos retóricos, pois é dirigido, alegoricamente, a musa-mulher que lhe inspira para dar continuidade ao processo criativo. Logo, o ideograma corresponde a elocução do enunciador ao adotar uma apóstrofe que permite o chamamento subjetivo da interlocutora o qual possibilita prosseguir pelo submundo. Assim, o seu estado de espírito amoroso é o de amparo em relação ao necessário apoio do ser amado e fruto da invocação humana mistificada.

Por se tratar de efeito retórico-poético, a ligação dessa invocação com o recurso visual marca a semelhança entre a dimensão do texto que está sendo enunciado pelo sujeito poético e aquilo com o que pretende realizar. Nesse sentido, é visível a relevância desse chamamento no poema na essência de provocar a sua aderência ao ser invocado e criar a convivência épico-lírica pela composição gráfico-verbal. Esta, por sua vez, é uma estrofe formada de três versos de extrema subjetivação em que o enunciador registra não apenas a individuação, a inspiração e a criação da linguagem pela fusão das palavras, mas de manter a voz eloquente no discurso para marcar a expressividade ou o ato de fala ao considerar, na concepção de Octavio Paz⁹⁴, que a sua atividade verbal é suscetível de mudança ao transformar os signos em poema. Esse devir é perceptível ao convocar os vocábulos no plano morfossintático para explorar a potencialidade dessas palavras e intensificá-las, por sua carga semântica e estética, como poema e poesia. A leitura da estância, da vertical para à esquerda, configura-se na redução sintético-ideogrâmica da letra invertida /J/ que forma a adjetivação da musa-mulher em “*aza léa*” (*asa/pássaro/léa*) e, da vertical para à direita, o símbolo /L/ consubstancia na expressão

⁹⁴ Op. cit., 2012.

“azal léa”, outorgando-lhe a qualidade do casto vegetal verde-escuro como em “*de tantos mares vindo/para apagar o verde de seus olhos/entre as flores da ilha, numa carta qualquer*⁹⁵”. Portanto, são estruturas carregadas de *pathos* dionisíaco, de um emblemático discurso órfico em que a posição do signo, “à esquerda e à direita”, remete-se, novamente, ao discurso cosmogônico e ao mito da queda (“*Continente de vivos e de mortos/eu vos quero chamar*⁹⁶”). Com isso, a interpretação estende ao misticismo numérico voltado para os três versos e as duas expressões formadas, resultando-se no numeral cinco o qual está ligado ao símbolo da união e da harmonia criativa do mito da fundação das raças, do amor e do sexo, da vida e da morte, explorado no capítulo seis, bem como o simbolismo do centro do mito grego do surgimento do universo pela sexualidade mantida entre o céu (três/impar/masculino/poeta-herói) e a terra (dois/par/feminino/musa-mulher) de acordo com Hesíodo. A estruturação dos versos livres impõe-lhe o tempo presente da enunciação em detrimento de sua intenção oral em face ao episódio narrado, uma explicação dada pela própria imagem escritural o que levou Tristão de Athayde (2007, p. 111-112) afirmar que o estilo dessa poesia é de expressão típica de nosso dilacerado universalismo intelectual, de extremo apelo eufórico e angústia metafísica já que as palavras carregam em si o ritmo adequado da poética do autor.

A arte poética de Gerardo Mello Mourão é instituída pelo processo mítico da criação da palavra, de sua capacidade redentora de nomeação e de uma estética inventiva que passeia nas mais variadas épocas e autores para adotar um estilo individual e com leis próprias. Entre as formas de intervenção para buscar o verbo original através desse projeto metafórico, onde as etapas de construção se mostram conscientes ao nível da operação sintática do discurso e não de uma historicidade específica, está a composição dos versos formados pelo alpha na maioria dos cantos de “O país dos Mourões” para indicar que o seu significado, o da origem mística e o da totalidade do universo, se relacionam com o mito da fundação e o amor órfico. Ao peregrinar pelo submundo, o poeta-herói usa o princípio acrofônico para o chamamento da musa-mulher:

e a boca da Sibila
a palavra verde nos olhos de Maria Helena anunciada
fitarias meu rosto e era o teu
fitarias seu rosto e era o meu
e entre os espelhos circulares
na inumerável companhia a solidão
do amor
do teu amor

⁹⁵ MOURÃO, 1999, p. 19.

⁹⁶ Idem.

ó
 L
 E
 α μ o ρ

(MOURÃO, 1999, p. 43)

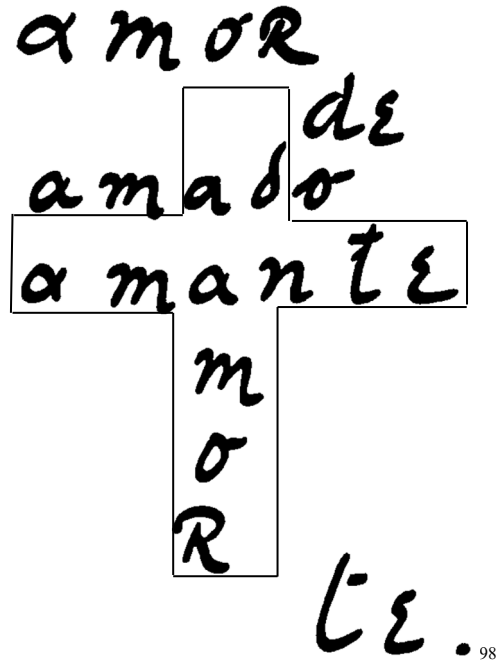
A revelação do vocábulo “amor” pelo grafema /α/, utilizado de maneira que este glifo afigura o próprio sentimento representado, mostra que essa expressão penetra, profundamente, na crença primitiva do poder do nome associado à essência da palavra. Ao ser pronunciado e sentido pelo enunciador, esse sentimento revela o potencial daquilo que realmente significa, de uma subjetividade constituída pela interioridade a qual é reorganizada e atualizada através da mediação estética. O clamor por esse amor é simbolizado pelo som da interjeição vocativa /ó/ acompanhada do discurso oral pela catábase divina, invocando o nome de “Léa” a quem lhe atribui a sua dor e solidão (“na inumerável companhia/do amor”). Nessa estrutura épico-lírica, a leitura é definida pela posição geométrica das letras onde encontramos a formação de “Léa” na vertical e “αmor” na horizontal em que o ponto de intersecção entre os dois termos é o “α”, gerando o plano morfo-visual-semântico, retomando a forma gráfica da letra “L” para resultar o neologismo ou a *jitanjáfora* “Leamor” para impulsionar o canto elegíaco do mundo dos mortos. Com efeito, voltamos ao que foi dito no parágrafo anterior sobre o misticismo alfanumérico pelo fato do alpha designar a origem mística até porque surge, respectivamente, no fim e no início das palavras pronunciadas pelo enunciador. A descrição verbo-visual, na concepção de Jamesson Buarque de Souza (2007), conota assim o temário do achamento nos cantos de *Os peãs*, mas acrescentamos a esta interpretação a simbologia do número três por estar relacionada ao ternário amor-sexo-morte e da voz que canta ser a masculina. Logo, à medida que caminha pelos elementos mitopoéticos da terra e da água, pela metáfora volátil da criação, vai mostrando que a estruturação do projeto poético é consubstanciado pelo número três (“O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”) e de seus múltiplos uma vez que cada poema-livro corresponde nessa ordem a 33, 23 e 21 cantos, aproximando

dos temas do herói-poeta, o da viagem e o da ilha de Jorge de Lima, bem como aos de Dante Alighieri pelo inferno, o purgatório e o paraíso. A composição gerardiana, além de recuperar a estrutura dos dois épicos, busca o discurso da forma e o discurso da linguagem pela tradição (intertemporalidade) no novo (interespecialidade) por meio dos palimpsestos (intertexto), pois para Charles Baudelaire (1996, p. 24-28), não tem como prescindir do passado por este ser o elemento de caráter transitório dos valores tradicionais e cabe tanto a modernidade como a contemporaneidade reestruturá-lo. Embora Gerardo Mello Mourão o renova, a sua poesia não traz a derrisão crítica epocal do Modernismo, porém extrai dele toda a sua beleza misteriosa para torná-la em um estilo hodierno até porque no lugar da lírica movida pela pessoalidade o que se encontra é o lírico comprometido com o tempo presente ao relatar, através da imagem de si, os feitos do clã pela figura invocativa da amada por intermédio da rememoração e da boca da Sibila.

A caracterização da voz do poeta-herói, de um *ethos* heroico, nacional e representativo de toda uma coletividade de acordo com o capítulo quatro e como fez José Luís Borges e José Lezama Lima pelo movimento de uma expressão americana⁹⁷, é percebida também por essa incorporação da oralidade nos versos livres de ritmo rápido e imagético. Os signos gráficos desse e dos demais diagramas mantêm a ligação sintática com os versos anteriores sem perder a coerência com aquilo que está sendo narrado e nem se afasta da ordem semântica fundada no desenvolvimento temporal entre o dado linguístico e o iconoplástico. A disposição espacial dessa escrita-visual estabelece uma função indicante de maneira que as formas se interajam. A estrutura sintático-semântica não está focada só na organização linear das operações lógicas, mas na reordenação da linguagem de modo que a imagem literária acrescente sentido ao texto no tocante às interpretações inacessíveis e em razão de a poesia gerardiana estar nesse limite da sucessão temporal, o de buscar nos cânones o conteúdo e a forma no que se propõe como novo mesmo que isso pese na aceitação pela crítica brasileira. É justamente aí que reside esse projeto poético contemporâneo ao adotar o estilo épico-lírico permeado a escrita-plástica, pois

⁹⁷ O *ethos* latino-americano é, fortemente, marcado pela voz do enunciador quando este representa toda a sua nação tanto pela figura do “sur” gaúcho em *Poema Conjectual*, de José Luís Borges, como o “sur” barroco, de José Lezama Lima. Os autores desenvolvem um estilo de escrita que não está concentrado na imitação de um real, na mimese aristotélica, mas na representação de uma realidade onde a forma sobrepõe cada temporalidade e um discurso, retoricamente, constituído ao mesmo tempo que une o seu sentido com as várias estruturas que superam as suas próprias contradições. Em *Figuras modernas em las letras latinoamericanas*, Martínez (2008), assegura que essa manifestação, denominada de “*Movimiento I La expresión americana*”, inicia com a disjunção entre história e escritura visto que a voz que enuncia não é um sujeito histórico e sim de um sujeito metafórico como um personagem conceptual instituído pelo texto, produzindo expressões de efeito sintético e estabelecidas durante a produção, a recepção e o alegórico. Um projeto metafórico em que o histórico se posiciona no nível da imaginação, e o passado e presente se fundem no mito da origem com sintaxes capazes de desterritorializar seus supostos para engendrar por um híbrido apto a produzir esse movimento. Mobilidade que leva Gerardo Mello Mourão a se aproximar dos escritores e dessa literatura ao trabalhar com os mesmos interstícios em *Os peãs*.

nem sempre a palavra está na condição verbal e sim no subenunciado imagético como mostra a estrofe abaixo que sequencia o poema anterior:



Pois também tu
que mordeste o favo do amor
quem, se tu clamasses, te ouviria
para a viagem
às catacumbas deste coração?

Só os viajantes do país da morte
nos diriam tudo.

(MOURÃO, 1999, p. 45-46)

Como o tríptico externa a saga do poeta-herói, desde a genealogia de seu clã e do povo americano até a busca pela poesia revelada, a escrita reflete um poema de viagem ao adotar, pelo aspecto telúrico da linguagem, um sistema linguístico cultivado pela conjuntura verbo-visual, permitindo-nos colher dessa terra poética um extremo jogo formal híbrido. O que presenciamos é uma escritura que tem certa autonomia para compor imagens provindas da inventividade o que possibilitou inserir palavras e expressões com novos significados nesse *epos*, consentindo, por meio da estrofe visual, a leitura linear e a tabular. No primeiro caso, os

⁹⁸ Para entendermos essa estrofe figurada que se materializou na associação entre texto e imagem com a origem que remonta a Antiguidade Clássica, os traços geométricos da cruz foram feitos para efeito de leitura e análise da estância além de fazer referência a Rábano Mauro, abade do período da renascença carolíngia, onde as letras dispostas e do meio formam a cruz, técnica epigramática advinda do poema “O Ovo”, “Asas de Eros” e “O Machado”, de Símiias de Rodes, poeta grego do século IV a.C. Estrutura que foi retomada, posteriormente, por Marillamé, Apollinaire e os poetas concretistas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

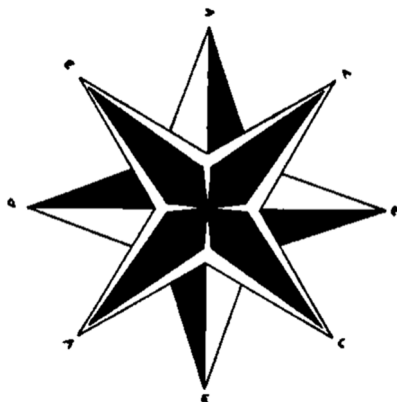
versos “*amor/de/amado/amante*” reforça, por via da aliteração, a voz subjetivada mediante o ser invocado. Entretanto, o seu conteúdo, em consentimento com os demais signos escriturais, detém-se da forma histórico-social e mítica do enunciador frente ao tempo narrado o que assegura afirmar que essa estrutura não reflete o estilo romanceado da grande épica conforme propõe a tese lukácsiana (2000, p. 23-69) das formas da grande épica, mas sim a afirmação do estar um no outro no um com o objetivo de recuperar a tradição e operar nos modos obscuros da linguagem, de um olhar fixo no passado e concernir em uma estética contemporânea. Ao focar na interpretação pela leitura tabular e, de acordo com as linhas traçadas, propositalmente no poema, encontramos, por semelhança, o símbolo da cruz, contendo o prefixo “ad” usados nas locuções latinas com o significado de movimento e aproximação acrescentado ainda dos vocábulos “amante e “amor” ou aquele que direciona o amor a amada no infero. Pelo contexto apresentado, são palavras sufixais (“amado” e “amante”) derivadas do primeiro verso “amor”, dando origem aos paralelísticos anafóricos fônicos pela repetição do som breve do alpha /α/, letra inicial do nome de Apolo.

A associação de ideias produzidas por essa convenção da imagem do crucifixo, fruto do *carmen figuratum* dos textos renascentistas, revela, juntamente com os outros termos, o sentido oculto do poema, o arquetípico do centro pela criação do elemento totalizante através do sagrado para ser visto e meditado durante o processo de leitura o que reforça ainda mais a imagem da catábase do poeta-herói ao mundo inferior e da ressurreição de toda a sua tribo por meio da concepção religiosa do orfismo. Em relação ao simbolismo do centro, a cruz é ainda, para Paul Zumthor, a figura macrocós mica do homem o qual está representado no poema pelo caminhante adorador que canta para a musa-mulher “*que mordeste o favo do amor*”, o amor crucificado e interrompido pela morte, o amor que está simbolizado, no lugar da rosa mística, pela imagem escritural do “α” no ponto central da cruz. Esses enunciados soam da flauta, do sopro profético direcionado para a sibila morta e esta pudesse então chamá-lo (“*quem, se tu clamasses, te ouviria*”) para trazê-la de volta e repousar no mais profundo de seu coração já que essa imagem órfica expressa, liricamente, o estado subjetivo dessa realidade representada. Nesta mesma linha de pensamento, o da relação sintático-semântica da imagem escritural com a plástica, Roland Barthes (1990) argumenta que a palavra tem a liberdade de significar outra coisa por ser o indicante linguístico e está sempre como linguagem expressiva e visual a partir do momento que se encontra sob uma atividade criativa. Vale ressaltar que, a configuração da estância detém de versos verbais e nominais que reproduzem a expressividade e a visualidade do perecimento da amada, pois, ao ler o poema no sentido vertical, principalmente, pela haste

da cruz, o *enjambement* “mor” se completa com o último verso “te” para formar o vocábulo “morte” o que representa o dissabor da ausência, da perda e do resgate.

A cruz é um símbolo mítico. Pelo fato de surgir em uma imagem-texto e estar inserida no canto 1º (dez), de “O país dos Mourões”, que narra a busca pela amada na terra dos mortos (Gerardo/Léa, Orfeu/Eurídice, Dante/Beatriz), ela passa a ser descrita não só pelo significado primário ou secundário da iconografia da ressurreição, mas sim a partir de uma interpretação iconológica de Erwin Panofsky (2017, p. 17-44), dos princípios helenísticos da árvore da vida e do mundo subterrâneo porque os valores simbólicos dos grafismos gregos proporcionam essa visibilidade como um microtexto. Isso quer dizer que a imagem visual é o texto que está ligado ao macrotexto, ou seja, ao canto por inteiro através da materialidade significante posto que as letras e os números na poesia de Gerardo Mello Mourão se remetem ao *trivium* para desenvolver a linguagem épico-lírica e verbo-visual pela estética renovadora. Logo, como os elementos estão inseridos na imagem, é possível desvelar o conteúdo que ela carrega mesmo com a adoção de formas visuais ao convocar a dialética da palavra com a plasticidade através da sintaxe e semântica do próprio discurso retórico-poético. Saindo do contexto do primeiro poema-livro, passamos para as imagens simbólicas de “Peripécia de Gerardo”, a da relação do pictograma com o texto poético pela metáfora da navegação e sua afirmação enquanto poesia e imagem. Portanto, o exemplo mais sugestivos da leitura e da imagem náutica é a rosa-dos-ventos:

Depois achei muitos corvos marinhos
 matei deles à béstia
 adiante meia-légua me anoiteceu
 surgia a par de umas árvores onde estive
 noites contigo — eras ali
 formosa como a terra e a terra
 — conta Pero — era
 a mais fermosa que os homens viram
 toda cheia de flores e o feno
 da altura de um homem
 e eu te pastei em nuca e cona
 o feno e a flor.
 (...)
 — e todos
 espantados de formosura
 desta terra
 começo apenas
 de teus pés
 de onde
 à bússola pasmada o poeta
 espantado de tua formosura
 pergunta a tua estrela o espanto
 de tua formosura:
 em material de estrela o dedo encandecido
 na página do chão do céu do mar



e a gaivota e a garça e o búfalo
te constelam
amada
boreal.

(MOURÃO, 1999, p. 252-253)

No canto KY' (vinte e três), como podemos ver, os versos escriturais se fundem com a imagem plástica da rosa-dos-ventos pelas propriedades fundamentais como a forma e a cor o que faz com que se consolide no poema por meio do grau de iconicidade. Essa imagem advém das convenções culturais da navegação além de ser o símbolo que direciona o poeta-herói do caminho das águas para a terra délfica como o vocábulo amor que o direciona ao hades. Ao observar a estrela de quatro pontas e os pontos cardeais (leste, oeste, norte e sul), percebemos que formam o eixo caminhante do navegador o qual se configura no quadrante fogo, ar, terra e água. É nestes dois últimos que reside a interpretação plástica ao manter a ligação por similaridade com o real representado para afastar qualquer tipo de abstração. Isso nos mostra que, ao ser transmutada ao texto pela metáfora náutica, como foi abordado no capítulo oito, a imagem passa a ser uma invenção poética até porque as letras que a compõem são as da musa-mulher agora mitificada, sobretudo, por ser a quem a voz enunciativa se dirige para descobrir, atônito de graciosidade, a terra em que está atracado (*“à bússola pasmada o poeta/espantado de tua formosura/pergunta a tua estrela o espanto/de tua formosura”*).

Como o poema-livro “Peripécia de Gerardo” é a metaforização do transcurso telúrico entre a passagem órfica e a da escritura revelada, a rosa náutica, a partir de sua decodificação, estabelece-se na poesia pelo diálogo de sua imagem com a palavra através dos significados já evidenciados pela sua correlação com a estética. José Geraldo Nogueira Moutinho (1999, p. 269-271), aponta que essa retomada aos grandes sopros épicos do passado tem como objetivo a recuperação da tradição dos aedos que sabiam relatar os ciclos aventureiros sem retirar os efeitos da linguagem e, nesse ponto, concordamos com o crítico, pois a beleza dos versos está

na razão direta do conteúdo com a forma verbal e não escritural. Quanto a esta sistematização, faz-nos pensar no plano material e transcendental do homem e no plano da criação artística porque a conotação do verso assindético “*na página do chão do céu do mar*” nada mais é do que referência ao espaço do poema e do significante ao proporcionar a visualidade imagética.

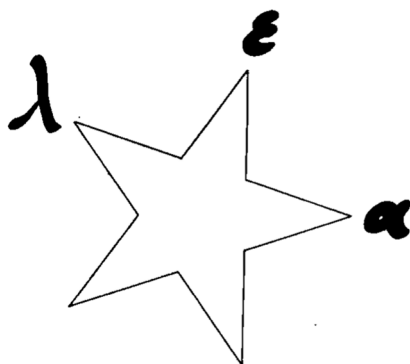
No eixo perpendicular da rosa náutica, a intersecção da linha horizontal (LE) com a vertical (EA) configura o formato da cruz grega. Assim, a estrela exterior inscrita no círculo (LAEAAE) e a do interior no quadrado (LEEA), levam-nos a perceber o símbolo totalizante da orientação, da síntese e o da medida entre o divino e o terreno consubstanciado nos quatro segmentos ritualísticos da cultura primitiva tais como o quadrado, o círculo, o triângulo e a estrela. A intersecção destas figuras geométricas pelas linhas retas da cruz faz ascender outra vez o simbolismo do centro para ascensão do universal com o regional. É da mão candente do poeta-herói que nasce toda a poesia (“*em material de estrela o dedo encandecido*”) e a qual expressa a total harmonia do microcosmo e do macrocosmo. Essa perfeita harmonização geométrica, na visão panofskyiana, se enquadra dentro da teoria das proporções e, no que se tange a arte medieval, esta era o requisito da criação artística de base racional para a beleza estética. Portanto, a imagem dos três arcos circulares⁹⁹ que daí depreende se relaciona com a do céu e da árvore cósmica pelo sopro divino (o ar) enquanto o quadrado, ao lado da cruz, são símbolos dinâmicos terrestres, implicando na solidificação do fazer telúrico pelos elementos alquímicos; já a imagem estrelar ou estrela de quatro pontas é assim o *insight* materializado (“*te constelam/amada boreal*”), e o triângulo é o símbolo da presença divina em atividade, ou seja, o fogo da atividade intelectual em ação.

Pelo fato de o pictograma estar inserido no texto poético, os seus grafemas L, E, A se consubstanciam em três tercetos circulares engendrados pelo verso *Léa* convertidos para os elementos da rosa náutica que leva o poeta-herói ao oráculo de Delfos. Isso demonstra que os significantes junto a forma plástica da rosa-dos-ventos criam o sistema de relações dentro dos enunciados cujo plano expressivo da linguagem, o da purgação em busca da escrita sagrada, se sobressai ao plano do conteúdo da imagem. O jogo morfo-visual e semântico permite essa condição metafórica do navegante e reafirma o caráter autotélico do poema. Nessa dinâmica estabelecida pelo movimento circular, as letras dos versos da linha vertical (AE) indicam o caminho norte-sul com referência a ordenação temporal celeste articulada ao eixo de rotação

⁹⁹ A teoria dos três círculos teve um papel de extrema relevância na Renascença ao fundir a linha da cosmologia harmonística com a arte, passando a expressar, a partir da tese das proporções, a interpretação metafísica do homem (PANOFSKY, 2017, p. 128). Essa imagem dos três arcos circulares, apesar de não representar o rosto humano como era no período renascentista, é estabelecido no poema de Gerardo Mello Mourão no desenho da rosa náutica onde o primeiro círculo é assentado nas vértices (LAEAAE), o segundo é o cruzamento das estrelas que, de suas pontas, formam triângulos, e o terceiro é o ponto central para daí se configurar o sagrado místico.

da terra, e os glifos LE correspondem ao percurso oeste-leste com uma menção a ordenação espacial terrestre que representa o pôr-do-sol, a “*amada/boreal*”, exaltada no final do poema. Esse cruzamento é realizado sob a orientação total que coloca o enunciador, mesmo estando em alto mar, em consonância com a terra ao trazer, pelo verso enumerativo e polissindético, o búfalo como animal para marcar o seu imanente mundo telúrico (“*e a gaivota e a garça e o búfalo*”). Portanto, a ordenação temporal e espacial, além de indicar os pontos cardeais e estes os elementos do universo, é também o espaço organizador da estética do poema pelo estilo do Diário das Navegações (“*eras ali/formosa como a terra e a terra/— conta Pero*”) visto que a estrela de cinco pontas surge para confirmar essa simbolização da escrita criativa:

E pelo lago
do céu pisando estrelas
até
a lapa do mundo galopavam
os cascos faiscantes:
um dia sobre as areias de Paranaguá
caminhava uma estrela:
para tua cabeça
aluguei uma estrela



no céu curvo e profundo
fundiu-se e resta
a glória moribunda
de sua coma
desde

até
e um dia me disseste:
“faz um milagre”

escrevia com o dedo sobre a página
“faz um milagre” — pedias
escrevia com o dedo sobre a areia
a rima de seu nome —
“faz um milagre”
e o dedo incandescente ejaculava cometas
à rima de seu nome

(MOURÃO, 1999, p. 353-354)

Em “Rastro de Apolo”, a imagem estelar reaparece por um pentagrama e representa, tanto no plano simbólico-místico como no pitagorismo, a figura do poeta-microcosmo. No campo da atividade criativa, ele é retratado pelo universo objetivo-subjetivo de ser consciente de si mesmo e por exprimir a própria imagem no discurso retórico-poético. Ao manifestar-se por um diagrama cósmico, apresenta-se na forma de seu conteúdo, nesse ser que sai à procura da liberdade da palavra. O poema é o universal, o macrocosmo, uma vez que materializa todo esse mundo pela estética individual o que lhe acorda uma linguagem lírica dentro dessa saga. A união dos três elementos é percebida no instante que subscrevermos um círculo na imagem pictural, pois o significado da autorrealização do poeta-herói mediante o seu desejo da escrita torna-se visível, principalmente, ao representar o ideal clássico da beleza através da estrutura dos versos e nas proporções de suas imagens visuais pelo pensamento racional que visa mais a forma formante do que a condição humana. Percebemos, a partir daí, uma alusão ao desenho de Leonardo da Vinci, *O Homem Vitruviano*, pois a estrela evocada é referência a imagem do ser humano em autorrealização (“*para tua cabeça/aluguei uma estrela*”) até porque o desejo do viajante é concretizado no sítio de Apolo ao lado da musa-mulher (“*faz um milagre*”) e do deus a quem busca, indicando o caminho ao processo criativo da nova escritura (“*e escrevia com o dedo sobre a nova página*”).

A esse respeito, a do mito presentificado e de uma anacronicidade ao fazer um salto do imaginário simbólico a imaginação criadora na literatura contemporânea, Bruno Tolentino (1998) diz que, o que faz o poeta Gerardo Mello Mourão nessa obra é cotejamento dos tempos que se entrelaçam e se mostram cambiantes a serviço do passado além de celebrar a emoção como *sub species aeternitatis*¹⁰⁰. A natureza de seu discurso da forma e da linguagem se torna essencial e universal ao adotar o percurso poético da viagem na mesma categoria do espaço do poema, revelando esse jogo textual com as palavras e os símbolos pela metáfora e o efeito visual. Se o poeta-herói está na ilha de Delos e o objetivo é chegar ao “*céu curvo e profundo*” pela Cândida rosa, ao centro paradisíaco, logo, esse seguimento visual e simbólico é marcado na página pelas pontas do pentáculo onde a parte superior, representada pela letra “Ε”, e de valor cinco no sistema alfanumérico grego, é o elemento éter, o cosmo ou a quintessência sagrada. Esta, por sua vez, controla as demais vértices como a do grafema λ (a terra) e o α (a água) onde as três letras formam o nome “λεα” (Léa/a metáfora da volatilidade), e as pontas inferiores são o ar e o fogo, chegando à harmonização (3+2=5) tanto da união e da fecundação

¹⁰⁰ Tradução nossa: “Sob o aspecto da eternidade”. Essa expressão é empregada no sentido inventivo da palavra para designar que o sentimento e o processo criativo estão descritos pelo universal não dependendo da condição espaço-temporal da realidade para significar e sim a partir daquilo que é criado uma vez que a obra de arte é em si uma *sub species aeternitatis*.

do céu e da terra (Poeta/Léa) como ao princípio fundamental da perfeição estética pela noção clássica e helenística dessa simetria no novo (“*e o dedo incandescente ejaculava cometas/à rima de seu nome*”). Essa noção de força, de beleza e de fecundação pelo ternário amor-sexo-morte, como citado no início do capítulo, é marcada pelo símbolo telúrico do lambda (λ):

Pois conheci Menelaus Gordon e Paris Alexander
e Francisco Luís e Alexandre Mourão
e fui colhendo os inventários e os botins
uma palmeira em Delos
uma palavra em Delphos
e uma noite contigo
— e estas
foram minhas heranças, Apolo,
e uma viola serrana e dela guardo
a serenata e a serra
e dessa noite um beijo:
pois herdeiro de um beijo
beijo a flor
cata casta cata

Léa



(MOURÃO, 1999, p. 348)

Como estamos vendo, os signos visuais caminham junto com os signos verbais por sua semelhança para que a relação sistêmica entre o plano expressivo e o plano de conteúdo se mantenham nas mesmas ideias semânticas. Com isso, a fusão da saga com o lírico e a do mito com a poética ganha força pela significação de suas múltiplas formas porque o resultado dessa comunicação decorre dos valores de suas reciprocidades e não das particularidades. Assim, o lambda, o “L” na língua latina, corresponde, ao lado do alpha, o nome de Apolo. Em alguns cantos ele surge dobrado¹⁰¹ para então indicar o simbolismo da força e do processo de criação tanto da música que aparece ligada às notas musicais (“*clave de lua e lambda e Léa/λ/ e si lá sol fá mi ré do/redor*”) quanto a construção da poesia ao colher, no umbigo do mundo, “*uma palavra em Delphos*”. Portanto, o que se destaca nesse símbolo gráfico é a sua ligação com o símbolo alquímico da terra e com a forma-significado do ideograma chinês “人” o qual está ligado a imagem do masculino e, ao associá-lo com o poema, passa a significar o “homem da terra” ou “Apolo-homem”, reforçando ainda mais a voz telúrica do enunciador. O concretista

¹⁰¹ Cf. Canto κα', de Rastro de Apolo: “Apple Apfel, Apol Apollon/Aballos Apollos” (MOURÃO, 1999, p. 398).

Haroldo de Campos, com base na ideogramatização poundiana¹⁰², revela-nos que a ênfase dada a visualidade é a mesma comunicação manifestada pela estrutura-conteúdo e que é articulada quando a sintaxe sintético-ideográfica se associa com a sintaxe lógico-discursiva dos versos escriturais. A relação instituída da letra grega pelo ideograma ocorre então pela personificação de Apolo em ser humano e do poeta-herói nesse deus-mítico uma vez que seu chamamento, marcado pelo vocativo “*foram minhas heranças, Apolo, e uma viola serrana e dela guardo*”, deixa-nos claro que o inventário é o da criação poética, pois o som da viola serrana é o ritmo do poema que está em processo de construção, da sua inventividade que parte da imagem de si (“*e sou a minha própria invenção*”), passando pela a da terra órfica (“*ao inventar, Apolo, o rastro/de teus pés no chão de Orfeu*”) até chegar a *Omphallos* para cantar a palavra profética (“*e inventei este deus e este país*”¹⁰³). É sobre a palmeira em Delos que ele constitui o inventário genealógico ao vincular as qualidades dos guerreiros gregos Menelaus Gordon e Paris Alexander com os botins sertanejos de Francisco Luís e Alexandre Mourão pelo *ethos* heroico além de trazer os atributos da beleza da musa-mulher pela aliteração “*cata cata cata/Léa*”. A este respeito, os símbolos, as figuras geométricas e as letras gregas, onde quer que estejam e, aqui parafraseamos Roland Barthes (1990), se fazem sempre como signos posto que a escritura do autor adota o sistema pluricódigo para a consubstanciação da imagem visual com a verbal:

Nascido em minhas mãos um nome busco
 para teu seio – Mirabelos –
 um nome-próprio
 para a touceira
 de madressilvas
 de tuas coxas – Delta-Delphuvia

Δ ~ δ

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

¹⁰² Na literatura brasileira moderna e contemporânea, além dos poetas concretistas, Gerardo Mello Mourão e Marcus Accioly com *Sísifo* (1976) tomam esse método para estruturar os poemas-cantos de suas obras e atribuir tanto a linguagem épico-lírica como a simbólico-mítica ao estilo de Ezra Pound em *Os cantos* (2006). O poeta norte-americano condensa, em todo o poema, a perspectiva epicizante e universal da cultura humana e coloca os ideogramas no mesmo nível do texto uma vez que representa a combinação das coisas ou significa “a coisa ou a ação ou situação ou qualidade, pertinentes às diversas coisas que ele configura” (POUND, 2013, p. 28).

¹⁰³ Cf. Canto ια´ (onze), de “Rastro de Apolo”.

teu tempo e teu país
e aqui
em tua data e em teu sítio

(...)

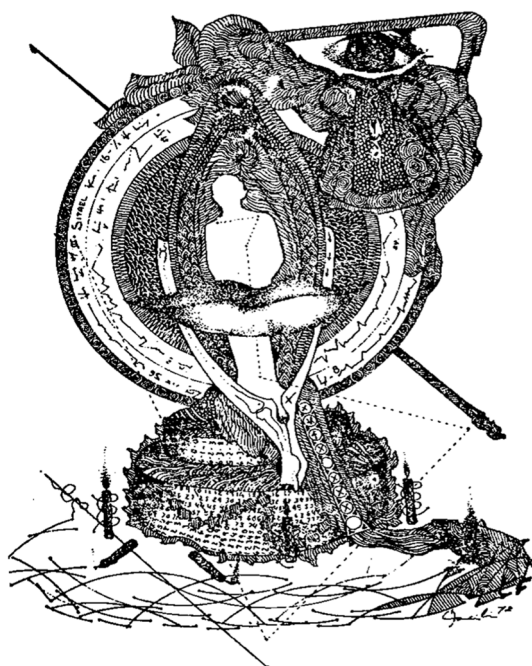
o poeta se lê — e a decifrada vítima
imola o imolador e entre
os outros deuses
ocupa o seu lugar:
pois somos, Dionísios,
Apolo, somos
as ovelhas de Deus e o deus que tange
os cordeiros nos montes da Tessália:
e em mar e monte
e em ribeira e rio

(MOURÃO, 1999, p. 342)

A visualidade do material não escritural é explicada pelo próprio texto que lhe atribui linguagem e tema através dos caracteres diagramáticos das letras “Δ” e “δ” pela sua qualidade icônica e de sua organização espacial no poema. Dessa maneira, os grafemas são ideogramas bem ao estilo de Ezra Pound os quais conotam o símbolo helenístico da porta e da mão visto que o significado é dado pela imagem ao inserir, entre o delta maiúsculo e minúsculo, o sinal diacrítico (~) do símbolo cultista. Este, por sua vez, representa a igualdade e a veneração do poeta-herói ao deus grego, sacrificando-se para fundir a sua arte poética do tempo de antes, a do espaço do sítio do desejo, com a palavra inventada no hoje, uma linguagem instituída a partir da dimensão e gradação híbrida fornecida pelo tempo (“*o poeta se lê — e a decifrada vítima/imola o imolador*”). Essa tradição no novo e o novo na tradição na poesia de Gerardo Mello Mourão é marcada com a saga e a estrutura verbo-visual para prevalecer na sua poética a autonomia da linguagem e da forma de modo simultâneo pela sucessão temporal. Isso faz com que o poema, por meio dos ideogramas, assume uma estética dinâmica e isomórfica em uma espécie de metáfora criativa ao lado das estrofes verbais já que o seu significado é dado à medida que a forma avança. Em uma de suas notas, Gerardo Mello Mourão (1999, p. 281) diz que a significação, advinda da simbologia da porta e da mão, está relacionada com o ato de abrir e criar, remetemo-nos ao princípio conceptualista do amor, do sexo e morte, pois o verso “*de tuas coxas – Delta-Delphuvia*”, antecedido da imagem-palavra, auxilia na interpretação do delta como símbolo da reprodução gestado pelo aspecto artístico apolíneo-dionisíaco da criação (“*pois somos, Dionísios, Apolo*”), o da arte fecundada desde os montes da Tessália, passando pelo sertão nordestino até aos rios e ribeiras do continente latino-americano.

Para obter o efeito da visualidade do ideograma pela metáfora da criação e do discurso da forma, a expressão imagem-palavra é empregada nesse contexto quando a substituição da

sintaxe verbal pela sintaxe visual ocorra de maneira que uma não elimine o sentido da outra porque a materialidade gráfica oculta o seu próprio conjunto de significados. Esse ocultismo do conteúdo é resultado da estrutura morfológica do tríptico ao sintetizar os valores do mundo antigo com os da tendência contemporânea pela linguagem clássica. Ao condensar toda essa cultura literária, o escritor procurou dar lugar ao homem no universo pela figura do poeta e da capacidade de peregrinar pelos três mundos, de recuperar a arqueologia dos mortos, o mundo clássico e a modernidade sem impingir a trindade homem-deus-poeta:



(MOURÃO, 1999, p. XI)

A ilustração *Gerardo Mello Mourão visto por Darcílio Lima*, de Darcílio Paulo Lima, pintor e desenhista de vertente surrealista, é uma espécie de epígrafe visual que sintetiza a matéria dos três poemas-livros e expressa a experiência mítica do poeta-herói. A imagem é interpretada sob o plano composicional e no nível da linguagem como autoafirmação em que o significante visual é evocado pela sua contextualização com *Os peãs*. Logo, a relação dos significados e do processo criativo é perceptível com as chamas das velas onde o fogo designa o espírito científico da criação, e aqui tratamos da estética, pois as chamas são os operadores da imaginação literária que, conforme a mitopoética bachelardiana, se convertem em imagens poéticas por meio da palavra ou do código visual. Pelo fato de estarem nas duas extremidades, à esquerda e à direita, ou de manter relação com o mito da queda, o fogo que sustenta o monte místico é o símbolo ubíquo do centro. Esse *axis mundi* é uma alegoria da montanha cósmica

que liga o reino inferior, o plano terrestre simbolizado pela linha pontilhada formado pelo triângulo equilátero maior, ao reino superior, o plano espiritual configurado pelas três esferas concêntricas. No cume encontra-se, envolto por um lírio de luz, a imagem do poeta-herói, e os seus pés ósseos enraízam a terra da montanha, o que reafirma a força telúrica da arte poética, e os arcos circulares correspondem a energia divina. As três esferas significam a proteção divinal que traz a inscrição “Sitael”, o anjo patrono do universo e, por retratar o umbigo do mundo dado que a imagem do poeta está no meio do tronco da árvore cósmica, como vimos no capítulo nove, os galhos passam a reportar a vestimenta do cantador do sertão nordestino que se funde com a do aedo medieval. Com essa descrição iconográfica, o triângulo maior e o menor simbolizam a divindade e a harmonia da montanha com a figura do poeta como os símbolos da ascensão, chegando aos mesmos princípios do ternário da construção de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O fato de representar o poeta-herói sem a boca é a designação da imagem do inventor da palavra já o lábio abaixo, associado pelo elo sinestésico ao fogo, é a simbologia da lira de Apolo enquanto a flecha atravessada ao universo é a transfiguração do arqueiro, o deus-Pythio, que traduz o verbo original e sua força criadora pelo *logos* e através do sopro (*spiritus*). Daí a relevância da metáfora do sopro para a configuração da linguagem do poema e de adequá-lo ao grau mais elevado da experiência-consciente construtiva, da capacidade de edificar, por meio da razão ou do *phatos* apolíneo, a sua forma. Portanto, a sua potência inventiva reside nos conceitos estéticos orteguianos onde a nova arte é elitista ou incompreendida pela maioria devido a não preparação do público para receber essa estrutura anacrônica o que causa estranhamento à crítica literária. Abdias Nascimento (1998), nesta mesma linha de pensamento, afirma que dentre as muitas correntes da poesia brasileira recente, o escritor cearense foi um fazedor de verso solitário, o fundador de mundos ao viajar no espaço-tempo para tomar o poema como uma invenção primeira. Assim, tais considerações tornam-se válidas uma vez que Gerardo Mello Mourão convoca a cultura antiga no contexto atual por uma linguagem épico-discursiva em torno da saga para alcançar o verbo original que é a sua própria escrita.

Considerando a manifestação cultural de cada época ao procurar revelar sempre a nova arte por uma vertente artístico-literária, a poesia gerardiana, ao contrário dos modernistas, não foi contra a arte antiga, mas empenhou mergulhar nela e extrair o que há de mais novo, uma escrita plástica onde a imagem poética é vista pelos parâmetros da visualidade para deslindar a constituição estética alimentada por uma vanguarda criacionista que busca na linguagem e no estilo inventado a libertação de uma significação unívoca. Esse edifício metonímico é a configuração de uma expressão própria, de um poema-linguagem em que a poesia está como

jogo formal de imagens criadas na obra como produto verbo-visual singular. Ao articular em seu discurso poético a forma e a matéria de autores clássicos, o autor cria um paideuma que organiza o pensamento criativo onde a carga mítico-simbólica é oriunda do aspecto demiurgo entre o divino e o terreno que, mesmo recorrendo à tradição, não deixa de descrevê-la sob os princípios da poesia recente, do sujeito fragmentado que busca a imagem de si para construir toda a voz enunciativa. Portanto, ao se ver no outro, a sua linguagem aumenta a força de sua função poética pela herança recebida da Antiguidade com o novo e inaugura essa consciência escritural da imagem verbo-visual estruturada sob uma canção em forma, a de um peã como hino homérico a Apolo.

11. O VERSO VERBO-VISUAL

Como sabemos, *Os peãs* é uma produção literária que teve início na década de 60 e finalizou somente no final dos anos 70 com a publicação reunida dos três poemas longos em 1982 quando o movimento da poesia brasileira passou a se centrar numa instabilidade artística onde a questão da estética ficou a cargo do estilo individual de cada autor. Embora haja, por parte da crítica, a convicção de que essas formas se abeiraram da exaustão ou do fim do poema pelo fato de não tratar das estrofes e dos versos tradicionais voltados para temáticas sociais e humanas, a poética de Gerardo Mello Mourão preocupou-se, justamente, nesse sinal de desagregação, de afastar de uma escrita que registrasse só os problemas da realidade para experimentar novas estruturas detidas de um discurso da linguagem o qual fosse resultado da imaginação criadora sem condenar a existência da figura do poeta. Dentre as composições de propensão contemporânea que aproximam os poetas atuais a mesma tendência, porém negada pelas épocas que os antecederam, é a altercação híbrida que os autorizaram a dialogar com o próprio tempo e com os valores tradicionais na tentativa de instituir uma identidade junto com a crise existencial do homem pós-moderno. A atitude de experienciar a nova poesia o levou ao aprofundamento do tríptico e de disseminá-lo como uma síntese formal das várias tensões, de seu dinamismo de determinar o regional pelo universal com o simbolismo místico, da necessidade de uma estética que estabelecesse a comunicação entre o enunciador e o leitor através da matéria e da forma. Considerando o instante da redefinição das palavras no corpo do poema para extrair as devidas significações, alguns de seus cantos perfilham versos verbo-visuais que ganham uma performance fruto desse período, mas que não deixam de interpelar o épico-lírico ao seu conteúdo telúrico por meio das estrofes imagísticas que carregam em si o texto-imagem, fornecendo-nos as imagens poéticas carregadas de uma leitura regionalista e helenística.

O processo de construção que dá corpo material aos poemas é a criação combinatória de palavras que se afasta da mera colagem textual para dar vida ao tríptico uma vez que adota uma estrutura poemática sinestésica ao refletir o espaço poético e o rigor da linguagem. Assim como os símbolos gregos, a distribuição dos versos no espaço da folha é um elemento vivo a tal ponto que lhe dá a essência da própria poesia, pois culmina na configuração e interpretação significativa da metáfora do sopro, da náutica e do caminho ao construírem a imagem telúrica que rege toda a viagem do poeta-herói até a ascensão da palavra. Isso nos diz que a forma está aquém do sistema convencional por não retratar apenas aquilo que foi percebido como função

referencial e linguística para a formação dessas imagens e, para que tal modo acontecesse, o autor utilizou, criadoramente, de um projeto poético audacioso, reduzindo a condição do real no aprofundamento do ideal a fim de retornar às origens pelo novo despojamento sintático e semântico, o do verso verbo-visual. Octavio Paz (2012, p. 21-36) vê nessa iniciativa, a de superar o estilo comunal ou histórico, a oportunidade de tornar o poema em um objeto único, de recorrer a técnicas e invenções que só servem a seu criador e ao texto criado. A partir daí, leva-nos a perceber que a poesia gerardiana não deve ser sintetizada, unicamente, na pessoa empírica do poeta porque, apesar de buscar a história e a figura heroica da sua estirpe para a construção da saga épica e da identidade nacional, ele ultrapassa essa condição ao instaurar a imagem de si na voz do poeta-herói ao adotar palavras feitas de cor, de um lirismo subjetivo-objetivo e do som ou ritmos inseparáveis das qualidades plásticas e sonoras. Ao falar dessa propriedade plástica estamos nos referindo a condição estrutural da estrofe pelo verso-gráfico como sendo a forma e a imagem para revelar sua unidade estética e poética mesmo articulado por ideogramas, pictogramas ou signos de outras línguas a fim de chegar ao verso imagem capaz de desvendar o significado do poema como está presente no canto λ' (trinta) de “O país dos Mourões”:

e o trom de seu bacamarte de boca de sino
 e os sinos dobraram por duzentos mortos
 e os soldados de Xenofonte — Anábasis — não podiam
 dormir por causa da tristeza e da saudade

οὐ δύναμενοι καθυδρῆν ὑπο
 λύπης καὶ ποτοῦ πατρίδων

“ouvindo o tiro, nós que estávamos na luta, corremos
 e achamos nosso irmão morto e não pudemos mais dormir
 ali o deixamos

(...)

e em noventa noites o sertão
 espreitado palmo a palmo conheceu
 o ódio sábio e inútil de meus olhos:
 terral, aracati, nordeste, graviúna, todos
 os ventos do país dos Mourões a crina
 de meu cavalo conheceu.

(MOURÃO, 1999, p. 102)

A ocorrência da estrofe em seu estado verbal com a imagem do verso no sentido visual realiza-se no plano expressivo e no plano de conteúdo. Ao apresentar o episódio objetivo-

subjetivo mais elevado dessa saga, tornam os grandes feitos da linhagem do poeta-herói em imagens coexistentes do *ethos* heroico ao articular essa imagem gráfica, sintaticamente, aos signos verbo-visuais (“*não podiam dormir/por causa da tristeza e da saudade*”). A interação é decorrente da paráfrase estilizada¹⁰⁴ de *Anábase*, de Xenofonte, em analogia a Alexandre Mourão, guerreiro ou semideus que, tomado pela cólera impetuosa da morte do clã, vinga o assassinato do irmão, externando o estilo épico ao retratar os fatos históricos e a cultura com o fundo mitológico que reforça o mito de fundação do discurso poético. A intenção de encadear a ação objetivada com a mensagem gráfica, mesmo usando de códigos diferentes, é a de demonstrar que a espacialidade e a linguagem reforçam o lugar do simbólico em razão de os signos serem de extrema natureza mediata e de se articularem sem romper o significado do *tellus* porque ambos retratam a terra e o sentimento nacional pela lírica subjetivada (“*o ódio sábio e inútil de meus olhos: / terral, aracati, nordeste, graviúna*”). Com isso, a inserção gráfico-visual enquanto verso não desqualifica o poema, pois as palavras advindas de outros contextos se transfiguram em linguagem poética e esta transcende o próprio significado para afirmar as imagens como poesia o que levou a Efraín Tomás Bó (1999, p. 135-138) asseverar que a busca semântico-estilística está na representação verbal e na desobrigação da sucessão temporal, permitindo a múltipla forma e sua significação.

A terra e o mito de fundação fundem-se como as imagens de “O país dos Mourões” que só foram possíveis graças ao poema que possibilitou o acesso a essa experiência entre a história e a poética. Tal experiência é atingida quando a poesia adquire a forma verbal e a visual pela pluralidade de códigos ao articular o verso-gráfico a expressividade do canto. Por não dispor de maneira natural o caráter simultâneo do telurismo adotado pelos signos gregos, essa imagem é alcançada com o discurso da forma que recorre às palavras articuladas, as que o poeta-herói busca no oráculo de Delfos, para perscrutar o desenvolvimento espacial do poema e dar a categoria de uma figura imagética formada. Isso significa que os signos verbais abastecem a imagem poética da terra, da fundação e dos atos heroicos pelo trabalho temporal ao revivê-las e negar a sucessão do tempo porque esta é sempre colocada no tríptico peânico como o instante presente no poema o qual oportuniza a criação de suas imagens. Ainda com relação a sucessão temporal, ela ocorre na capacidade de transfigurar os fatos históricos em tecidos narrativos com o enunciador e pelas outras vozes mistificadas (“*ouvindo o tiro, nós que estávamos na luta, corremos/e achamos nosso irmão morto e não pudemos mais dormir/ali o deixamos*”), e é durante o devir que se promove as imagens poéticas que, de

¹⁰⁴ Cf. Nota e tradução do autor. *Anábase*, 3, I, 3: “não podendo dormir por causa da tristeza e da saudade da terra” (MOURÃO, 1999, p. 133).

acordo com Dámaso Alonso¹⁰⁵, as melhores imagens residem nessa transformação, de buscar a linguagem literária que reflete e centre no conteúdo dos antecessores e dos contemporâneos como acontece com a imagem órfica (Orfeu) e do viajante (Dante Alighieri e Jorge de Lima).

Quanto ao espaço do poema, mencionado no parágrafo anterior, percebemos que a metáfora órfica e a da peregrinação passam a assumir uma relação indicial e simbólica com o significado dos signos plásticos. Estes são convocados e distribuídos como estrofes posto que a espacialidade permite a inventividade da forma e da linguagem para criarem as imagens de maneira que agem pela similaridade ou contiguidade na aparência visual em razão de muitos versos-gráficos não possibilitar, inicialmente, a expressão linguística e a retórico-poética. Um exemplo é o da diagramação do canto Ia' (onze), “Nênia da Sibila”:

Foi banida de nós a noite a mera noite
e banidos o medo e a treva e o silêncio
da noite em que falavas.

Entanto às vezes quantas vezes
uma saudade chega e um instante parece
noite
eterna solidão de eterna noite
e teu último poeta fere na pedra a boca
súbito, lembrada de teu nome

Σ
cam!nho
B
Y
Λ
Δ H̃ Λ O Σ
A

(MOURÃO, 1999, p. 51)

¹⁰⁵ Octávio Paz, op cit., p. 25-26.

Os cantos de “O país dos Mourões” são independentes e não seguem a sua ordenação temática ao narrar ora a genealogia do narrador e os feitos heroico-nacionais ora os instantes líricos ao rememorar a infância, o irmão morto (o fauno¹⁰⁶) e a musa-mulher. No entanto, todos têm algo em comum pela simetria mantida entre o texto e o recurso visual que sucedem de modo simultâneo através do sincretismo formado com os símbolos interpretáveis e o estilo o qual podemos chamá-lo de escrito-icônica. Este modelo de escrita permite que o visível e o visual se integrem com a plasticidade dos ícones gregos com o verso “*caminho*” uma vez que são representados como texto-imagem ao adquirir a significação órfica no momento em que o poeta-herói relata a cena enunciativa da musa-mulher no ífero, passando a personificá-la pela noite (“*Foi banida de nós a noite a mera noite/da noite em que falavas*”). Ao deixá-la no submundo, tanto a imagem quanto o nome da amada se tornam feridas e lembranças em sua boca que passam a acompanhá-lo nessa eterna solidão da noite (“*e teu último poeta fere na pedra a boca/súbito, lembrada de teu nome*”). Essa nova viagem é anunciada pela dimensão visual dos versos e dos símbolos que, dispostos graficamente no espaço do poema, traduzem na imagem do percurso seguido pelo poeta caminhante. A transposição intersemiótica entre os signos e a ruptura com a sintaxe tradicional permite-nos apreender a estrofe e a sua leitura visualmente. Na horizontal, há a indicação do itinerário percorrido, o do caminho de Delos, em que o verso ΔΗΛΟΣ é a representação figurativa da ilha grega e do santuário de Apolo; na vertical, o verso ΣΙΒΥΛΛΑ torna-se a translação da musa-mulher para a imagem da Sibila, a musa oracular que o guia nas mais variadas direções epifânicas de suas lembranças.

A alternância dos versos tradicionais com os tipográficos como elementos do espaço do poema contribui para a dimensão bidimensional e a função geradora dos significados. Ao se configurar na escrita do espaço gráfico, o poema gerardiano traz o ritmo, a sonoridade e a visualidade pela relação de semelhança entre os significantes e o objeto representado. Logo, as estruturas morfológicas e fonêmicas passam a ser idênticas aos dos vocábulos “caminho”, “ΣΙΒΥΛΛΑ” e na sua tradução para “Sibila” por designarem nomeações (substantivos), e os grafemas /mi/, /BÝ/ e /bi/ são indicadores da sílaba poética longa de mesmo esquema rítmico \bar{U} (longa, breve e uma longa) onde esses pés *peonicos* se diferenciam do verso jâmbico “ΔΗΛΟΣ” de sequência métrica \bar{U} (breve e longa¹⁰⁷). Toda essa força formal demonstrada pela língua e com a esquematização rítmica, ainda segundo Efraín Tomás Bó¹⁰⁸, cria não uma aparência de realidade e sim a realidade que aparece porque a obra e o criador se fundem pela

¹⁰⁶ Cf. Canto Ε' (quinto): “ao fauno de seis anos as mulheres” (MOURÃO, 1999, p. 23).

¹⁰⁷ Cf. “Morfologia” em *Gramática do Grego do Novo Testamento*, de James Swetnam. São Paulo: Paulus, 2002.

¹⁰⁸ Op. cit., p. 136.

representação verbal. Portanto, essa confrontação em constituintes identificáveis entre os eixos sintagmáticos e paradigmáticos concede a estrutura toda a ordenação diagramática e do jogo mútuo do som a partir do caráter paronomástico uma vez que na teoria jakobsoniana (1970, p. 150-151) a correspondência intrínseca dos significantes com os significados será mantida e daí o entrecruzamento da imagem órfica e da imagem do viajante pelo princípio diagramático. O movimento de ruptura do verso linear para o tabular se apresenta como um componente retórico-poético quando tais metáforas são alcançadas com esse tratamento simultâneo dos sentidos colocados no poema por meio do aspecto visual. Observamos que a significação não é obtida só com a descrição iconográfica isolada da estrofe gráfica, mas pelo travejamento com os versos lineares ao transladar os elementos metaforizados do órfico e da ilha utópica do verbo original para o visível e como instrumento de linguagem. Isso nos mostra que as formas alcançadas se sustentam cada vez mais como poemas, pois a estética buscada diz muito em seu instante de formação, e a inventada é capaz de dizer o que foi dito por meio desses fios que entrelaçam e amarram os versos imagéticos a toda essa estrutura. Desse modo, esse grupo visual no espaço do poema continua em “Peripécia de Gerardo”, o da imagem da navegação como poesia da linguagem:

o mar parece
sobre os rochedos da ilha
um verde boi sonolento
e o langue longo chocalho
— sertão de longe é lonjura —
e o pasto bom das espumas
e o polegar no ouvido e o resto
da mão esquerda em trompa
aboiei, Capitão, naquela tarde,
aboiei para sempre (e a flauta
de Apolo serenava na ribeira helena
o dolorido aboio) — e desde
quebradas de Quebrangulo às Ipueiras e Águas
Belas
da ribeira do Parnaíba à ribeira de Kypros
serene o touro a flauta de tua coxa

Ε Ψ Ρ Ω Γ Η Σ
Π Η Σ

ao dolorido aboio.

(MOURÃO, 1999, p. 214)

A estrutura do canto Iγ' (treze) é determinada pelo movimento sintagmático verbo-visual ao definir a discursividade do poema sobre a viagem do poeta-herói, descrevendo toda a geografia marítima até ancorar à ilha de Chipre (“*quebradas de Quebrangulo às Ipueiras e Águas/Belas/da ribeira do Parnaíba à ribeira de Kypros*”). Como a água é esse componente mitopoético de transição, e no segundo poema-livro ela demonstra essa volatilidade da poesia gerardiana pelo tom telúrico onde o canto, mesmo em alto mar é o aboio ao touro (“*serene o touro a flauta de tua coxa*”), o texto é capaz de retratar essa cena enunciativa pela relação palavra-imagem e através da materialidade gráfica. Com efeito, esses dois fatores enriquecem a visualidade e a progressão do sentido do texto porque a escrita da imagem e a imagem da imagem se articulam conforme a condição espacial dada pela dimensão da similaridade e da contiguidade. Quanto ao primeiro fator, a visualidade dos versos está em representar o mar pela imagem do boi (“*o mar parece/sobre os rochedos da ilha/um verde boi sonolento*”) e de qualificar a espuma que sai do atrito da embarcação com a água em pastagem, tornando o mar em sertão (“*e o pasto bom das espumas*”). Essa rememoração saudosista, de retornar às raízes embrionárias, acompanha o poeta-herói à medida que toca a viola¹⁰⁹ e esta desenha as linhas do diário das navegações. Esta peripécia se reverte na aventura de sua arte poética ao se tornar evidente a sistemática utilização do exercício metaliterário, ao fugir da mera imitação do real e ganhar representatividade pelo ato de poetizar, de compreender toda a produção das figuras retóricas pelas imagens verbais. Em comparação ao segundo fator, sabemos que essa força visual ultrapassa a conjuntura isotópica da linguagem por manter a comunicação mista entre os códigos e de organizar, espacialmente, os caracteres gráficos para obter a imagem da palavra¹¹⁰. A função dos símbolos pelo princípio diagramático é sobrepor a materialidade das letras gregas para estabelecer a imagem do vento místico, a imagem que relata o caminho do navegante da ribeira de Kypros ao oráculo de Delfos ao som da música melíflua do deus do equilíbrio e da razão (“*e a flauta/de Apolo serenava na ribeira helena/o dolorido aboio*”).

Em “*tenha paciência – mas eu vou aboiar – e no/poente da Europa*¹¹¹”, trecho que antecede o fragmento acima, são complacentes com o do verso ΕΥΡΩ' (Euro) ao se referir, na

¹⁰⁹ Cf. Canto Iγ' “e era uma vez uma viola de pinho” (MOURÃO, 1999, p. 213).

¹¹⁰ Ao caráter metafórico da escrita-imagem no reino alquímico da poesia, Santanela e Nöth (1998, p. 59-75) assegura que a imagética da palavra não se dá na instância mental, mas na semelhança pictórica da estrutura sincrônica do sentido do texto com a imagem poética pela similitude, contiguidade e suas manifestações como, por exemplo, a alegoria ao deter de sua visualidade. A este respeito e, segundo ainda os autores, a visualidade foi uma tendência da poesia antiga e voltou a ganhar mais visibilidade na contemporaneidade em razão de sua contenção plástica, o que eles chamam de olhouvido, ao coincidir com a correlação do som e do visual do signo. Essa mesma perspectiva é vista na poética de Gerardo Mello Mourão ao tomar o jogo labiríntico da palavra pelos diagramas, pictogramas e ideogramas como fluxo da imagem com o texto, pois a força de atração do som, da letra e do sentido do verso gráfico com o tradicional é a força do campo magnético de sua poesia.

¹¹¹ Ibidem, p. 212.

mitologia grega, ao vento leste como o criador das tempestades além de ser o indicador de localização dos navegadores por ser a redução do nome do continente europeu uma vez que é o poeta das nomeações. Logo, esse princípio diagramático se estabelece pela mesma formação estrutural morfológica da substantivação para figurar, analogicamente, a seu significado, mas é distinto na representação grafêmica ao simbolizar a grafia do período helenístico já que o projeto poético é à procura do verbo original pelo retorno à tradição. Como se trata do verso-gráfico e do morfema lexical de efeito visual, aquele que parte de sua recepção simultânea do ler-ver, as suas diferenças são destacadas na própria escritura da palavra com os diacríticos gregos ao acentuarem a tonalidade rítmica do verso pelo sistema politômico haja visto que o primeiro glifo $E\acute{Y}$ (EU) é um digrama onde o acento, embora seja a *hypodistole*¹¹² (vírgula), recai na segunda vogal com a finalidade de marcar a mudança de som, principalmente, para uma respiração ou sopro suave enquanto o segundo $P\Omega'$ (RO), formado agora pela consoante e vogal, o acento agudo é posto nesta última para assinalar o crescente campo da vogal longa e a configuração do iâmbico U^- (uma breve e uma longa). Se o verso é resultado de uma forma reduzida e esta passa a ser a unidade de significação para o entendimento da estrofe, logo, o afixo $III\Sigma$ ou /PES/, junto ao radical, designa o vocábulo Europa o que leva a interpretação do continente pela mitologia grega, pois o verso, “*ao dolorido aboio*”, além de significar o monótono canto telúrico do poeta-viajante, é a canção sobre o rapto de Europa pelo verbo “aboiar” (chamamento do gado) e referência ao touro como símbolo de Zeus (“*serene o touro a flauta de tua coxa*”).

O movimento desse tipo de verso no espaço do poema depende de sua composição e da significação da imagem poética. Os ritmos que os símbolos infundem ao metro e a estrofe proporcionam a individualidade dessa estética dado que a consciência de ruptura pela ordem vigente é processada pelos princípios do anacronismo e os da vicissitude para dar ao poema a respectiva tendência contemporânea. Com relação ao primeiro caso, o viajante náutico adota em seu discurso a cultura clássica e a popular que estão fora do tempo de sua enunciação e as absorvem para recompô-las como matérias sob uma estrutura híbrida. Isso ocorre porque a capacidade de transitar, de criar uma ambiência poética, e aqui estamos falando do segundo princípio dado que o campo semiótico e sintático-semântico, em face das formas recuperadas do passado, são livres e construtivas para fundir o código helenístico dos versos tradicionais e plásticos com a voz sertaneja, a de um *ethos* latino-americano, para obter a expressividade e o

¹¹² Op. cit. SWETNAM, James, 2002, p. 14.

tratado dessa arte criacionista. Em outra nota crítica¹¹³, o poeta é classificado na categoria dos autores denominados de caçadores de palavras, justamente, por recorrer a onomaturgia e instituir os caracteres gregos e sua forma visual como metáfora gráfica e, a partir da visão de Tristão de Athayde¹¹⁴, esse território fértil de significações por semelhanças se torna o campo expressivo do ser da poesia pela sintonização das múltiplas formas adotadas. Uma estética que se firma à medida que o poeta-viajante, após enfrentar o purgatório das ilhas de pedras, se aproxima do umbigo do mundo pelo canto de Apolo (“*e a flauta / de Apolo serenava na ribeira helena / o dolorido aboio*”) onde os ritos, os mitos e os mistérios de *omphallos* vão se cosendo enquanto versos e poesia, pois revela a beleza, a razão, a liberdade estilística e formal do poema:

e sou — ego poeta
o guia do turismo o trotador do mundo

(...)

pois preparo a estratégia da morte
as manobras da vida

Σ Τ Ε Π Τ Ε Ρ Ι Ο Ν

o estratagema da beleza
os ritos de Stepterion

(MOURÃO, 1999, p. 298)

Ao chegar no chão do oráculo de Delfos, o enunciador reafirma a sua identidade como poeta (“*e sou — ego poeta*”), a eterna condição de caminhante telúrico (“*o guia do turismo o trotador do mundo*”), para consolidar sua voz e o espírito americano nas raízes ocidentais do sagrado e reconquistar essa dimensão criativa no mundo contemporâneo. Desse modo, um dos planos, previamente elaborados com “*o estratagema da beleza*” dado que Apolo é o símbolo da racionalidade, é a inserção do verso imagem em razão de trazer a carga semântica para a compreensão do poema e toda a sua manifestação poética ao privilegiar a visualidade. Tanto o aspecto visível e visual do verso imagem acima como nos outros poemas de Gerardo Mello Mourão exploram a materialidade do significante desde a letra impressa até a ocupação na página com letras do grego antigo e moderno para romper as formas que se concentram na linha unidimensional e provocar outras experiências das palavras submetidas as mais diversas

¹¹³ MOURÃO, 1999, p. 281.

¹¹⁴ Idem, p. 412.

operações plásticas e, conseqüentemente, obter a imagem gráfica com sua expressão. O verso imagem $\Sigma\text{TEIITEPION}$, além de mencionar a celebração litúrgica de Apolo sobre a serpente Python (“*pois preparo a estratégia da morte/as manobras da vida*”), é o anúncio dos feitos, de “*os ritos de Stepterion*” serem os temas presentes e que perseguem boa parte dos cantos do terceiro poema-livro uma vez que essa metáfora gráfica está ligada ao rito de todo o processo criativo, pois de acordo com Ernst Cassirer (1992, p. 101-116), quando a forma da linguagem se integra com o mito e a arte ela passa a dar autonomia significativa a estética e a poesia. Com efeito, identificamos que a plasticidade empregada nos versos não está restrita somente a fisicalidade da matéria, mas na formação do vocábulo e do som criado pela sua visualidade ao simbolizar que essa viagem e os ritos é a busca da criação da palavra:

palmilhando o silêncio
no rumo da palavra
e onde sua sílaba
por alí Apolo
lundum ludendum ludens

(...)

e delta digo ao teu ouvido Δ e fundo
o alfabeto
em lambda delta Beta Kappa:
e assim te chama a língua sábia
o lábio o seio o umbigo a orquídea
a curva pígia

(...)

ῬΙΧΝΕΥΜΑ

Κ α

τ ε α

e muita noite
quebrada a flauta
não cessava a melodia — tenho lábios

(...)

viciosos de música e de sopro
entre os dedos
teu corpo no ar
e de horizonte a horizonte
modulada canção se desferia
da fonte do desejo — pois ali
nessa clave de lua era soprada a rosa

(MOURÃO, 1999, p. 358-361)

O jogo estilístico do canto Ιγ' (treze), de “Rastro de Apolo”, mantém-se pela relação dos versos contínuos com o aspecto visível e a disposição grafêmica das letras sobre a página do poema para adquirir, em termos de imagem, a corporeidade visual dessas palavras ditas. A representação gráfica implica em reduzir a distância temporal entre as formas da linguagem e ativar a simultaneidade do discurso para processar a imagem poética e icônica porque os significantes são articulados de maneira que a escritura se forme por versos e estes possam ser passíveis de interpretação pelo leitor. A sua estrutura é a estrofe diagramática que se detém da leitura geométrica, formando, de um ponto de vista morfológico, a expressão “κατα” a qual corresponde a preposição grega, remetendo a temporalidade espacial (“do alto de” ou “de alto a baixo”¹¹⁵). Ao se interligar com as demais letras, configurando-se nas *jitanjáforas* “καλέα” (Katléa) e “καταλέα” (kataléa), juntamente, com o verso verbo-visual 'IXNEYMA (em busca), a compreensão da estância se torna visível. A sua significação gira em torno da metonímia da mulher-flor, o da busca do alto a baixo das qualidades da mulher na flor, uma referência a transposição da beleza feminina a sua estética (“o lábio o seio o umbigo a orquídea/a curva pígia”) ao procurar, incansavelmente, o verbo primordial, “o alfabeto/em lambda delta Beta Kappa”, e estratificá-lo em poesia da linguagem (“e assim te chama a língua sábia”).

A comparação por proximidade do corpo feminino com o da poesia está ligada ainda ao ternário sexo-amor-morte que acompanha o processo criativo desde “O país dos Mourões” com esse lirismo objetivado típico da construção híbrida e da metáfora do sopro, da melodia da flauta (tempo) contemporânea e dos morfemas revelados pelo oráculo da tradição (“e onde sua sílaba por ali Apolo”). Como a poesia e a música é um território de liberdade e criação na proposição de Tristão de Athayde (1999, p. 412-414) à respeito da poética gerardiana (“Não cessava a melodia – tenho lábios”), a expressividade dos sons passam a reiterar a visualidade representativa do próprio objeto posto que o movimento descrito pelos versos, palavras ou verbos descrevem a imagem evocada. Isso é perceptível no verso “e delta digo ao teu ouvido

¹¹⁵ Cf. MOURÃO, 1999, p. 282.

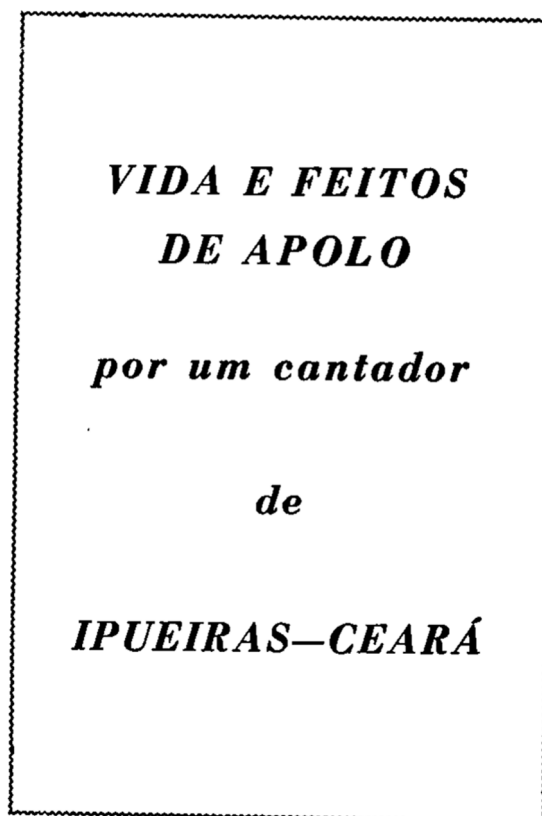
Δ e fundo” dado que este símbolo, a partir dos conceitos peirceianos, está ligado por uma proximidade semântica ao órgão feminino. Ao invertê-lo, retoma a temática da sexualidade pela relação macho e fêmea tão presente no mito de fundação pela genealogia familiar e americana desenvolvida no primeiro poema-livro e, ainda, por contiguidade ideofônica ao simbolizar o próprio som oclusivo linguodental /d/ dito e ouvido pelo interlocutor. O mesmo ocorre com a sequência das *jitanjáforas* *κατα, κατλέα e καταλέα* que formam um terceto¹¹⁶. O α (alpha), além de referir a qualidade femínea do nome, convoca essa conexão evidente entre a imagem e a ideia do jugo de bois¹¹⁷, tornando-se, implicitamente, uma insinuação ao tom telúrico que, junto com o recurso paralelístico anafórico /κατ/, fruto da anáfora, da rima /λέα/ e suas variedades de ecos, aproxima o poema ao canto apolíneo. O verso assindético “*lundum ludendum ludens*”¹¹⁸ apresenta o processo estilístico de ornamentação baseado na semelhança dos sons pelas vogais e consoantes e, por estar em latim assim como os versos-gráficos em grego, baseiam-se no canto da poesia medieval onde o sentido dessa expressão no contexto do poema é o ato de buscar (ΙΧΝΕΥΜΑ) esse jogo da linguagem ou de estar jogando com os vocábulos e com os significados icônicos, o de estar “*palmilhando o silêncio/no rumo da palavra*”. Esse silêncio impregnado na poesia gerardiana não está somente no conteúdo e na estilística, mas no fato de desumanizar o real pela arte, evitando qualquer tipo de evasão da forma estética. O belo ultrapassa o suporte do poema e atina, além da espacialidade gráfica dos signos, para uma translação transmidiática¹¹⁹, rompendo com a linearidade dos tempos surdos ou com a forma formante dos gêneros literários a fim de consagrar a matéria clássica, a relação da vida e dos feitos de Apolo com a nova arte poética que expressa o desejo do poeta cantador:

¹¹⁶ Essa mesma estrutura espaço-gráfica do poema e dos neologismos criados para dar origem a tercina pelos símbolos gregos está presente no canto Ιβ´ (doze), de “Rastro de Apolo”: *καλη/κα/λεα*. Estes versos imagens são interpretados pela leitura geométrica os quais se configuram nas palavras “Kale”, expressão feminina de “kalos”, e o “ka” (essência oculta dos deuses ou do ser humano) junto com o substantivo “λεα”, resultando no vocábulo “kaléa” que, por sua vez, está ligado a beleza, a onomaturgia do autor, segundo em sua nota (MOURÃO, 1999, p. 281), para retomar não apenas o belo feminino e sim a harmonia da estética, pois esse jogo entre os símbolos é uma das técnicas tecidas para criar a sua forma poemática.

¹¹⁷ O recurso imagético da letra em imagem-texto tem sua origem no misticismo numérico que, conforme Kieren Barry (1999), a simbologia do alpha (aleph), assim como no alfabeto semita, é a imagem da canga ou um jogo de bois que, por extensão, configura-se na própria imagem do boi.

¹¹⁸ Como a espontaneidade da rima é um modelo para a criação do discurso da forma e da linguagem em Gerardo Mello Mourão, percebemos que a sonoridade tanto dos versos em latim como os dos gregos são composições que brotaram do próprio conteúdo e da estrutura do poema. Esse estilo de sons pela semelhança no início ou nas terminações das palavras, segundo Silveira Bueno (1964, p. 95), corresponde a uma das técnicas voltadas para a primeira fase da rima no que tange a criação da poesia clássica (grega ou latina) e por ser um dos artifícios iniciais da escrita medieval a qual foi transmitida a poesia moderna.

¹¹⁹ A noção de transposição empregada na pesquisa é de Claus Clüver (2006, p. 107-166) que tem como base os estudos jakobsonianos de translação transmidiática como a intralingual, a interlingual e a intersemiótica que, no caso apresentado na poesia gerardiana, o exercício retórico da écfrase recria essa cena surrealista da vitória de Apolo sobre a serpente Python cantada pelo poeta-herói no sertão nordestino sul-americano.



(MOURÃO, 1999, p. 325)

O que presenciamos é um poema-cartaz, um iconotexto¹²⁰ onde os versos tradicionais foram substituídos pela função interpretante dos signos e da imagem gráfica para o plano de expressão em que os significados são decifrados sobre a base de construção da semelhança. Apesar de atribuir o papel de anúncio para estabelecer a equivalência criativa do poema, a sua forma formante não deixa de ser um produto literário por manter uma relação gráfico-visual e nem exclui a correlação transcendental com a linguagem verbal ao trazer toda a informação organizada, a de poeta sertanejo e cantador de Apolo. A poética é estruturada pela dinâmica produtiva pela metáfora do poeta-herói enquanto o ser caminhante é o elemento predominante da imagem. Como trata de poema composto por um dístico e três monósticos heterométricos, os versos “*VIDA E FEITOS/DE APOLO*” traduzem, por similaridade, a imagem imorredoura do mito de Apolo-Pythio. A sua unidade assume, no gênero intersemiótico, a percepção

¹²⁰ O modo binário entre imagem e texto no poema de Gerardo Mello Mourão é aquele empregado por Liliane Louvel (2006) que permite a criação da imagem por semelhança com critérios narratológicos e linguísticos. A forma e a estrutura imagética desenvolvida no poema-gráfico até o presente momento é resultado desse conjunto dos signos poéticos onde o conceito de iconotexto não se ancora mais no real e sim no plano de representação e de sua intersecção com a realidade pela relação significante-significante-significado. É possível tirar do poema-cartaz os feitos guerreiros de Apolo e a vingança sobre a serpente Python através da éfrase pictural. A imagem construída é a do leitor de frente com o enunciado que reproduz a cena ou pintura, pois as linhas correspondem a moldura que cerca o cartaz, ou melhor, o espaço e o suporte do poema não é mais determinado pelos vocábulos soltos na página porque o significante linguístico é determinado pelo significante pictural. No caso do poema acima, a imagem funciona como um tropo, um arqui-tropo por estabelecer a comparação entre as duas artes.

rítmica em que a distribuição e a pausa espacial entre os versos emergem do iâmbico e do anfíbraco de sequência U⁻ U (sílabas longa entre duas breves); já em “*por um cantador*” há a presença do pentâmetro iâmbico com tonicidade nas sílabas pares /um/ e /ta/ que, ao transfigurar esses pés métricos do sistema greco-latino no som da viola do sertanejo “*de Ipueiras-Ceará*” no templo de Apolo¹²¹, nos apresenta a configuração do poema seguinte ou do canto Ε’ (nove) de tom elegíaco e com sextilhas típicas da canção popular nordestina. Assim, tanto essa forma híbrida com um esquema rítmico quanto as suas unidades semânticas tendem a permanecer com a objetividade-subjetiva trazida desde o poema-livro “O país dos Mourões”; primeiro, o enunciador aproxima as duas realidades e mundos representados, a do cantador (Ipueiras) e a de Apolo (ilha de Delos), para manter a logicidade e a racionalidade dos fatos narrados a fim de dar o efeito de grandiosidade anunciados nos versos; segundo, de deixar transparecer o lirismo na própria imagem criada do deus-poeta e pela voz do sujeito poético. Isso quer dizer que, não apenas as estrofes com versos lineares ocupam uma reação de linguagem com a do espaço do poema e sim a poesia é construída por diferentes estéticas e imagens simultâneas que comportam o tema ou o conteúdo com o seu aspecto visível e visual, pois, ao adotar esse estilo ou meio expressivo, o autor constitui a sua própria poesia. Um outro exemplo dessa pluralidade de formas ligada a metáfora gráfica ao representar o invisível e passível de prazer estético realizado pela imaginação criadora é a representação da inscrição presente nas ruínas do oráculo de Apolo:



sabem todos inflamável o espaço ali
e o poeta Sotírios bebe temeroso o vinho grená de Patras
vinho de Patras com azeitonas de Delphos e queijo
elementar de ovelhas

¹²¹ Cf. Canto Ε’, de Rastro de Apolo: “As cordas desta viola/são meus pés e minha mão:/no galope a beiramar/nos oitos pés em quadrão/em martelo e gemedeira/em gabinete e mourão” (MOURÃO, 1999, p. 327). Este canto assim com a estrofe em destaque são sextilhas onde o poeta-herói narra a batalha de Apolo sobre a serpente a partir de um ritmo nordestino, o da poesia de cordel, o qual se classifica como o continuador ou cantador dos feitos de seu deus-poeta.

aguardo o fogo sagrado
começa a crepitar o oráculo:

“ó tu que habitas a morada esplêndida
construída em torno à Grande Boca
da terra” –

Pythia eleison
Pyr eleison
Pythia eleison

(MOURÃO, 1999, p. 405)

A tabuleta do templo de Apolo no poema é um pictograma que, ao invés de atuar com a mesma função composicional do poema-cartaz, assume a estrutura de uma estrofe-cartaz, se assim podemos chamá-la, ao dar continuidade ao texto no que tange a matéria e o estilo. Com a proposta de romper com o seu tempo ao voltar a tradição pelas formas híbridas, a poética gerardiana não condena essa interação com as outras artes e nem com as línguas do código o qual foi convocado até porque o ideal artístico se caracteriza por esse tipo de discurso para instaurar a beleza e harmonia da estética atual. Ao fundir os signos, o enunciador, para chegar à plasticidade das estâncias, aglutinou o efeito epifânico aos versos e deixou transparecer a experiência poética visionária em tratar a cultura ocidental e nacional pelo real representado em que é tomado como compreensão e essência do discurso retórico-poético. Logo, ao fazer a transmutação intersemiótica, de uma arte para a outra, o enunciador, ao invés de conservar a inscrição do oráculo de Delfos *ΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ* e *ΜΗΔΕΝ ΑΓΑΝ*¹²² (“Conheça a si mesmo e evite extremos”), recorre a uma tradução interlingual, recriando os enunciados para seguir e transmitir a tensão própria do ato criativo pela ordem formal e de significância do canto por meio do iconotexto o qual é contido de um quarteto onde os versos “*ATTENTION-PLEASE*” e “*ΚΙΝΔΥΝΟΣ ΠΙΠΚΑΙΑΣ*” se remetem ao mesmo significado (Atenção, por favor); os dois últimos se traduzem em “não joguem seus cigarros no chão”, mostrando-nos, sobretudo, que a transposição é um dos recursos explorados pela espacialidade do poema, essencialmente, por utilizar a potência máxima de seus significantes, de afastar qualquer duplicação da realidade e dos enunciados do antigo templo de Apolo registrar essa condição humana e cultural grega. Daí, resulta-se toda a força expressiva dessa estética ao fazer com que a arte ou estilo retórico-poético se volte para si mesmo, dando-lhe o respectivo êxito visual e a significação imagética dos versos e elevá-la a categoria alegórica dos elementos alquímicos do ar, do fogo e da terra, o que não deixa de abordar a expressão e inscrição apolínea pelos componentes da mitopoética elementar uma vez que a sua arte poética busca o novo no instante em que procura conhecer a

¹²² Kieren Barry, op. cit., 1999.

si mesma pela própria linguagem e por esse lastro primitivo da racionalidade. Ao convocar os conceitos do ideal clássico da forma poética de Amado Alonso (1986, p. 33-35), vemos que a metáfora e a imagem do poeta-herói indo ao encontro do oráculo délfico se articulam, poeticamente, a fim de construir essa realidade homogênea e obter um único foco em comum, o da criação poética. Portanto, todas as formas e as matérias advindas do discurso pluricódigo dotado de uma linguagem épico-lírica convergem para o engendramento da espacialidade e da temporalidade do poema regido pela intenção performática que afirma o tríptico como poema e poesia.

A configuração dessa alegoria materialista alquímica é dada pelo próprio poema ao evocar as formas primordiais e criá-las em imagens arquetípicas junto com a do herói em busca do princípio da poesia enquanto palavra articulada. O verso “*sabem todos inflamável o espaço ali*” alude ao elemento ar que está ligado ao pensamento e a liberdade poética; já a figura do poeta grego Sotírios com o seu temeroso vinho de Patras remete-nos a liturgia, ou melhor, aos ritos de Apolo como motivos de seguir o rastro pelo mundo. Dessa maneira, a chama em “*aguardo o fogo sagrado*” é a referência ao espírito da criação, da inventividade da imagem visual, pois no momento do clamor ao seu deus-Pythio (“*Pythia eleison*”), o fogo é celebrado como o elemento mais sagrado, o “*Pyr eleison*” (Fogo, tende piedade) e a terra, ao ser reproduzida pelo discurso direto da voz do enunciador (“*ó tu que habitas a morada esplêndida/construída em torno à Grande Boca/da terra*”), é o forjamento de resistência da matéria no processo de devir e de adequação para a forma do poema além de ser o espaço afetivo buscado tanto pelo poeta-herói quanto da arte poética. Nessa lógica, a imagem do texto ou, verbalmente, indicada nos recursos gráficos é convocada no seu sentido mais amplo, o de mediador semiótico entre a estrofe-cartaz e os versos tradicionais os quais atuam na função de operador de conversão do ler-ver e o da reinvenção do ver-ler do verso-imagem assim como do texto-imagem. Com efeito, notamos também a relação com os fragmentos poéticos do canto κα’ (vinte e um), de “Rastro de Apolo”:

lavadas pelos dedos da aurora
na candura das neves do Parnaso
dealbam seu decacordo – e assim
te trago o sacrifício e invoco
a glória da misericórdia
 pois purificado
decanto o canto em tuas ânforas
de destilar o sonho posso
pulsar a cítara
e o fino ouvido escuta a voz do mudo
em teu templo de plumas
pois no tempo alado

pende o chão do firmamento
e a abelha délfica rodeia
o sagrado umbigo

ὄμφαλος
ὄμφη
ὄμφευειν
μαινομενον στωμα

da inspirada boca
ex terra ex tauro
Pythia traz o mel e a palavra sagrada
se vaticina – e os adolescentes
fundavam o templo e o povo
com alicerces de bolos de mel
nos têmenos de Gaia Olímpia quando
fixavas as leis do canto – pois Apolo
fixou as leis do canto
e as leis do canto são a minha lei
e vivo em minha lei

(MOURÃO, 1999, p. 401-402)

O dialogismo intersemiótico no tríptico se constrói como o sinônimo do discurso da linguagem e da forma pelo fato de ser uma atividade de enunciação poética convergida nos mais diferentes códigos para figurar a imagem do poeta telúrico e viajante em torno da nova escritura, a do retorno à tradição clássica e dos demais períodos, “*pois no tempo alado*” é que recupera a palavra e a forma original (“*Pythia traz o mel e a palavra sagrada*”). Para essa revelação, o poeta-herói assume a função de condutor do culto, de celebrar o rito e se colocar como oferenda ao deus por ser um Δέκατεφορος (Dekateforos), aquele primeiro que recolhe as primícias do sagrado para fundar não apenas a condição genealógica, mas sim de ensinar o verbo primordial (“*te trago o sacrifício e invoco/a glória da misericórdia/pois purificado/decanto o canto em tuas ânforas*”). José Geraldo Nogueira Moutinho (1999, p. 269-271) vê nessa volta ao passado o grande sopro do conteúdo e da sintaxe porque a beleza interior e exterior do poema está infundida nos efeitos dessa linguagem. Isso é perceptível no poema quando direcionamos o olhar para os versos verbo-visuais, pois reproduzem o diálogo entre o sopro divino e o poeta, dirigindo ao deus por ὄμφαλος (*Omfallos*) o qual o responde pelo verso ὄμφη (*Omfe*), e ὄμφευειν (*Omfeuein*) é a profetização de ambas as vozes pela μαινομενον στωμα (*Mainômenon Stoma*) inspirada boca oracular. Todavia, dois fatores nos chama à atenção nos três versos; o primeiro corresponde ao morfema /O/ onde a *hypodiastole*

assume a função do sinal diacrítico para indicar o som fechado da vogal¹²³; o segundo, é a permanência da raiz gramatical /Ομφ/ ou voz, designando os interlocutores como vozes não humanas (*Audê*) o que reafirma a figura do enunciador como poeta pela imagem de si e não a do poeta enquanto sujeito empírico. Logo, é a sagrada boca que disseminou as técnicas da poesia para o poeta-herói e este as tomou como a metáfora do caminho, de suas leis próprias dotadas da tradição do novo (“*e as leis do canto são a minha lei/e vivo em minha lei*”). Essa amplitude conceitual, imagética e performática dos versos imagens ou gráficos define bem a criação literária de Gerardo Mello Mourão ao entretê-los por um modo comum para torná-los objetos de contemplação estética, são formas ou adornos do passado que foram recuperadas, e aqui voltamos a referir a expressão da beleza roubada fundada nos ensaios orteganianos, para qualificar que o modo de objetivar as subjetivações pela atividade criativa extraperceptiva é articulada através da unidade de cada significante porque a apreciação da matéria e da forma deve se reter na imanência do poema ao ser visto e lido.

Os versos e as estrofes verbo-visuais são construtos retórico-poéticos que fortalecem as articulações sintático-semânticas e sonoras como também as imagens e metáforas literárias dentro dessa linguagem arquitetada pelas suas relações sígnicas. Nessa perspectiva, a poesia de Gerardo Mello Mourão, antes mesmo de instalar as figuras imagéticas no discurso poético por semelhança ou proximidade, mostra-nos que as palavras, na medida em que se articulam no texto, apresentam como instrumentos pictóricos sem desvalidar a condição de significante e garantir toda a significação telúrica do poeta caminhante entre os mundos, revisitando a sua formação genealógica, a latino-americana pelo movimento da expressão, o do *ethos* heroico e o nacional, das peripécias epifânicas e a busca pela licença poética em instituir o novo na ilha de Delfos. Isso mostra que a visualidade dessa poesia está nas letras, nas palavras e nas suas distribuições no espaço concreto da página do poema e, ainda, na dinamicidade das imagens assentadas na similitude. A sua escritura irmana da estética e da desrealização do real para entendê-la como objeto artístico e não uma obra literária sob o efeito da descrição ou de relato biográfico. As imagens pictóricas e verbais indicadas pelos versos gráficos ou lineares se asseguram como técnica de sua própria lei individual o que não descaracteriza a conjuntura da linguagem da saga épico-lírica. Assim, esse gênero e a vertente do poema visual, bem como as formas anacrônicas reinventadas e inovadas atuam pela relação *in praesentia* uma vez que, mesmo recorrendo a um processo de hibridização, são tratadas de um modo homogêneo e não independentes, pois toda a função referencial retomada tem uma pretensão representativa.

¹²³ Cf. James Swetnam, op. cit., 2002, p. 13.

12. POEMA, POESIA E VISUALIDADE

Pelo processo formativo da linguagem, da forma e dos recursos visuais e iconográficos da imagem, a poética de Gerardo Mello Mourão reside nessa liberdade de manejar as palavras para que elas, a partir da atividade verbo-visual, se manifestem enquanto objeto criado. É com a manipulação dos vocábulos dentro da estrutura pluridiscursiva que o poeta constrói o estilo, uma composição literária onde o conteúdo e a fisicalidade da matéria convergem para tornar a história no real performático do sujeito narrativo do tríptico. Ao tecer os acontecimentos, mesmo que se aproximam do contexto biográfico, o que notamos é a reinvenção do poético quando a poesia, essa linguagem dotada de significação metafórica e metonímica aliada à imaginação criadora, condensa o seu ser no organismo verbal do poema. Se o poema é o ponto de encontro da poesia com o homem¹²⁴, então, o conjunto dos cantos de *Os peãs* emite poesia porque é na projeção da imagem de si para a figura do poeta-herói que conhecemos o trajeto sagrado e criativo da linguagem, principalmente, ao expressar, de modo objetivo-subjetivo, a genealogia pela voz telúrica de caráter épico-lírico pelos arquétipos da fundação e da viagem para alcançar todo o poder criativo da palavra. É aí que reside toda a linha mestra de seu projeto poético uma vez que cada poema-livro relata, alegoricamente, as etapas de construção dessa arte poética concentrada no novo pelo olhar na tradição.

“Rastro de Apolo” é o poema longo que mais valida essa busca de recompor o mundo inicial pelo verbo investido da forma mitopoética do hino homérico a Apolo. Daí o nome os peãs por sintetizar que os ritos e os mistérios helênicos são os mesmos da composição escrita gerardiana ao revelar a essência dos diversos gêneros e épocas retomados em sua estética para superar qualquer condição comunal ou histórica. Diferentemente do prosador que aprisiona a matéria, o poeta lhe dá a total liberdade visto que a expressão *eleutheria*, mencionada ora pelo recurso verbal ora pelo gráfico-visual, gira em torno da visualidade não apenas da disposição dos símbolos sobre a página, mas na relação arqui-tropo, o da imagem literária por similitude e proximidade carregada de um simbolismo mítico que afirma a unidade de sua poesia. Ao transcender os limites da linguagem pela pluralidade das formas, cada canto se torna único em razão de produzir a imagem sem deixar a palavra, pois o poema é o elemento mediador desse movimento de maior grau da intensidade expressiva liberada da inventividade. Assim, a sua gênese poética é evidenciada pelo modo de ser histórico da literatura contemporânea ao negar

¹²⁴ Op. cit., 2012, p. 21-36.

a univocidade da criação para centrar na obscuridade da falta, suprimindo-a por um sistema de linguagem que lhe possibilite, para Leyla Perrone-Moisés (1990, 100-110), dizer aquilo que o real não permite, de mesclá-lo com os mitos, onde o indizível passa se tornar possível como o convite para ritmar esse mundo. Dessa maneira, a humanização do real procurada pelo leitor para que se identifique então com os poemas não está nos sentimentos ou nos aspectos sociais envolvidos do poeta narrador, mas na desumanização pela atividade criativa extraperceptiva e da imaginação criadora que evidenciam os aspectos temáticos e estruturais por meio do processo metaliterário ao explicar, metaforicamente, a volta ao passado e a maneira de como compô-lo pela língua:

trago a língua de Apolo a língua viva
e pange língua
do corpo glorioso o oráculo celeste.

(...)

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

— pois
sobre meus pés caminho
e ao longo
de minha sombra —
e minha sombra
responde ao sol e à lua
seu mapa essencial:
não viajo de mim —
nesta fronteira
Ich bin der Markgraf
e o margrave marca
sua fronteira
e sua
fronteira é sua sombra
e hábito minha sombra e sou
cartógrafo de seu mapa sob a planta
dos pés limito minha nação
pois natural
de praça e rua de monte e val
a pura sombra
dá deferência — deferimento
ao mero corpo:
ali sou eu onde o luar
defira à noite minha memória
pela raiz de minha sombra onde
o resíduo de meus dias

As viagens viajam a viagem
e além não vou
de minha sombra
sou nela imóvel
— eppur si muove —

e às vezes
passa-me Apolo as rédeas de seu carro de fogo

(MOURÃO, 1999, p. 351-353)

A retomada da linguagem primordial do poema e da poesia pelo novo é explicitada pela metáfora do caminho quando o enunciador, diante do oráculo celeste, conclama a língua dos mistérios, a língua revelada do canto, o hino glorioso que celebra a transubstanciação do verbo vivo ou falado para a criação da escrita. Para que as palavras se evidenciem enquanto carne do corpo do poema, elas passam a se articular pela voz e na imagem do enunciador (“*as viagens viajam a viagem/e além não vou/de minha sombra/sou nela imóvel*”) de modo que o trajeto percorrido conota as suas formas poéticas. O canto profetizado nessa viagem remete à poesia que se adorna tanto pelo conteúdo do mito de fundação, da nomeação das coisas e das pessoas, como ainda o da palavra profética (“*do país dos Mourões a teu país, Apolo*”). Essas imagens, assim como as demais já exploradas ao longo deste estudo, são de ordens visuais suscitadas pelos elementos concentrados na esfera do significante e pelo ritmo dos versos decassílabos como “*Pange língua — pois canto no caminho*” e dos alexandrinos (“*e teu país é meu caminho — e meu caminho*”). Ambos são marcados pela cesura feminina ressaltada pelo sinal de pontuação do travessão colocado após a sílaba átona, configurando em dois grupos fônicos ou hemistíquios que não obedecem ao mesmo número de sílabas; no último caso, bem como no verso “*e habito minha sombra e sou / cartógrafo de seu mapa sob a planta/dos pés limito minha nação*” o *enjambement* paratático assinala a desordem sintática para denotar o estilo contemporâneo e aproximá-los da oralidade. Para Vitto Santos (1971, p. 103-105), essa variação rítmica do poeta não ameaça o verso, pelo contrário, “lança-o como um dardo, não escreve, inscreve, não duvida, conclui” ao implantar os valores da terra sob a conjuntura da cultura ocidental. Todavia, não é apenas do significante que o processo da visualidade se instala no poema, mas do significado porque é dele que provêm as figuras de palavras e de pensamento de todos os poemas-livros e, no verso anterior citado, a *eikon* é apresentada pela transfiguração do escritor no poeta-herói, tornando-o o responsável em traçar toda a carta geográfica e telúrica de sua escrita, do sertão nordestino à terra utópica de Delfos.

Em Gerardo Mello Mourão, a sua poesia é o espelhamento metonímico e metafórico daquilo que está por detrás da parede, do que se move e nos faz se mover junto com ela e não o refletir do mundo que a circunda. É uma linguagem poética que vive e se agita em si mesma ao ser processada, na maior parte dos cantos, por uma perífrase ligada, diretamente, ao tema do poeta-herói pela representação do povo brasileiro e latino-americano, da viagem, período

de purgação em busca da escritura, e o da ilha como o lugar do espaço do poema criado pelos ritos das palavras. A relação de similitude e proximidade reforça o efeito estilístico, sintático e semântico procurado, adensa-se ao campo imagético e reforça toda a força significativa dessa peregrinação em torno da linguagem que, mesmo estando em um tempo de fragilidades e/ou de rupturas, relativiza a rigidez do código retórico ao trânsito dos elementos poéticos para dar visualidade as imagens. Assim, a aliteração e a expressividade do verso “*As viagens viajam a viagem*”, reforçadas com essa repetição dos fonemas idênticos, assemelham com os recursos retóricos da música da cultura primitiva para retomá-los como estilo através da plenitude da origem trazida pela imagem da carruagem de fogo de Apolo posto que a linguagem e o mito que daí se depreendem é por si a metáfora da realidade¹²⁵ (“*passa-me Apolo as rédeas de seu carro de fogo*”). Quando há esse desprendimento do mundo objetivo, a liberdade poética se torna na terra incessante por ser um espaço de explorações e de intimidade, de cultivar formas híbridas e de um conteúdo que assimila com o real. Esta unidade procurada e estruturada pelo espírito estético, o do fogo gestado pelo conhecimento e com a criação, é exposto pelo enunciador ao se colocar como o rastreador da palavra, de uma poética processada sílaba por sílaba com a imagem-gráfica e pela visualidade por ser os alicerces não da função referencial e sim de sua função poética:

Pois busco ovelha por ovelha
e touro a touro enfrento
y me aúlla la perra
 Maira la perra
um morto um vivo um touro —
 e salto
picador de ditongos e tritongos
sou o amante das Fúrias Eríneas
 Eumênidas
 Eumênidas
 pica —
 dor
me castraram de novo
e me busco no ventre das Eríneas
e encontro ao ladrado da perra
 Erígona

¹²⁵ Essa condição estabelecida entre imagem e metáfora é determinada pelo grau de intensidade da transposição do real para a representação e, ainda, pela sua correlação com a poesia contemporânea ao adotar versos livres ou, segundo Carlos Bousoño (1970), de conjuntos paralelísticos que apresentam essa relação tanto pelas frases como pela imagem poética comunicativa, justamente, pelo fato de se por enquanto metáfora. Ao traçar um paralelo da imagem com a metáfora, o símbolo e o mito, de acordo com René Wellek e Austin Warren (2003), percebemos que a linguagem é o principal fator que permite essa integração, sendo a responsável em criar essa convenção literária de transpor o sentido de um para o significado do outro, de estabelecer efeitos alegóricos claros que possibilita uma imagística visual livre, a mesma de Dante Alighieri em *A Divina Comédia*, onde a imagem como descrição é por si a metáfora. Os símbolos alfanuméricos e os mitos, tão presentes em Gerardo Mello Mourão, ocorrem como expressões e se baseiam nesse encadeamento intrínseco entre o signo e a coisa representada, ou melhor, por uma interação metonímica ou metafórica.

e Erifânia —
 — Erifânia
 canta a dor adorada — picador do touro
 pica as fúrias amadas
 entre as doces ovelhas ao ladrido
 de la perra Maira farejando
 dissílabos trissílabos tetrassílabos
 e chego ao pentassílabo per talos

(...)

Pela perra Maira
 a língua varada pela lança
 por Maira e Moira
 por Erígena e Erifânia e as Eumênidas
 Pelas Fúrias Eríneas pela Musa pelas léguas
 vou lendo o chão.

(MOURÃO, 1999, p. 361-362)

Essa outra margem da poesia, de travestir o mito de caráter estético e metaliterário, reproduz a experiência da imaginação criadora de implicar em uma reflexão profunda sobre a intenção conotativa das palavras no poema. A cultura ocidental e a sertaneja liberam o sentido poético pela potência visual da escrita que se guarda no interior e exterior da forma, atuando como elemento divulgador tanto da universalidade quanto da atemporalidade. Pela mitologia, explica o drama ou a crise da escrita de seu tempo, o de estar no outro, de ser ela mesma pelos cânones para que o novo expõe as vísceras de seu corpo não pela descontinuidade, mas sim naquilo que se coloca como obscuro porque não é fácil perceber, para um leitor desavisado, a ordenação dessa imensa massa de linguagem submetida a lógica das imagens e da sua unidade compositiva. Esse ato de buscar e de enfrentar o touro, a ovelha e a *aúla la perra* (o uivo da cadela) é, na verdade, os componentes que registram a pulsação da escrita telúrica em compô-la sob a forma tradicional esquecida ou morta junto com estilos que saltam para a novidade e nas interfaces do texto poético (“*um morto um vivo um touro —/e salto*”). A riqueza visual da imagem do cão é surpreendente para entender o *’IXNEYMA*, nesse desejo de buscar onde o ladrido é o passado nunca extinto que vem como língua viva, um presente do passado pela tradição associada a cultura brasileira. Na expressão “Maira”, da mitologia tupi¹²⁶, a fusão de códigos personifica e nomeia o animal como sendo a língua desejada pelo poeta caminhante. Essa singularização da escrita pelo mito é retratada também pela imagem mitológica da fúria

¹²⁶ Maira, de acordo com o *Dicionário tupi (antigo)-português*, de Moacyr Ribeiro de Carvalho (1987, p. 159-160), é um substantivo que significa branco, estrangeiro, francês, inglês (pessoas). No que concerne ao mito é a entidade da mitologia tupi. Trata-se de um etnônimo de origem remota indecifrável, pois no tupi primitivo tem o significado de seres sobrenaturais. Tal expressão pode ser seguida ou não de epítetos individualizadores como Maira-Atã (espírito de fogo) ou espírito da mata.

das Eríneas/Eumêndidas¹²⁷ em relação ao processo criativo, pois ao fazer a transgressão das palavras pela inovação semântica dada pela linguagem, conforme assegura a tese ricoeuriana da metáfora viva, a imagem se manifesta pelo universo metafórico. Com o rompimento ou o assassinato da grande mãe, o da tradição clássica, o tempo, em destaque o do Modernismo, passa a condenar a figura do poeta em um ser fragmentado com a escrita pluridiscursiva, mas no mesmo instante, proporciona-lhe certa benevolência por restaurar a unidade da poesia na contemporaneidade (“*me castraram de novo/e me busco no ventre das Eríneas*”). Desse modo, essa atividade criativa chamada de mitopoética fundadora por Bruno Tolentino (1998) é evidenciada no poema em “*picador de ditongos e tritongos*” visto que a composição dos versos desse mito presentificado ou de qualquer outro se dá desde as unidades menores da língua por meio dos encontros vocálicos configurados em sílabas e estas em vocábulos. As palavras formam as sintaxes ou versos livres ou metrificados como os dissílabos presentes em “*Eumênidas*” e “*Erígona/Efrifânia*”; os trissílabos, os tetrassílabos e os pentassílabos se evidenciam também como metros utilizados na canção ou na poesia popular primordial agora retomados em seu exercício poético.

O estado de estranheza e o de outridade passam a marcar a qualidade de sua poética por recuperar a condição original ao lado da regional como alimentos corporais do poema no seu grau mais elevado. Assim, a ideia de regresso como um espaço de repetição e a proposta da continuidade modernista através dos versos livres podem se caracterizarem como a falta da novidade na poesia gerardiana, mas é nessa ausência do novo pela tradição, segundo Haroldo Rosenberg (2019), é que se instala a novidade até porque as transformações sintagmáticas quanto as de linguagens ocorrem dentro da ordem simbólica, da forma heterogênea do código verbo-visual adotado na criação artístico-literária e não aos reflexos das lutas sociais. O princípio de objeto estético é dado com o *enjambement* “*pica-/dor*” por remeter esta ideia a

¹²⁷ Cf. “Eumênides”, em *Oréstia*: Agamemnon, Coéforas, Eumênides, de Ésquilo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 145-196. A trilogia grega designa tanto a arte política no que se refere a restauração democrática da palavra argumentada (oratória) instaurada pelo julgamento do herói trágico Orestes quanto a uma arte poética ao visar a função das metáforas também por esse discurso retórico. Este último é retomado pelo trecho citado do canto Iy’ (treze), de “Rastro de Apolo”, ao convocar essa cena enunciativa retórico-discursiva para estabelecer uma renovação de sentido ao poema pela torção ou transgressão de significados das palavras já que, para Paul Ricoeur (2005), não há metáfora por uma interpretação literal, mas por uma similitude semântica já que o sujeito poético não descreve o real e sim através a metáfora viva. Esse conceito, dentro dos fundamentos teóricos da nova retórica de Chaïm Perelman e Olbrechts-Tyteca (1990, p. 447-466), é chamada de semelhança de relação ao distanciar o sentido metafórico dos efeitos da analogia, justamente, pelo fato de esta se tratar apenas de uma relação entre termos e ser um argumento instável ao reduzir o enunciado a vaga comparação ou aproximação verbal enquanto metáfora é a transferência por excelência da significação própria do nome ou fato para outra significação a fim de superar o tema e o foro da analogia. Logo, esse exemplo ocorre com a poesia de Gerardo Mello Mourão uma vez que é visível a transfiguração da imagem de Orestes, de sua condenação (Eríneas), bem como da absolvição (Apolo/Atena) para a figura do poeta e dos percursos da escrita mediante a fúria das deusas da ctônia (do ódio e da vingança), ou melhor, do tempo.

de abrir novos caminhos para a poética mediante a crise da palavra, e o poeta ser aquele que “*canta a dor adorada*”. Ao retomar o clássico pela imagem das fúrias (“*a língua varada pela lança/por Maira e Moira*¹²⁸”), esse ato de picar remete ao sentido da forma, pois ele procura tecer e coser cada estilo resgatado pela linguagem telúrica do touro, das doces ovelhas e da cadela que pastoreiam a terra como o fio novo desse chão para romper qualquer barreira e dar existência ao poema pelo discurso imagético típico da poesia. Isso significa que a mitologia, os ritos, os mistérios helênicos e a linguagem dos sertanejos que norteiam a imagem órfica e o mito de fundação, bem como a imagem do viajante e a da ilha sagrada representam o ideal alcançado pela licença poética. Essa aliança da cultura ocidental, o de buscar os ditirambos, os jambos, os espondeus e os anapestos¹²⁹ por meio da canção nordestina, promove o ritmo da palavra escrita e a visualidade da imagem-palavra dentro do plano expressivo, o do poema e da poesia serem definidos pela linguagem da criação. A visualidade dos elementos telúricos, associada ao sagrado mítico, dá-nos a visão do *ethos* heroico-nacional pela voz enunciativa ao invocar as musas e o deus-poeta para guiá-lo no trajeto da própria linguagem. Portanto, esse movimento dinâmico da visualidade, além de manter a ligação da imagem pela metáfora, propõe o seu encerramento com a forma ao se concretizar tanto pelo princípio da *ab absentia* que determina esse lado abstrato quanto o do concreto assentado no efeito do ler-ver:

Cobrem-me o palitó as borboletas e as libélulas
e aos lábios sábios de teu nome os beija-flores
chegam e digo
 Mel
 po
len me
 ne
e é
 de mel
a nossa lua
desde
 já
 neiro
a janeiro
es
 cravo
desse tufo de cravinas
na virilha em flor por onde a sílaba
da rosa pestaneja a pálpebra

¹²⁸ Cf. Versos 901-905 em *Teogonia*, de Hesíodo: “Após desposou Têmis luzente que gerou as Horas,/Equidade, Justiça e a Paz viçosa/que cuidam dos campos dos perecíveis mortais,/e as Partes a quem mais deu honra o sábio Zeus,/Fiandeira Distributriz e Inflexível que atribuem aos homens mortais os haveres de bem e de mal”. A menção ao mito das Moiras dá-se no contexto da poesia gerardiana por contiguidade ao se referir ao destino da viagem do poeta-herói, de restabelecer a língua viva, pela imagem das três irmãs fiandeiras (Cloto, Láquesis e Átropo) como ao limite positivo, constitutivo e configurativo da vida dos deuses e dos mortais. Para Jaa Torrano (1995, p. 57-68), nenhum indivíduo é o que é sem ter passado pelos *kósmoi* da totalidade cósmica.

¹²⁹ Cf. Canto I’ (dez) de “Rastro de Apolo”.

capaz de promover, através de estar um-no-outro-no-um, a sua unidade poética (“*declino a Musa/Musae/Musaram/Musis/e o Musageta*”). Em uma de suas entrevistas¹³⁰, Gerardo Mello Mourão considera, assim como Novalis, que a origem de sua escrita poética está na razão apolínea sinalizada pela Sibila de Delfos ao afirmar que Apolo não ensinou poesia ao poeta e sim a revelou com toda a sua carga imagética e estrutural uma vez que não filiou a nenhuma corrente estilística e nem ideológica. Logo, tanto a visualidade alavancada pela identidade da semelhança assentada na essência do ser poeta do deus délfico enquanto criador quanto na similitude ao representar a revelação dada com a escrita pelo aspecto gráfico verbo-visual, correspondem a forma sígnica material da imagem poética¹³¹. Ao trazer para a linguagem essa visualidade, o poeta a encerra no seu estado poético pela fisicalidade da matéria e, com isso, individualiza-a, fazendo com que estabeleça a concepção de poesia por reconhecer, segundo Octávio Paz (2012, p. 146-147) na poesia do outro, nas imagens da tradição grega e na canção popular nordestina, o equilíbrio certo para impulsionar a visualidade de suas imagens.

À medida que se dilui a função referencial para valorar a função poética, a sua poesia ganha a autonomia da linguagem ao criar um sistema semiótico-discursivo que reverte cada poema-livro no percurso poético do poeta-herói, apresentando-o como fato novo e universal quando convoca o tom sertanejo/gaúcho da voz latino-americana aos elementos tradicionais para torná-los traduzíveis e acessíveis a todos os povos e raças onde o movimento da *Santa de Hermandad de la Orquídea* era o eixo divulgador desse estilo no continente americano. Um estilo vanguardista contemporâneo em que as transformações artístico-literárias se operam no conteúdo recuperado dos cânones pelo tema da viagem como dos poetas da Antiguidade, dos clássicos e dos modernistas como Jorge de Lima e Vicente Huidobro com a poesia área de *Altazor* e, em maior grau, na composição estrutural a fim de renovar a poesia pelo tempo e espaço inventado ante a uma arte antimimética. Na poética gerardiana, o enunciador é quem cria a sua própria realidade, afastando-se de qualquer natureza realista ao deter em uma escrita ainda mais complexa e experimental. Como Vicente Huidobro (1995) e José Ortega y Gasset, o poeta cearense coloca diante aos nossos olhos esses problemas estéticos implícitos visto que

¹³⁰ Cf. “A Sibila Délfica, ao proferir certa vez um oráculo a um capitão de Atenas, foi por ele solicitada a interpretá-lo. Respondeu: “Apolo não ensina. Apolo revela”. Assim, a poesia. Ela não ensina. Ela apenas revela, e isto é tudo. Enganam se os poetas que querem ensinar. Como o nosso bom e sofrido João Cabral que escrevia seus breves versos didáticos como se estivesse sempre ensinando, pedagogicamente. Ele mesmo sabia que não era um poeta e preferia ser chamado de “escritor de poesia”. Escritor, sim, de poesia não” (REVISTA E, 2000).

¹³¹ A noção de imagem e visualidade pela forma sígnica material aqui fundamenta, baseia-se na discussão do que venha ser esse projeto de poesia, principalmente, quando o poeta mantém a linguagem poética por imagens envoltas de visualidade, justamente, porque, ao ser arranjada ou moldada em uma forma estética, converte-se numa imagem individualizada e de ser arranjada pelo elemento visual em que todo significado da imagem está por trás da visualidade (ARAÚJO, 2011, p. 55).

recolhe o conteúdo do mundo objetivo e, após transformá-lo, devolve-o sob a feição de novos fatos, de uma realidade cósmica que sobrepõe a natureza do real como fenômeno da forma e de uma linguagem independente. O queremos dizer é que a sua estética se torna nesse fator que ajusta a imagem a visualidade pelo processo formativo por similitude, proximidade e também pelas disposições gráfico-visuais dos pictogramas, anagramas, caligramas posto que o verdadeiro significado está nesses artificios poéticos experimentados. Esse projeto de poesia e à maneira de como arquitetá-lo pelas palavras se manifestam quando o enunciador compara, metaforicamente, o seu labor agora com o do ferreiro:

Pois malho, Apolo, na bigorna os colhões de aço
 e o coração de chumbo — e invento
 a mágica do ouro e vou
 fazendo rosas braceletes pétalas
 e outros objetos de ouro
 até chegar à lira:
 pois criei a minha mão e fiz
 eu mesmo a minha própria lira
 suas cordas fei
 e modelei os dedos com que as pulso
 do pulso às unhas.

peregrino pelas calçadas do bairro
 e os rapazes e as raparigas me apontam:
 Gerardo
 de
 lira.

(MOURÃO, 1999, p. 377-378)

O canto Iç' (dezesseis) expressa a afirmação da força criativa pelos construtos telúricos da imaginação material, de transformar essa linguagem em objeto estético ao colocar sobre a bigorna os colhões de aço e o coração de chumbo para malhá-los em palavras e estrofes de ouro durante a criação do poema. A lira, fruto desse trabalho enérgico operado pela força das mãos do poeta, é a transfiguração do poema e suas cordas representam os versos que lançam a harmonia sonora por onde peregrinou, é um canto de resistência entendido como provocação concreta aos tempos surdos pelo fato de produzir imagens e estas de visualidades voltadas a tradição. Desse modo, a imagem reiterada da figura do poeta enquanto ferreiro dentro da produção poética é enfatizada pela sua identidade, o “*Gerardo/de/lira*”, único momento de todo o tríptico que é nominado, o que nos reforça a presença da imagem de si e não a do sujeito empírico onde a despersonalização do poeta ou desumanização da poesia ocorre com o termo “lira”, referenciando a Apolo, ou seja, ao Gerardo de Apolo e não ao sujeito físico. Isso é feito pela liberdade e através da revolução ou da crise da palavra, a de um tempo novo pelo tempo

da origem, já dizia Octavio Paz (1993, p. 59-76), porque o devir da poesia é impregnado da eletricidade comunicante da inventividade, e o retorno a esse tempo acontece já com devidas mudanças das formas estruturadas e com o lirismo das sílabas malhadas pelo martelo do poeta ferreiro:

sílaba por sílaba meu canto — pois conheço
o poliedro da palavra — ego poeta
e no sonho dos adolescentes e dos moribundos
fiz minha morada no país de Pentecostes
e abriram-se as fontes das águas em minha língua
e todos entendiam a fala das fontes das águas.

(MOURÃO, 1999, p. 374)

A transformação da matéria dura/bruta, a busca da palavra primitiva pela imaginação material para a fisicalidade do poema, ocorre quando ingressa no círculo da poesia como um instrumento de significação e comunicação pelo infopoema. Entretanto, não se pode dizer que existe a vitória sobre o corpo do poema, mas a sua libertação pelo fato de o sujeito poético, ao lapidar cada sílaba e resfriá-la com a água sobre a bigorna para dar forma as palavras (“*sílaba por sílaba meu canto*”), o seu discurso vai sendo nutrido por uma estética nova, um modo de dizer instituído com suas leis individuais que transcende a própria linguagem. Esse conjunto estilístico e literário é dado, muitas das vezes, pela figuração espacial das palavras, portanto, os significantes escriturais e os não verbais se unem nas estrofes, combinando, pelas arestas e vértices, os significados mítico-simbólicos construídos pela voz que se assume na condição de poeta (“*pois conheço/o poliedro da palavra — ego poeta*”). Ainda nesse mesmo canto, o enunciador expressa a ideia de que a sua poesia é um jogo com a linguagem, um sistema de imagens que reclama e manifesta a nova poesia a qual deve ser explorada nos tempos mudos:

Pois faço aos tempos surdos a doação deste ouvido
e venho doar ao tempo mudo esta língua
aprendi as álgebras do espaço
e calculei às vezes aurora e noite e sou
sabedor de sua hipotenusa e mestre
de sua bissetriz e de seu algarismo: posso armar
no doce teorema de seu caule
a parábola da rosa e sua paralaxe
pois proponho a rosa aos circunstantes desde
seu logaritmo — colho
teu nome em minha boca
e em minha mão floresces
com teu monte de pétalas
com teu seio redondo —
não seria ali
o sítio do desejo, Capitão Gofredo?

e venho e volto e um deus
 veste na própria pele o corpo livre e gera
 da incessante vida a saciada morte
 e da morte incessante esta sede da vida.

(MOURÃO, 1999, p. 372)

O que prevalece no discurso da poesia de Gerardo Mello Mourão é o processo criador das imagens, da forma e não da teoria hegeliana ou romântica da inspiração por erigir de seu modo de produção híbrida a fim de se tornar em um signo autônomo na contemporaneidade, essencialmente, quando esse ato criativo é anunciado pelo poeta-herói, *“pois faço aos tempos surdos a doação deste ouvido/e venho doar ao tempo mudo esta língua”*. Sob esse aspecto fenomenológico da experiência consciente, o de partir da percepção do real ou do extratextual para se concentrar na estética, o poema passa a ser encarado como um produto verbal singular haja visto que o verso tradicional, o geométrico e o recurso gráfico-visual foram pensados e, metricamente, calculados na página (*“aprendi as álgebras do espaço”*) para alcançar tanto os experimentos linguísticos quanto os arquétipos explorados desde o caule a flor dessa poética (*“posso armar/no doce teorema de seu caule/a parábola da rosa e sua paralaxe”*). Tristão de Athayde (1999, p. 412-414) vê no poeta toda uma euforia helênica e nordestina, um inventário poético onde a realidade do poema são as próprias palavras acomodadas de uma extrema floração que brota da terra. Esse estranhamento florescido das mãos e dito pela boca do poeta (*“e em minha mão floresces/com teu monte de pétalas”*) é resultado do objeto da linguagem evidenciado no sítio do desejo por Apolo como poeta-inventário por dar vida a palavra e a forma mito-simbólica um brilho reluzente nos tempos mudos como demonstra a anadiplose presente nos versos *“da incessante vida a saciada morte/e da morte incessante esta sede da vida”*. Essa imagem do poeta enquanto criador de linguagem e de uma estética performática tão presente em Vicente Huidobro¹³² é também aplicada nesse contexto por ser considerado o

¹³² A evidência poética de *Os peãs* com *Altazor* ocorre pela narrativa metaforizada. Com Vicente Huidobro, há o trajeto, a queda e a morte do pássaro criada por uma linguagem simbólica aérea pela mitopoética do elemento ar, a do poeta com a voz que ecoa solitário na imensidão do universo: *“Soy yo Altazor/Altazor/Encerrado en la jaula de su destino/En vano me aferro a los barrotes de la evasión/posible”* (Canto I, v. 82-85). Em Gerardo Mello Mourão, a voz é a do poeta-herói que se descreve durante o percurso poético, colocando o poema como um hino para louvar a linguagem e renovar o objeto estético onde ambos buscam o novo pela língua que se expressa o inexpressável: *“Todas las lenguas están muertas/Muertas en manos del vecino trágico/Hay que resucitar las lenguas/Con sonoras risas/Com vagones de carcajadas/Con cortacircuitos en las frases/Y catalismo en la gramática”* (Canto III, v. 120-127). A inovação na poesia gerardiana está nas correlações paralelísticas, versos entrecortados pelos enjambements e na técnica da jitanjáfora que, segundo Alfonso Reyes (1962, p. 190-230), são *glosalilas pueriles*, ou jogos verbais das palavras criadas ao renovar os efeitos sonoros (*“passaramagda”, “passaralena”, “tourovelha”, “toureiro touro”* e *“phebéia”*) já em Huidobro esse recurso é visível com uma maior intensidade: *“Ya viene la golondrina/Ya viene la golonfina/ Ya viene la golontrina (...) La golonniña/La gologira/La golonlira/La golonbrisa/La golonchilla”* (Canto IV, v. 161-178). Portanto, a palavra está como a profecia ao ultrapassar as estruturas convencionais com novos sentidos e, ao mesmo tempo, dotada de silêncio.

fundador de realidades que afastam da situação melodramática do mundo sentimental pela experiência-consciente e tornar a sua poesia a linguagem da criação, um hino ou metáfora da libertação. Composição esta que tem ponto em comum com a proposta marllarmeniana, a do poema “Le Nombre” em *Un coup de dés*, no que diz respeito à distribuição das palavras no espaço do poema como presenciamos ao longo das análises e, em especial, com a adoção da concepção do abstrato (“e sou/eu mesmo a minha própria lenda/Phaeton”) para chegar ao absoluto do verbo:

Os cavalos nitrian no pântano, dos astros
e seus cascos
golpeavam os planetas — a espuma
dos meteoros no focinho:
os que Zeus derruba das alturas
deixam no firmamento a Via-Láctea
Phaeton! Phaeton!
teu rastro

πυρ - πυροϛ

Pyrie eleison.

(MOURÃO, 1999, p. 370)

Com a leitura e interpretação dos fragmentos poéticos, notamos que a conceituação de poema em *Os peãs* é senão a da significação em que o seu sistema de operação é relacionado a materialidade da linguagem. O mito da queda, aquele que se manifesta pela universalidade regional e genealógica do enunciador, cosmologicamente, determinado pelo espaço-temporal, conforme apresentado no capítulo seis e sete, é retomado pela figura mitológica de Faetonte¹³³ (“Phaeton! Phaeton!”), de Junito de Souza Brandão (1990, p. 221-232), para asseverar que o

¹³³ A imagem de *Phaeton*, pelo discurso poético de Gerardo Mello Mourão, deve ser feita com certa atenção em razão de a cena enunciativa evocada pelo poema não corresponder a queda do deus, mas sim a sua subida ao céu com sua carruagem guiado pelos quatro cavalos Pírois (fogo) Eóo (luz), Éton (chama), Flégon (brilho) uma vez que estão ligados a mitopoética ou a égide do elemento fogo. Isso nos permite relacioná-lo com o dinamismo do movimento da materialidade do poema através da criação, teoria esta que desenvolvemos ao longo da primeira parte da pesquisa, pois a imaginação dinâmica e material, segundo Bachelard (1994), são os operadores ideais das imagens poéticas. Outras poéticas da viagem também retomaram o mito, comparando, simbolicamente, com a queda em *Altazor*, de Vicente Huidobro: “Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura/Aquí yace Vicente antipoeta y mago” (Canto IV, v. 281-282). Para Octavio Paz (1991, p. 12-15), essa semelhança se refere a liberdade, ousadia e ao distanciar da do deus com a imagem do poeta-aviador que procura distanciar a linguagem poética da cotidiana (fala) enquanto fato novo da criação (invenção) além da queda referir ao momento em que se coloca como deus criador. Em *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, o retorno do mito, ainda em seu aspecto simbólico, representa a cor do africano e, durante o diálogo dos navegadores por aquelas águas, acredita-se que Faetonte voara baixo com a sua carruagem de fogo: “Conta, que agora vêm *cos* áureos freios/Os cavalos que o carro marchetado/Do novo Sol, da fria Aurora trazem;/O vento dorme, o mar e as ondas jazem (Canto II, estrofe 110), bem como a queda na despedida do Velho do Restelo “Não cometera o moço miserando/O carro alto do pai, nem o ar vazio” (Canto IV, estrofe 104).

processo de escritura não está ligado ao fracasso do filho do deus Sol, mas a ousadia de tomar a carruagem com os cavalos e de guiá-los até o céu a fim de obter o fogo do conhecimento da criação, o “*Pyrie eleison*”. Essa imagem mitológica reflete o percurso da arte poética em que o verso-gráfico “*ΠΥΡ – ΠΥΡΟΣ*” se remete então ao rastro do fogo do deus insaciado pelos hinos (’άτος – ’ύμνος¹³⁴), é uma imagem por semelhança do ego poeta insaciável, inefável e inconsolável que caminha com o ritmo do som do coche à procura da beleza, da harmonia da forma e da linguagem para essa poesia atemporal¹³⁵. A preferência pela recriação verbal, de romper e de permanecer com o convencional clássico, expressa a renovação cíclica do poema quando ensaia essa gama de possibilidades (tran)significativas das palavras com a finalidade de sugerir novos sentidos ao texto, pois *Phaeton* é a imagem mítica personificada do poeta-herói nas terras do deus Apolo. Os versos geométricos se preocupam em dizer o indizível pela liberdade espacial do poema já os tradicionais expressam o dizer sem dizer dessa atmosfera mágica da língua viva sob o pretexto da paralaxe ao ser expandida pela atividade criativa extraperceptiva. Há aí a promoção da desautomatização dos sentidos dionisíacos, ou melhor, aqueles ligados à perda dos valores referenciais e da identidade do autor ao assumir a imagem do poeta-herói, característica típica do Modernismo, para se concentrar na força ordenadora apolínea posto que a sublimação do canto poético impulsiona toda a viagem pela inovação. Na maioria das vezes, a magia dessa linguagem é incompreendida por ser pouca explorada ou considerada absurda ao acreditar que não segue uma sucessão temporal e lógica ou por não trazer o Nada como novo conforme aponta Hugo Friedrich (1978, p. 95-212). No entanto, esta é a linha curva traçada pelo poeta porque, para atingir o absoluto, passa primeiro pelo absurdo e desvincula a matéria do elemento vivente. O Nada é complementado como sendo a verdade pura, e o significado não está fora do texto e sim na referência da palavra com outras palavras para configurar o poema e a poesia.

e quando
 a Virgem entregar a rosa e com a rosa
 ocupar cada um o polegar e o index
 será o dia da volta e ao longo
 do caminho da inocência os coros
 das musas helicônias irão anunciando

¹³⁴ Cf. Canto IΕ’ (quinze): “Atymnios –/da heroica louvação insaciado” (MOURÃO, 1999, p. 370).

¹³⁵ Cf. “um trevo nos calcanhares/o rastro dos pés inapagável/dizia norte e sul e leste e oeste/com a rosa-dos-ventos sob os tornozelos/ego poeta/vou caminhando como o som caminha/desde/por/para/até/ubi unde quo qua/et usque quousque/quam diu” (MOURÃO, 1999, p. 371). O desejo de alcançar a poesia espaço atemporal é marcada pelos advérbios latinos de lugar *ubi unde quo e qua* empregados com verbos que indicam permanência, procedência, movimento e passam. O verso “*et usque quousque*” (e por quanto tempo) indica temporalidade (até que momento o poeta alcançará o verbo original) enquanto “*quam diu*” (desde que) estabelece à condição de seguir os passos inapagáveis da palavra primordial com o novo.

a ressurreição de Apolo Pythio
 Apolo Enolmis
 Apolo Aleuromantis
 os dedos cor de aurora
 a aljava de prata as flechas de ouro
 de seu ombro formoso a lira tiracolo
 – e as letras, Linos,
 desmanchadas em mel na boca do poeta

E λ

irão fundando para sempre

E EΥΘΕΡΪΑ
 ε α

o amor.

(MOURÃO, 1999, p. 410-411)

A realização do rito sacro associada a da Cândia rosa, de Dante Alighieri, no sítio do desejo é a conjugação do mito de Apolo com a ressurreição de Cristo fundidos como profecia da origem da poesia pelo retorno primordial no tempo mudo pelo novo (“*e quando/a Virgem entregar a rosa e com a rosa/ocupar cada um o polegar/e o index/será o dia da volta*”). Isso nos mostra que a poesia procurada está antes e depois do princípio do homem e cada um dos cantos peânicos reflete esse silêncio escondido pelo espaço poético e em torno da linguagem épico-lírica da viagem, dos confusos versos lineares e gráficos ditos pelo enunciador que, ao ser aproximado do deus-sol, se dilatam em sintaxes espaciais com sentidos mítico-simbólicos prenunciados pelos cânticos das musas (“*os coros/das musas helicônias irão anunciando/a ressurreição de Apolo Pythio*”). Assim, essa imagem ressurrecta e expressionista de Apolo, ressurgindo do umbigo do mundo, de seus dedos aurorais na aljava de prata com as flechas de ouro e a lira pendida de seu ombro formoso é a imagem da mão do poeta que renasce sobre o papel, é o dia da volta do poema e da poesia que, ao interpelar a Linos, assegura o tempo e as

letras como sendo o hino procurado advindo dos lábios do poeta-deus (“– e as letras, Linos, / desmanchadas em mel na boca do poeta”). As palavras, o dizer sem dizer, são representadas pelos glifos “E” e “λ” que, ao fundirem, configuram no verso imagem “Eλ” ou signo inscrito no templo de Delfos. Logo, o silogismo condicional “el” que daí resulta se consubstancia na imagem délfica desse deus dialético, pois na nota explicativa do autor¹³⁶, esse misterioso glifo “E”, segunda vogal do alfabeto grego, representa o sol assim como se configura em Apolo e, ao ser acoplado com o lambda, adquire o som /ei/, tornando-se na interrogativa ou o si latino. É uma referência ao deus consultado até porque vem da palavra *eithé* (Praza aos céus, queira Deus), um dos meios de imploração por remeter também a segunda pessoa do verbo ser e na expressão de Plutarco¹³⁷ “és, tu és” como aquele que é fiel diante do Deus, correspondendo na leitura da poesia a busca incansável da unidade do poema. Efraín Tomás Bó (2007, p. 109-111) concatena essa ideia do encontro com Apolo aos rastros do próprio poeta-herói pelo fato de perder e se achar pelos caminhos do planeta como poeta, e é no dia e na noite da solidão misteriosa do oráculo que os primeiros e os últimos cantos desse poema-livro foram escritos. A partir da perspectiva criativa levantada pelo crítico, podemos ver que a experimentação da linguagem é afirmada pelo processo construtivo da imagem poética e da organização sintática dos versos do respectivo poema. O uso do gerúndio do verbo formar em “*irão fundando para sempre*” demonstra que a linguagem literária é ativa e institui a cada tempo uma poesia nova que renova a língua e à maneira de materializar e de comunicá-la, justamente, porque o novo ou o pós-moderno não segue uma receita estética pronta. Portanto, a essência desse projeto de poesia fica mais evidente quando a voz enunciativa deixa ecoar em seu discurso poético a tão procurada liberdade representada pelo jogo visual e linguístico da última imagem gráfica, a da “EΛEYΘEPÍA”, fruto da leitura horizontal do verso. Na vertical, “λEα”, corresponde a musa-mulher que o guiou até a ilha, simbolizando a resistência e a existência do fato novo fundado como uma linguagem, percebendo, a partir daí, o drama grotesco e dionisíaco que envolve o homem contemporâneo ao deixar o cotidiano para concentrar na imagem de si, na vivência do poeta-herói e na genealogia mitificada em razão dos fatos telúricos serem o pontapé inicial de toda a função poética de *Os peãs*.

O canto profético oracular reverte-se na voz poética emergida do passado que irrompe no presente. A linguagem renasce para dizer aquilo que ainda não foi dito. É o poema que se abre para a inovação, atingindo assim o absoluto revelado a si mesmo quando o universal e o regional se tornam na poesia total. Se o espaço do poema representa essa renovação, logo,

¹³⁶ Op. cit., 1999, p. 283.

¹³⁷ Ibidem.

esse discurso da forma de invenções e de palimpsestos produzem essa visão intensa e específica ao ultrapassar qualquer efeito de bricolagem ou de carência de sentido para validar a diferente realidade da palavra expressada por esse fazer poético. Desse modo, o recurso elementar de modificar o gênero, o de adotar a saga épico-lírica por um poema longo híbrido, manifesta-se pelo conjunto e movimento das imagens dinâmicas no poema através da linguagem e pelo poder gestáltico do pensamento ao relacioná-las por semelhança e proximidade. A visualidade serve como uma espécie de moldura para proporcioná-las harmonia e beleza para que o leitor vá além da página e compreender toda a sua significância uma vez que o visual pode esconder a própria imagem. Em síntese, notamos o distanciamento da poesia gerardiana com o discurso cotidiano ao defender a autonomia do mundo poético e o poema como objeto de linguagem, de uma estética própria onde a construção sígnica ou semiótica se afasta da linguagem prática para encará-la, a partir da visão estruturalista, como produto verbal de sua criação. O poeta-herói, o Gerardo de Lira, além de ser o telúrico da linguagem, é o poeta caminhante fundador dos mundos pelos valores usuais de cada tempo e do novo estar na novidade da expressão e da forma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerar a produção de Gerardo Mello Mourão como uma poética silenciada para o contexto da literatura brasileira não é um dos caminhos mais viáveis para sua classificação. A linguagem e a forma nos permitem identificar tendências da poesia contemporânea ao retornar o passado, de negá-lo e de afirmá-lo pela novidade estética. Em *Os peãs*, o universo profético conduziu o seu processo criativo ao ultrapassar o sistema convencional do poema e da crise da palavra¹³⁸ com o período do Modernismo por proferir um jogo estilístico em que os vocábulos conotam significados mítico-simbólicos para instituir o mundo construído. É nessa conjuntura que reside o seu projeto de poesia. Ao trazer para a terra nordestina a cultura ocidental e, após a sua fusão e de levá-la ao templo de Apolo pela redenção da liberdade criativa, a linguagem restaura-se e inova enquanto *poiesis* para dar origem ao mito de fundação do sertanejo e da América pelo tema da viagem tão presente nos cânones. Essa temática, como vimos nos três poemas longos, é o arquétipo do encontro do poeta com o poético uma vez que, durante todo esse percurso caminhante ao infero, ao mar e a ilha, as imagens foram se arquitetando pela fisicalidade da matéria literária. A partir daí, as partes aqui apresentadas e que compõem essa pesquisa, levaram-nos a externar três pontos de vistas; primeiro, a formação da imagem e da forma se configurarem pela teoria fenomenológica da imaginação criadora e na composição centrada na desumanização do real a fim de valorizar o objeto estético; segundo, a elucidação das imagens ocorreram pela similitude e contiguidade para causar o efeito de linguagem e do discurso; terceiro, a consubstanciação da visualidade pelo aspecto verbo-visual e iconográfico ao adotar o estilo híbrido-metafórico como movimento de expressão onde essas ponderações convergem para uma única conclusão, a da relação enquanto poema, poesia e imagem.

Propor a construção da linguagem como um objeto estético foi desenvolver, mesmo de maneira implícita, a ideia de obra de arte pelo poema e poesia. Um dos primeiros princípios é a transgressão da própria tradição da ordem do gênero, aquilo que José Guilherme Merquior chama de razão da forma lógica capaz de trazer para o poema a estrutura flexível, de fundir a lírica a saga familiar, forma primitiva da epopeia considerada por Georg Lukács até então um estilo romanceado, para constituir a poesia épico-lírica através dos elementos da mitopoética.

¹³⁸ A ideia de superação da crise da palavra no contexto da poesia gerardiana, abordado segundo a concepção de Georg Steiner (1994, p. 55-74), está ligada ao retorno a civilização ocidental qual encarava o verbo ou a gênese da palavra como essência determinante da constituição humana pela maneira reestruturar a linguagem e discurso pela analogia da busca da palavra primordial, de uma linguagem sublime e exata por meio da imagem órfica. Ao romper com o verbo original, já no final do século XIX, surge o que ele chama de crise da palavra ou do verso ao experienciar o poema em prosa.

Assim, ao buscar os fundamentos clássicos pelo simbolismo místico e restabelecer o universal agregado ao regional, o poeta aderiu, por assim dizer, ao estilo vanguardista por cindir com a tradição imediata em razão da poesia não agregar a nenhuma corrente ideológica modernista do regionalismo ou da geração de 45 que também se preocupou com a inovação da palavra e da forma como fez João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa. Além de tudo, afasta-se da posição de neossimbolista devido ao ritmo e os metros clássicos se mesclarem com os versos da canção popular sertaneja e enquadra na poesia recente porque essa ruptura é a continuação da tradição que ocorre ora no conteúdo ora na estrutura para versar o novo. Essa transgressão é a intensificação da estética da mudança visto que o absoluto em seu poema se alinha a força expressiva da palavra a qual absorve a singularidade verbal e icônica, dissolvendo-se nessa rede de significação oculta e sendo capaz de receber outras composições onde o seu instante e o da poesia é a interseção entre o poético e o relativo. Portanto, é nesse eixo que, na maioria das vezes, a poética tende a ser silenciada ao tomar o relativo por uma leitura autobiográfica ao nomear pessoas, coisas e lugares que correspondem a um real, todavia, o que percebemos é o distanciamento dos limites do cotidiano ao convocar a linguagem poética e tratá-lo, na visão de Luiz Costa Lima (2013), pela representação-efeito e não por uma arte mimética.

A representação na poesia gerardiana é decorrente do *insight* poético, da percepção da experiência-consciente em convocar a imagem do poeta como imagem de si, criando essa voz enunciativa para narrar o conteúdo heroico-nacional, o canto genealógico e o órfico pelo mito da fundação de “O país dos Mourões”. Ao configurá-los na estrutura de um poema longo, essa relação entre o representante e o representado passou a ocorrer através do discurso retórico-poético, figurando-se no arquétipo do poeta-herói mitificado pelos próprios fatos históricos nativistas e do tempo narrativo. Nesse sentido, foi possível notar que o surgimento da imagem telúrica, imagem que acompanha os vários símbolos da tessitura da viagem, é fruto da energia criativa e metafísica dos quatro elementos do universo, pois ao lado da imagem náutica, a do caminhante e a do flâneur presente, respectivamente em “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo”, não são atividades psíquicas e sim de um exercício criativo extraperceptivo por estar sob a forma formada do poema. Isso se deve à representação dos fatos como imagens poéticas porque estão ligadas à realidade pela semelhança ou por proximidade, fomentando, sobretudo, significados regidos pela inventividade da palavra. Com isso, observamos que o sistema da expressão verbal escolhido para a sua criação foi o da lei individual, o da evolução dos gostos e do equilíbrio entre as composições, e aqui retomamos Alfonso Reyes (1962, p. 231-233), para afirmar que toda a emoção poética somente foi possível graças a escolha verbal da *lexis* que proporcionou o sentimento estético e do conteúdo ao buscar a expressão misteriosa diante

dos rigores lógicos da renovação, configurando o espírito humano por meio da representação do universo. Logo, à maneira de recriar essa realidade se afastando da total reprodução é o que faz ser considerado, na concepção bachelardiana, um poeta diurno ao tomar o ar, o fogo, a água e, especificamente, a terra como componentes norteadores da sua poética e lidos a partir da objetivação dos poemas, oportunizando esse elo da poesia com a imagem e de distanciá-la de qualquer conceito de fantasia ou ilusão.

A vinculação da poesia com a imagem é assentada pelo discurso da linguagem e uma dessa constante imagética é o *ethos* latino-americano. O enunciador assume a figura do sujeito metonímico ao representar o continente pelo nordestino brasileiro e por não dissociar o país da América¹³⁹ ao dar notícias da Grécia durante toda a viagem e de suas epifanias em busca da liberdade poética (*eleutheria*). Por essa voz enunciativa, o poeta incitou-nos a ver o herói e o nacional tanto pelas condições mitológicas da cultura primordial quanto encará-lo pelo *sur* mítico/sertanejo através do autóctone americano bem próximo ao *sur* mítico/gaúcho de José Luís Borges. Portanto, é por se fazer em imagem literária que a experiência junto com a sua expressividade que a estética foi se modelando, excedendo quaisquer dados biográficos para se conceber como poema posto que o sertão mitificado, o mito da queda e o resgate da palavra articulada estão vinculados por tudo aquilo que o autor nomeou enquanto projeto metafórico dotado da linguagem apta a dizer de si mesma. Para isso, a sua forma materializada recuperou estilos diversos, mas convergiram de modo isotrópico ao espaço do poema a fim de manter as propriedades e suas direções equivalentes, prezando a expressão sintética ao construir versos livres que, somados aos tradicionais e aos gráfico-visuais, obtêm essa implicação alegórica ao colocar esse narrador conceptual como um poeta-herói viajante.

As condições dos mitos e símbolos místicos pertencentes a saga épico-lírica aliadas ao processo arqui-tropo da linguagem e da atividade criadora foram as categorias propícias para gestar a teoria da imagem até então inexplorada, academicamente, na poesia do autor. O que o diferencia dos poetas vanguardistas latino-americanos é a não recusa das concepções clássicas preexistentes. O ato de manter o olhar fixo no passado se tornou uma de suas premissas para negar e afirmá-lo como gesto do novo ao envolver em um perfil poético híbrido que permitiu dialogar entre as épocas. Para Benedito Nunes (1991, p. 171-183), esse fugir da conjuntura atual e de voltar a tradição é um modo para criar a sua dialética das formas, e o estilo do poeta procurou não buscar uma só medida, mas também a do pluralismo estético com a finalidade

¹³⁹ Cf. Rastro de Apolo: “o americano diz que a Lua joga lajedo de pedra:/acho que é o corisco/a Lua é um planeta sem infinitude” (Canto α) e, ainda, no canto β : “Da balança das águas venho de joelhos/ – aeroporto de Caracas – ego sacerdos – vou me preparando para os ritos” (MOURÃO, 1999, p. 295; 297).

de realizá-lo sob a égide canônica e próximo ao do movimento da expressão que vigorava no continente americano. Nessa mesma perspectiva, o modo de escrita do autor foi dizer aquilo que nunca seria dito pela linguagem prática e nem pela figura do poeta. A redenção está na convocação das metáforas como os artífices para fundir o regional ao clássico, deixando a assimilação pessoal pela desrealização orteguiana do real e tratá-lo em um movimento reverso ou de um idealismo autorreflexivo. As fontes populares do sertão, o mito grego e a ascensão da palavra primordial na poesia estão como conteúdo, e o fator histórico-cultural passou a ser cultuado não como história em si, mas na história representada com a tematização da criação poética. Com a concentração da matéria, dos signos norteadores da forma, da fenomenologia e da estilística, o tríptico firmou-se como obra em si. Apesar de serem poemas longos escritos em um intervalo de tempo considerável, ele pode ser visto, singularmente, como um produto verbal, pois no instante que o sopro da flauta ganhou corpo pela palavra poética, as peripécias performáticas deram vida ao poema sob os rastros de Apolo no umbigo do mundo.

A bela visão dantesca do poeta peregrino pela terra dos mortos, do purgatório em alto mar e do paraíso délfico favoreceu-nos a ampliação do conceito da imagem poética explorada por Gerardo Mello Mourão. A imagem está como um encantamento visível e visual do olhar absoluto, de metáforas que pareceram indistintas, mas que na verdade estão além da página do poema, configuram-se no significado e no seu valor para criar realidades possíveis e não uma única e imutável. O discurso da forma é o exemplo da construção de realidades possíveis ao convocá-las através dos palimpsestos e pelo desfolhamento da tradição no tempo do sujeito enunciador. Isso nos mostra que a sua poesia como uma coisa sublime se mantém resistente pelo diálogo com outros poemas, principalmente, com os de Dante, Camões e Jorge de Lima, porém buscou o próprio conceito de poema e poesia quando elucidou essa tradição enquanto imagem e forma, tomando os elementos universais pelo regional para convertê-los no objeto estético. Daí o glorioso poeta caminhante se metamorfosear no arquiteto da Torre de Babel, no ferreiro e no toureiro, bem como no pastor de ovelha, no explorador de cristais e rochedos à procura da força e da dureza da imagem telúrica já que há a sistematização e autonomia da imagem poética como construtor dessa linguagem e não de ficar preso a conformidade estreita e de ordem extratextual. Dessa maneira, o seu fascínio por essa liberdade da linguagem e do espaço do poema estão ligados também ao princípio poundiano dos inventores ao centrar no seu sistema da imagem e da escrita pela questão da visualidade da melopeia e da fanopeia. Antonio Olinto assegura que essa tradição literária, cultural, verbalista e pensamental do poeta não brotou do nada, e a sintaxe vinda dos mortos e da criação é o que torna o poema erudito além de levar a sua poesia a novidade.

A unidade, o equilíbrio e a harmonia do universo visual concentram-se na composição das figuras retóricas que circundam o seu discurso poético com um nítido sentido figurativo executado pela linguagem da poesia. Esse seu movimento de construir a epífora do nome, de dar identidade às imagens em termos de segmento do discurso a partir do núcleo semântico de sua elocução, fez com que a metáfora do sopro, a náutica e a do caminho saíssem da condição banal de uma simples analogia para ganhar a sua própria essência da expressão viva. Assim, dizemos que o processo formativo da imagem na poesia gerardiana é, nos fundamentos de João Alexandre Barbosa, a (re)metaforização ou desnudamento da metáfora, pois ao instituir o poeta-herói, o Gerardo de Lira, para viver essa pange língua no trajeto do espaço poético, o da torre babilônica que dissolveu as culturas numa única, o poema em si torna a presentificação dessa experiência pela palavra. É nesse ponto que afirmamos que as imagens não enquadram na categoria mental ou intuitiva, mas literária por se encontrar na palavra de tom poético, de validá-la na estruturação do texto, de estar concomitante com a visualidade sígnica e material. Como vimos, a materialidade visual está arquitetada tanto pelos versos tradicionais quanto nos ritmos dos anapestos, iâmbicos, ditirambos, redondilhas menores, maiores, versos livres e gráficos permeados pela forma experimental carregada de símbolos místicos e alfanuméricos. Cada um destes se configuraram nos ideogramas, anagramas e caligramas, dando a escrita o seu caráter iconoplástico da composição verbo-visual além de constituir o plano expressivo do poema pela canção ou no hino peânico que ganhou forma e versos imagens passíveis de ser, iconograficamente, interpretáveis.

Ao convocar esse discurso plurilinguístico ou pluricódigo, percebemos que a intenção de Gerardo Mello Mourão foi, realmente, de favorecer uma corporeidade ao poema dentro da lógica da recepção simultânea do ler-ver. Isso ocorreu pelo fato de ter mantido essa relação com a de seu tempo na década de 60, coincidindo com a escritura de “O país dos Mourões” ao trazer traços marllameanos do verso geométrico e da disposição dos vocábulos na página do poema. Apesar de manter tais vertentes, não deve ser visto como um neoconcretista porque os conteúdos dos poemas convocam esse movimento de alegorização para desenvolver todo o processo de configuração da escrita. A peregrinação entre épocas é, na verdade, um arquétipo do poeta contemporâneo em busca dessa poesia sem tempo, pois ele vê na obscuridade desse movimento, e aqui parafraseando Giorgio Agamben, a luz que o distancia e o aproxima de um anacronismo que fratura o tempo cronológico para compor a sua estética no tempo da escrita. Esse reevocar da expressão para revitalizar o *epos* pela lírica assim como fez a poesia limiana ocorreu pela utilização dos recursos epidícticos onde a nomeação e o estilo passaram a existir no mesmo tempo e espaço, convergindo-se no híbrido que produziu o efeito da expressividade

pelas sintaxes versificatórias que desterritorializam as leis convencionais para instituir o próprio inventário no movimento de americanidade através do grupo da *Santa Hermandad de la Orquídea* (“Dante ou Nada”). Todo o texto gerardiano é regulamentado por uma lógica da criação onde o autor tem a consciência de linguagem, pensa e arquiteta *Os peãs* pelo conteúdo e na respectiva forma composta de três poemas longos, colocando em sua base de sustentação uma fundação resistente composta de vigas de signos verbo-visuais que norteiam o núcleo das imagens poéticas.

A mesma força consciente de linguagem encontra-se na consciência da composição. O seu discurso poético não é reduzido só ao plano imagético, mas nos aspectos estruturais ao recuperar a tradição, renovando-as em notáveis aspectos linguísticas pela intertextualidade e do interdiscurso. As ordenações de “Peripécia de Gerardo” pelo *Diário das Navegações*, de Pero Lopes de Souza, e “Rastro de Apolo” com o *Hino homérico a Apolo* são regidas pelo processo textual, o da paráfrase estilizada da categoria dos poetas viajantes que inventaram as próprias criações, dos aedos advindos das grandes genealogias universais (“*e desses bagos venho*”) visto que esse passado é contemporâneo do devir histórico por haver na sua estética o compromisso entre o arcaico e o novo ou a novidade com a tradição. Outro método relevante como os demais e explorado na terceira parte foi a visualidade como espelhamento da forma, principalmente, a espacialização do poema sobre a página, explorando a variação tipográfica e a significação das letras e dos símbolos gregos. Estes significantes se configuraram enquanto imagens e puderam ser compreendidos como versos imagens através das leituras tabulares carregadas de carga semântica desvendada pela visualidade. Silviano Santiago (1989) como Octavio Paz viram que a consciência dos valores da linguagem e os da forma não se dão pela supervalorização do passado e nem com o futuro, mas com o agora e, ao fazer a confluência de tempos, percebemos que o poeta cearense se centrou no novo papel da poesia ressaltados pelos críticos, de construir a arte de expressão e de formas advindas desse passado utilizável, ocorrendo de maneira intencional para afirmá-lo com o presente e o poema enquanto produto estético.

Sob essa perspectiva, a do autoconhecimento da experiência-consciente para a criação da arte poética, a composição estrutural está longe de ser a desordem das formas ao optar pela ruptura da construção tradicional do poema e de reverberá-lo nas transgressões sintáticas e transposições midiáticas como jogo frásico de sua operação criativa. Isso nos demonstrou que o retorno a cada gênero ou a mídia buscada (poema-cartaz) funcionou como um elemento microestético interligado aos outros materiais linguísticos para chegar ao resultado final, uma macroestética visível e visual composta pelo idioma da terra, de um espaço poético terrestre

onde as palavras são rastros que se abrem para diversas estradas, porém no final se bifurcam a único ponto, o do universal-regional. Com essa imbricação aos cânones, o tornar novo pela relação entre a forma e o conteúdo se consubstanciaram com a técnica de possibilidades, a de línguas encontráveis que dialogaram entre si e foram operadas no escuro de seu tempo. Hugo Friedrich deixa claro que o homem moderno é filho de uma época fragmentada e devido à perda do sentido do eu, da pessoalidade para a voz que enuncia, observamos que o enunciador é a alegoria do poeta coletivo configurado pelo ser americano, o do homem-sertão, o homem-terra, o homem-caminhante em seu itinerário, desarticulando estruturas preexistentes para a estratificação sintático-semântica pertencente a esse plano expressivo do poema.

A questão do cânone mencionada na tese está na retomada da matéria e da forma. Essa consciência do passado ou, segundo T. S. Eliot (1989, p. 37-48), de manter a imortalidade do discurso pelos mortos, ocorreu ao transcender a expressão pessoal da lírica subjetiva, opondo-se à concepção romântica de arte e da própria saga para adotar a linguagem objetivo-subjetiva com um conjunto de léxicos reconhecíveis e de significação que nos levaram aos clássicos e assegurar a qualidade do poema pela novidade da criatividade atemporal. Logo, esse *modus operandi* do conteúdo pelas diferentes estruturas não silencia as conjunturas composicionais do autor, ao contrário, as renovam e inovam o conceito de poema e poesia ao atravessar os limites da linguagem, sobrepondo, os valores referenciais por meio da função poética, pois só entendemos o sentido das imagens literárias de “O país dos Mourões”, “Peripécia de Gerardo” e “Rastro de Apolo” pelo conjunto dos cantos e não fora dele. A significação e a visualidade das palavras se organizaram a partir da relação entre si e com aquilo que foi dito pelo poema. O ler-ver focado apenas naquilo que o sujeito empírico queria dizer ou lê-la sob plano raso ou realista demais faz uma poesia silenciada, mas constatamos no discurso poético, simbolizado pela aventura ou a viagem do poeta-herói, é a dissolução dos cânones em todos os caminhos percorridos dado que, na concepção de Ortega y Gasset (2002), essa verdade está no outro e em si mesmo pelo estilo ao propor a busca da expressão primordial.

A volta à origem e aos clássicos mais recentes, mantendo à relação de semelhança ou de proximidade, é um dos tripés que o levaram a originalidade da expressão do conteúdo e da forma. Ao buscá-los passa a editá-los com a origem nova onde a pátria surge na representação metonímica ao rememorar-la em suas andanças e como expatriado no país de Apolo até porque o poeta-herói é o significante metaforizado cheio de sentidos ao manifestar como imanência americana. Essa expressão retomada foi construída pelo próprio nome e nas nomeações como figura-tropo pelo fato de o significado ter dependido do discurso do enunciador. Discurso este baseado numa concepção de escritura em que a expressão histórica cedeu espaço ao alegórico

e ao sintático para registrá-los sob o efeito retórico-poético. Ao empreender os clássicos da Antiguidade e os modernos como Jorge de Lima e Vicente Huidobro, este último no que diz respeito a criação da linguagem poética, vimos que todos se convergem a um *ethos* latino-americano, da arte que esteja voltada mais para a estética, retomando a escrita pela expressão americana de um projeto metaforizado. Portanto, Gerardo Mello Mourão é um pós-cânone e não um corpo estranho no cenário da literatura brasileira, não deve ser visto como um poeta silenciado pelo círculo da crítica da criação textual por não reconhecer a sua *poiesis*, o do novo pela tradição e sua inserção no terreno da poesia contemporânea, dos mortos como parte da linhagem, de contemplá-los no tempo presente pela voz revelada de Apolo, ou melhor, a do poeta. Diante de tudo que foi exposto, *Os peãs* é o hino da poesia telúrica brasileira, a sua linguagem é a de *omphallos*, a do umbigo da terra, a da aura universal do cantador recôndito que fez dos vocábulos os caminhos dos rebanhos do sertão, passando pelas palavras latentes e pontiagudas dos rochedos em alto mar até alcançar o sítio do desejo para revelá-las enquanto verbo, poema e poesia compostos de imagens e ritmos ditados pelo próprio percurso de seu fazer poético.

REFERÊNCIAS

ACCIOLY, Marcus. *Sísifo: poemas em 10 cantos*. São Paulo: Quíron, 1976.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesia*. 3. ed. Madrid: Gredos, 1986.

_____. Por qué el lenguaje em sí mismo no puede ser impresionista. In: *Revista de Filología Hispânica*, vol. II, Universidade de Buenos Aires, 1940.

ALONSO, Dámaso; BOUSOÑO, Carlos. *Seis calas en la expresión literaria española: prosa, poesía e teatro*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1970.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: _____ (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2. ed. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2013, p. 9-28.

AMPARÁN, Aquiles Chihu (Coord.). *El ethos en un mundo secular*. Universidad Autonoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Sociología, Mexico, 1991.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Claro Enigma*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Gerardo Mello Mourão, poeta de todo o continente. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Editora GRD, 1996, p. 61-62.

_____. Relações literárias: Gerardo Mello Mourão. In: *Tirando de letra: mistérios da criação literária*. Fonte: Biografia de Gerardo Mello Mourão (2012). Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/GerardoMeloMouraopWilsonMartins.htm>. Acesso em: 29 mar. 2021.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual Video Poesia*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Mistério de Huidobro*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1998.

_____. Ensaio que não procuram a verdade. In: Ricardo Araújo (Org.). *Adão no Paraíso*. 1. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2002, p. 9-17.

_____. Desrealizar e desumanizar o real. In: ORTEGA Y GASSET, José. *Ensaio de estética: Mona Lisa, Três quadros do vinho e Velázquez*. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2011, p. 58-72.

_____. A beleza foi feita para ser roubada. In: *Ensaio de Estética de José Ortega y Gasset (Mona Lisa, três quadros do vinho e Velázquez)*. São Paulo: Cortez, 2011, p. 37-47.

_____. A imagem, a visualidade e o ensaio. In: *Ensaio de Estética de José Ortega y Gasset (Mona Lisa, três quadros do vinho e Velázquez)*. São Paulo: Cortez, 2011, p. 48-57.

ARBEX, Marcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

ARISTÓTELES. *Retórica*. 2. ed. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. *A poética clássica*. 5. ed. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

ATHAYDE, Tristão. Entre dois rastros. In: MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os peões*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 412-414.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 1-20.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. *A psicanálise do fogo*. 2. ed. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 4. ed. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Mello Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *As ilusões da modernidade: Notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. *Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARRY, Kieren. Simbolismo das letras individuais. In: *A Cabala grega: misticismo e numerologia alfabética no mundo antigo*. Edição Kindle. York Beach, Miami: Samuel Weiser, 1999.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. A modernidade. In: *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Organização Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 24-28.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. The flâneur. In: *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. Translated from the German by Harry Zohn. Second impression. London: Verso Classic, 1997, p. 35-66.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. *Velho Testamento*. Tradução João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.

BLANCHOT, Maurice. A inspiração. In: *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 161-188.

BÓ, Efraín Tomás. O país dos Mourões. In: MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os peões*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 135-138.

_____. Ensaio sobre a trilogia Os peões. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996, p. 23-31.

BOILEAU, Nicolas Despréaux. *A arte poética*. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, José Luiz. El escritor argentino y la tradición. In: *Discussión*. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1981, p. 267-274.

_____. Poema Conjectural. In: *O outro, o mesmo*. Tradução Leonor Scliar-Cabral. São Paulo: Globo, 2000, p. 18-19.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOUSOÑO, Carlos. Los conjuntos de Bécquer. In: ALONSO, Dámaso; BOUSOÑO, Carlos. *Seis calas en la expresión literária española*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1970, p. 177-226.

_____. La correlación en la poesía española contemporánea. In: ALONSO, Dámaso; BOUSOÑO, Carlos. *Seis calas en la expresión literária española*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1970, p. 227-278.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega II*. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega III*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1987.

_____. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

BUENO, Alexei. Nota introdutória à obra de Gerardo Mello Mourão. In: *Revista Confraria: arte e literatura*, vol. 7, mar/abr., 2006. Especial de aniversário. Disponível em: <https://www.confrariadovento.com/revista/numero7/index.htm>. Acesso em: 11 jan. 2020.

BUENO, Silveira. *Estilística brasileira: o estilo e a sua técnica*. São Paulo: Saraiva, 1964.

CABARAL, Luiz Alberto Machado. *O hino homérico a Apolo*. Edição bilíngue. Campinas: UNICAMP, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CÂMARA, Ruy. Gerardo Mello Mourão, poeta absoluto. In: *Revista Confraria do Vento*, n. 14, mai./jun. 2007. Disponível em: www.confrariadovento.com/revista/numero14/index.htm. Acesso em: 06 mai. 2020.

CAMPBELL, Joseph. A ideia de uma ordem cósmica. In: *A imagem mítica*. Tradução Maria Kenney e Gilbert E. A. Adams. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 75-208.

_____. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 322-323.

CAMPOS, Haroldo de. Pound paideuma: ideogramização da poesia – Prefácio. In: POUND, Ezra. *Cantares*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação – MEC, 1960.

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. In: *Arte em revista*. São Paulo: Kairós, jan-mar. vol. 1, 1979, p. 20-26.

_____. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CANETTI, Elias. Realismo e nova realidade. In: *A consciência das palavras*. Tradução Márcio Suzuki e Herbet Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 280.

CARVALHO, Moacyr Ribeiro de. *Dicionário tupi (antigo)-português*. Salvador: Biblioteca Central da Bahia, 1987, p. 159-160.

CARVALHO JÚNIOR, Odorico Leal de. *Cantos à comunidade ausente: a tradição épica em Os Peãs*, de Gerardo Mello Mourão. 2016. 212 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. Mouros, Franceses e Judeus. Três presenças no Brasil. In: *Revista do Instituto de Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 2001, p. 50.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3. ed. Tradução J. Guinsburg e Míriam Schnaider-man. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, E. M. de Melo e. Numerologia e poesia programática. In: *O fim visual do século XX e outros textos críticos*. Nádia Battela Gotlib (Org.). São Paulo: Edusp, 1993, p. 103-112.

CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. Mocidade e Morte. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Ediouro, s.d.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números*. Tradução Vera da Costa e Silva (et al). 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

CLÜVER, Class. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Marcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 107-166.

COMBE, Dominique. La referencia desdoblaba: el sujeto lírico entre la ficción e la autobiografía. In: *Teorias sobre la lírica*. Madrid: Arco Livros, 1999, p. 127-153.

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Tradução Rodolfo Ilari Junior. São Paulo: Ática, 1997.

CRUZ E SOUSA, João da. Broquéis. In: *Poesias Completas*. São Paulo: Ediouro, 2002.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

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

_____. De uma carta de Octavio Paz. In: *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Editora GRD, 1996, p. 96-111.

DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DUCROT, Oswald. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987, p. 161-217.

ECO, Humberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectivas, 2010.

_____. A estética da formatividade e o conceito de interpretação. In: *A definição de arte*. São Paulo: Record, 2016, p. 13-32.

_____. As estruturas discursivas. In: *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2. ed. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectivas, 2011, p. 69-84.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIOT, T. S. De poesia. In: *De poetas e poesias*. 1. ed. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 25-162.

_____. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ESPÍNDOLA, Adriano. Depoimentos. In: CARVALHO, Eleuda (Org.). *Jornal O Povo, Caderno vida e arte, 17 de março de 2007*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gerardomellomourao1.html>. Acesso em: 28 mai. 2020.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. 6. ed. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EZENSBERGER, Hans Magnus. *Mediocridade e loucura e outros ensaios*. Tradução Rodolfo Krestan. São Paulo: Ática, 1995.

FARIA, Octavio de; LIRA, José Luís. A crítica e o biografado. In: *A saga de Gerardo: um Mello Mourão*. Sobral: UVA, 2007, p. 111.

FAORO, Raymundo. Viagem redonda: do patrimonialismo ao estamento. In: *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3. ed. Porto Alegre-RS: Globo, 2001, p. 865-887.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX para meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Zahar Editores, 1982.

GALENO, Juvenal. O cearense. In: *Cantigas Populares*. 2. ed. Fortaleza: Secult, 2010, p. 101-110.

GENETTE, Gerard. Figuras. In: *Figuras*. Tradução Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 197-212.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

GREENFIELD, John. Gênero literário: norma e transgressão: notas de leitura em poética e história literária. In: *O gênero literário: norma e transgressão*. Lisboa: Fundação para Ciência e Tecnologia, 2006, p. 15-28.

GULLAR, Ferreira. *Sobre arte. Sobre poesia (Uma luz do chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HEIDEGGER, Martin. A essência da linguagem. In: *Os caminhos da linguagem*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003, p. 121-172.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3. ed. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Iliada*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

_____. *Odisseia*. Tradução Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUIDOBRO, Vicente. *Altazor e outros poemas*. Edição bilingue. Tradução Antonio Risério e Paulo César Souza. São Paulo: Art Editora, 1991.

HUIDOBRO, Vicente. Non Serviam e A criação pura. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latinoamericanas, polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, EDUSP, 1995.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 2. ed. Tradução Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barreto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

IOMMI, Godofredo. Gerardo Mello Mourão, poeta de todo o continente. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Editora GRD, 1996, p. 11-16.

IOMMI, Godofredo et. al. *Amereida*. Volumen Primero. Colección Poesía. Santiago: Editorial C. Lambda, 1967. Disponível em: <http://amereida.cl/Amereida>. Acesso em: 22 mar. 2021.

IPEAFRO, Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. *Abdias Nascimento*. Disponível em: http://www.abdias.com.br/santa_hermandad/santa_hermandad.htm. Acesso em: 06 jan. 2020.

JAEGER, Werner. Las llamadas teogonías órficas. El origen de la doctrina de la divinidad del alma. In: *La Teología de los Primeros Filósofos Griegos*. Traducción José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 60-92.

JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio (Org.). *O Pasquim*. Volume III. Antologia 1973-1974. 1. ed. São Paulo: Agir, 2009, p. 28.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 4. ed. Tradução Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cuktrix, 1976.

JUNG Carl Gustav. A matéria prima. O mito do herói. In: *Psicologia e Alquimia*. Tradução Maria Luiza Appy, Margaret Makray e Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990, p. 329-335; 344-352.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o passado*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1991.

KANT, Immanuel. De la imaginación. In: *Antropologia en sentido pragmático*. Tradução em espanhol José Gaos. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 71-90.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABARBE, Jules. Marie Delcourt: L'Oracle de Delphes. In: *L'antiquité classique*, tome 26, fasc. 2, 2018. p. 529-532. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1957_num_26_2_3329_t1_0529_0000_1. Acesso em: 27 mai. 2020.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 496-536.

LAËRTIOS, Diôgenes. Epicuro. In: *Vida e doutrinas dos filósofos ilustres*. 2. ed. Tradução Mario da Gama. Brasília: UNB, 2008, p. 283-300.

LANIGAN, Richard L. *Phenomenology of communication: Merleau Ponty's thematic in communicology and semiology*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1988.

_____. *The human science of communicology*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1992.

LEAL, César. Panorama Literário. Diário de Pernambuco, 1964. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Editora GRD, 1996, p. 55-56.

LIMA, Jorge de. Invenção de Orfeu. In: *Poesia Completa*. Volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, Luiz Costa. Roteiro de um trajeto; A experiência estética e o embaraço ético. In: _____ *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013.

LINHARES, Temístocles. Gerardo Mello Mourão e a fundação de um mundo. O confronto do passado com o presente. In: *Diálogos sobre a poesia brasileira*. Instituto Nacional do Livro. Brasília: Melhoramentos, 1976, p. 198-208.

LIRA, José Luís. *A saga de Gerardo: um Mello Mourão*. Sobral: UVA, 2007.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica a semiótica*. São Paulo: Atual, 1987.

LOPES, José Augusto. O sagrado e o profano em Mello e Mourão. In: *Diário do Nordeste*, Caderno 3, 15 de março de 2007.

LOUVEL, Liliane. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Marcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 191-217.

LUKÁCS, Georg. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p. 23-69.

MACÊDO, Nertan. *O bacamarte dos Mourões*. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1966, p. 11-12.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. 2. ed. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.15-34.

MARTÍNEZ, José Luís. *El ensayo mexicano moderno I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

_____. *Figuras modernas em las letras latinoamericanas*. 2008. 110 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

MARTINS, Wilson. *Ponto de Vista: Crítica Literária*. Vol. 11. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3. ed. São Paulo: É realizações, 2013.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Volume III. Desvairismo e Tendências Contemporâneas. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2019.

MONTELLO, Josué. Machado de Assis e a Gênese de “Os Sertões”. In: _____. *Estampas Literárias*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1956, p. 154-167.

_____. 80 Anos de Os Sertões: uma epopeia brasileira. In: *Manchete*, Rio de Janeiro, 21 ago. 1982.

_____. A origem de Os Sertões. In: _____. *Santos de Casa: Estudos literários*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966a.

_____. A origem de Os Sertões. In: *Revista Brasileira*, ano VIII, n. 30, Rio de Janeiro, janeiro-fevereiro-março, 2002, p. 9-18.

_____. Os Sertões: numa sugestão machadiana. In: *Diário de Notícias*. Suplemento Literário. Rio de Janeiro, 20 jan. 1966b.

MORICONI, Ítalo. Como e por que ler poesia brasileira do século XX. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os peãs*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Algumas Partituras*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

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

_____. *Invenção do saber*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

_____. *Suzana-3: Elegia e Inventário*. São Paulo: GRD, 1998.

_____. *O valete de espadas*. São Paulo: Lazuli, 2007.

_____. A lista dos 20: A carta de Gerardo Mello Mourão. In: *Jornal de Poesia*. Diário do Nordeste, 04 de outubro de 1998. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/disseram2.html>. Acesso em: 02 abr. 2020

_____. A Geopoética de Euclides. In: *Invenção do saber*. 14. Vol. Coleção Ensaios. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1990, p. 47-57.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *A fonte e a forma: 50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. Gerardo Mello Mourão: poeta grego nascido no Ceará. Folha de São Paulo, 31 de dezembro de 1972. In: MOURÃO, Gerardo Mello Mourão. *Os peãs*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 269-271.

NAGY, Gregory. The epic hero. In: *A companion to ancient epic*. Blackwell Publishing, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. Pronunciamento de Abdias Nascimento. In: *Atividade Legislativa*. Brasília-DF: Senado Federal, 06 de março de 1998. Disponível em:

<https://www25.senado.leg.br/web/atividade/pronunciamentos/-/p/texto/222124>. Acesso em: 22 jun. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia* ou helenismo e pessimismo. 2. ed. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: *Novos estudos CEBRAP*, n.º. 31. São Paulo, out. 1991. p. 171-183.

OLINTO, Antônio. O poeta. In: *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 23 de março de 2007. Disponível em: <http://academia.org.br/artigos/o-poeta>. Acesso em: 23 out. 2019.

_____. Relações literárias: Gerardo Mello Mourão. In: *Jornal de Poesia*, 7 nov. de _____ 2012. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/GerardoMeloMouraopWilsonMartins.htm>. Acesso em: 30 out. 2019.

OLIVEIRA, Franklin de. Gerardo Mello Mourão. In: *Literatura e Civilização*. São Paulo: Difel-MEC, 1978.

ORTEGA Y GASSET. José. *A desumanização da arte*. 6. ed. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *Ensaio de estética* (Mona Liza, Três quadros do vinho e Velázquez). Tradução e organização Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *A beleza foi feita para ser roubada*. Tradução e organização Ricardo Araújo. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

_____. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. Tradução Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2002.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução bilíngue Manuel Bocage. Porto Alegre, RS: Concreta, 2016.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 4. ed. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

_____. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Editora GRD, 1996, p. 111.

PERELMAN, Chaïm; OLBRESCHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: uma nova retórica*. 2. ed. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERNOT, Laurent. La herencia de la retórica grecorromana. Thesaurus. El sistema de la retórica. In: *La retórica en Grecia y Roma*. Traductores Karina Castañeda Barrera y Oswaldo Hernández Trujillo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 233-258.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Criação do texto literário. In: *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 100-110.

PIERCE, Charles. Ícone, índice e símbolo. In: *Semiótica*. 4. ed. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 63-76.

PINTO, Anchieta Pinheiro. A poética da natividade em Os Peãs de Gerardo Mello Mourão: escritor da modernidade e da pós-modernidade. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/1apinheiro1.html>. Acesso em: 25 out. 2019.

PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Entrevista com o Sr. Gerardo Mello Mourão*. Texto com redação final, nov. 2001. 46 p. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/acamara/conheca/historiaoral/Memoria%20Politica/Depoimento/gerardo-mello-mourao/texto>. Acesso em: 30 jan. 2019.

PORTELA, Eduardo. A lista dos 20: A carta de Gerardo Mello Mourão. In: *Jornal de Poesia*, Diário do Nordeste, 2020.

POUND, Ezra Loomis. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. *Os cantos*. 1. ed. Tradução José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

_____. *Fédon*. São Paulo: Edipro, 2016.

REVISTA E. *Grande entrevistas: Gerardo Mello Mourão*. In: _____. SESC/SP, ano 6, n. 37, jun. 2000. Disponível em: www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GerardoMelloMourao.htm. Acesso em: 16 jul. 2020.

REYES, Alfonso. Sabor de Góngora. In: *Obras Completas de Alfonso Reyes XIV*. 1. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

_____. Jitanjáfora. In: *Obras Completas de Alfonso Reyes XIV*. 1. ed. México: Fundo de Cultura Económica, 1962, p. 190-230.

_____. Perinidade de la poesía. In: *Obras Completas de Alfonso Reyes XIV*. 1. ed. México: Fundo de Cultura Económica, 1962, p. 231-233.

_____. Brasil en una castaña. In: *Obras completas IX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

_____. México en una nuez. In: *Obras completas IX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. 2. ed. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RODRIGUES, Geraldo Pinto. O poema poliédrico de Mello Mourão. *Jornal O Estado de São Paulo* em 25 de junho de 1978. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: GRD, 1996, p. 97-99.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Tradução Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectivas, 2019.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Tradução Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SANTANELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. Palavra e imagem. In: *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 59-75.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Vitto. O país dos Mourões. In: *Poesia e Humanismo: ensaios*. São Cristóvão, RJ: Artenova, 1971, p. 103-105.

SCHMIDT, Augusto Frederico. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Editora GRD, 1996, p. 36-37.

_____. A lista dos 20: A carta de Gerardo Mello Mourão. In: *Diário do Nordeste*, 04 de outubro de 1998.

SILVEIRA, Alcântara; LIRA, José Luís. A crítica e o biografado. In: *A saga de Gerardo: um Mello Mourão*. Sobral: UVA, 2007, p. 105-107.

SOUSA, Eudoro de. *Origem da poesia e da mitologia e outros ensaios dispersos*. Organização Joaquim Domingues. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000.

SOUZA, Jamesson Buarque. *A poesia épica de Gerardo Mello Mourão*. 2007. 327 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Goiás, 2007.

_____. Nênia a Gerardo e um convite. In: *Jornal de Poesia*. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gerardomellomourao.html#nenia>. Acesso em: 02 dez. 2019.

SOUZA, Pero Lopes de. *Diário da Navegação da armada que foi à terra do Brasil em 1500 sob a capitania-mor de Martim Afonso de Souza*. Publicado por Francisco Adolfo de Vanhagen. Lisboa: Typographia da Sociedade dos Conhecimentos Úteis, 1839.

SPITZER, Leo. *Linguística e Historia Literaria*. Segunda edición. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Tradução Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SWETNAM, James. *Gramática do Grego do Novo Testamento*. Parte I - Morfologia. Tradução Henrique Murachco, Juvino A. Maria Jr. Paulo Bazaglia. São Paulo: Paulus, 2002.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Drummond: A estilística da repetição*. São Paulo: José Olimpio, 1970.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa primitiva. In: *Poética da prosa*. Tradução Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 79-94.

TOLENTINO, Bruno. O mito presentificado. In: *Folha de São Paulo*, 5 de abril de 1998. Disponível em: brtolentino.wordpress.com/o-mito-presentificado-1998-bruno-tolentino/. Acesso em: 02 abr. 2020.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. Tradução Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VICO, Giambattista. *Ciência nova*. Tradução Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Centauro Edições, 2013.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

YOUNG, Juan Raul. O poeta peixe. In: DOREA, Gumercindo Rocha. *Breve memória crítica da obra de Gerardo Mello Mourão*. São Paulo: Editora GRD, 1996, p. 108-110.

ZUMTHOR, Paul. Carmina figurata. In: *Revista USP*, (16), 1993, p. 69-75. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25688/27425>. Acesso em: 05 jun. 2020.