

DISPERSÃO E EXÍLIO NA ÉPICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Gustavo Scudeller (UNICAMP)¹

Resumo: *Dispersão e exílio são temas fundadores da epopeia antiga. Como tal, permanecem ligados a dispositivos centrais da composição dessas obras. Este trabalho aborda a atualização deste modelo em dois poemas brasileiros relativamente recentes: galáxias (1984), de Haroldo de Campos, e Invenção do Mar (1997), de Gerardo Mello Mourão. Nosso propósito é destacar que, embora os poemas apresentem estes temas como base de uma experiência de alteridade ligada à catástrofe, alguns ideais poéticos tradicionais como os de objetividade e acabamento artístico da obra, ao menos nos trechos em questão, permanecem inalterados.*

Palavras-chave: *dispersão; exílio; catástrofe; soberania.*

Do mito bíblico da queda de Adão e Eva do Paraíso ao Big-Bang, o tema da dispersão tem tido grande importância no imaginário do Ocidente. Já nos primeiros versículos do *Gênesis* (1: 1-2), lê-se que depois de criados o céu e a terra, a primeira obra da criação foi a luz. (Neste caso, devido ao aspecto mítico do relato, quase tudo tem o caráter da primariedade e originalidade). Diferentemente do céu e da terra, a luz não foi criada por um gesto. Ela foi convocada por Deus, mediante uma ordem: “Faça-se a luz” (1: 3). Uma vez chamada, a luz surgiu espontaneamente, como que gerada a partir de suas próprias forças: “E a luz se fez” (1: 3; grifo nosso)². Ainda segundo o relato bíblico, antes da criação da luz, a terra era deserta e informe (*tohou e bohou*), o sopro de Deus pairava sobre as águas, as trevas cobriam o abismo, e o tempo era imóvel e perene. Só quando surge a Palavra de Deus — ao mesmo tempo verbo, ordem e ação — é que as coisas ganham forma, e o tempo passa a existir como devir. Uma vez criada a luz, Deus contempla sua obra e a considera boa (1: 4). Feito isto, a primeira providência tomada é *separar* a luz das trevas, dando a cada uma

¹ Estudante de pós-graduação, no Programa de Doutorado em Teoria e História Literária, do IEL/Unicamp. Doutorando. Bolsista FAPESP. E-mail: gustavoscudeller@yahoo.com.br.

² Cf. a interessante análise que André Jolles faz deste trecho do *Gênesis*, em seu *Formes Simples* (1972: 80-84). Para Jolles, autonomia e *suficiência* seriam traços fundamentais da forma espontânea do mito.

delas um nome (1: 5): “dia” para a luz, “noite” para as trevas. Em termos míticos, esse é o ponto em que a narrativa hebraica consagra a vitória de IHVH-Eloím sobre as forças indeterminadas do caos, algo semelhante àquilo que, no mito assírio-babilônico, o herói Marduk realiza, quando, após vencer Tiamat, o mar oceânico (abismo, ou Mãe Primordial), principia a obra de ordenação do cosmos; ou o que Zeus faz, quando, vencendo os Titãs e as forças primordiais do Chaos, organiza o Cosmos e instaura a ordem olímpica, na mitologia Grega.³ No caso específico do *Gênesis*, desde essa separação primordial entre a luz e as trevas, as trevas ficam permanentemente proscritas do conjunto da narrativa bíblica da salvação. Mas nunca suficientemente separadas a ponto de deixarem de formar uma região limítrofe, paralela ao reino da luz e da revelação divina: algo como o Inferno, o reino das sombras ou o mundo dos mortos. A queda do Paraíso, a condenação de Caim, o Dilúvio e a Torre de Babel, que virão na sequência deste episódio, filiam-se a este mesmo modelo mítico inicial, transformando o tema da dispersão sob a espécie de diferentes episódios da história humana da salvação.

Também nas epopeias tradicionais, o tema da dispersão tem um papel fundamental. Na *Odisseia*, ela é o elemento organizador do enredo: todo o poema é composto em torno aos esforços de Odisseu, que tenta voltar para casa e recuperar a autoridade perdida em seu reino, depois de anos perdido no mar. A *Ilíada* não é diferente, embora mais sutil: o poema conta os reveses sofridos pelos gregos durante o tempo em que Aquiles e seus homens estiveram *afastados* do campo de batalhas, por causa da humilhação sofrida por Aquiles, numa disputa com Agamêmnon, chefe dos gregos. É na *Eneida*, porém, que o tema da dispersão se consolida mais explicitamente como *mito de fundação*: no poema, o enredo é a soma dos esforços de Enéias, o piedoso guerreiro troiano que, buscando cumprir o seu destino, abandona a cidade ainda em chamas e, com seus companheiros, persevera no esforço de levar seus deuses tutelares à Península Itálica e, ali, fundar um novo e grandioso império: o Romano. Dante não interrompe esta série de figurações, acrescentando a ela mais uma significação: em seu poema, a dispersão, enquanto desvio, é a circunstância que leva o poeta para longe do reto caminho da vida cristã, do qual o percurso pelo reino dos mortos será a ocasião de reencontro. N’*Os Lusíadas*, finalmente, a dispersão acaba por adquirir um sentido positivo, ao ser celebrada na figura das Grandes Navegações como a condição inicial e desejada que leva os marinheiros portugueses a provarem o seu heroísmo por “mares nunca de antes navegados” (“Canto I”, 1.3).

Como muitos autores já observaram, destes vários exemplos, uma linha de continuidade pode ser traçada: em nenhum deles os protagonistas saem alterados ou com grandes prejuízos, embora as situações que vivenciam envolvam grandes perigos e dificuldades. Diferentemente de uma tragédia como o *Édipo Rei*, de Sófocles, em que o herói surge como soberano querido pelo povo e acaba expulso da cidade como mendigo, depois de ter cegado a si mesmo, nas epopeias, os heróis passam por revezes e sofrimentos, mas essas circunstâncias não têm por função modificar, e sim confirmar, o caráter destes heróis. Odisseu, ao fim do poema, se reapropria de seu reino, casa, esposa, descendência e servos; Aquiles, embora escolha cumprir como seu destino retornar à guerra e morrer jovem, antes de morrer, vence

³ Cf. TOB (2004: 65), notas “a” à “h”, e Pierre Vernant (1988: 375-376).

Heitor e, por isso mesmo, conquista uma glória imorredoura entre os gregos. Enéias, ao fim da *Eneida*, vence Turno e funda sobre esta vitória a hegemonia dos latinos sobre os demais povos itálicos. Também os lusíadas, após contornarem o Cabo da Boa Esperança, chegam à Índia, lá estabelecem os primeiros contatos com os povos da região e, embora já tenham de enfrentar os primeiros conflitos com os nativos, fazem viagem de volta triunfal, celebrados pelas próprias deusas na mítica Ilha dos Prazeres. Dante, que, desta perspectiva, poderia ser visto como uma exceção, não chega a ser uma objeção: o resgate do herói, ao fim do poema, não configura uma transformação, mas sim uma reconciliação, pela figura do herói, da humanidade decaída com a sua *imago* original, a qual, segundo a teologia cristã, teria sido concebida por Deus à Sua imagem e semelhança, no momento da criação.

Isso leva a pensar que, no caso da poesia épica, são as circunstâncias exteriores, muito mais do que os personagens, que acabam por serem modificadas pela circunstância do exílio⁴ ou de uma dispersão: o herói é apenas o centro a partir do qual estas mudanças são apresentadas (Hegel 2004: 112). É só com o Romance, porém, que este procedimento narrativo irá se alterar, de modo a permitir à obra literária acolher não só personagens, mas, também, narradores de caráter ambíguo, transitório e problemático como seus protagonistas⁵. No Romance, são as transformações individuais pelas quais personagens e narradores passam ao longo de suas “histórias de vida” que irão figurar como centro da narrativa, e não as peripécias de um personagem de caráter imutável, cujas ações têm grande valor exemplar para uma comunidade. Junto deles, também a paisagem do mundo se modifica, de modo que homem e mundo passam a ser apresentados como realidades reciprocamente determinadas. Como na epopeia, o tema da dispersão se reitera sob as figuras da viagem, do êxodo e da aventura; mas passa a ser reinterpretado não mais como a ocasião para a confirmação do herói, e sim para a vivência de experiências imprevistas, que, subvertendo o percurso de vida e a concepção de mundo do protagonista, delineiam os traços gerais de sua individualidade. Nestas circunstâncias, o acontecimento de um *evento catastrófico*, já presente na epopeia e na tragédia, recobra importância, deixando de valer apenas como elemento de

⁴ Aqui, como em todo o artigo, entendo “exílio” num sentido *lato*, isto é: como qualquer tipo de expatriação, desterro ou alheamento sofrido voluntária ou involuntariamente. Recordo, contudo, as precauções de Edward Said (2003, “Reflexões sobre o exílio”), quando menciona o equívoco de se tratar indiferentemente a representação literária do exílio, normalmente ligada a uma forma de elaboração da condição de alheamento do homem no mundo moderno, e a dimensão especificamente política do problema, isto é, o exílio sofrido por grandes massas populacionais, expulsas de seu meio social sob circunstâncias concretas de conflito com grupos étnicos, religiosos ou políticos que, tão logo conquistam o poder, condenam estas massas a situações de degradação humana e social irreparáveis. Outra distinção importante, apontada por Said, consiste em diferenciar a condição do exilado da do refugiado, do expatriado e do emigrante. Como se trata, aqui, de um problema – a princípio – literário, minha opção é privilegiar as nuances destes conceitos tal como elas podem ser apreendidas a partir da leitura dos poemas, isto é, valorizando as sobreposições e substituições que estes conceitos articulam entre si na condição de figuras e elementos de composição. O mesmo vale para o conceito de “disseminação”, que preferi ao de diáspora, ou correlatos.

⁵ Cf. Lukács (2000, “A forma interna do romance”: 79-84, especialmente).

perturbação emotiva do público para ganhar o estatuto de evento que põe em decisão não só o futuro dos personagens como a estabilidade do seu próprio caráter⁶.

A poesia contemporânea partilha de elementos das duas tradições ao abordar o tema da dispersão sob a perspectiva dos problemas específicos da atualidade, mesmo quando os elabora sob a forma de um enredo situado no passado, como é o caso de *Invenção do Mar*. Ao fazer isso, procura conciliar elementos épicos da composição do herói e das situações narrativas com uma experiência de desamparo que, embora possível de ser rastreada em poemas épicos como a *Ilíada* e a *Odisseia*, é modernamente mencionada como típica do romance.

Invenção do Mar e a origem difusa da nacionalidade

Concebida como uma epopeia da fundação nacional, *Invenção do Mar* segue muito de perto o modelo da *Eneida* e celebra os eventos relativos à descoberta e colonização do Brasil como o ponto de culminância do espírito de descoberta dos portugueses da época das Grandes Navegações. Isso implica dizer que, ao reler os acontecimentos da história nacional a partir de documentos dos tempos coloniais — dentre os quais figuram crônicas, cartas, documentos de escrituração, livros de história —, *Invenção do Mar* os reinterpreta não mais pela perspectiva dos interesses de Portugal, mas do Brasil, um país que, considerando-se consolidado e independente — sobretudo à custa de sua diversidade —, vislumbra nestes acontecimentos os episódios decisivos de sua formação. Caso pretendamos circunscrever nossa noção de poesia exclusivamente ao conceito de representação imaginativa e sublimadora de um evento cuja realidade, quando existe, é sempre mais complicada e mesquinha do que se apresenta na ficção, pode-se dizer que este seria o núcleo poético do poema — isto é, o seu mito ou ficção. Como se sabe, tal concepção de poesia, de fundo obtusamente racionalista, em geral implica ignorar o que a poesia possa ter de inventiva ou, justamente, fundadora como mito e ficção. De qualquer modo, o fato é que este afastamento deliberado do poema em relação à veracidade dos acontecimentos tem suas raízes no imaginário antigo das lendas, das sagas e das genealogias familiares, sendo muito comum na religião e mesmo na história — coisa que *Invenção do Mar* não ignora, mas reivindica e afirma, quando diz que “o mito gera a lenda, a lenda gera o herói/ e só o herói pode gerar a história” (Mourão, 1997, “Canto Sexto”, “VII”: 251); ou mesmo quando, num de seus últimos “Cantos”, apresenta o próprio poema como “genealogia — vaga, acrônica e

⁶ Pense-se na *Ilíada* (“Canto XII”, v. 395-404), a cena de Aquiles arrastando o corpo de Heitor em torno de Tróia, após tê-lo matado, por exemplo; ou, na *Odisseia* (“Canto XXII”, v. 430-479), a cena do enforcamento das servas infiéis. Ambas têm uma função muito mais *patética* e pedagógica, de confirmação dos valores de justiça e de supremacia dos *melhores* (chefes ou *basileus*), por meio da comoção provocada pelo terror, do que a de uma peça desencadeadora de eventos no interior do enredo. No caso da tragédia, o problema é mais intrincado. Prometeu, condenado a ter suas vísceras comidas por uma ave, permanece exatamente o mesmo ao longo de toda a peça de Sófocles. Édipo, cegando a si mesmo, sofre o exílio como parte de sua condenação. Em nenhum desses casos, porém, a catástrofe é *a causa necessária* que desencadeia os acontecimentos do enredo, mas um elemento que acompanha e realça uma inversão completa no destino dos heróis.

ambígua/ como todas as genealogias achadas na noite dos tempos/ mas fiel e plantada na história e no mito" ("Genealogia": 353).

Essa abordagem da história produz vários efeitos de interesse para a leitura do poema. Um deles é a conversão de personalidades notórias da história de Portugal em heróis brasileiros, por meio da interpretação de seus feitos como arcaicamente vinculados à história do Brasil, ou, então, sob a alegação de que teria sido justamente a vinda destes personagens para o Brasil que teria gerado a *ocasião* por meio da qual puderam demonstrar seu valor e legar à posteridade a memória dos seus feitos. É o caso, por exemplo, de Vasco Fernandes Coutinho ("Canto Quinto", "IV"), velho fidalgo e renomado aventureiro das Índias, que, ao morrer à míngua, depois de investir toda sua vida e patrimônio numa capitania no Brasil, teria se transformado em tipo exemplar de abnegação pelo país. Ou, então, de personalidades maiores, como Don Dinis ("Canto Primeiro", "I", "II" e "X"; "Canto Segundo", "I" e "II"), Don Henriques ("Canto Segundo", "I") e o Rei Don Sebastião ("Canto Quinto", "II-VII", e cantos "Terceiro" e "Sexto", inteiros), cujos esforços em prol das navegações são contabilizados como patrimônios brasileiros. Este artifício de sublimação, na verdade, é estendido para todos os personagens do poema, incluindo índios, negros, mulheres, estrangeiros, e, muito especialmente, a multidão de heróis anônimos ("Canto V", "III"), que o poeta faz questão de catalogar como a parte mais representativa do "povo"⁷. Para o poema, todos são "civilizadores" e "fundadores" de mundo, na medida em que o próprio Brasil é concebido muito mais como uma *projeção poética* ou um sonho – isto é, como o empenho conjunto de desejos e esforços –, do que como uma realidade observável pelo conjunto de suas relações materiais ou pela extensão do seu território.

De todas as passagens de *Invenção do Mar* que elaboram estes elementos de um mito de fundação, uma das mais importantes, porém, é a que ocorre no final do poema "V" do "Canto Sétimo" (295-298). Esta passagem é importante porque surge no clímax do canto dedicado às guerras contra os holandeses, episódio escolhido como o de consolidação da identidade nacional, na história brasileira: ali, diz o poema, "pela primeira vez o verbo se fez corpo/ e o Brasil se cham[ou] pátria no país do Nordeste" ("Canto Sétimo", "VI": 306). Além do argumento tradicional de que é nesta circunstância que, brancos, índios e negros teriam tomado consciência de seu pertencimento à realidade local, *Invenção do Mar* se apoia em outros dois argumentos a fim de justificar sua escolha, ambos de um marcado teor filológico e populista. O primeiro aparece no poema II do "Canto Sétimo" (270), no qual a Restauração da Bahia é atribuída à autodeterminação da gente comum, aflorada na criação do adjetivo pátrio "brasileiros": "E ali começa a guerra – não a guerra dos reis –/ era uma vez essa guerra –/ [ali começa a] guerra do povo – um povo/ chamado brasileiro". O segundo aparece no contexto da segunda invasão holandesa, quando o poeta menciona uma carta que o negro Henrique Dias teria escrito em resposta ao comandante holandês, quando este tentava convencer os insurrectos a se renderem:

⁷ Cf. esta passagem, em especial: "Este país é uma empresa nossa –/ [...] de cada capitão/ cada soldado, cada padre, cada bolsa/ cada um de seus fundadores/ e cada sonho era um feudo e cada feudo um sonho/ e cada sonho um perigo e cada marinheiro/ ao pisar a terra pisava seu próprio feudo/ seu risco sua vida e sua morte – e era senhor/ de seu risco, sua vida e sua morte em busca/ de seu império" ("Canto Quinto", "III", p. 175).

Fincam nos cajurus dos confins o marco
 da posse – padrão
 da pedra e da cal de nossas vértebras – vértebras
 do país brasileiro.
 (Mourão 1997, “Canto Sétimo”, “V”: 297-298)

As imagens da estrofe final são incisivas: “padrão/ da pedra e da cal de nossas vértebras” (298). As ossadas dos sertanejos mortos no exílio permanecem, para *Invenção do Mar*, os sinais perenes da origem nacional, o fundamento e a base sobre a qual a identidade dos brasileiros estaria assentada. A resistência incondicional à dominação estrangeira, paga com o preço da própria vida, seria a opção ética extrema (“escolheram todos”, 297), e, portanto, a ação heróica exemplar, colocada nos limites da realidade mais chã e familiar do brasileiro: os “cajurus dos confins” (298), as beiras das matas, que abrem caminho – ou, na maioria das vezes, impedem a entrada – na direção do espaço selvagem, desconhecido e temido. Aqui, daria para objetar contra o poema que a recusa do estrangeiro poderia ser lida como uma reação conservadora, de recusa de uma experiência da alteridade⁸. Em parte, essa afirmação poderia ser verdadeira, se considerássemos o “invasor” (295) uma denominação redutora, sob a qual os autoproclamados “brasileiros” (297) procuravam resistir à mudança trazida por aqueles que, não partilhando dos mesmos interesses e planos, surgem *de fora*, como uma ameaça, permanecendo sempre estranhos e estrangeiros, como os portugueses foram um dia para os índios. Mas, por outro lado, o “estrangeiro” (297) holandês, no contexto do poema, é, também, uma figura da identidade. E mais que isso, do caráter impositivo da identidade: ceder a ele seria se conformar com o abandono das referências culturais recém adquiridas com vistas a uma submissão irrestrita à nova ordem ditada pelo mais novo conquistador. Para além das implicações políticas e culturais que esta discussão suscita, é preciso considerar que a resignação, neste caso, seria insustentável também do ponto de vista estilístico, já que colocaria a passagem em contradição com as prerrogativas de liberdade e autonomia do ideal heróico que servem de referência à poesia épica tradicional, e que, tudo indica, o poema conserva e reivindica.

Independentemente das consequências às quais a escolha pelos holandeses pudesse levar, o importante é que, para *Invenção do Mar*, a via escolhida pelo “povo brasileiro” foi a do “êxodo” (297), a do exílio nos desertos do Sertão. A opção pelo êxodo, porém, não é definida como uma opção conformista, do “é melhor assim, deixa tudo como está”. Antes, é definida como uma tomada de partido pelo que

⁸ Por “alteridade”, entendo, aqui, todo tipo de experiência que, resistindo a uma apropriação ou reconhecimento no interior de um conjunto de valores sustentados por um indivíduo ou comunidade como definidores de sua identidade, coloca em questão a própria crença na universalidade destes valores. Neste sentido, daria para dizer que a “alteridade” não poderia ser pensada como qualquer coisa de antecipadamente delimitável, algo como um conceito, uma situação, ou uma experiência, na medida em que, permanecendo absolutamente indefinível, apresenta-se justamente como *aquilo* que torna tais coisas possíveis. Penso um pouco naquilo que diz Derrida, quando, em “Psyché: l’invention de l’autre”, escreve: “L’autre, c’est bien ce qui ne s’invente pás, et c’est donc la seule invention au monde, la seule invention du monde, la nôtre, mais celle qui nous invente. Car l’autre est toujours une autre origine du monde et nous sommes à inventer. Et l’être du nous, et l’être même. Au-delà de l’être” (1987: 54 ; grifos do autor)

possa haver de absolutamente estranho e imprevisível na “marcha” (297), *sem rumo*, dos “caminhos ásperos” (297) do Sertão. Nela, o povo do Nordeste, que era, nas palavras do poema, todo o povo brasileiro, teria se exercitado na escassez e na penúria. Ali, teria dado à luz os seus filhos (“e crianças nasciam nas matas”, 297); ali, também, teria enterrado seus “fracos” (297) e seus “velhos” (297). Estes, e não apenas os *fortes* e sobreviventes, teriam fecundado a terra e gerado “as sementes bravas do Nordeste”. O “êxodo”, neste sentido, se transforma em *êxito* e, à luz dessas passagens, parece ser compreendido pelo poema como *a única via* da sobrevivência. Mas o que faz desta uma passagem especial não é apenas o fato de ela celebrar o “êxodo” como condição do homem e, muito especificamente, como *sentido* da história do “povo brasileiro”. Sendo o “êxodo” uma condição naturalizada, isto é, posta como sentido e caráter singular da identidade nacional, ele também coloca em crise a própria noção de “identidade” cultural brasileira. Esta, definida como “êxodo”, já não pode ser certa e *definida*, tampouco permanente, senão na medida em que se ausenta, diverge ou põe em risco a si mesma, ao fugir de toda representação acabada que lhe é imposta de fora ou de dentro. O próprio caráter errático e desviante da origem, neste sentido, transforma-se em caráter da identidade brasileira.

E há, ainda, outro aspecto: o “êxodo” celebrado por *Invenção do Mar* tem uma geografia insólita. Com a expulsão do Arraial, os “brasileiros” são lançados para *fora de si* – ou, ao menos, do território que reclamam como sendo seu. No entanto, esta experiência do *fora* é justamente uma precipitação no sentido da experiência mais íntima de *si*, por um lado, e da expansão dos próprios limites da territorialidade, por outro. A experiência do *deserto* como lugar de privação e de fome representa, neste sentido, um abandono das referências seguras, garantidas pela cidade e pelo comércio com as nações de ultramar. Além disso, significa também uma ampliação dos limites subjetivos, internos à cultura local, pois, neste caso, não há *fora de si* que não se converta imediatamente num novo dentro, à medida que progride. A experiência mais próxima da aniquilação e da morte, a vivência do “sertão” (297), converte-se, portanto, justamente naquilo que, segundo o poema, garante a ossatura e as “vértebras” (298), o elemento substantivo e concreto da identidade nacional.

galáxias: a dispersão pelo desastre

Em *galáxias*, a dispersão é tão central na composição do poema quanto em *Invenção do Mar*. O que muda é o ponto de irradiação e o sentido dela. De certo modo, pode-se dizer que os dois poemas realizam movimentos de dispersão semelhantes, mas com características opostas e complementares. Assim, se em *Invenção do Mar* o ponto de irradiação é o Portugal dos tempos da Descoberta, tendo como protagonista o “povo” português representado na figura de seus descobridores, em *galáxias*, o centro de irradiação é o Brasil, enquanto seu protagonista é um indivíduo romanesco, não representativo do todo: trata-se do próprio poeta, flanando por cidades da Europa, da América do Norte, do Brasil e do Japão. Não são muitas cidades. Mas a maneira como os 50 fragmentos do poema são compostos cria a impressão de se tratar de um grande quadro do mundo globalizado de meados do século XX. Pelo menos dois detalhes contribuem para isso. O primeiro e mais evidente é a

quantidade de expressões em língua estrangeira que são empregadas nos fragmentos, sempre em correspondência com o lugar escolhido como tema. O segundo e mais relevante é a forma sistemática com que os fragmentos destacam aspectos de miscigenação cultural como dados congênitos e recalcados pelo mito do caráter local. O resultado é que, embora o escopo de cidades visitadas seja relativamente pequeno, o de culturas, tempos e lugares referidos acaba sendo muito maior. Isso deixa a impressão de que a representação dos *limites* internos às culturas e lugares conhecidos tem uma importância muito maior para o poeta do que a experiência do deslumbramento ou do choque com a realidade estrangeira. Em certa medida, pode-se dizer que o eu lírico e mesmo a dicção do poema, à semelhança do que acontece nos poemas épicos tradicionais, permanecem muito pouco *alterados* pelas circunstâncias, embora as paisagens mudem copiosamente. Neste, como em muitos outros aspectos, *galáxias* se assemelha muito mais à *Odisseia* e à *Divina Comédia*, do que a epopeias de temática guerreira como a *Ilíada*, a *Eneida*, ou os *Lusíadas*.

O fragmento “aquele como se chamava”, situado bem ao meio do poema, dá uma boa ideia disso. Nele, os temas da dispersão e do exílio são enunciados logo no começo do fragmento, quando sabemos, pela voz de um dos principais personagens, que se trata da história de uma família de migrantes norte-americanos, que, contrários à guerra do Vietnã, decidem se mudar para o México. A forma precipitada como a viagem é feita e a justificativa dada em discurso indireto-livre fazem pensar que se trata mais de uma fuga do que de uma mudança: “comprara um carro e se botara de new york a méxico city com/ mulher e filhos mal sabendo guiar e não falando nenhuma palavra de espanhol [...] pouco dinheiro e com vontade de ficar/ your country is not killing people [...] in vietnan” (Campos 2004)⁹. Pelos dados trazidos pelo fragmento, é difícil saber se o motivo da mudança é apenas o repúdio à política imperialista norte-americana, ou se, na verdade, o homem e sua família estão fugindo a uma injunção mais direta: a convocação para a guerra. A deserção, neste caso, insinua-se como uma crítica à mistificação do heroísmo guerreiro inerente às epopeias tradicionais e às ideologias nacionalistas do século XX, as quais, em geral, colocam a abnegação e o sacrifício pessoal como ideias centrais de sua propaganda. Essa crítica do heroísmo pode ser lida como um traço romanesco de *galáxias*, já que é comum a teoria literária associar o surgimento do Romance a circunstâncias em que a valorização do indivíduo tende a se sobrepor aos interesses das classes dirigentes; circunstâncias que, em geral, são acompanhadas pela deterioração de valores representativos de uma aristocracia guerreira tradicional, assumidos pelas classes dirigentes como característicos de seus ancestrais (família, raça ou povo).

Um detalhe interessante do fragmento é a narração da viagem de exílio da família de norte-americanos incluir um acontecimento catastrófico, no qual o poeta tem participação como personagem ocasional. Trata-se de um acidente de automóvel, ocorrido no meio do percurso entre os EUA e a cidade de Toluca, no México. Segundo o poeta, ele não conhecia a família de norte-americanos anteriormente; teria pegado uma carona com eles por mera conveniência e, por causa disso, acabara se envolvendo no acidente. As causas do acidente teriam sido várias, todas mais ou

⁹ Por escolha poética do autor, os fragmentos de *galáxias* não tem numeração de página.

menos relacionadas ao choque com algo estrangeiro, por exemplo: a desorientação provocada pelo cansaço e pelas circunstâncias da viagem (“guiando às tontas baratatonta fuck it [...] quase duas horas para chegar a churubusco [...] dam it fuck it [...] praguejava tonto [...] garotos assobiavam para as pernas de sara palmo tâmara de coxa fora da saia”); a dificuldade com a língua estrangeira e suas raízes ameríndias (“praguejava tonto ixtapalapa churubusco palavras enroladas na língua”); o emaranhado das ruas, próprio da organização urbana local (“guiando às tontas [...] pela trama das calles”); e, finalmente, o deslumbramento, próximo da embriaguez, causado pela paisagem e pela soma dos elementos culturais (“e o méxico te/ paralisa com seu soco de pulque e plumas a você também com esse textoviagem/ entrebebido em amatl”). É curioso notar, ainda, que a relação entre o poeta e o motorista norte-americano reproduz em detalhes a de Virgílio e Dante em sua peregrinação pelo Inferno, mas em chave paródica. Assim, se, na *Comédia*, Dante assume o papel do peregrino desviado, e Virgílio é o guia, aqui, o poeta é o guia; o personagem, o peregrino. Neste caso, contudo, a palavra do poeta não tem o mesmo prestígio que a palavra de Virgílio (“aquele/ maldito crazy american sem saber guiar direito e teimando stubborn as a/ mule teimoso feito mula eu disse desta vez querendo saber onde ficava a/ highway”). Outro aspecto interessante é que ele tampouco tem autoridade para se colocar como guia, pois, igual ao peregrino desorientado, também desconhece o caminho (“eu disse [...] querendo saber onde ficava a/ highway”). Além disso, é justamente a dificuldade com a língua estrangeira, causada pelas circunstâncias, que impede o poeta de se orientar (“eu disse desta vez querendo saber onde ficava a/ highway não sei quanto porforça a highway não me deixava indagar da carretera”). Finalmente, a paisagem infernal, em vez de ser composta pela contemplação dos condenados mortos, aqui, é construída pelas iconografias das festas populares e dos monumentos mexicanos, que, ao longo do fragmento, assediam a memória do poeta (“cabeças de serpente cabeças aztecas/ e de serpente coatlicue deusa-morte deusa bi-serpe vestida de cobras vivas/ um crânio ocos de um crânio todoocos num colar de mãos madre deusa também/ da terra que a morte te está mirando desde os ocres de toluca”; “crianças brincavam com caveiras de açúcar na feria de los muertos máscaras/ de caveira em papel-cartão”).

Como em *Invenção do Mar*, neste fragmento de *galáxias* a figura da morte acompanha uma circunstância que submete os personagens a uma experiência de alteridade, representada na cena por uma espécie de peripécia, de mudança súbita ou reviravolta das circunstâncias. Ainda como em *Invenção do Mar*, onde os personagens, exilados no sertão, morrem de fome ou geram crianças nas matas, a reviravolta, aqui, é uma mudança na cena que incide diretamente sobre os personagens: “mas o pneu rompido forçou o giro à esquerda/ não sentia mais os freios verônicas de cartão y calaveras de açúcar/ um looping em câmaralenta o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado”, “o looping, e o carro virado sobre si mesmo a carretera também virada sobre/ si mesma”. Porém, se em *Invenção do Mar* o que sobra dos personagens mortos (os “seus ossos”) é justamente o que *funda* a base da identidade nacional (as “vértebras do povo brasileiro”), aqui, em *galáxias*, a catástrofe não passa de um susto, e os personagens, todos, saem ilesos da experiência do acidente: “a carretera também virada [...] / [...] nem sangue nem fogo nem fezes no coalho de óleo intactos na lata/ amassada entre vidros puídos e você e harry e sara e crianças arrelhando/ com voz

de pato donald”. De tudo, resta a memória do acontecimento, mas, dificilmente, algo como uma “cicatriz”.

É importante notar que a memória, aqui, é de uma ordem inteiramente diversa à daquela dos “ossos” dos antepassados mortos, em *Invenção do Mar*. Primeiramente porque os “ossos”, enquanto fósseis, culturalmente gozam de um estatuto empírico muito maior que a memória, e permanecem relacionados ao imaginário familiar ou nacional não em virtude da recordação, mas do culto. É apenas por meio dele que, nas palavras de *Invenção do Mar*, os “ossos” dos sertanejos se transformam em “nossos”, em “vértebras do povo brasileiro”. Há, portanto, aí, a operação de um artifício de depuração no qual todo argumento que possa contradizer a relação pretendida — quer seja, de que os “sertanejos” são “nossos” ancestrais — é imediatamente afastado. Esse processo de depuração é próprio da composição da *fábula* tanto em sua elaboração espontânea no imaginário popular quanto na poesia épica erudita. É ela, a composição da *fábula*, que depura a história e cria a exemplaridade da qual o culto irá se servir. Como paródia da poesia épica clássica — mas não necessariamente da epopeia primitiva —, o fragmento de *galáxias* leva em conta esse *artifício* e o expõe como incontornável para toda obra, ao comparar o preparo “textual” da *fábula* ao preparo de um papel tradicionalmente usado pelos ameríndios: “[assim] você também com esse textoviação/ [...] este textoviário batido e rebatido [...] com pedra e esfolhado na pedra até chegar ao doce do papel liso e piso/ onde a estória se esfinge com figuras” (fragmento “aquele como se chamava”). A exposição do artifício, aqui, sinaliza para o fato de que o poema escrito já não é memória, tampouco vale como fóssil ou documento, pois é “estória” adulterada, qualificação que não rebaixa nem sublima a “estória”, mas a coloca numa situação problemática que impõe a leitura, a deriva e a dispersão pela significação do texto como situação permanente. Propondo-se como épico, portanto, o poema faz a crítica de si mesmo e, com isso, aponta a impossibilidade de totalização do sentido como algo inerente à experiência moderna, característica muitas vezes reservada exclusivamente ao Romance.

Com foi dito, no fragmento em questão, os personagens saem ilesos do acidente. Além da memória para sempre recriada, o que resta para eles é o *susto*, que pode ser interpretado como uma ênfase ou suspensão da emoção. Esta ênfase se manifesta numa adulteração do tom e do timbre da voz, que, pela comparação com o personagem dos quadrinhos americanos, desqualifica a seriedade da imagem, conferindo humor e leveza à situação (“você e harry e sara e crianças arreliando com voz de pato donald”). Porém, é ainda a ameaça da morte, estampada pela iconografia ameríndia, que constrange a voz dos personagens e a adultera. Esta passagem tem um paralelo com o da narração do acidente, na qual a cultura ameríndia, insinuando-se nas palavras do poeta sob a forma da iconografia popular parece, primeiramente, suspender os rodopios do automóvel, pondo-o em destaque (“não sentia mais os freios verônicas de cartão y calaveras de açúcar/ um looping em câmaralenta”); e depois, sob a forma do lastro das raízes linguísticas incorporados ao nome das cidades, acelera e conclui o acidente, levando os personagens inesperadamente para o coração de um dos centros primitivos da história americana: “um looping em câmaralenta o asfalto da estrada rinchando cavalo cortado/ popocatepetl e

extlacihuatls anil com capuchos de neve e abaixo/ logo abaixo eis la gran tenochtitlan”.

Embora paródico na composição e prosaico no tema, o fragmento de *galáxias* conclui triunfalmente. Seus personagens saem um pouco arranhados, mas ainda íntegros, inalterados, como nas epopeias tradicionais. O triunfo, neste caso, também é prosaico. Ele não é o êxito na realização de uma tarefa grandiosa ou de um feito extraordinário. O extraordinário e o heróico, aqui, são tão somente a alegria de, ainda uma vez, os personagens poderem se sentir “vivos” ao experimentarem, com alegria hedonista, as seguranças que o comércio com os homens tem a oferecer: “e sara e harry e você para toluca e crianças/ para toluca vivos viva-a-vida vida para o mercado cor tortilla de toluca”. É uma visão romântica do mundo. E é justamente para um tipo de ideologia específica desta visão de mundo – o liberalismo econômico –, que o “mercado” é, há muito tempo, um lugar de segurança, de resfolego tranquilo da vida. Esta não é, porém, a visão de mundo dos povos antigos que construíram a antiga e importante cidade ameríndia, para quem, segundo se pode especular a partir da descrição do próprio poeta, os deuses do mercado e o do tributo formavam, junto com aqueles da civilização, da fecundidade, da dominação, da guerra, da morte e da prostituição, um mesmo panteão:

[...] la gran tenochtitlan seus templos e canais ladrilhos de água no risco geométrico tlaloc o deus-chuva pirâmide azul pirâmide púrpura a figura da liteira é cihuacoatl inspetor dos mercados e os dois de orelheiras jade e cara negra tinta de negro coletam tributos guajolotes elotes frijol de diferentes colares há de tudo aqui pescado acociles ranas e iguanas na coroa-de-copos de leite a pequena prostituta xochiquetzal ao colar de jade cabelos colhidos pela mão sinistra e tigrídea a floramor (Campos 2004)

Escrito a partir da costura de quatro estratos de textos diferentes (primeiramente, o da história da migração da família norte-americana; em segundo lugar, o da história pessoal do poeta; em terceiro, o das observações do poeta sobre os costumes e a paisagem local do México; e, finalmente, o das observações do poeta sobre a escrita), esse fragmento de *galáxias* se apresenta como sendo justamente isso: matéria batida, amassada, repisada, planejada e amarrada a partir de vínculos de semelhança, até o ponto de se tornar descontextualizada e irreconhecível, “como a massa do amatl”; ou como uma narrativa verossímil em relação ao “verô”: sempre meramente possível e imemorial. Esse ponto de saturação buscado pelo fragmento é o mesmo atingido pela cortiça extraída da árvore do amatl, quando, ao perder sua forma, manifesta a neutralidade informe de sua substância, isto é, vira papel. “entrebebido em amatl”, confundido na metáfora de sua própria eleição o fragmento de *galáxias*, que também se auto-refere como “textoviagem” e “textoviário”, quer “chegar ao doce do papel liso e piso”, isto é, quer se alterar para alçar o ponto de maior acomodação da matéria à compreensão e ao gosto, transformando o seu próprio processo de composição em matéria – quer ser dócil e doce à leitura, ser fábula, como uma fala que ensina o sentido do seu próprio texto, ainda que a forma e a elocução do poema trabalhem no sentido contrário –; em último caso, quer ser

fluente (“liso”) e apontar a si mesmo como o substrato sobre o qual o percurso (“piso”) da leitura acontece (“texto em progresso animado da velocidade de uma escrita que se encaminha para dentro de seu próprio intestino destino escritural”, como se pode ler num outro fragmento, intitulado “vista dall’ interno”).

Como se vê, neste fragmento, o poeta concentra todo o processo de transformação decorrente de uma mudança súbita e inesperada da ordem sobre o domínio da circunstância, das personagens em cena e do próprio texto, mas muito pouco sobre si mesmo. Como o poeta épico tradicional, o eu lírico de *galáxias* permanece distante, contemplativo, como quem narra, rememora e reinventa poeticamente os acontecimentos, mas não se altera bruscamente com a sobrevinda destas memórias ou submerge ao fluxo das imagens. O fragmento, como os demais do poema, permanece inalterado, com dicção, proporção dos versículos e tom semelhante. E, embora em outros fragmentos o poeta possa fazer a defesa da impureza e relatividade do sentido, da autoria e da fábula, mesmo essa defesa parece preservar a soberania do poeta, que permanece intocado pela experiência que rememora e inventa.

A convergência pelo impossível

A leitura dos trechos de *Invenção do Mar* e *galáxias* permite fazer algumas observações sobre o modo como estes poemas elaboram os temas da dispersão e do exílio. Primeiramente, é de se notar que nos dois poemas, estes temas apareçam relacionados a alguma circunstância catastrófica. Em *Invenção do Mar*, esta circunstância é a Segunda Invasão Holandesa; em *galáxias*, é o acidente de carro envolvendo o poeta e a família de norte-americanos. Nos dois poemas, o lugar de exílio para o qual os migrantes se dirigem, após a catástrofe, é algum lugar cujo significado geral remete a uma ideia de *interior*. Em *Invenção do Mar*, este lugar é o “sertão”; em *galáxias*, a cidade de Tenochtitlan. Nos dois casos, este lugar é figurado como um território inabitável: o “sertão” por sua paisagem árida, escassa em economia e víveres; Tenochtitlan por ser apenas a ruína de uma grande civilização, franqueada apenas à visitação turística. Também nos dois casos, os lugares são povoados por signos de morte: as “ossadas” dos nordestinos mortos, em *Invenção*; as estátuas, os templos e a iconografia macabra do templo asteca, em *galáxias*. Nos dois casos, a relevância do interior na figuração dos lugares de exílio poderia fazer pensar num movimento de recuo diante da realidade agressiva da vida moderna. Esta, sempre anunciada nas iconografias da morte, mas jamais plena e diretamente representada, motivaria uma busca pela segurança do espaço íntimo, como o da casa, o do templo, ou do útero materno. Porém, como já foi dito, o “sertão” e a cidade asteca, aqui, são lugares abertos e inóspitos, signos do inabitável. Mais do que uma presumida “realidade” do mundo moderno, estes *lugares*, sim, permanecem inominados; ou se preferirmos, apenas sumariamente referidos. Nos dois poemas, nada sabemos da experiência do “sertão” ou de Tenochtitlan senão que estes lugares sobrevêm aos personagens após uma catástrofe; e que os signos aí encontrados são todos mudos, como as “ossadas” que, no “sertão” de *Invenção do Mar*, apenas “apontam” – e aí o verbo usado é importante – a “rota da viagem do povo

brasileiro”; ou, então, como no caso do fragmento de *galáxias*, em que os signos são hieróglifos mudos que o poeta alcança descrever, mas jamais interpretar. Assim, não cabe supor que as cenas de exílio dos poemas apenas reproduzam o modelo nostálgico da busca do Paraíso Perdido, ou então, da reconquista da Ítaca há tempos abandonada. Mais apropriado seria dizer que reproduzem o modelo da Queda, da dispersão sem redenção nem direção definida, muito recorrente no romance; sobretudo o modelo de uma Queda sem pecado nem culpa, ou seja, promovida não pelo indivíduo, mas por uma catástrofe – mera objetivação das circunstâncias incontornáveis ou do acaso.

Outro aspecto importante das duas cenas é que elas compõem um elogio da alteridade, que, nestas cenas, estaria figurada na experiência de proximidade dos personagens com o deserto, a ruína, a aniquilação, a morte e o nada. Esta experiência da alteridade, ao mesmo tempo em que implica a perda da soberania dos personagens, promove uma alteração no perfil da voz narrativa, mas não um abalo dos narradores diante dos acontecimentos. A alteração da voz, neste sentido, se manifesta mais como uma conformação estilística ao assunto, uma acomodação da catástrofe no interior de um corpo que busca recebê-la, do que como a disseminação desconjuntada das marcas de um evento não dominado. Deste modo, o desarranjo onomatopaico provocado pelas palavras ameríndias “popocatepetl” e “extlacihuatls”, em *galáxias*, se dissemina pelo enunciado, enfatizando as voltas do carro durante o acidente, mas esse desarranjo é subitamente apagado pela descrição idílica e maravilhosa da paisagem de céu azulado e de montanhas nevadas, que se abre aos olhos dos passageiros: “anil com capuchos de neve e abaixo/ logo abaixo eis la gran tenochtitlan”. Também em *Invenção do Mar*, a paisagem árida do “sertão” repercute na voz do narrador, fazendo com que o detalhamento descritivo da cena se desdobre na concentração sintática da frase (que abusa da intercalação) e na disseminação de consoantes sibilantes (f, j, s, v), acompanhadas de oclusivas (c, d, m, p), as quais tornam o enunciado algo rígido, pela interrupção das vogais: “Fincam nos cajurus dos confins o marco/ da posse – padrão/ da pedra e da cal de nossas vértebras – vértebras/ do país brasileiro”. É o fim do poema “V” e esse tom perdura ainda pelo poema “VI”, mas logo se dissipa quando é preciso voltar à narração de eventos mais episódicos: “Envia Nassau do Recife a Angola oitocentos holandeses” (“Canto Sétimo”, “VI”: 300).

De todo modo, seria preciso *não ler* a neutralidade dos poetas apenas a contrapelo deles mesmos, como uma reserva em face dos riscos e deformações que a experiência da alteridade envolveria. Se não perturba o poeta, é porque, talvez, a experiência, quando representada poeticamente, não pode – ou não quer – ir muito além da plenitude genérica do exemplo (como o próprio eu lírico de *galáxias* afirma, ao falar de sua busca pelo “liso” e o “dócil” do papel; ou como sugere o eu lírico de *Invenção do Mar*, ao dizer que “no princípio era a rima e a rima era diante do mundo”, no “Canto Primeiro”, poema “XVIII”: 42). Mas essa plenitude do exemplo, em todo caso, não pode escapar a condição de ser sempre *outra coisa* em relação ao modelo, como a rima o é de outra rima, mesmo quando perfeita, o que acaba por constituir tanto a fraqueza quanto a força do exemplo. Assim, se o acontecimento narrado não é suficientemente perigoso para arruinar a fala do poeta, nem suficientemente seguro para torná-la exemplar, também não é suficiente para edificar ou arruinar qualquer

coisa. Neste caso, poderíamos perguntar (como se nos indagássemos, no fundo, sobre o fim da poesia épica, e, por generalização, da poesia como um todo): – Qual a razão de representar, se a poesia não pode ensinar nem sequer mudar nada? A leitura dos poemas permite concluir, ao menos o seguinte: que da representação da dispersão e do exílio como experiências de exposição à violência e às intempéries do exterior – mesmo quando vivenciada como exílio íntimo, como deriva sem rumo ou experiência silenciosa do nada – sempre sobraria um resto, um resíduo: o amontoado de latas velhas do que era um carro; a sensação de ainda estar vivo ao passear no mercado; um amontoado de ossos perdidos no sertão e no imaginário cultural do país; enfim, qualquer coisa diferente de uma norma, ou um modelo inescapável, cuja dispersão ou desvio minimamente perceptível, resultaria em punição. Mesmo em situações catastróficas, como é comum se referir ao falar da modernidade, a epopeia insinuaria, assim, a oportunidade de uma última chance: a de ser, paradoxalmente, a prova de um exemplo e o exemplo de uma prova. Ou seja, o resíduo de uma experiência impossível.

DISPERSION AND EXILE IN BRAZILIAN CONTEMPORARY EPIC POETRY

Abstract: Dispersion and exile are founding themes of ancient epic. As such, they remain linked to central devices of these compositions. This paper discusses the update of this model in two relatively recent Brazilian poems: *galáxias*, by Haroldo de Campos (1984) and *Invenção do Mar*, by Gerardo Mello Mourão (1997). Our purpose is to highlight that, though the poems address those themes as a basis to an experience of alterity, linked to a catastrophic event, some traditional devices, as the ideal of objectivity and of completeness of the work of art, remain unchanged, at least in the passages in question.

Keywords: dispersion; exile; catastrophe; sovereignty.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, H. *galáxias*. 2 ed. revista; organização de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DERRIDA, J. *Psyché: inventions de l'autre*. Paris : Galilé, 1987.

HEGEL, F. W. *Cursos de Estética*. 2 ed. Tradução: Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, revisão técnica: Márcio Seligmann-Silva; consultoria: Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. Volume IV.

JOLLES, A. *Formes Simples*. Traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, 1972.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MOURÃO, G. M. *Invenção do Mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

TOB – *La traduction oecuménique de la Bible*. 10 ed. Paris : Édition du Cerf ; Villiers-Le-Bel: Société Biblique Française, 2004.

VERNANT, P. La formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque. In : _____. *Mythe et pensée chez les Grecs: Études de psychologie historique: nouvelle édition revue et augmentée*. Paris : La Découverte, 1988.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/08/2012 E APROVADO EM 10/10/2012.