

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

TIAGO DA FONSECA CARNEIRO

**MITO E EPOPEIA NA MODERNIDADE: UMA LEITURA DE
O NATIVO DE CÂNCER, DE RUY BARATA**

BELÉM
2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

TIAGO DA FONSECA CARNEIRO

**MITO E EPOPEIA NA MODERNIDADE: UMA LEITURA DE
O NATIVO DE CÂNCER, DE RUY BARATA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, com vistas à obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes.

BELÉM
2011

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas

da Fonseca Carneiro, Tiago, 1986-
MITO E EPOPEIA NA MODERNIDADE: UMA LEITURA DE O
NATIVO DE CÂNCER, DE RUY BARATA / Tiago da
Fonseca Carneiro. - 2011.

Orientador: José Guilherme dos Santos
Fernandes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto
de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Belém,
2011.

1. Mito na literatura. 2. Ruy Barata - O Nativo de câncer - Crítica e
interpretação. 3. Narrativa (Retórica). 4. Literatura folclórica -
Amazônia. I. Título.

CDD 22. ed. 398.2

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

TIAGO DA FONSECA CARNEIRO

**MITO E EPOPEIA NA MODERNIDADE: UMA LEITURA DE
*O NATIVO DE CÂNCER, DE RUY BARATA***

Data da Defesa: 13/04/2011

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes – Orientador/UFPA.

Membro: Prof. Dr. Silvio Augusto de Oliveira Holanda - UFPA

Membro: Prof.^a Dr.^a. Josebel Akel Fares - UEPA

Para aquele que me guia mansamente a águas tranquilas e me restaura o vigor.

AGRADECIMENTOS

A Jesus Cristo, por seu exemplo de obediência e entrega;

A minha esposa Elisama, por seu carinho e pelo incentivo diário, que me libertou de uma visão pequena e permitiu, em sua companhia, transpassar barreiras antes intransponíveis;

Ao professor Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes, por me ter orientado e por me oferecer diversas possibilidades de observar a obra de Ruy Barata;

A minha família que me apoiou com amor e deu condições de prosseguir nos meus estudos. Vovô Raimundo (*in memoriam*) e vovó Carmina, esta dissertação é dedicada a vocês com toda a gratidão!;

A todos os meus pequenos irmãos, que me incentivaram de diversas formas para que eu fosse adiante, como um jovem alicerce em casa;

Aos colegas, amigos e professores da UFPA, que cooperaram, também, durante cada pequeno passo.

Por fim, agradeço imensamente à CAPES pelo apoio financeiro concedido durante a elaboração desta dissertação.

*Um quase nada se fazia tudo,
como de tudo se fizesse nada,
e logo vinha o sol redespelhando
as demoras das doras-demerara,
onde a flecha silvana e se detinha,
à sombra dos relatos de Carminha,
solvida no fluir dos alguidares.*

(Ruy Barata, *O Nativo de Câncer*)

RESUMO

Este trabalho analisa a obra *O Nativo de Câncer*, do escritor paraense Ruy Barata, publicado como fragmento em 1960. Buscamos estudar os elementos mitológicos e épicos presentes na composição do poema *O Nativo de Câncer*. No primeiro capítulo faremos um estudo do mito, apresentando as ideias de Mircea Eliade sobre a ocorrência do mito nas sociedades tradicionais por meio do texto *Mito e Realidade*. Também exporemos o pensamento de Roland Barthes, no texto *Mitologias*, que aborda as maneiras em que o mito ocorre na contemporaneidade. Adicionalmente, esboçaremos conceitos acerca da epopeia, contextualizando sua ocorrência na Grécia e indicando suas configurações, as quais serão contextualizadas posteriormente. No segundo capítulo, trataremos das narrativas dos naturalistas e estudiosos que viajaram pela Amazônia nos séculos passados, a fim de compreendermos como ocorrem os mitos fundadores na região e como Ruy Barata tenta desfazê-los por meio de sua poesia moderna. No terceiro capítulo, analisaremos auxiliados pela “Estilística Genética” de Leo Spitzer os dois cantos do poema *O Nativo de Câncer*, justificando a utilização de determinadas figuras retóricas, a fim de apresentarmos em que momentos e de que maneira o poema pode se assemelhar ao mito e à epopeia e como estas configurações exprimem a luta do poeta nativo pela poesia na Literatura da Amazônia.

Palavras-chave: Ruy Barata; O Nativo de Câncer; mito; epopeia; modernidade.

ABSTRACT

This thesis analyses *O Nativo de Câncer*, by Ruy Barata, which was first published as a fragment in 1960. We aim to study the mythological and epic elements present in the composition of the poem *O Nativo de Câncer*. In the first chapter we will study the myth by presenting the ideas of Mircea Eliade about its occurrence in the traditional societies through the text *Myth and Reality*. We will also present Roland Barthes' thinking in the text *Mythologies*, which approaches the ways myth occurs in the contemporaneity. Additionally we will draft the concepts about Epic by contextualizing its occurrence in Greece and by indicating its configurations, which will be contextualized posteriorly. In the second chapter we will deal with the narratives of naturalists and studios who traveled to Amazon in the last centuries, so that we comprehend how the foundation myths occur in the region and how Ruy Barata tries to untie them through his modern poetry. In the third chapter we will analyze the two chants of the poem *O Nativo de Câncer* with aid of Leo Spitzers "Genetic Stylistics", justifying the use of certain rhetorical figures, so that we present in which moments and ways the poem can be similar to the myth and Epic and how these configurations express the native poets fight for the poetry in the Amazon Literature.

Key-words: Ruy Barata; O Nativo de Câncer; myth; Epic; modernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 ESTUDO DO MITO	16
1.1 CONCEITOS DE MITO.....	16
1.2 A FUNÇÃO DO MITO NA GRÉCIA.....	29
1.3 O MITO, HOJE.....	35
2 A FUNÇÃO DO MITO NA AMAZÔNIA	40
2.1. RUY BARATA, O NATIVO POETA.....	40
2.2. TRANSPLANTAÇÃO MÍTICA: NARRATIVAS DE VIAJANTES.....	47
3 NATIVIDADES: O ESTUDO DO POEMA	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
ANEXOS	45
O NATIVO DE CÂNCER.....	
CARTA DE MARIO FAUSTINO A RUY BARATA.....	

INTRODUÇÃO

Que a obra do poeta e compositor Ruy Barata alcançou significativo prestígio nos meios populares e acadêmicos é um fato por muitos conhecido. Contudo, se *Pauapixuna*¹ brilha com todos os harmônicos da voz de Fafá de Belém, trazendo consigo o balanço da cultura do amazônida sob a perspectiva cativante de Ruy, sua obra poética permanece hoje, por outro lado, muito menos manifesta.

Cientes dos incentivos à manifestação artística executados pelos órgãos estatais, podemos enumerar alguns lançamentos de coletâneas de Ruy Barata. Nas instituições acadêmicas paraenses, as bibliotecas já contam com publicações em revistas, monografias e dissertações de mestrado², as quais são de número mínimo, mas contêm leituras e interpretações reveladoras da alma do poeta. Faz-se necessário acrescentar ainda, que sobre a obra mais extensa (e quiçá mais madura) do poeta, *O Nativo de Câncer*, não existem nos acervos públicos monografias de mestrado que lhe deem um tratamento exclusivo e detalhado.

Diante destas considerações, torna-se oportuna e necessária a existência produções científicas que caminhem a fundo pela rota da natividade do poeta, de maneira que a ciência já produzida sobre sua poesia possa ser mais ampliada e enriquecida. Além disso, em sequência à nossa trajetória acadêmica enquanto pesquisadores da obra de Ruy Barata, almejamos aprofundar nossos estudos acerca da obra do poeta mcorongo, já iniciados quando da publicação de nosso Trabalho de Conclusão de Curso, durante a graduação em Letras.

Assim, nosso objetivo geral para esta pesquisa se fundamenta sobre os versos de *O Nativo de Câncer*, pretendendo penetrar por suas teias de densa textura para uma leitura auxiliada pelos conceitos de mito e de epopeia, pela evidência inicial de a configuração do texto apresentar um princípio contraditório, – sendo moderna pelo momento histórico de sua composição e, ao mesmo tempo, de eloquência semelhante a de uma obra fundadora ou criadora de uma realidade, como a epopeia clássica. Desta forma, pretendemos responder à pergunta: o que torna este longo poema uma obra da modernidade a despeito de aparentar ser uma epopeia?

¹ A canção *Pauapixuna*, musicada juntamente com André Barata, filho de Ruy, tem seu texto publicado na coletânea *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*, organizada por Alfredo de Oliveira, em 1990.

² *O Cristianismo nos versos de Ruy Barata: uma leitura temática* (Alonso Junior, 1995) e *Paul Celan und Ruy Barata: das Todesmotiv im Vergleich* (Carneiro, 2008).

Originária de leituras primeiras, nossa compreensão do poema parecia indicar uma relação de gênero com a poesia épica, especialmente pela extensão do texto que, disposto em dois cantos, tem os versos em métrica fixa. Consecutivamente, outros indícios do estilo do poeta de *O Nativo de Câncer* nos incitavam ao estabelecimento de um diálogo mais profundo com a epopeia, levando-nos a um retorno à história literária da Grécia homérica.

Iliada e *Odisseia*, poemas épicos de autoria atribuída a Homero, narram um complexo e minucioso desenrolar de acontecimentos em texto escrito, contendo, porém, a memória coletiva como apoio fundamental do retorno ao passado. Como em Halbwachs (1990), o apoio da memória interior sobre a histórica demonstra a inter-relação de ambas existente em diferentes discursos, como os de textos épicos.

Trataremos *O Nativo de Câncer* também sob essa perspectiva, especialmente porque as próprias memórias individuais do poeta são expressas pelo aspecto biográfico do texto, sendo a coletividade a fonte principal e matéria do seu labor artístico. Este fato permite que se formule um questionamento mais específico, se o poema de Ruy Barata também dá forma aos elementos originários de uma memória coletiva amazônica, as quais se dispõem entre outras referências universais.

Assim, como desmembramento do objetivo geral, podemos nomear nosso primeiro objetivo específico, o qual visa indicar se e de que maneira a memória coletiva ganha forma por meio da poesia épica de Ruy Barata. Como ferramenta auxiliar, faremos uso das teorias formuladas acerca da Estilística, visto que priorizaremos a análise sintática e vocabular da linguagem durante a maior parte da nossa interpretação.

Teremos por base a Estilística de Leo Spitzer, que classifica a “Estilística Genética” como aquela intrínseca ao estilo do escritor, ou seja, referente à aparência formal construída pelo poeta, com base no conteúdo de uma coletividade. Para tanto, transitaremos entre a análise da forma e a interpretação do mito como uma entidade coletiva.

Um estudo de orientação estilística pode proporcionar à análise de *O Nativo de Câncer* um enriquecimento referente ao esmiuçamento de alguns recursos próprios do estilo de Ruy Barata, como a escolha/criação vocabular³ e o alcance de efeitos pretendidos. Isto é oportuno com relação ao poeta mocorongo, que não apenas escreveu poemas tão rítmicos e melódicos

³ Marcel Cressot (1980) afirma a este respeito que “com o léxico começam as verdadeiras dificuldades, uma vez que estamos perante duas ordens de fatos que não podem confundir-se sem inconveniente. Uma coisa é a língua bruta, outra coisa a utilização da língua. Fazer uma análise estilística não é elaborar um catálogo de vocábulos, mesmo neológicos; a tarefa do investigador é a de discernir as intenções e os efeitos que se lhes associam e, nesta ordem de ideias, um neologismo não tem, necessariamente, mais interesse do que um termo corrente”

que se tornaram canções – graças à parceria com seu filho André Barata – mas que exerceu influência sobre a arte de outros músicos e poetas, pela modernização de seu ofício artístico. Sabemos, contudo, que estilo não se refere unicamente ao autor, mas também a gêneros literários, o que aprofunda nosso interesse pela (não-)inserção de *O Nativo de Câncer* no gênero épico.

As particularidades de cada um dos cantos são facilmente percebidas logo na primeira leitura, pois a parte inicial apresenta uma maior liberdade no trabalho com o vocabulário, enquanto a segunda possui uma construção mais prosaica. Contudo, justamente a autonomia poética do Canto I confere a ele um caráter mais sugestivo e sensorial, criando uma atmosfera apropriada a eventos maravilhosos, a qual contém, por si só, um importante aspecto da poesia: o trabalho com a sonoridade. Em Ruy Barata se revela, assim, um tumulto lexical perceptível, de chofre, evidenciando um estágio pró-genésico que, à sua maneira, manifesta a presença de entes sobrenaturais como os da épica homérica. Esta evidência nos sugeriu o segundo fio condutor desta dissertação, a atuação do sobrenatural no estabelecimento daquilo que se conhece então, ou seja, a presença do mito.

Amplamente difundidos pela oralidade na Grécia antiga e eternizados pela arte literária de Homero, os mitos faziam parte do cotidiano da sociedade grega e possuíam respostas para muitas questões sobre o surgimento das coisas naturais e das institucionalizadas. Na epopeia, era o mito a espinha dorsal de toda a narrativa, sendo o produto do ofício literário alimentado no seio do povo. Desta forma, se pretendemos pontuar questões sobre a epopeia, é-nos novamente coerente estabelecer um diálogo paralelo com o mito.

O ente sobrenatural, que parece atuar ativamente no Canto I, é dono de uma voz manifestada por sentenças de nuances bíblicas, quando no *Velho Testamento* a totalidade da criação surge pelo *logos*. De semelhante maneira, em *O Nativo de Câncer*, o poeta entrega-lhe a autonomia da palavra, para que a atmosfera se estabeleça como o momento da criação de algo. Interessa-nos neste ponto, contudo, apresentar o segundo objetivo específico desta pesquisa, concebido a partir desta constatação: no poema épico de Ruy Barata parece também haver uma voz que possui o poder de criar contido em cada palavra, ou seja, a presença de um ser divino que, como no mito, se manifesta em seu caráter cosmogônico. Assim, pretendemos encontrar a aproximação entre *O Nativo de Câncer* e o mito pela presença de uma cosmogonia existente no Canto I do poema.

No primeiro capítulo desta dissertação, apontaremos a viabilidade da utilização de determinados pressupostos teóricos para nossa pesquisa, enveredando pelos caminhos da épica e do mito na Grécia, haja vista a inter-relação de ambos atuar tão amplamente nas

epopeias homéricas. Mesmo que nosso objeto de estudo seja rico em regionalismos, sua formatação e características conferem-no, também, uma grande semelhança com a épica clássica, e, por consequência, com o mito que nela estava presente. Por isso, nossa opção é não tratar diretamente do mito na Amazônia quando da apresentação de nossos fundamentos teóricos. A estes, aliás, serão expostos paralelamente alguns versos de *O Nativo de Câncer*, os quais julgamos cruciais para a orientação de nosso pensamento, pois viabilizam e validam o trabalhar na sequência de nossas impressões primeiras.

Outro objetivo específico de nossa pesquisa se estabelece através do caráter fundacional que o poema de Ruy Barata assume. Desta forma, procuraremos esclarecer porque *O Nativo de Câncer* constitui-se poema fundador da Amazônia enquanto região. Tal tarefa nos leva a percorrer questões históricas sobre a região, cujo mito fundador foi forjado por testemunhas oculares distanciadas e também indiferentes à diversidade de modelo econômico e de cultura. Além disso, o texto em si nos instiga constantemente ao reconhecimento do que ele seja formalmente: como falar de uma epopeia se *O Nativo de Câncer* parece estar na fronteira de outros gêneros na modernidade? O que é esta criação de Ruy Barata e como podemos classificá-la?

A busca pelas respostas aos questionamentos acima será realizada no segundo capítulo desta dissertação, que se intitula *A função do mito na Amazônia*, no qual as contradições entre os olhares internos e externos sobre a região e o amazônida indicarão a posição de *O Nativo de Câncer* na obra de Ruy Barata.

Este fato nos indica a busca do poeta por uma poética da Amazônia e a tentativa do olhar para si e seu redor com consciência e profundo reconhecimento da sua formação cultural. A auto-inclusão do poeta em sua narrativa épica é um convite para evidenciarmos as singularidades de cada um dos dois cantos, mesmo quando reparamos no longo período que levou para ser escrito, e ainda assim permanecer inacabado.

Após a preparação adequada dos pressupostos teóricos e de fatos históricos acerca da Amazônia, partiremos, no terceiro capítulo, para a análise de *O Nativo de Câncer*. Devido às características biográficas, o poema apresenta a memória individual do poeta, a qual se fundamenta na memória coletiva. Isto parece anunciar a criação de uma realidade amazônica pela palavra-poesia, o que nos dirige ao último objetivo específico: descrever se e como se dá a ruptura de *O Nativo de Câncer* com os mitos fundadores da região amazônica diante da voz da natividade, a partir do diálogo com a transplantação mítica das narrativas dos naturalistas na Amazônia.

Se *O Nativo de Câncer* é uma narrativa longa e conta a luta de um herói, resta-nos descobrir de que maneira a forma e o conteúdo de estabelecem nesta epopeia moderna. Aparentemente híbrida, pelo menos nestes dois pontos, verificaremos como se estabelece a épica de Ruy Barata em meio à mescla de gêneros – fato perceptível pela própria opção de escrita nos dois cantos do poema, que variam entre a prosa e a poesia – e na mistura de temas – haja vista a luta heroica estabelecida pela voz do poeta, que parece ocorrer, contudo, mais ao modo teuto-romântico do que grego. Isto porque o foco narrativo é nitidamente alterado no segundo canto, transformando consigo a própria noção do gênero literário.

Diante destas evidências iniciais, almejamos esmiuçar tais ocorrências para caracterizar esta manifestação poética e alocá-la em uma posição particularmente estabelecida dentro da Literatura da Amazônia.

Sem, contudo, adiantarmos respostas, deixemos que *O Nativo de Câncer* nos reja sobre o mesmo signo da natividade, para percorrermos a saga do nativo e sermos igualmente cativados por ela. Sua visão de mundo, autenticada pelo ofício poético, nos ilumina enquanto estudiosos da região, tanto pela denúncia do que não seríamos, quanto pela empatia de quem podemos ser.

Como anexo a esta dissertação, encontra-se a transcrição de *O Nativo de Câncer*, conforme sua publicação em *Antilogia* (BARATA, 2000), com versos numerados, além de uma carta de Mario Faustino enviada a Ruy Barata, mediante a qual podemos conhecer mais sobre a proposta estética de sua poesia.

1. ESTUDO DO MITO

1.1. CONCEITOS DE MITO

Conforme apresentado na introdução, esta dissertação tem o objetivo de fazer uma leitura de *O Nativo de Câncer*, de Ruy Barata, a partir da compreensão do conceito de mito, visto que pretendemos apresentar duas formas diferentes de observar dentro do poema em questão. Porém, antes de alcançar o objetivo pretendido, é necessário discorrermos sobre o que se tem discutido acerca do mito, abordando os seus conceitos definidos por diferentes estudiosos, bem como a sua função social, fundacional e poética na Grécia. Trabalharemos ainda, na parte final deste capítulo, uma exposição das principais teorias que refletem sobre o mito hoje, cuja aplicação neste trabalho se justifica pelas configurações contemporâneas do *corpus* que delimitamos para a análise.

Recorreremos inicialmente às definições de mito encontradas nos dicionários, as quais servirão como referência básica inicial para nossa progressão conceitual neste capítulo. De acordo com o dicionário *Aurélio*⁴ o mito é definido como:

s.m. Narrativa popular ou literária, que coloca em cena seres sobre-humanos e ações imaginárias, para as quais se faz a transposição de acontecimentos históricos, reais ou fantasiosos (desejados), ou nas quais se projetam determinados complexos individuais ou determinadas estruturas subjacentes das relações familiares.

Por intermédio desta definição, temos uma referência inicial sobre o que seja o mito. Esta exposição, entretanto, elabora o conceito de forma ampla, incorporando à definição estudos diversos, estendendo-se até a uma nuance mais psicanalítica. Contudo, continuaremos a ampliá-la ou mesmo transformá-la de acordo com estudos mais aprofundados, os quais analisaremos a seguir.

Apresentemos, agora, a ideia do pensador e estudioso grego Aristóteles com relação ao mito. O filósofo viveu entre os séculos 384 e 322 a. C. e tornou-se uma importante referência na ciência que se desenvolvia devido aos seus escritos filosóficos, estéticos e matemáticos e biológicos. Enquanto escritor da *Poética*, sua compreensão de mito se relaciona diretamente ao elemento composicional em si, por exemplo, da tragédia, conforme observamos em sua afirmativa: “ora o mito é imitação de ações; e por ‘mito’ entendo a composição dos atos”

⁴ Definição consultada em <http://www.dicionariodoaurelio.com/>, em 08.09.2010.

(ARISTÓTELES, 1991, p. 252). Assim, conforme disposto ao longo de todo o capítulo VI da *Poética*, o mito é parte constituinte da tragédia.

Aristóteles compreende epopéia enquanto imitação, por ser também poesia, imitando por meios diversos. Contudo, na definição aristotélica, o mito se revela antes por meio de seu caráter ficcional, o que o posiciona diante de uma perspectiva mais fabular, historicamente articulada com desenvolvimento da Grécia Antiga em termos de cultura escrita. Com isso, o mito não se constitui como explicação verdadeira das coisas que existem, mas serve, por exemplo, de conteúdo cultural na educação, quando a ciência passa a dar respostas às perguntas do homem através de suas técnicas.

A contribuição de Aristóteles ao conceito de mito não se expandiu para além de uma compreensão ficcional, mantendo-se na perspectiva de uma narrativa, que permitia alcançar a purgação ou purificação da alma mediante uma descarga emocional advinda do drama experimentado esteticamente. O mito, para Aristóteles, seria a criação da imaginação humana e o conteúdo da poesia.

Avançaremos vários séculos à frente, até chegarmos ao século XX, para conhecermos uma perspectiva mais contemporânea do que seja o mito. Apresentaremos as ideias do historiador e romancista romeno Mircea Eliade (2000), expostas no livro *Mito e Realidade*.

No início do primeiro capítulo, intitulado *A estrutura dos Mitos*, Eliade trata de duas concepções de mito e seu período de efetividade na História. A primeira concepção se refere aos estudiosos do século XIX e anterior a este, que observavam o mito como “ficção” ou “fábula”, em uma compreensão aristotélica do mito. A segunda, contudo, surgiu no século XX, a qual passou a observar o mito como uma ficção e realidade. Entretanto, Eliade afirma que há, na atualidade, a coexistência de ambos os pontos de vista, fato que gera divergências referentes ao uso do vocábulo.

O historiador romeno delimita o objeto de sua pesquisa às sociedades em que o mito é ainda fornecedor de moldes para a conduta humana, não se atendo somente à compreensão de sua ocorrência dentro das sociedades tradicionais, mas também, em parte, dentro das sociedades contemporâneas, o que nos permite ainda refletir sobre o mito na atualidade, conforme propusemos abordar na parte final deste capítulo.

Sua decisão por analisar prioritariamente a mitologia das sociedades tradicionais está no fato de elas experimentarem, por intermédio do mito, um retorno a um estado primordial, fato que se opõe à questão da mitologia grega, que teria sido marcada pela função dos cantores de rapsódias, que as sistematizavam, modificando-as e destituindo-as de sua religiosidade original.

Diante das considerações acima, pudemos conhecer as perspectivas que prepararam o conceito de mito defendido por Mircea Eliade. Sua pergunta é crucial acerca da realidade cultural complexa do mito: seria possível cobrir, com uma só definição, todos os tipos e funções dos mitos nas diferentes sociedades tradicionais? Na sua própria desconfiança com relação a tal proeza, Eliade esboça uma definição, a qual julga ser, em suas palavras, a “menos imperfeita”:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. (...) Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é hoje um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 2000, p. 11)

O mito é considerado como história verdadeira e sagrada por causa da existência de alguma coisa, cuja origem é explicada pela referência ao tempo primordial. Assim, por exemplo, se o mundo existe, logo se constitui uma realidade relacionada diretamente ao mito cosmogônico e uma prova de que ele é verdadeiro.

Os personagens do mito, os chamados Entes Sobrenaturais, seriam os responsáveis por transformar os homens no que são atualmente. A sua intervenção serviu para que a conduta deles se alterasse até fixar-se no presente estado. Pois a narrativa mítica não narra somente os momentos ímpares da criação do mundo, de um vegetal ou um animal, mas também os eventos míticos primordiais que marcaram, desse ponto em diante, os homens e seus costumes. Assim, nas sociedades tradicionais, os hábitos referentes às atividades de sobrevivência, como a caça e colheita, bem como as condutas tomadas com relação ao seu próprio corpo, a exemplo da maneira de sentar-se ou vestir-se, têm o seu momento de surgimento também marcado no tempo mítico.

Notável é a volta constante ao termo “criação” presente na definição supracitada. Justamente sobre ele, mais adiante, iniciaremos a construção do nosso raciocínio com relação a *O Nativo de Câncer*, principalmente devido aos atos descritos no Canto I do poema, os quais se assemelham muito aos feitos da criação no tempo primordial. A presença de um Ente

Sobrenatural criador que age no mito seria a uma das aproximações que pretendemos realizar com relação ao poema de Ruy Barata.

Por enquanto, ocupemo-nos ainda da questão do mito no parecer de Mircea Eliade. Pois nos falta conhecer sua função dentro das sociedades tradicionais:

(...) a principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria. (ELIADE, 2000, p. 13)

A construção existencial do homem em sua sociedade, que se manifesta através do rito, por meios das fórmulas de conduta, falas e gestos característicos de uma tradição, são reveladas pelo mito. Portanto, constitui-se essencial, para este homem das sociedades primitivas, o conhecimento dos mitos. Para Eliade é justamente na sua rememoração que os mitos são reatualizados e que o mundo e a existência do homem nele são explicados. Trata-se da capacidade em repetir as proezas que os Entes Sobrenaturais e/ou Heróis realizaram no tempo primordial.

O mito é fundamental para o estabelecimento e proteção da religiosidade e moral nas sociedades tradicionais, pois sua função está relacionada, também, à aplicação de uma sabedoria prática na vida diária: o mito é uma realidade viva e vital para essas civilizações.

O conhecimento do mito, que elucida a aparição de algo presente nas sociedades tradicionais, está relacionado também com o domínio que se exerce sobre o objeto criado, pois, conforme afirmou Eliade, “conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico” (ELIADE, 2000, p. 19). Este poder, conferido ao homem através de um conhecimento de ordem exotérica, permite também que ele possa multiplicar a criatura conforme o seu querer, pois na recitação/proclamação do mito de origem, aquilo que se quer recriar obriga-se a engendrar-se novamente. Assim, o ato de recitá-lo restabelece a presença dos daqueles Entes Sobrenaturais e Heróis originalmente envolvidos na criação. O mito reavivado transporta o seu proclamador do tempo cronológico em que está humanamente inserido de volta para o tempo primordial e sagrado em que algo foi criado. A recitação fomenta a reiteração dos eventos míticos.

Partindo da definição e função do mito propostos por Mircea Eliade, traçaremos os fios condutores para a compreensão das configurações do poema *O Nativo de Câncer* enquanto uma narrativa mítica. Conforme sugerimos anteriormente, o momento da criação nos parece ser a primeira indicação para estabelecermos nossa leitura sobre o poema de Ruy Barata. Pois podemos observar através da dinâmica das palavras no poema, mais especificamente no Canto

I, a fundação de algo, o começo que se expressa no caos e na nomeação de lugares, pessoas e coisas, ouvimos a voz de um narrador que parece, por intermédio de sua fala, usar os mesmos poderes sagrados e sobrenaturais dos deuses para a criação.

O poema de Ruy Barata nos sugere uma atitude de modelar, a qual se refere diretamente à criação, ou seja, ao surgimento do mundo (mito cosmogônico) ou de algo particular. Nossa leitura de *O Nativo de Câncer* aponta para o caos em transformação constante para a criação de um espaço amazônico, porém, uma criação recorrente da palavra. Nisso podemos observar o caráter sagrado, ou religioso, que o mito pode adquirir, pois o poeta possui um poder que o capacita para a criação de um mundo, sendo seus instrumentos fundamentais as palavras.

Mas deixemos este prenúncio de lado, por alguns instantes, enquanto expomos outras considerações acerca do mito. Reconhecemos que, sem dúvida, carecemos de uma apresentação detalhada do *corpus* de nosso estudo, mas isto o será feito *a posteriori*. O que propomos neste momento, entretanto, é dar início a nossa fala sobre Barthes, que nos possibilitará pensar nosso trabalho também sob sua perspectiva teórica.

Roland Barthes (2001), crítico literário e semiólogo francês, concebe o mito como uma fala. Contudo, a fala é expressa por condições especiais da linguagem para que ela seja um mito. Assim, o mito é tido para ele como uma forma, um modo de significação, uma mensagem, um sistema de comunicação. Ele reconhece que a forma necessita de um revestimento a fim de preenchê-la, o que ocorre através da sociedade, de um conteúdo histórico.

Na concepção barthesiana de mito, verificamos o emprego de conceitos e ideias frequentemente presentes na Linguística. “Significado”, “significante”, “signo”, para citar apenas alguns termos desta ciência, surgem em muitos momentos de seu texto. Mesmo quando Barthes se refere ao objeto da mensagem do mito, no segundo capítulo de *Mitologias*, o foco não se prende a este ponto, mas é intensificado em outra questão, a fim de encontrar o que definiria o mito: a maneira com que se profere a mensagem, a qual não é necessariamente oral. Ela pode ser escrita ou representativa, ou seja, pode ocorrer através de outros suportes à fala mítica, como o cinema, a publicidade e a reportagem.

Com esta afirmativa, a perspectiva do teórico francês se abre para uma abrangência maior, a qual é sustentada pela compreensão do mito como um sistema semiológico. Isto explica a sua intenção em considerar os sistemas de significação que vão além do objeto da Linguística. A fala do mito tem sempre em vista uma comunicação, e, aquilo que se constitui matéria-prima do mito faz supor uma consciência significante, ou seja, pressupõe a existência

de uma coerência sintáxica na fala, fato que, segundo Barthes, já seria suficiente para esquematizar raciocínios acerca dela.

Para compreendermos o que Barthes pretende associar ao mito através de sua consideração sobre a consciência significante, precisamos apresentar o que seja esta ciência dos signos: a Semiologia estuda as formas, as significações, com independência em relação ao conteúdo. Assim, o sistema de signos das imagens, ritos, gestos, etc., são constituintes do objeto de estudo.

Para ilustrar o ponto de vista acerca da Semiologia, Roland Barthes exemplifica, por intermédio de uma oração latina contida em um livro de gramática, duas ocorrências: primeiramente um sentido simples e, em seguida, uma significação que vai além da frase em si. A oração por ele analisada é: “pois eu chamo-me leão”⁵. A expressão, que é destinada a um aluno de Latim constrói um sentido de caráter literal e é, também, um exemplo de construção verbal com a finalidade de ensinar uma regra de concordância entre os elementos de uma frase.

O sentido da oração (nomear o leão) não é a sua significação. Esta, ao contrário, se refere mais à exemplificação de como se dá a concordância do atributo na língua latina, ou seja, tem fins pedagógicos. Assim, conforme conclui Barthes, a frase “quia ego nominor leo” tem o seu sentido empobrecido, pois nela a significação vai além do sentido, o qual não deixa de existir por causa desta conclusão, mas passa a funcionar como reserva da forma, pois “é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido, e aí se alimentar” (BARTHES, 2001, p. 140).

Quando pensamos em um exemplo mais regional e em língua portuguesa para observarmos o empobrecimento do sentido em relação à sua significação, encontramos uma frase muito recorrente na mídia televisiva, especialmente quando o governo brasileiro apresenta os trabalhos que tem realizado em benefício da nação. “Brasil, um país de todos”, frase que já se tornou a logomarca referente ao atual governo, muito mais do que expressar o sentido em si, de o Brasil ser um país de todos, tem uma significação que se constrói juntamente com outros discursos verbais e fotográficos na produção desta propaganda. Para além de qualquer interpretação sobre quem é dono do Brasil, a significação da frase indica uma prestação de contas com a sociedade/eleitores que os deram o poder de representação política.

⁵ Tradução da frase: “quia ego nominor leo” (BARTHES, 2001, p. 139).

A forma, o sentido transformado, perdeu toda a história, esvaziou-se até sobrar somente a forma, tanto no exemplo da gramática latina como na propaganda do governo brasileiro. Não há mais um sistema de valores ou uma moral, toda a abundância de sentido que era expressa por um sistema essencialmente linguístico se foi, dando vez ao preenchimento que advém de uma significação. Trata-se de recuar com a história do leão, como animal forte e respeitado entre muitas espécies, ou do país de todos como um Brasil de oportunidades iguais, para avançar em compreender a oração latina como um exemplo gramatical, o qual visa ao ensino, e a propaganda do governo brasileiro como uma prestação de contas.

É a forma (os significantes em si) que se constitui o objeto de aproximação entre a Linguística – e até a Psicanálise – e o mito. Roland Barthes descreve esta semelhança:

Um significado pode ter vários significantes: é o caso, particularmente, do significado linguístico e do significado psicanalítico. É também o caso do conceito mítico: tem à sua disposição uma massa ilimitada de significantes. (BARTHES, 2001, p. 141)

O impulso do mito está justamente na significação apreendida pelo esvaziamento do sentido, como no exemplo da auto-nomeação do leão na gramática latina ou da propaganda televisiva que anuncia a quem pertence o Brasil. Desta maneira, o mito, como fala, é uma mensagem que se revela para além da literariedade do texto ou de qualquer suporte que sirva para sua manifestação.

Preparemos, daqui em diante, uma conclusão parcial do pensamento de Barthes e da sua contribuição à nossa pesquisa a fim de alcançarmos o primeiro objetivo deste capítulo, que se refere à conceituação sobre o mito, complementar a de Mircea Eliade. Gostaríamos de justificar, também na finalização deste primeiro momento, a aplicação teórica das ideias de ambos os estudiosos à nossa leitura de *O Nativo de Câncer*.

O que ainda precisamos destacar é aquilo que Barthes define como “conceito”. Ele está moldado nos conceitos, por exemplo, de Amor, de Paz, de Bondade, etc., como se pode encontrar nos dicionários, bem como naqueles que ele próprio cria/nomeia, seguindo uma tendência mais neologista, de acordo com a necessidade. Compreender o que ele seja se torna fundamental para decifrarmos mitos, pois o conceito é um elemento que o constitui.

Os conceitos míticos não são rígidos, mas podem ser alterados e desfeitos, visto que eles são históricos, ao contrário dos conceitos que encontramos no dicionário. Um conceito mítico pode corresponder a uma quantidade ilimitada de significantes. Lembremo-nos daquela concordância do atributo, assunto que pode ser encontrado em várias outras frases latinas, ou na prestação de contas do governo brasileiro, que é emitido por diferentes meios de

comunicação. Barthes finaliza: “à abundancia quantitativa das formas, corresponde um pequeno número de conceitos” (BARTHES, 2001, p 141).

Assim, ao considerarmos o mito como uma fala, toda a extensão do significante pode servir para elucidar apenas um conceito. Se parafrasearmos esta afirmativa para observarmos o nosso objeto de estudo, o poema de Ruy Barata, podemos sugerir que ele exprima, através de vários significantes, um único conceito. Não impreterivelmente um só ou uma quantidade fixa, isto depende, também, das circunstâncias históricas, que podem adicionar ou suprimir conceitos míticos. A teoria de Barthes acerca do mito contribui para nossa busca por estes conceitos dentro de *O Nativo de Câncer*, mas apresenta uma limitação de aplicabilidade, apresentando, contudo, não se encaixando semiologicamente na forma textual do *Canto I*, mas sim no *Canto II*, por razões de lirismo e narratividade que afetam a estética da forma, tão necessária para encontrar os conceitos míticos aos quais Barthes se refere.

Se um conceito se repete com muita frequência devido à quantidade maior de formas/significantes, – os quais, embora sejam diferentes acabam por direcionarem-se à um sentido único – podemos constatar a presença de uma característica fundamental do mito enquanto fala, nele existe uma intenção:

Esta repetição do conceito através de formas diferentes é preciosa para o mitólogo, permite-lhe decifrar o mito: e a insistência num comportamento que revela sua intenção (BARTHES, 2001, p. 141)

Entretanto, como pretendemos lançar mão da teoria e aplicá-la dentro do *corpus* de nosso estudo? Como passo inicial, devemos indicar como ocorre o mito no poema de Ruy Barata, ou seja, como o poema se assemelha à estrutura de um mito. Uma possibilidade de enxergá-lo se constrói justamente com a perspectiva de Roland Barthes, na qual o mito como fala ou mensagem se expressa por uma forma desligada de seu sentido literal. E se ampliarmos o campo de visão, podemos considerar o caráter intencional e insistente do mito que delimita o conceito, ou seja, aquilo que vem juntamente com a significação.

Com isso, duas perguntas iniciais podem ser esboçadas da seguinte maneira: o que *O Nativo de Câncer* tem intenção de falar em sua mensagem poética? Não sendo propriamente um mito, mas apresentando um processo de criação semelhante ao desse, como podemos ler *O Nativo de Câncer* deixando os aspectos literais de lado e focando-nos na forma?

Acreditamos que a segunda pergunta seja mais simples de responder, principalmente se levarmos em consideração o lirismo presente no *Canto I*. Se quase nada existe de sintaxe nesta parte do texto poético, tanto menos se pode considerar literalmente aquilo que os versos

expressam. O sentido já está bem dissolvido e qualquer intenção de revelá-lo seria um trabalho meramente firmado em hipóteses e impressões. Esta característica, por si só, já nos direciona para o tipo de leitura que gostaríamos de realizar e justifica a abordagem teórica sobre a qual buscamos suporte.

Não podemos permanecer em nossas palavras, por isso, gostaríamos de introduzir uma estrofe selecionada do Canto I, de *O Nativo de Câncer*. Examinemos, primeiramente os seguintes versos, componentes da quinta estrofe:

Desses rastros dormindo nasce um campo,
na reponta dos ventos e mugidos,
caviana de cornos bubuiando,
barcarenas a ser, ou for, em sido.
(BARATA, 1990, p. 206)

Se atentarmos para as palavras de acordo com o sentido que carregam consigo, identificaríamos, de imediato, itens da natureza selecionados para a construção de uma imagem: existe um campo, os ventos, as plantas cornáceas e a referência a uma ilha situada à costa norte da Ilha do Marajó. Embora a primeira leitura de um poema inclua a parte da compreensão, para que se possa interpretá-lo posteriormente, já sugerimos de forma impressiva, levando em consideração a significação contida nesta fala, que o texto de Ruy Barata queria declarar ser a própria Amazônia.

O Nativo de Câncer não se constitui propriamente em um mito, se o percebermos no sentido de criação coletiva, apesar de o processo de criação poética ser semelhante ao daquele. Não podemos afirmar, contudo, que exista no excerto acima um desenvolvimento mais direcionado para o estabelecimento de uma religião ou moralidade, principalmente no que se refere à mitologia grega retratada na epopeia homérica.

Werner Jaeger afirma que as ações narradas na poesia épica são encaradas, ao mesmo tempo, sob o ponto de vista humano e sob o ponto de vista divino. A contribuição do estudioso da Paideia na Grécia Antiga (JAEGER, 2003) para nossa pesquisa se encontra na função educacional que as obras de Homero exerciam sobre os gregos, já que sua poesia estava muito presente na vida diária do povo. Contudo, o mito em Homero, um dos temas do capítulo “Homero como educador”, perpassa pela presença da religiosidade quando da interferência dos deuses sobre o destino dos personagens humanos, fato marcante ao longo de toda a narrativa épica homérica.

São nítidas a limitação e a dependência que marcam os atos humanos frente aos poderes insondáveis dos deuses. Assim, em *Iliada* e *Odisseia*, a interferência divina é constante nos acontecimentos terrenos, porém, o olhar desfocado dos atores humanos compromete a percepção da conexão entre os deuses e homens. Esta questão se torna característica ordinária no fazer poético de Homero. Quanto a isto, Jaeger complementa que:

a intervenção dos deuses nos fatos e sofrimentos humanos obriga o poeta grego a considerar sempre as ações e o destino do Homem na sua significação absoluta, a subordiná-los à conexão universal do mundo e avaliá-los pelas mais altas normas religiosas e morais. (JAEGER, 2003, p. 80)

Entretanto, esta configuração religiosa e moral se apresenta em níveis diferentes dentro da *Iliada* e da *Odisseia*, principalmente devido ao período histórico em que foram finalizadas. Nossa referência ao nível de religiosidade e moralidade se constrói quanto ao pensamento do homem grego quando cada uma das epopeias homéricas foi escrita, ou seja, se relaciona à ordenação, à racionalidade e à sistematização de um pensamento que se desenvolvia em proporções diferentes com o passar do tempo. “A epopeia grega já contém o germe da filosofia grega” (JAEGER, 2003, p. 80), afirma Jaeger para pormenorizar as justificativas históricas desta constatação.

Na *Iliada*, a situação em que se encontram os deuses diante da luta entre dois povos é extremamente delicada, já que não se pode verificar a imparcialidade e a prudência nas ações divinas. A sistematização e a coerência do governo dos deuses é observada com maior frequência somente na *Odisseia*, enquanto que na *Iliada* os deuses quase passam às vias de fato em determinadas circunstâncias.

O Nativo de Câncer, embora narre acontecimentos grandiosos, não expõe feitos heroicos de deuses e homens em semelhante proporção religiosa e moral como nas epopeias de Homero. Assim, o texto poético de Ruy Barata, que se articula também semelhantemente ao mito, não ocorre, na maior parte do poema, como se encontra no fazer poético de Homero. Por isso, a aparência similar de nosso objeto de pesquisa com o mito se encontra além destas funções. Sua marca principal está em expressar, em sua forma, um retorno a um estado primordial, contando uma história sagrada que ocorreu num tempo denominado por Eliade como “fabuloso”. A proeza da criação que se apresenta como característica do mito se encontra como fundamento de *O Nativo de Câncer*, principalmente no Canto I.

Nossa escolha em abordar o mito grego se dá pela essência da epopeia, veículo que primeiro o anunciou literariamente, que é a simetria relacionada à inalterabilidade da alma do autor, imediatamente reconhecida pelo ritmo fixo dos versos. Acreditamos que Ruy Barata

tem intenção de ser constante e imutável na unidade métrica porque, como poeta de características modernistas mais assumidas, tem apenas um ponto de vista para expressar, sobre o qual trataremos mais profundamente no capítulo seguinte.

A épica grega, como veiculadora do mito, traz conseqüentemente consigo a rememoração do evento passado, maravilhoso e primordial. Staiger (1975) teoriza que este

acontecimento conserva-se distante, oposto, também pelo fato de ser passado. O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim rememora-o. E nessa memória fica conservado o afastamento temporal e espacial. O longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, logo perante nós, como um mundo outro maravilhoso e maior. (p. 79)

O ponto comum entre mito e epopeia, o tratar do passado afastado e maravilhoso, estabelece-se como fundamento para a realização desta pesquisa, pois todas as considerações sobre as características semelhantes ao mito em *O Nativo de Câncer* se deixam analisar justamente pelo poema, cujo estilo julgamos aproximar-se da epopeia.

A criação a qual nos referimos não se refere à criação do mundo. Não sugerimos que o poema de Ruy Barata nos remeta à cosmogonia, mas antes que relate um outro evento de criação. No mito, a interferência sagrada no mundo converteu toda a história e os seres nelas envolvidos ao estágio em que se encontra “hoje”, no momento em que o mito é declarado. O Canto I, rico em energias latentes, sugere este evento de criação que levou o eu-lírico marcadamente biográfico às circunstâncias de sua realidade no Canto II, onde algo já se formou e no qual já reina abundantemente.

Precisamos esclarecer a indefinição deste “algo” que se formou. É neste ponto que podemos encontrar um fundamento na Semiologia, cujo diálogo com o mito foi possibilitado por Barthes. Sugerimos, que este “algo” é a Amazônia. Nosso raciocínio segue esta direção porque a significação que emerge da fala de *O Nativo de Câncer* parece deter, nos referidos versos, a seguinte intenção ou mensagem: “Eu represento da criação da Amazônia”.

A imagem que apresentamos com relação ao lugar descrito pelo verso do poema se manifesta como a região amazônica criada pela arte do poeta. O “campo” nasceu, o fundamento para o verde que se estabelecerá foi primeiramente gerado. Ouve-se os ventos e os mugidos que se tornam fortes, como assovios de um sopro que perpassa entre galhos e folhas de muitas árvores: é a natureza que recebe o fôlego de vida e a benção da semente, que a perpetuará e permitirá que o poeta possa, a seu tempo, se encontrar nela inserido. Por último, no término desta etapa de construção de uma nova realidade, a ilha “Caviana” é

estabelecida ao norte do Estado do Pará, com terras baixas ao nível das águas de um rio que a cerca com o “bubuiar”⁶ de cornos leves.

O mito de criação da Amazônia é tido como verdadeiro, como em *Elidade*, porque a região existe hoje, e isto basta para justificá-lo. Mas só podemos perceber a mensagem da criação, quando todo o sentido histórico das palavras se esvaziar, por um momento, para que a forma deixe a intenção do poema se revelar semelhantemente ao mito. Desta maneira, ratificamos nossa perspectiva de análise, a qual se choca com a imagem histórica pintada na parágrafo anterior: queríamos apenas mostrar como o mito é testificado como verídico pela prova advinda do poema, nos moldes das configurações naturais mencionadas no próprio texto estético.

Certamente, faz-se necessário justificarmos nossas conclusões por meio da explicação dos caminhos que percorremos para alcançá-las, questão a qual responderemos durante o segundo capítulo desta dissertação, através de uma análise mais profunda do poema. Entretanto, como preparação para isto, precisamos reconhecer mais profundamente as ocorrências do mito nas sociedades tradicionais. Queremos voltar a Grécia, para compreender que funções o mito nela possuía.

Antes, porém, precisamos levantar uma questão. Se existe uma matéria mítica encontrada em *O Nativo de Câncer*, sobre a qual já mencionamos quando afirmamos que o poema de Ruy Barata se assemelharia ao mito, precisamos então complementar esta afirmação. Em *Elíade* observamos principalmente o mito cosmogônico e o papel de divindades que no tempo primordial tiveram um papel efetivo na criação. A proeza da criação por meio de atos onipotentes é a energia para a existência da matéria mítica, ou seja, para a existência do mundo.

Contudo, *O Nativo de Câncer* não se constitui em si um mito, pois é uma obra literária, a qual deve ser percebida por sua estética. Contudo, a existência de uma mitologia amazônica, especialmente com referência a criação dela, é o que admitimos encontrar ao longo de todo o poema. A capacidade de criação do mundo por Entes Sobrenaturais, nos termos de *Elíade*, se torna possível para o poeta, com as devidas proporções dos meios de criação. A onipotência do poeta está na criação de um mundo constituído pelas palavras. Desta forma, o espaço da Amazônia que observamos em *O Nativo de Câncer* é uma criação poética, uma matéria mítica advinda do ofício poético.

⁶ “Bubuiar” significa “flutuar”, “boiar”. É um verbo utilizado por moradores tradicionais da Região Amazônica.

A aproximação entre o mito e o poema de Ruy Barata se encontra na cosmogonia da Amazônia por meio da palavra, ou seja, de forma artística. O verbo não substitui a matéria mítica, mas a representa artisticamente quando as palavras parecem ter o mesmo poder criador do tempo primordial. A narrativa épica de Ruy Barata introduz uma nomeação criadora, que ocorre obrigatoriamente nos moldes de uma obra literária, mesmo que se assemelhe ao ato de ocorrência primeira de alguma coisa que exista.

1.2. A FUNÇÃO DO MITO NA GRÉCIA

Neste item, observaremos primeiramente a função social do mito dentro da sociedade grega, depois pretendemos compreender sua atribuição enquanto fundador da cultura e realidade gregas, bem como de uma poética.

A função do mito na vida do homem grego pode ser percebida desde cedo, já na infância. Na educação das crianças, o mito estava muito presente. Sua contribuição visava esclarecê-los principalmente sobre a natureza e seus fenômenos, cuja ocorrência independia do intermédio humano. Entretanto, de acordo com Mircea Eliade (2000), o enraizamento do mito na cultura grega ia além do ensino, revelando-se fortemente nas artes e no pensamento filosófico. A intelectualidade grega se desenvolvia, assim, de mãos dadas com o mito.

Com o desenvolvimento da ciência, presencia-se a ultrapassagem do mito, que estava fortemente atrelado ao passado micênico, quando ele era transmitido pela poesia oral por várias gerações. Registra-se, na passagem do século VIII ao VII, o surgimento da Polis, que marcaria o homem grego profundamente, o que alteraria sua visão acerca do mito.

Jean Pierre Vernant, historiador e antropólogo francês, foi um especialista sobre a Grécia Antiga. Entre sua vasta lista de publicações, destacaremos *As Origens do Pensamento Grego* (VERNANT, 2002). Já durante a introdução da obra, Vernant nos leva de volta ao Helenismo (323-147 a. C.), período em que a cultura grega passou a ser difundida nos territórios conquistados, fundando cidades que a expressassem. Acerca do destino do mito durante esta viragem de século, Vernant comenta que

a Grécia se reconhece numa certa forma de vida social, num tipo de reflexão que definem a seus próprios olhos sua originalidade, sua superioridade sobre o mundo bárbaro: (...) no lugar das antigas cosmogonias associadas a rituais reais e a mitos de soberania, um pensamento novo procura estabelecer a ordem do mundo em relações de simetria, de equilíbrio, de igualdade entre os diversos elementos. (VERNANT, 2002, p. 11)

O mito na Grécia, como percebemos, foi colocado em um lugar secundário com relação à ciência que florescia muito abundantemente. Sua função foi transformada. Se anteriormente se justificava a natureza e suas manifestações mediante o mito, agora se toma a direção contrária: o mito não mais esclarece o estado dos homens desta época, mas serve de assunto anexo ao desenvolvimento científico. Torna-se temático.

Contudo, gostaríamos ainda de levar em consideração a originalidade promovida à literatura grega através do mito. Esta arte poética, manifestada inicialmente pelas narrativas

épicas, parece encontrar em Homero a sua autoria. *Iliada* e *Odisseia*, narrativas sobre deuses e heróis em suas aventuras, tem como pano de fundo a Guerra de Tróia. O poema apresenta a sua mensagem, cujo significado histórico se encontra nas raízes na cultura e mitologia gregas.

Homero representa a origem da Grécia enquanto forjadora de poesia, fato que conseqüentemente exerce influência sobre a futura Literatura ocidental. Contudo, por mais que existam várias características referentes à estilística do texto poético grego que podem ser considerados e que esta aparência estética também marcaria as produções de séculos posteriores para fora da Grécia, gostaríamos de observar como o mito é utilizado na épica homérica e de que forma ele carrega consigo o passado do homem grego e suas circunstâncias de vida e de religiosidade.

Os grandes poemas atribuídos a *Homero* apresentam heróis e uma moral que se constituíam por meio de uma estrutura universal advinda do inconsciente coletivo. Os arquétipos estéticos e éticos dos gregos emergem abundantemente destas produções culturais, o que nos leva a ver *Iliada* e *Odisseia* como representantes de uma literatura de fundação.

A narrativa épica grega bebeu da linguagem do povo, em meio ao qual se formava, nutrindo-se de seus mitos. Assim, o poema funda o povo, pois o poeta bebeu originalmente de suas fontes.

A ocorrência de uma escritura poética de fundação equivalente aos dos poemas homéricos também ocorreu fora da Grécia, sempre com os motivos de sua cultura e mitologia. A fonte que emanou dos gregos foi imprescindivelmente necessária quando Roma tentou introduzir o Helenismo grego em seu território.

Claude Lévi-Strauss, antropólogo e professor, o qual incluiu em seus trabalhos estudos sobre o mito e a poesia, apresenta, em *O arco e a lira*, seu parecer sobre a poesia grega e o que vem marcá-la como fundadora. De acordo com o seu entender, os personagens das grandes narrativas épicas são mais do que figuras heroicas que lutaram na Guerra de Tróia. Aquiles e Odisseu representam mais do que o seu heroísmo concretiza: eles são os gregos na criação de seu próprio destino.

Por esta razão, o poema pode ser visto como mediação entre a sociedade e aquilo que se constitui para ela como fundação. Ao povo grego foi revelado aquilo que ele era através do poema. Por conseguinte, o poema os lança, aos gregos, o convite de serem o que já são. Para Lévi-Strauss, é a forte influência de Homero que determinou as configurações que o povo grego possuía.

O poema épico torna-se semelhante a um objeto restaurador de comunhão. Pois a obra se estabelece entre o povo e o poeta, ou seja, parte da vida diária deste povo – o qual se

constitui como a própria fonte de um saber cultural e mitológico – para os ouvidos do artífice das palavras, que recebe a matéria do inconsciente coletivo e, com sua técnica, a transforma em arte. Assim, a obra retorna para suas fontes, ela se constitui como objeto de comunhão, constrói numa relação orgânica.

O inconsciente do povo, que contém imagens e recordações, está presente dentro da epopeia grega, é como um grande arquivo desordenado que ganha uma forma dentro da poesia. No poema épico, o grego contempla a linguagem da sua comunidade, e sua aceitação é testemunhada por longos períodos da história em que se recitavam as epopeias desde os anos iniciais de instrução de uma criança. A poesia caminhava paralelamente à ciência matemática e aos exercícios físicos.

Iliada e *Odisseia* foram as produções literárias primeiras a retratar a cultura grega em vários aspectos. Assim, elas fundaram um estilo e uma ideia de nação em suas estruturas, um trabalho que se realizou a partir das circunstâncias do povo, o qual serviu de nutriente para a poesia homérica. Seu retorno é consequência e testificação de que esta fundação é autêntica e original. A poesia grega deixa que o povo se reconheça dentro delas.

Para concluirmos nossa explanação sobre a função do mito na Grécia, precisamos ultrapassar o caráter fundacional de sua literatura, que observa um rico relato histórico registrado sobre a vida cotidiana e a cultura dos gregos. Gostaríamos de apresentar a função poética do mito, com atenção maior à estética e estrutura textual em que ele foi revelado nas epopeias homéricas. Como acréscimo à apresentação do texto poético enquanto objeto estético, gostaríamos ainda de apresentar uma questão do pensamento de Platão referente à retratação de deuses e heróis na epopeia homérica e à educação dos jovens no seu Estado ideal.

Inicialmente, podemos destacar a divisão do poema épico em momentos. São eles a *proposição*, quando o tema é apresentado, seguido da *invocação*, o pedido de inspiração à Musa, além da *dedicatória*, na qual se oferecia a obra. Somente no quarto momento se desenvolve o tema em si, através da narração. O epílogo é constituído pela conclusão da narrativa e do estabelecimento de considerações finais.

Constata-se, também, diferentes elementos que compõem a epopeia. A *ação* e o *personagem/herói* são itens ligados diretamente ao tema e seu desenrolar durante a narração. Com relação aos heróis, acrescentamos algo sobre como deveriam ser retratados dentro das obras poéticas de Homero, segundo o pensamento platônico.

O fazer poético de Homero foi depreciado por Platão, no Livro III de *A República*, porque não se deveria acreditar ou mesmo permitir que os poetas afirmassem que os deuses e

heróis cometem quaisquer atos de baixa índole, como raptos, furtos e injustiças. “Daí precisamos acabar com essas histórias que podem deixar nossos jovens levianos e maus” (PLATÃO, 2000, p. 145), resolveu Platão, assentando como os deuses e heróis devem ser tratados dentro da obra poética. Seu pensamento prossegue para uma atitude de imposição com relação os poetas: “obriguemos, isso sim, os poetas a declarar ou que semelhantes feitos não foram praticados por eles, ou que eles não eram filhos de deuses” (PLATÃO, 2000, p. 144).

Para Platão, a educação posterior dos governantes não deveria ser baseada nas culturas poética e musical, ao que não atribuiu a elas um papel importante. O conhecimento da verdade deveria ser puro, o que não poderia ocorrer se advindo de uma criação que imita a aparência do mundo. No diálogo platônico se trava uma luta decisiva entre a Filosofia e a poesia, no qual o filósofo admite a maestria de Homero e sua soberania com relação à tragédia.

Os deuses e os heróis deveriam ser exemplos positivos para a juventude, a qual deve escolher os caminhos da retidão e da ordem, atando-se aos princípios do Estado ideal, conforme explanados através dos diálogos. Por isso, os poetas não devem tentar convencer os moços de que os deuses possam causar algum mal. De semelhante maneira, os heróis devem ser retratados com atitudes superiores a dos homens, conforme Platão disserta ao longo do Livro III. Este papel depreciativo do poeta em relação aos heróis compromete, via objeto estético, o caráter histórico da sociedade que se almeja ter.

Os interpretes de Homero atribuíram a ele domínio sobre várias artes. Entretanto, Platão não se interessava pela arte poética ou pela arte retórica que se apresenta de forma magistral nas epopeias atribuídas a Homero. Ele questiona se o poeta também domina a arte política e se constitui apto a educar homens. Que benefícios ou melhoras às cidades fomentou Homero com seu ofício poético? Que instituições foram por seu intermédio aperfeiçoadas? O julgamento de Platão continua e se torna ainda mais duro, conforme afirma Jaeger:

Segundo Platão, o poeta não é um homem de saber, no sentido filosófico da palavra, nem sequer de verdadeira opinião, no sentido dos pragmáticos não filosóficos, mas imita a vida na medida em que a multidão a considera boa e formosa. (JAEGER, 2003, p. 985)

O patético também é criticado por Platão severamente. Por causa disso, os poetas não poderiam ser educadores de homens, já que a arte poética e seu leitor (ou ouvinte, no sentido trágico), atam-se por um laço de simpatia, testificada pela emergência de emoções diante do

objeto estético. A influência do poeta sobre o Homem seria ruim, pois forças piores o levariam até a morte do espírito pensante, pois corrompendo os juízos de valor. Assim, o derramar de sentimentos, que surgem de grandes e fortes emoções, são freadas com esforço somente pelo homem moralmente superior.

Voltemos, agora, a pormenorizar sobre a estética da epopeia grega. A estrutura dos versos no poema, a forma, determina uma estética do poema épico grego. *Iliada*, por exemplo, possui 15.693 versos na forma métrica hexâmetro dactílico⁷, divididos por 23 cânticos. Contudo, a presença do *maravilhoso* enquanto elemento constituinte da épica se refere à intervenção dos seres superiores, dos deuses e suas ações – é o mito que ganha forma no desenvolvimento da narrativa.

Alguns aspectos qualitativos são notórios na epopeia e marcantes para a função poética do mito, haja vista que a narrativa épica se alimenta da mitologia. Estas qualidades são a *unidade*, responsável por ligar harmoniosamente as séries de acontecimentos, a *variedade*, relacionada principalmente com a estética e dinamização do texto poético, a *veracidade*, a tentativa de tratar de um assunto real/verossímil, como o acontecimento da Guerra de Tróia, mesmo que esta tenha ocorrido há muitos séculos e não se exija uma autenticidade histórica no transcorrer da narrativa. A *integridade*, por fim, é uma qualidade existente na epopeia clássica que promove um desenvolvimento coerente de toda a narrativa, ou seja, ela se estrutura através de uma introdução, de um desenvolvimento e de um desfecho.

As primeiras obras da Grécia, acredita-se, foram escritas por Homero no século VIII a. C. A temática da Guerra de Tróia obrigou que o poeta retornasse há um tempo muito anterior ao seu próprio nascimento, quando este grande conflito bélico entre gregos e troianos ocorreu. Contudo, por mais que esta guerra tivesse acontecido há aproximadamente cinco séculos antes da existência do poeta, no final da Idade do Bronze, Homero teria escutado as histórias e os mitos que permaneciam vivos na vida dos gregos através da oralidade. Assim, o papel de Homero enquanto artista que bebe das fontes tradicionais do povo foi o de criar uma poética com a licença artística de não se limitar aos acontecimentos que tenham, de fato, ocorrido na Guerra de Tróia.

No sistema de composição poética empregado por Homero existem conteúdos desacreditados por historiadores e outros estudiosos. Todavia, mesmo que *Iliada* e *Odisseia* sirvam de documentos para se conhecer muito sobre a cultura da Grécia antiga e os mitos e

⁷ O esquema rítmico conhecido por hexâmetro dactílico significa em grego “dedo de seis medidas”. Ele consiste de uma seqüência de três sílabas poéticas, sendo a primeira longa e as outras breves, exatamente como a disposição das falanges do dedo humano.

histórias que se mantinham vivos pela oralidade, as epopeias devem ser sempre vistas como tal, ou seja, ao lê-las, já esperamos encontrar nelas a tinta da caneta de um artista, não de um antropólogo ou historiador.

As disparidades entre excertos da narrativa e estudos da História ocorrem em algumas frases poéticas, a exemplo daquelas que contem informações a respeito da preparação para a guerra, dos guerreiros, das armas e dos meios de transporte para o encontro com os troianos. Mas os eventos grandes precisam de uma narrativa extensa para tomarem uma forma estética coerentemente grande. Precisam magnificar suas colocações e articulações poéticas, necessitam engrandecer os números e tornar mais poderosas as ações heroicas para que sejam reconhecidas como verossímeis no retorno da obra para ao povo, o qual a alimentou e passou a recitá-la.

Conhecer a poética na epopeia clássica constitui-se etapa fundamental para realizarmos nossa análise de *O Nativo de Câncer*. Se sugerimos semelhanças com a poesia épica de Homero, estas se encontram na maneira de poetar baseado neste conteúdo mítico. Faremos uso de um laço, que ata a epopeia clássica e a moderna fundamentando-os no mito e expandindo-os nas configurações da poética.

Na análise da poética de Homero encontramos a literariedade, fundamental para sua canonização na História Literária. Esta literariedade se relaciona diretamente à eloqüência de sua técnica, está marcada pela verossimilhança do texto poético. A narrativa se constrói, assim, voltada para suas intenções estéticas, comprometam elas ou não o que é histórico. Sob esta perspectiva pretendemos observar o poema de Ruy Barata: seus cantos constroem uma voz eloqüente, muito notável no Canto I. Mas o que o poeta expressa com aquela linguagem tão desarticulada, tão quebrada sintaticamente? Como se pode compreender o texto para depois interpretá-lo se ele é livre num lirismo descomedido e devidamente articulado para a representação de um caos?

Estas perguntas objetivamos responder durante a análise do Canto I de *O Nativo de Câncer*, já que ele nos leva a enxergá-lo como um mito, mas especificamente, como um mito de criação.

1.3. O MITO, HOJE

Voltaremos a apresentar o pensamento de Roland Barthes, porém com relação ao mito na atualidade, ou seja, como a sua *fala* se manifesta em meio as circunstâncias do mundo moderno. Após a exposição sobre *O mito hoje*, complementaremos e finalizaremos nosso recorte teórico com exemplos voltados para a mídia enquanto mantenedora de mitos dentro da sociedade, com interesses e configurações particulares.

Roland Barthes, em seu livro intitulado *Mitologias*, escreveu o último capítulo com o título *O mito hoje*. Nele encontramos, como já sugerido pelo tema, um esboço dos mitos contemporâneos, haja vista que a sociedade é um campo onde as significações míticas são muito ocorrentes.

No subtítulo *A burguesia como sociedade anônima*, Barthes apresenta o quanto esta se encontra presente em toda a França, por meio de um anonimato adquirido, hoje, com sua diluição política dentro da nação. Esta dissolução se percebe na formação do próprio vocabulário político, o qual está fundamentado na ideologia burguesa, tornando-se uma representação dela. Barthes complementa:

A França inteira está mergulhada nessa ideologia anônima: a nossa imprensa, o nosso cinema, o nosso teatro, a nossa literatura de grande divulgação, os nossos cerimoniais, a nossa Justiça, a nossa diplomacia, as nossas conversas, o tempo que faz, o crime que julgamos, o casamento com que nos comovemos, a cozinha com que sonhamos, o vestuário que usamos, tudo, na nossa vida cotidiana é tributário da representação que a burguesia criou *para ela* e *para nós*, das relações entre o homem e o mundo. (BARTHES, 2001, p. 160)

Esta burguesia francesa embebe o país como se suas práticas fossem representativas daquilo que é natural e evidente. Basta que classes em todo o mundo não possuam um estatuto ideológico firme para que a burguesia francesa a absorva. A ideologia, construída pela sua imagem coletiva, é reconhecida justamente por este caráter aparentemente natural de seu desaparecimento. Assim, seu nome é renunciado devido a sua própria configuração ideológica, que quer neutralizar a sua imagem dentro da representação do homem enquanto universal.

No último parágrafo, Barthes conclui seu parecer acerca da classe burguesa retomando questões sobre o seu desenvolvimento científico. Observa que ela recusa explicações por crer que a organização do mundo seja por si só suficiente ou mesmo inexprimível por palavras, ao que despreza o seu significado.

Depois deste retorno histórico para a compreensão da ideologia burguesa e da maneira como ela se articula de forma anônima para apresentar-se natural e evidente em meio à República francesa, nos aproximamos muito daquilo que o próprio Barthes havia teorizado no início do capítulo *O mito hoje*. Este processo ideológico da burguesia se assemelha aquilo que Barthes constatou, quando tratou da significação perceptível pela forma esvaziada de seu caráter literal. A semiologia postula sobre o mito, mais precisamente sobre sua função, que é “transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (BARTHES, 2001, pp. 162-163).

O mito, que tem a função de escoar-se do real até obter uma ausência sensível, não comportando politização em sua fala, elimina a configuração histórica das coisas, justamente como a burguesia executa a transformação do real em *natural*. Assim, a ideologia burguesa se constitui como um exemplo de manifestação do mito na atualidade.

Percebemos, no subtítulo *O mito é uma fala despolitizada*, uma nítida ampliação do que Barthes conceitua como mito, que é obtida pela percepção do fenômeno mítico na sociedade contemporânea. Não somente pelo alcance do conceito aos conjuntos de relações sociais humanas na estrutura real, o que já é muito significativo, visto que se percebe configurações do fenômeno mítico há muitos séculos das suas primeiras aparições escritas nas epopeias homéricas. Barthes vai além, concluindo que

o mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purificá-las, inocentá-las, fundamentá-las em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação. (BARTHES, 2001, p. 163)

Entretanto, após chegar a esta conclusão, Barthes se pergunta se todos os mitos seriam, de fato, sempre uma fala despolitizada. Reconhece com Marx que não. Pois por mais natural que seja o objeto, ele possui um rastro político, visto que há a presença das ação do homem enquanto seu produtor e organizador. Assim, o homem não tem uma relação de verdade com o mito, porém ele o utiliza despolitizando-o conforme necessitar, ou esquecendo-se de determinados objetos míticos por algum tempo. Trata-se de relações míticas que se configuram com uma carga política aparentemente indiferente.

Se nos propomos, nesta dissertação, a ler *O Nativo de Câncer* como um mito, devemos apresentar nossa perspectiva em meio às teorias mencionadas. Talvez a questão seja melhor problematizada se perguntarmos como o mito é recebido. Com o objetivo de respondê-la, Roland Barthes conclui que as diferentes leituras de um mito são originárias da perspectiva ou focalização dos termos do significante, que são simultaneamente sentido e forma.

A pormenorização da definição de mito para Barthes nos encaminha à compreensão deste evento de leitura. O mito não esconde ou exhibe sua intenção, para ser efetivo ou para que se creia nela, mas ele deforma, não se estabelecendo nem como mentira nem como confissão, antes, como afirmou Barthes, “é uma inflexão” (BARTHES, 2001, p. 150). Ocorre que, num sistema semiológico como a linguagem, o mito é obrigado a revelar ou exterminar um conceito, o que o prende neste dilema de desmascará-lo ou escondê-lo. Contudo, através da elaboração de um segundo sistema semiológico, o mito não se obriga a tomar uma destas atitudes com relação ao conceito: ele o neutraliza.

Para exemplificar a neutralização do conceito na leitura de um mito, Barthes apresenta o caso da leitura de uma manchete de jornal, referente à queda de preços, sensível primeiramente nos legumes. Entretanto, se o governo passa a ser considerado como eficaz pela imprensa que o anuncia e pela maneira que o anuncia – haja vista que a construção do significante vai além do esquema semiológico da Linguística, sendo determinada também pelas características tipográficas desta manchete, que tem letras grandes e um lugar de privilégio na capa de um grande jornal –, a significação do mito, para este leitor, seria que a baixa nos preços dos legumes ocorreu devido a decisão do governo.

Este é o efeito imediato da impressão que se tem de um mito, é o que se espera dele, mesmo que o próprio jornal pormenorize a informação e apresente outras razões para a queda dos preços, como, por exemplo, a abundância de legumes na estação do ano, o que desmonta o mito. Entretanto, “presume-se que a sua ação é mais forte do que as explicações racionais que podem pouco depois desmenti-lo” (BARTHES, 2001, p. 151). Assim, torna-se indiscutível, não podendo o saber lhe acrescentar ou subtrair coisa alguma. Sua fala constrói-se inocentemente. O mito não possui intenções escondidas, elas estão simplesmente neutralizadas.

A leitura de um mito pode independe, de fato, de todo o saber exposto no suporte que o comunica. Na sua criação existe a inocência, a distância dos fatores históricos comunicados pelo sistema semiológico, que é um sistema de valores. Ele é lido como um sistema fatural e desta forma se constrói a significação. Neste ponto se encontra a principal contribuição de Barthes para nossa proposta de pesquisa. Pois também sob esta perspectiva gostaríamos de perceber o mito em *O Nativo de Câncer*, pois julgamos ser o poema uma obra moderna, cuja narrativa, como uma forma, deixa surgir no pesquisador enquanto leitor uma fala neutra, independentemente de se abarcar todo o conteúdo dos versos e estrofes. Isto nos sugere um recorte na leitura do nosso *corpus*; a ocorrência do mito hoje será considerada primeiramente durante nossa leitura do Canto II, do poema de Ruy Barata.

Alcançamos a parte final da apresentação de nossas bases teóricas. Trataremos, nos parágrafos que seguem, da ocorrência do mito na mídia, limitando-nos ao contexto da televisão. Como ocorre a manutenção de um mito, se o associarmos à marca de um produto? Que estratégias são utilizadas para conservar a estrutura universal proveniente do inconsciente coletivo com a finalidade de manter o mercado ativo?

O mito, na atualidade, visto como uma modalidade de significação, um sistema semiológico, conforme teorizou Barthes, ocorre amplamente na sociedade contemporânea de várias formas, estando relacionadas a um noticiário ou à postura ideológica de uma classe social, etc. Uma delas está presente nas relações de mercado, precisamente quando o signo se concretiza como a união entre significante e significado, pois ao tornar-se o mito um signo linguístico, ele se torna uma mensagem compreensível, a qual impõe-se na mente dos que o experimentam via suporte de comunicação.

Tentaremos trazer esta conceituação para a vida diária das pessoas por meio de um exemplo que envolva amplamente o uso das telecomunicações desde o século passado. A poderosa televisão, responsável por cumprir as etapas da modernidade em países de configurações semelhantes ao Brasil, está presente na maioria dos lares nas cidades. Ela também é responsável por criar ou manter o mito; suas ferramentas de avançados controles editoriais de imagem e som são capazes de criar uma fala tão verossímil, que o mito consegue se impor mesmo quando seus significados não são totalmente apresentados, por causa da proposital incompletude da forma.⁸

Esta afirmação precisa ser pormenorizada. Primeiramente, aceitamos que nas estratégias do mercado para a geração de capital faz-se necessária a construção da marca de um produto. Trata-se de olhar o signo de Barthes como uma marca que representa um produto. Uma vez presente na mente das pessoas, o signo precisa ser nelas constantemente reforçado através da publicidade, concretizando sua presença como algo que representa o produto a ser vendido. A marca associada à mercadoria funciona como mito internalizado nas pessoas.

De acordo com Everardo Rocha (1995), doutor em Antropologia e professor associado do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, as estruturas do inconsciente coletivo precisam manter-se vivas para a lógica do capitalismo, apoiado pelos meios de comunicação.

⁸ A incompletude da forma se relaciona a propagandas que nem mesmo apresentam um conteúdo completo, mas parte dele, como, por exemplo, a exibição de uma logomarca, cujas cores e formato já originam uma significação.

Por isso, para reforçar os arquétipos, as propagandas tem sido produzidas com a participação de celebridades que as marcas associam para si.

Esvaziadas de seu real significado as propagandas deixam permanecer a forma, pois a significação, segundo Barthes, é expressa por ela. Assim, nas campanhas publicitárias formuladas para a televisão, os diretores enxertam um significante como tática, em geral inovadora, para concretizar a fala do mito dentro do inconsciente coletivo, ou seja, o signo continua o mesmo e é constantemente confirmado. Assim, os diretores buscam entender como as pessoas pensam, para que a manutenção da marca como um mito seja realizada em suas mentes.

Como recurso adicional às imagens, os sons exercem um importante papel na preservação do mito (das marcas) na mentalidade social. Os modelos mais imponentes do uso de música em uma campanha publicitária se encontram, talvez, nas propagandas no estilo *TVshop*, em que a trilha sonora promove, por exemplo, um tom mais expressivo às imagens de desespero de alguém que usa, em sua cozinha, um produto tradicional que exige força, tempo e muita paciência para preparar uma refeição. As imagens em preto e branco são repetidas continuamente até que a voz que aponta nossos “problemas” diários quando cozinhamos se torna pomposa e as imagens voltam a brilhar em cores vivas. É que acabaram de lançar o *revolucionário*... Enfim, a “paz” volta a reinar, a música brilha no *allegro* mais convincente que se pôde encontrar para o caso, os tons são maiores, de harmonia simples e pulsação relaxante. A marca, por fim, é elevada a consagração.

A sensibilidade auditiva é provocada intensivamente e a mescla desta com as imagens são estratégias (significados) para mitificar a marca e ampliar/manter o seu mercado consumidor. É assim que uma marca se torna mágica. Mediante os exemplos de atuação do mito, verificamos que ele não é só uma realidade encontrada na epopeia clássica, mas que é um acontecimento moderno também presente nas mídias.

Se podemos tratar do mito em *O Nativo de Câncer*, sugerimos que ele se constitua uma epopeia moderna, ou seja, uma obra de arte que expressa em sua narrativa uma ocorrência mítica também atual. Contudo, na poesia o mito assume um caráter oposto aquele dentro do capitalismo: ao invés de aprisionador, o mito pode se tornar libertador. Assim, acreditamos que a aplicação dos conceitos apresentados neste capítulo nos apoiará neste intuito. Seguiremos, então, para o segundo capítulo, que apresentará uma análise estilística de *O Nativo de Câncer* à luz da natureza do mito, a qual conhecemos nesta etapa.

2. A FUNÇÃO DO MITO NA AMAZÔNIA

2.2. RUY BARATA, O NATIVO POETA (1920-1990)

Apresentaremos, neste item, uma pequena biografia do poeta Ruy Barata e traçaremos um panorama acerca da fortuna crítica sobre sua obra.

Nascido a 25 de Junho de 1920 em Santarém, cidade situada a oeste do Estado do Pará, Ruy Guilherme Paranatinga Barata teve por pais Alarico de Barros Barata e Maria José Paranatinga Barata.

Aos dez anos de idade, muda-se para a capital do Estado para estudar. Escreve seus primeiros poemas aos 19 anos de idade, enquanto cursava a faculdade de direito.

Em 1943 publica *Anjo dos Abismos*, pela editora carioca José Olympio. Coletânea marcada por influências simbolistas, o poeta escreve em português palavras repletas do transcendentalismo presente na poesia de Baudelaire.

Elege-se deputado estadual, em 1947, pelo Partido Social Progressista, após militar na imprensa paraense, especialmente na *Folha do Norte*.

Sua segunda coletânea de poemas é lançada pela Edição Norte, em 1952, sob o título *A Linha Imaginária*, depois de publicar vários deles no tablóide paraense *Folha do Norte*.

O Nativo de Câncer teve seu primeiro canto publicado também no Suplemento Literário da *Folha do Norte*, em 1960. O poema, que não foi concluído, levou mais de dez anos para ser escrito.

Com intensa vida política, Ruy Barata foi eleito primeiro suplente a deputado federal em 1954, assumindo o mandato, o qual se estende até 1959. Em 1962, o poeta publica a coletânea *Violão de Rua*, obra politicamente engajada, a qual expressa o desenvolvimento de sua arte modernista, através do trabalhar com uma linguagem poética acessível às classes populares.

Preso por quatro meses em 1964, com o golpe militar de 31 de março, Ruy Barata é demitido de seu emprego no cartório e se aposenta da Faculdade de Filosofia, na qual lecionava.

O livro *Paranatinga*, organizado por Alfredo Oliveira, contém toda a produção poética do autor, inclusive o segundo canto de *O Nativo de Câncer*. Editado pela Cejup, o livro contém entrevistas, informações sobre a biografia do poeta e comentários introdutórios sobre as obras.

Ruy Barata inicia uma pesquisa sobre Mário de Andrade na Amazônia e viaja para São Paulo a fim de consultar materiais de que necessita. Em 23 de abril de 1990, falece o poeta na mesma cidade.

Posteriormente à sua morte, é lançado *Antilogia*, em 2000, pela Secult. O livro é apresentado por Benedito Nunes e reúne uma seleção de poemas e correspondências. Constatamos modificações na escrita de *O Nativo de Câncer* nesta reedição.

Realizaremos, neste ponto de nossa dissertação, um retorno ao que já se produziu acerca da obra de Ruy Barata. Nossa intenção inicial foi buscar o que já está disponível como conhecimento a fim de cooperarmos mais efetivamente para a produção crítica sobre o autor.

A fortuna crítica não conta com muitas publicações; os livros que contêm ensaios e entrevistas com o poeta são os mesmos em que as coletâneas de poemas foram lançadas, como se pode verificar em *Paranatinga* – enriquecido com textos de apresentação e crítica redigidos por Alfredo Oliveira – e *Antilogia*, que contém um ensaio de Benedito Nunes.

Da produção acadêmica dedicada à poesia de Ruy Barata disponível nas bibliotecas da Universidade Federal do Pará, dialogaremos especialmente com a dissertação de mestrado de Wenceslau Otero Alonso Junior – defendida em 1995, intitulada *O cristianismo nos versos de Ruy Barata: uma leitura temática* – e com o trabalho de conclusão de curso de nossa autoria, defendido em 2008 para a obtenção do grau de graduado em Letras com habilitação em língua alemã, intitulado *Paul Celan und Ruy Barata: Das Todesmotiv im Vergleich*⁹.

A revista *Asas da Palavra*, editada periodicamente pela Universidade da Amazônia, dedicou sua segunda edição inteiramente à obra de Ruy Barata e à sua biografia. Nela, encontramos dois artigos que nos ampliam as possibilidades de interpretar *O Nativo de Câncer* a partir da perspectiva de leitura que propomos, mito e epopeia na modernidade: *Travessias de uma poética amazônica*, de Maria Lúcia Medeiros, e *Paranatinga, o nativo das águas na ‘res’ da brasilidade*, de José Guilherme Fernandes. Trataremos, inicialmente, desses artigos, indicando os pontos em que nossa leitura dá continuidade ao pensamento científico já publicado. *A posteriori*, dialogaremos com os livros e trabalhos acadêmicos.

Do ensaio¹⁰ apresentado sobre Ruy Barata nas universidades de Mainz e Hamburgo, na Alemanha, em 1995, a escritora Maria Lúcia Medeiros selecionou um excerto sobre *O Nativo de Câncer*, o qual foi publicado na revista *Asas da Palavra*, em junho do mesmo ano. Seu texto inicia-se tratando da cultura no continente americano, apontando os fatores que a

⁹ Tradução do título em português: “Paul Celan e Ruy Barata: o motivo da morte em comparação”.

¹⁰ MEDEIROS, Maria Lúcia. *O Nativo de Câncer: Travessias de uma poética amazônica*. ASAS DA PALAVRA, n. 02, 1995. UNAMA, pp. 63-66.

violentaram, a ponto de ter sido quase inteiramente abandonada pelo povo enquanto patrimônio.

A linguagem do poeta constitui-se, para a autora do ensaio, como um instrumento que descreve de forma pormenorizada processo de *deculturação* ocorrido na América Latina e, por inserção, na Amazônia. A história do continente, de sua cultura e realidade é o que o poema de Ruy Barata quer apresentar:

Lírico com feição e força de épico, *O Nativo de Câncer* se propõe a contar a história de uma cultura violentada. Propõe-se a questionar essa cultura em face das invasões de culturas estranhas que a fragmentam, emprestando a cada pedaço coloração e forma diversos a ela, ornamentos indispensáveis mas de valor duvidoso, como os colares de contas de vidro que substituíram aqueles feitos das sementes arrancadas da terra. (ASAS DA PALAVRA, 1995, p. 63).

Os “ornamentos indispensáveis”, aos quais se refere, são muito recorrentes em várias estrofes, constituindo-se marca ímpar – e de varias facetas – principalmente no Canto I. Presentes na estrofe 15, as invasões verificadas por Maria Lúcia Medeiros, além de expressarem valores de culturas exteriores, são frequentemente elementos de histórias e mitos canonizadas, que fragmentam a cultura na profundidade de suas lendas e mitos, como observamos nos versos 101 e 102. Existe realmente a superioridade do centauro em relação à Iara amazônica?

97 E abrem-se em viandas, meu Midas destronado,
 98 das mais acres as mais extraordinárias,
 99 os labores do sexo exigem um vigor desvelado
 100 são linhagens a vir.
 101 são elfos,
 102 são centauros.

O abandono da pontuação provoca um enlace da linguagem amazônica com expressões neologistas, as quais são, para Maria Lúcia Medeiros, analogamente colonizadoras, resultando em um campo poético onde há batalhas de resistência entre as duas culturas, pois, sem delimitações formais da gramática, a visualidade do poema denuncia tais mesclas nítidas e, paradoxalmente, já quase imperceptíveis aos olhos do povo arrancado de seu tempo cultural. Desta maneira, a terceira estrofe aparenta ser escrita na língua vernácula, porém com poucos verbetes dicionarizados ou mesmo compreendidos pelos falantes.

23 Istium é este, é mais alguns,
 24 raiz de noite é resma de alvorada,
 25 caledonias, calpúrnias, calderaros,
 26 carcinomas de foices e terçados.

Contudo, o desenvolvimento do poema parece dirigir tal embate a uma nova circunstância, a qual se pode perceber no Canto II. Nele, sugerimos, se torna nítida a ruptura com as “invasões” da citação acima, fato realizado, inicialmente, pelo desaparecimento das aliterações e dualidades. Assim, através da linguagem, o poeta tem a intenção de despir o homem americano dos empréstimos de fora:

303 Alarico, meu pai, nas passeatas
 304 de Camões claros versos repetia.

305 Minha mãe abria um leque de cigarras
 306 e um naipe de modinhas no banheiro.

307 Minha avó trançava bilros e matizes
 308 e sempre se queixava das varizes
 309 e dos sonhos fies que alimentava.

Maria Lúcia Medeiros conclui, em seu ensaio, que a história, o biografismo, o regionalismo e as mitologias são os elementos que constroem o roteiro da cultura do nativo sulamericano e amazônico: “*O Nativo de Câncer* é a saga do nativo amazônico que, entre lendas e mitos, canta a sua terra” (ASAS DA PALAVRA, 1995, p. 66).

A questão da aculturação à terra torna-se marca nítida no poema de Ruy Barata, conforme reforça José Guilherme Fernandes em artigo¹¹ publicado também na revista *Asas da palavra*. As experiências na realidade amazônica conferem ao poeta uma fala com propriedade, e é exatamente este aspecto que se torna o primeiro indício de modernidade em Ruy Barata, pois sua expressividade literária estabelece-se autônoma à Literatura brasileira.

Como resultado da análise da obra de Ruy Barata e de seu lugar na Literatura produzida no Brasil, o autor evidencia um

¹¹ FERNANDES, José Guilherme. Paranatinga, o nativo das águas na “res” da brasilidade. ASAS DA PALAVRA, n. 02, 1995. UNAMA, pp. 67-73.

neo-modernismo amazônico, pautado em uma retomada mais acurada do nativismo, com olhos de quem viveu entre-rios e não precisou fazer uma viagem de redescoberta dessas plagas. (ASAS DA PALAVRA, 1995, p. 70).

Esta cor local reluzindo sobre as palavras é de tom muito brilhante e vivo. São paisagens, encontros e situações pintados com pinceis altamente sinestésicos, que ativam memórias e arquétipos de forma instantânea. Os aspectos biográficos muito encontrados no Canto II trazem consigo todo o *background* cultural inconfundível ao povo, sendo conseqüência da ratificação de um modernismo mais assumido, conquistado graças ao engajamento de sua arte.

O alto biografismo, sugerimos, tem por intenção construir a atmosfera da região na qual as relações entre os seres humanos são mais abertas, possibilitando até mesmo conversações ricas do compartilhar de assuntos pessoais, devido a um, por assim dizer, sentimento interno de identificação com o próximo. Experimentamos *O Nativo de Câncer* em lugares comuns da vida diária, quando no ônibus os homens reconhecem-se mutuamente em seu nativismo pela linguagem em suas específicas nuances e pelos temas que se modificam e se aprofundam com poucas fronteiras:

296 Aceitemos o risco das buiúnas,
 297 capivaras e botos no tinteiro,
 298 aceitemos o sangue das bordunas,
 299 vertido nesse chão de muitas veias,
 300 aceitemos o pão das piracaias,
 301 aceitemos o não das Malafaias,
 302 aceitemos o cacho de pupunhas.

Esta observação, seguida da citação da estrofe 13 do Canto II, parece dar prosseguimento ao que autor do artigo sobre *O Nativo de Câncer* já evidenciara, pois,

na temática deste texto misturam-se passagens da vida de Ruy, que apresentam-se muito mais como pretextos, com visões características a Amazônia, decorrentes das primeiras. São verdadeiramente *ruy-dos fragmentários*, um mosaico que vem do inconsciente e soma-se aos arquétipos regionais: é a força do inconsciente, na psicanálise simbolizada pela água, que desemboca em um dilúvio de palavras. (ASAS DA PALAVRA, 1995, p. 72)

Consideremos ainda uma abordagem diferente da obra de Ruy Barata. Através do método da análise temática conceituado por Jean-Pierre Richard (1961) e Serge Doubrovsky (1972), a dissertação de mestrado de Wenceslau Otero Alonso Junior intenciona verificar a ocorrência de um tema de dimensão existencial, especificamente relacionado ao cristianismo, em roteiros de leitura das obras *Anjo dos Abismos*, *Linha Imaginária* e *O Nativo de Câncer*. Conforme esclarece o autor da pesquisa na introdução de sua monografia,

a opção deste trabalho pela via existencial significa dizer que nele o tema é considerado um fenômeno cujo ponto de partida pode estar radicado nas concepções que os homens formulam sobre a existência, a partir de suas relações com o mundo, com os outros e com Deus. (ALONSO JUNIOR, 1995, p. 15).

Desta maneira, as chamadas modulações, significações parciais distribuídas ao longo da obra, são investigadas com o propósito de encontrar uma significação sintética, que é o fundamento motivador e desenvolvidor da obra, ou seja, o tema. Portanto, os índices de significação percebidos em versos ou estrofes de passagens anteriores sugerem a progressão da significação na leitura de excertos posteriores. As modulações constroem os trilhos que levam a leitura à significação essencial.

Uma pequena passagem da pesquisa de Alonso Junior ilustra com mais detalhes a teoria proposta por Richard e Doubrovsky:

Em “O Nativo de Câncer”, a função da poesia é redimensionada, já que ela passa a ser o instrumento da revelação da *escória*, incluso aqui, o mundo degradado do próprio poeta de que ele faz o inventário.

“Mas,
o que marfim perdeu-se em Babilônia;
artífice da escória nos reclama”

Como se observa, as modulações estão se enriquecendo em nuances que, em breve, poderão ser interpretadas com mais segurança. Na abertura do poema, o poeta caracterizou-se de modo negativo ao denominar-se *rui*, *enjeitado* e *vassalo*; agora ele prosseguirá fazendo isso com o mesmo objetivo de revelar sua dimensão humilde e mesquinha, autodenominando-se cão:

“E logo surge o cão na lonjura da casa
(...)
Mas o que reconstruir do cão sarnento,
deslembrado pela carícia?”

(BARATA, 1995, p. 71)

Percebemos que, na busca pelo tema, o pesquisador dialoga continuamente com as modulações que já identificou – neste caso, no início do poema, quando o poeta atribui a si vocábulos depreciativos – e com as novas “nuances” de modulações, que orientam a leitura a um tema.

Na conclusão do capítulo nomeado *O roteiro do tema em O Nativo de Câncer*, Alonso Junior indica que o poeta encontra uma solução cristã para o conflito entre arte e existência, o qual sua obra parece revelar. Indica que a solução da questão está no fato de o poeta fazer-se continuamente pequeno ou mesmo nulo, expressando a humildade e a entrega de Cristo. Além disso, como ferramenta para revelar este esvaziamento de si e assumir a responsabilidade pela condição existencial e artística na qual se encontra, ele faz uso da poesia, sendo este o ponto realmente crucial para a finalização da construção do tema.

2.2. TRANSPLANTAÇÃO MÍTICA: NARRATIVAS DE VIAJANTES

Enquanto os viajantes construía a imagem da Amazônia em cartões-postais enviados a Europa, o peso dos mitos fundadores da região retornavam a nós expressados de maneiras novas. Isto continua a ocorrer quando presenciemos a narrativa da penetração dos viajantes do delta do Amazonas na contemporaneidade: nossa identidade permanece predeterminada e fundamentada na exuberância da natureza, indiciando um vínculo firme com o passado.

A ocorrência do mito na modernidade, conforme pretendemos elucidar em *O Nativo de Câncer*, de Ruy Barata, dirige o nosso estudo a um percurso do mito na Amazônia. Desta maneira, elucidaremos os mitos fundadores da região e a transplantação mítica verificada nas narrativas dos viajantes europeus, que navegaram por estas águas desde a idade média.

As fontes consultadas para a elaboração deste capítulo são uma seleção de crônicas escritas desde o século XVI por viajantes europeus enviados por ordens religiosas ou sob o título de naturalistas à Amazônia, a fim de conhecer a região e sua potencialidade “sobrenatural” em recursos naturais e em riquezas.

Com base nos texto de Neide Gondim (1994) intitulado *A Invenção da Amazônia*, apresentaremos as perspectivas de três diferentes cronistas que navegaram pelo grande rio caudaloso: Gaspar de Carvajal nos anos de 1541 e 1542, Cristóbal de Acuña em 1639 e Charles Marie de La Condamine, em 1743. Contudo, no intuito de acompanharmos a progressão desta invenção para o século XIX, exporemos ainda nossa análise das crônicas de Henry Walter Bates e de Spix e Martius.

O primeiro registro que se conhece da presença de cronistas europeus no Amazonas é o documento provavelmente escrito pelo jesuíta Alonso de Rojas, cronista da viagem do frei Gaspar de Carvajal, em 1541. A expedição, sobre a qual pretende contar como “testemunha de vista” (CARVAJAL, 1941, p. 13), visa a conquista das terras do Eldorado e da especiaria canela. Sua viagem é realizada com base no imaginário dos viajantes anteriores, como Marco Polo, pois a busca por grandiosas fortunas continua sendo a grande motivação que encoraja tal redescobrimto.

A invenção da Amazônia, como afirma Neide Gondin (GONDIN, 1994), não ocorre somente através da fantasia especulativa advinda dos viajantes anteriores a Cavajal, mas das impressões que a exuberante natureza amazônica desperta nele e em sua tripulação:

Essa natureza avassaladora, em algum momento fez com que esses homens parassem e a escutassem, e a sentissem, muitas vezes deixando para trás olhares já estruturados, visões

já vividas, para pousarem os lhos renascidos na contemplação extasiada da grandiloquência natural. (GONDIN, 1994, p. 77)

O fantasiar que Carvajal tinha da floresta e dos rios reflete-se diretamente na sua narrativa, embora fosse firme o propósito de manter uma postura científica neutra e indiferente. As descrições pouco tem a intenção de expressar a exatidão científica, pois a atmosfera que o envolve parece quadruplicar quaisquer acontecimentos. Há uma passagem da crônica escrita por Carvajal, na qual os expedicionários desembarcam numa ilha que pensaram ser deserta. Porém, como mágica, surgem, instantaneamente, milhares de índios prontos para atacá-los por

mais de 130 canoas, nas quais havia mais de oito mil índios e por terra era incontável a gente que aparecia. Entre esta gente e canoas de guerra andavam quatro ou cinco feiticeiros, todos pintados e com as bocas cheias de cinza que atiravam para o ar, tendo nas mãos uns hissopes com os quais atiravam água no rio, à maneira de feiticeiros (CARVAJAL, 1941, p. 43)

Esta primeira narrativa, do século XVI, expõe uma imagem fantasiosa da selva e de seus habitantes, alcançando, até mesmo, o tom épico semelhante ao das narrativas dos grandes feitos. De semelhante modo, o ataque descrito na citação acima é logo seguido pela descrição da penetração de Gaspar de Carvajal e sua comitiva no reino das Amazonas. Existem especialmente dois indícios da proximidade dos viajantes: a descrição de habitações e costumes dos vassalos em sua aldeia e os combates sucessivos com índios fortemente preparados para a guerra. Os espanhóis guerreiam diretamente contra as Amazonas, que reagem matando cinco viajantes.

Estas mulheres são muito alvas e altas, com o cabelo muito comprido, entrançado e enrolado na cabeça. São muito membrudas e andam nuas em pêlo, tapadas as suas vergonhas, com os seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios. E em verdade houve uma destas mulheres que meteu um palmo de flecha por um dos bergantins, e as outras um pouco menos de modo que os nossos bergantins pareciam porco-espinho. (CARVAJAL, 1941, pp. 60-61)

Após o combate, levam preso um índio consigo, o qual lhes revela a vida daquelas mulheres. Entre detalhes sobre a coabitação e a arte da guerra, Carvajal enfatiza a grande riqueza de metais preciosos, especialmente o ouro e prata, os quais estão presentes na vida diária das senhoras principais das Amazonas em forma de utensílios para a alimentação. A hierarquização das guerreiras é registrada, entre outras coisas, pela diferença do material desses utensílios, correspondendo às plebéias a madeira e o barro.

A principal evidência observada por Neide Gondin em seu texto sobre os viajantes europeus na Amazônia é a transplantação da sociedade européia para dentro de sua crônica de viagem, não existindo, na cidade das Amazonas, bons e pacíficos selvagens, pois

nela o cronista projeta a sociedade que conhece, rigidamente hierarquizada, medieval, dividida entre plebéias e nobres, dominada por uma matriarca, cercada por uma corte feminina, e obviamente possuindo um corpo de guerreiras e sentinelas. É um castelo medieval ao qual se adicionou o culto inca de adoração ao sol. Os camponeses e os vassallos, com seus tributos, mantêm a corte em troca de proteção. (GONDIN, 1994, pp. 85-86)

Carvajal queria descobrir a sede do comando, penetrou o reino das Amazonas e relatou sua vitória enfatizando a superioridade bélica e o heroísmo do europeu na maior luta já registrada até então na região amazônica.

Contudo, a transplantação mítica registrada nas crônicas são fortemente fundamentadas na religiosidade cristã na Europa, pois as promessas e profecias anunciadas desde o *Novo Testamento* apontam para um lugar paradisíaco, onde toda a ordem e graça divinas são amplamente derramados. É a terra que mana leite e mel. É a herança prometida aos cristãos e procurada desde a Idade Média.

Alonso de Rojas, narrador preciso dos acontecimentos da viagem chefiada por Pedro Teixeira, por ordem de Portugal, introduz em seus relatos sua perspectiva bíblica sobre o rio Amazonas, comparando-o aos rios dos milagres contados nas sagradas escrituras. Em *Descobrimento do rio Amazonas*, publicado em 1937, o Amazonas é um rio cristão.

As atribuições que a Amazônia recebe dos europeus começam a se formar por meio da religiosidade, a qual anuncia o paraíso terrestre e o encontra do outro lado do Atlântico. Um lugar maravilhoso como o delta do Amazonas só poderia ser o cumprimento da profecia bíblica e a recompensa para o descanso e usufruto dos líderes religiosos e de sua política. Se o Deus criador é dono de toda riqueza, sua perfeita criação anuncia as grandezas de tesouros reservados para os padres detentores desta revelação.

A rota de Pedro Teixeira termina no porto de Quito. Mas, por motivos políticos, sua armada deve partir de volta ao Pará. Neste retorno pelo rio das Amazonas, junta-se à tripulação outro cronista, o jesuíta Cristóbal de Acuña, que passa a representar a Coroa espanhola na expedição. Ele se preocupa com a exatidão das informações que divulga para garantir a veracidade de seu documento, que é de enorme interesse para a Europa já há muito interessada em desvendar a região.

Neide Gondim comenta este esforço do cronista autor de *Novo descobrimento do grande rio das Amazonas*, de 1641, afirmando que

(...) o relato de Acuña, pelas informações precisas que transmite, (...) e, sobretudo, a descrição impressionantemente detalhada da organização tribal, dos ritos fúnebres, guerras, armas, utensílios de pesca, religião, artesanato, festas, bebidas, alimentos, etc., do nativo do Novo Mundo, pode ser considerado como um dos primeiros esboços do que viria a ser a ciência etnográfica do século XIX. A visão é européia. O nativo é bárbaro, mas o autor reconhece a diversidade cultural entre adamitas tão diferentes. (GONDIM, 1994, p. 96)

O avanço científico resultante dos escritos do jesuíta viajante não rendeu benefícios para a cultura no nativo amazônida, mas repassou para ela as mesmas construções míticas do além-mar.

Por meio Acuña são reforçados os vários mitos de fundação da Amazônia. Contudo, a riqueza é a mais frisada de todas as histórias fantásticas: o Eldorado é a dádiva guardada por Deus ao Rei Felipe Quarto no rio das Amazonas, conforme encontramos em Acuña:

Além do que, se o Lago Dourado tem o ouro que a opinião lhe atribui: se as Amazonas habitam, conforme os testemunhos de muitos, entre as maiores riquezas do Orbe: se os Tocantins em pedras preciosas e abundância de ouro são tão afamados do francês: se os Omáguas com os seus haveres alvoroçam o Peru, e um Vice-rei logo mandou a Pedro de Orsua com grosso exército à procura deles; neste grande rio tudo se encontra: aqui o Lago Dourado, aqui as Amazonas, aqui os Tocantins e aqui os ricos Omáguas (...). E aqui finalmente está depositado o imenso Tesouro que a Majestade de Deus tem guardado para enriquecer com ele a do nosso grande Rei e senhor Felipe Quarto. (ACUÑA, 1941, p. 197)

O paraíso na terra continua o alvo de investigação, como já ocorre desde os viajantes antigos e medievais. Porém, o nativo que desenvolve sua cultura em meio a esta natureza imensurável, torna-se vítima de clichês. Sem a consideração de seu espaço vital e o seu real esforço para a subsistência, o cronista retrata um nativo indolente como produto do meio farto onde habita.

Assim, na Amazônia, onde há terra fértil e clima excelente, restabelece-se entre Deus e o homem uma morada restaurada, semelhante àquela dos primórdios da criação. Acuña fala de um lugar onde a natureza brota espontaneamente, sem o labor humano. É o jardim no Éden tropical, onde o homem dominador nomeia os animais e as plantas, possuindo-os pela sua sabedoria. Este “homem”, cujas faculdades são aclaradas por Deus, é o que recebe a benção

de dominar. Restaria, assim, ao homem amazônida, que já estava lá, contemplar a posse da terra prometida e cooperar na utilização apropriada dos recursos naturais.

O Nativo de Câncer narra este acontecimento e a cultura referida, trás ironia e beleza nas reflexões sobre mescla de bens culturais denunciando, através da linguagem conquistada pelo modernismo assumido, que a identidade do homem da Amazônia não é o estereótipo que retorna por meio dos mitos de formação. A poesia dá a voz ao nativo, que entre as margens do rio, fala de si por si mesmo, sem que a natureza o determine absolutamente. Esta característica do poema de Ruy Barata serão analisadas com maiores detalhes no capítulo seguinte.

Retornando nossa atenção à imagem da preguiça do índios, atestamos sua contrariedade ao conhecermos, através de vários cronistas, que os nativos da floresta exerciam papéis fundamentais na aventura dos viajantes pelo rio. Verificamos, na crônica escrita pelo cientista francês La Condamine – que desceu pelo rio Amazonas em 1743, após oito anos de estudos realizados no Peru –, que os nativos da floresta lhe construía embarcações apropriadas à navegação pelos rios e igarapés, providenciavam a caça e a pesca e guiavam-no pelos caminhos desconhecidos da mata.

O necessário à sobrevivência do indígena é o que existe de valoroso para si. Em meio às circunstâncias políticas e econômicas que formavam a mentalidade européia que experimentamos através dos cronistas, a atitude do índio não condiz com a progressão do conhecimento e com a lógica expansionista das maiores nações do continente europeu. Ao contrário, o nativo se liga ainda mais fortemente ao que lhe supre as necessidades à linha do equador: conserva seus hábitos de vida diários, suas festividades religiosas e seu lazer, da maneira condizente ao seu espaço vital, ao clima e ao passado cultural que trazem consigo como herança nacional.

La Condamine não expande seu parecer até este ponto, mas continua a construir o mito de formação da Amazônia sobre o homem preguiçoso e sem cultura, que vive a vida com pouca racionalidade:

A insensibilidade é fundamental. Fica a decidir se vamos honrar como nome de apatia, ou se lhe devemos dar o apodo de estupidez. Ela nasce indubitavelmente do número limitado de suas ideias, que não vão além de suas necessidades. Glutões até a voracidade, quando tem de saciar-se; sóbrios quando a necessidade os obriga a se privarem de tudo, sem parecer nada desejar; pusilânimes ao excesso, se a embriaguez os não transporta; inimigos do trabalho, indiferentes a toda ambição e glória, honra ou conhecimento; unicamente ocupados das coisas presentes, e por elas sempre determinados; sem a preocupação do futuro; incapazes de previdência e reflexão; entregues, quando nada os molesta, a brincadeiras pueris, que manifestam por saltos e gargalhadas sem objetivo nem desígnio; passam a vida sem pensar, e envelhecem sem sair da infância, cujos defeitos todos são conservados. (LA CONDAMINE, 1944, pp. 44-45)

Evidentemente, em razão da falta de estudos profundos de antropologia, La Condamine expõe seu parecer no desconhecimento sobre o preconceito. Pela ciência atual, reconhecemos facilmente o que o cronista não pôde reconhecer. Seu parecer, exposto em frequência bem menor do que as ricas descrições de seu relato, não poderia ser outro, pois não tinha domínio científico suficiente para compreender e julgar os fatos corretamente. Contudo, por causa desta grande falta, a construção de estigmas foi realizada e repassada à Europa como o fato digno de crédito, pois vinha, afinal, de uma testemunha ocular enviada de Paris.

Passemos, agora, à análise de uma perspectiva do século XIX. Henry Walter Bates (1825-1892) inicia a sua viagem científica pelo rio Amazonas descrevendo a natureza e as cidades e vilarejos por onde passa, experimentando, ainda, as mesmas sensações de estar dentro do paraíso. Sua permanência no Brasil foi de onze anos. Juntamente com Alfred Russel Wallace (1823-1913), Bates realizou a mais importante viagem para as Ciências Naturais, conforme afirma o apresentador de sua obra, *Um naturalista no rio Amazonas*, lançado no Brasil em 1979.

Bates reconhece, como anteriormente constatamos na narrativa de Spix e Martius, que

Os nativos da região são todos fabricantes de barcos. Os brancos residentes no lugar logo verificam que o índio é um carpinteiro nato. Causa espanto ver as frágeis embarcações em que eles enfrentam caudalosas correntes. Já vi índios atravessando rios em canos furadas, exigindo deles um extraordinário equilíbrio para que o furo fosse mantido acima da água; o mais ligeiro movimento em falso mandaria todos para o fundo, mas eles sempre conseguiam chegar sãos e salvos à outra margem. Eles se mostram particularmente prudentes quando transportam estrangeiros, e os viajantes portugueses e brasileiros já estão acostumados a deixar o manejo do barco inteiramente por sua conta. (BATES, 1979, pp. 38-39)

Afirmações como esta nos apresentam as habilidades altamente qualificadas dos habitantes da Amazônia, manifestadas de acordo com suas reais necessidades. O que muitos viajantes não pareciam compreender é que esta constatação não se limita somente ao transporte fluvial, mas estende à caça, à pesca, à construção de casas e vilarejos. Nitidamente verifica-se o repasse de valores europeus para a Amazônia, cuja realidade sócio-econômica muito se distancia.

Nas narrativas de Bates, em especial, nos interessa conhecer sua percepção da cidade natal do poeta Ruy Barata, pois Santarém, “a pérola do Tapajós”, é cenário da sua infância, das primeiras cantigas e rabiscos sobre o papel. Se *O Nativo de Câncer* pretende cantar a cultura do povo amazônida, que conviveu com a forte violência da cultura de fora,

conheçamos a fundo, no Pará ocidental, que mitos fundadores emergem da narrativa do naturalista e são denunciados pelo ofício do poeta mocorongo.

Os relatos do oitavo capítulo de *Um naturalista no rio Amazonas*, intitulado *Santarém*, esclarecer os motivos de sua atenção maior sobre a cidade. Importante e civilizada, Bates traça as primeiras características da cidade que possuía na época 2.500 habitantes. Relembra sua chegada e, com emoção, mostra-se encantado desde o primeiro parágrafo de seu texto:

Depois de uma viagem de várias semanas pelo rio principal, a visão de Santarém, com suas largas praias de areia branca, suas límpidas águas verde-escuro e a silhueta de pitorescos morros elevando-se por trás da linha verdejante da floresta, oferece uma agradável surpresa ao viajante. No Amazonas, as perspectivas são de permanente monotonia, a menos que o barco navegue junto à margem, onde a maravilhosa variedade e beleza da vegetação oferecem uma distração constante. (BATES, 1979, p. 139)

Após relatar os modos e costumes dos habitantes, que julgou ser bem diferentes dos encontrados em outras cidades às margens do Amazonas, o naturalista continua sua narração reforçando ainda mais a perfeição da natureza. O clima, elogiado em diversos pontos, é o refúgio paradisíaco apropriado ao europeu no outono cinza e no inverno congelante. A iluminação natural e um ventilar refrescante proporcionam o ambiente morno e aconchegante muito apreciado pelo narrador:

Santarém é um lugar agradável para se viver, independentemente do povo que a habita. Não existem ali pragas de insetos, tais como pernilongos, piuns, borrachudos ou mutucas. O clima é esplêndido, e quase não chove durante seis meses por ano (de agosto a fevereiro); o céu se apresenta sem uma nuvem durante meses a fio, e a fresca aragem que vem do oceano – a 600 km dali – atenua o ardor do sol. (BATES, 1979, p. 143)

De maneira similar à citada acima, Bates dita seus lugares favoritos na cidade, mesclando o seu deleite à profissão. As praias “com cores similares às de esmeraldas”, cercadas de morros e ondulantes matas, marcaram-no profundamente:

A limpidez do ar e da água na estação da seca, quando sopra o forte vento do leste, e os vívidos contornos dos morros, matas e praias arenosas emprestam ao lugar um extraordinário encanto (BATES, 1979, p. 147).

Sua narrativa não somente reforça o mito de fundação da Amazônia como paraíso terrestre, mas também fortalece a opinião da incapacidade do nativo em aproveitar as riquezas naturais. No capítulo dedicado à Santarém, Bates parte para a barra do Maicá, a leste da

cidade, onde ele verifica a criação de gado em pequena escala. Desconsiderando os aspectos políticos, sociais e as reais condições de sobrevivência da população, o naturalista expõe seus anseios adjetivando o mocorongo pejorativamente.

Um punhado de desbravadores da selva construiu nas margens do Maicá suas choupanas de barro, cobertas de folha de palmeira, dedicando-se principalmente à criação de gado em pequena escala. A mim eles me parecem viver em extrema penúria; os bois, entretanto, embora de pequeno porte, eram nédios e luzidos, sendo a região, por seu lado, altamente apropriada para qualquer atividade agrícola ou pastoril. Na estação das chuvas as águas vão subindo gradativamente e alargando as campinas, mas sempre há jeito de levar o gado para terras mais altas. O povo do lugar, indolente e ignorante, parece totalmente incapaz de aproveitar essas vantagens (BATES, 1979, p. 148)

De maneira semelhante, Bates acrescenta, no capítulo segundo, intitulado *O Pará*, sua percepção acerca da mão-de-obra escassa na província:

A abundância de terra sem dono, a liberdade que impera ali, a vida descuidosa e semi-selvagem que as pessoas levam, a facilidade com que se obtém o próprio sustento com pouco trabalho – tudo isso induz até mesmo os mais bem-intencionados a abandonarem o trabalho regular tão logo suja a oportunidade. (BATES, 1979, p. 30)

Entre os vários olhares do viajante sobre a floresta, os rios e os nativos, o que é mais detalhadamente pormenorizado é a atmosfera da selva, na qual todos os sentidos são excitados numa complexa associação sinestésica. Na extensa citação abaixo, encontramos ainda a manifestação da credence popular descrita sob sua ótica cientificista do naturalista:

Sempre vimos referências, nos livros de viagens, sobre o opressivo silêncio reinante nas florestas brasileiras. De fato, trata-se de uma coisa real, de uma sensação que se vai aprofundando à medida que aumenta o nosso conhecimento da selva. Os poucos cantos de pássaros que a gente ouve têm um tom melancólico e misterioso, que tendem a intensificar a sensação de solidão ao invés de dar uma ideia de animação e vida. Às vezes com crase, no meio da quietude geral, um berro súbito nos enche de sobressalto; o grito parte de algum animal frugívoro e indefeso, que acaba de ser atacado por uma onça ou uma sorrateira boa-constrictor. Pela manhã e ao entardecer, os uivos dos macacos compõem uma arrepiante algazarra, tornando difícil para quem os escuta conversar a animação de espírito. A sensação de inóspita solidão que a selva forçosamente dá é decuplicada por essa horrenda gritaria. Muitas vezes, mesmo, nas horas quietas do meio do dia, um súbito estrondo reboia por toda a floresta, provocado pela queda de um pesado galho ou de uma árvore inteira. Além disso, a selva é cheia de ruídos difíceis de identificar. Verifiquei que os habitantes do lugar se mostravam tão perplexo, nesse particular, quanto eu. Houve-se às vezes um barulho semelhante ao do impacto de uma barra de ferro de encontro ao tronco oco de uma árvore, ou então um grito estridente cortando o ar; esses ruídos não se repetem, e o silêncio que se segue aumenta a aflitiva impressão que causam no nosso espírito. Para os nativos, é sempre o Curupira, o homem selvagem ou espírito da floresta, o causador de todos os barulhos que eles não conseguem

explicar. Pois os mitos são teorias primitivas que a humanidade, na infância do conhecimento inventa para explicar os fenômenos naturais. (BATES; 1979, p. 37)

Se a manifestação da crença popular parece infantil e ingênua aos olhos do naturalista, o que dizer das sensações na sua própria alma, quando na aflição por não saber de onde vem o estrondo no meio do silêncio o cientista sequer supõe resposta. O reflexo de sua limitação em relação à magnitude da floresta está nos adjetivos pejorativos que emprega para apresentar o nativo. Porém, os construtores de embarcações apropriadas para os igarapés e os guias nas longas jornadas e trilhas na selva são os mesmos que parecem nunca amadurecer.

Após esta constatação sobre os preconceitos do viajante inglês, concluiremos este tópico com a breve abordagem sobre a crônica dos alemães Spix e Martius.

Por ordem da Sua majestade Maximilian Joseph I, rei da Baviera, nos anos de 1817 até 1820 (...) terceira e última parte, assim dizia o fac-símile do frontispício do terceiro tomo da edição em alemão de *Viagem pelo Brasil*, de Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Von Martius (1981).

A rica obra dos naturalistas alemães não somente se limita às pesquisas pelo delta do Amazonas, mas se estende pelo Brasil. No terceiro tomo, Spix e Martius narram suas viagens pela região norte do país e, no segundo capítulo por título *Viagem da Barra do Rio Negro, pelo Solimões, para Vila de Ega*, encontramos muitas descrições sobre a vida dos índios, sua alimentação e religiosidade. Confirmando fatos já relatados por Acuña, os viajantes prosseguem seus estudos sobre os índios, analisando os costumes de certas tribos em especial, como os Purupurus e suas manchas espalhadas pelo corpo, encontrando na alimentação e na crença as possíveis causas desta doença crônica.

Entretanto, apesar de seus esforços para a sobriedade da narrativa científica, eles não ficaram imunes às impressões que a dimensão da floresta e dos rios lhes rendeu. Dias a fio de caminhada na mata fechada os levam a uma vivência excepcional, muito próxima daquela experimentada por Bates:

Só quem já experimentou a impressão sombria de tais florestas intermináveis, pode compartilhar a sensação de liberdade e bem-estar que se apodera do viajante, ao ver-se nesse novo ambiente [campinas abertas]. Estes lugares claros não se formaram pelo corte da mata virgem, mas espontaneamente. (SPIX, 1981, p. 171)

Contudo, sua preocupação de manter a neutralidade e sobriedade científica em suas crônicas parece alcançar mais êxito do que com os outros cronistas, que pouco reconheciam a sabedoria dos nativos e sua importância para o desvendar da natureza tão arrebatadora. Ao

observar a confecção e o manuseio das armas dos índios, Spix e Martius impressionam-se com a técnica desenvolvida e a efetividade do poder de pequenos instrumentos:

É extraordinária a habilidade com que são manejadas essas perigosas armas. Um atirador experimentado, em cinquenta a sessenta tiros, não erra o alvo; e a força com que sopra a flechazinha é tão admirável como a ligeireza com que maneja a comprida e desjeitosa zarabatana, no meio da espessura da mata virgem. (SPIX, 1981, p. 173-174)

A invenção da região, entretanto, segue o rumo do jardim paradisíaco e mágico, pois a narrativa dos naturalistas alemães elucida eventos e rituais de cura que envolvem o fruto da terra e a credence que o manipula. Eles trataram, nas notas referentes ao capítulo terceiro, especificamente sobre o consumo e emprego da coca na vida cotidiana dos índios, atestando, de chofre, que “o seu efeito é tônico, calmante e nutritivo” (SPIX, 1981, p. 190). Porém, a religiosidade na cultura indígena, vivenciada pelos cientistas nas aldeias, é expressa pela a pajelança associada ao emprego da planta:

Sobretudo são os feiticeiros e médicos (pajés) que usam o fumo e defumam os doentes com grandes charutos. Para fazê-los transpirar, sopram-lhes a fumaça no nariz e nas orelhas, e receitam-lhes clisteres, etc. (SPIX, 1981, p. 190)

É muito nítido o fato de que os cronistas, especialmente os que primeiro penetraram os rios da Amazônia, não tinham à disposição muitos estudos sobre o homem, como se encontra hoje. A ciência da época começava a encontrar no Novo Mundo a vida e a cultura de novos povos, que buscavam sua sobrevivência e, para isso, desenvolviam maneiras distintas de relacionar-se com os outros homens e com a natureza. Esta questão é muito importante para o reconhecimento das obras dos viajantes enquanto documentos ricamente descritivos, cujas situações apresentadas quase nunca são analisadas, criando textos com pouquíssimas reflexões sobre o nativo e seu espaço vital. Sem respaldo científico, os escritos revelavam cada vez mais os preconceitos que também construía e inventavam a Amazônia ao longo dos séculos.

Em nossa leitura de *O Nativo de Câncer* enquanto obra que também fala do amazônida e da Amazônia, concordamos que a ficção da poesia de Ruy Barata expresse uma possibilidade da realidade narrada nessas crônicas. Por meio da técnica e da eloquência dos versos que constroem o nativo e o ambiente em que vive, o poeta traz uma versão literária dos conflitos que se formam pelo encontro da natividade com o estrangeiro e aponta as marcas deixadas por bens culturais introduzidos, cujos valores nem sempre são nitidamente atestados.

3. NATIVIDADES: O ESTUDO DO POEMA

Todos os mitos contam a mesma história, o triunfo do dia sobre a noite. E a emoção que norteia os mitos é a emoção primitiva por excelência: o medo das trevas, a ansiedade que a aurora vem finalmente curar. Os mitos agradam aos homens porque acabam bem; os mitos acabam bem porque acabam como acaba a noite: pelo sucesso do dia, pelo sucesso do bom herói, do corajoso herói que rasga e faz em pedaços os véus, que desata a angústia, que devolve a vida aos homens perdidos nas trevas como num inferno.
(BACHELARD, 1989, p. 160)

Em continuidade à nossa proposta de pesquisa, concentrar-nos-emos neste capítulo na análise de *O Nativo de Câncer*. Inicialmente apresentaremos um panorama da obra, contextualizando-a historicamente e apresentando determinadas peculiaridades e circunstâncias acerca da criação. Em um segundo momento, faremos uma leitura do poema baseada em excertos mais elucidativos do todo, haja vista a dimensão do poema e o objetivo específico deste trabalho, que visa mostrar, mediante o objeto estético, a ocorrência do mito e da epopeia na modernidade.

Para tanto, parece-nos metodologicamente mais coerente iniciar nossa leitura de acordo com os preceitos da análise estilística, ou seja, observando as qualidades técnicas que o poeta utiliza em sua arte literária e os efeitos que eles podem causar.

Tratar da estilística a partir dos estudos realizados por Leo Spitzer requer uma análise das ideias gerais dispostas principalmente no trabalho *Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken* (1930). Nele, o teórico parte da concepção de estilo como a expressão da personalidade do escritor, considerando a construção idiomática de cunho pessoal como uma reflexão da psicologia peculiar do enunciador.

A aplicabilidade de tal ideia nos estudos de Literatura da Amazônia, nomeadamente nesta pesquisa sobre *O Nativo de Câncer*, estende-se até a fronteira do conhecer o autor e sua visão de mundo, já que a própria obra literária nos permitiria este acesso. Assim, Spitzer traça associações entre as nuances externas do texto e a personalidade interior do artista, dirigindo o estudo literário adiante segundo este método, o qual chama de “circular”.

Contudo, se é metodologicamente possível encontrar os indícios próprios do estilo de um autor e conhecer a sua espiritualidade, a interpretação estilística de Spitzer se ata muito

mais ao caráter psicológico do que ao propriamente estético. Isto nos leva a limitarmos sua aplicação nesta pesquisa, a fim de que a teoria sobre a estilística genética, que se ocupa em estudar o estilo próprio de um escritor, seja aplicada para fins de análise estética.

Pierre Guiraud (1970) ramifica a estilística em “estilística da expressão” e “estilística genética”. Sendo a primeira voltada unicamente para a comunicação vulgar espontânea, conforme concebeu Belly, não há preocupação estética ou literária. Ela “é o estudo do aspecto, do valor extranocional (expressivo ou impressivo) dos diferentes elementos da forma gramatical: sons, palavras, construções” (GUIRAUD, 1970).

A segunda ramificação, distanciando-se do estudo da língua coletiva, nomeia-se também de “estilística do indivíduo” e aproxima-se mais do estudo da palavra e de estados de língua mais individualizados, o que nos permite circunscrever um autor (Ruy Barata) e uma obra (*O Nativo de Câncer*) em nosso estudo.

Conforme a definição do método de Spitzer, será nossa crítica imanente à obra, pois as categorias para a valoração são extraídas de acordo suas próprias características. Contudo, consideraremos em proporção menor o espírito do criador, que para Spitzer seria o agente de coesão interna da obra, pois, como “denominador comum”, ele exigiria de nós um olhar sobre a mesma perspectiva do poeta, o que nos aproximaria de uma leitura mais psicológica e menos estética.

Do método de Spitzer, tomamos o caráter da intuição como nossa atitude constante para a realização desta leitura de *O Nativo de Câncer*, haja vista a unidade que supomos existir entre cada detalhe e o conjunto do poema.

Os desvios estilísticos individuais de Ruy Barata constituem-se seus traços característicos. Entretanto, ao considerarmos juntamente com tais características o hibridismo na forma e no conteúdo do poema, elaboramos um questionamento que não poderemos responder totalmente através desta dissertação: seriam os traços estilísticos de Ruy semelhantes aos de um conjunto de obras componentes de uma Literatura da Amazônia? Ou ainda: seria a preocupação com a palavra, o concretismo, que nos uniria para uma poesia amazônica? Reconhecemos, por meio de *O Nativo de Câncer*, que a sonoriidade e musicalidade do texto originalmente prosaico já nos dão uma pista.

Em busca dos arranjos verbais moduladores da natividade do poeta, nosso estudo visa descobrir e caracterizar alguns dos desvios estilísticos de Ruy Barata. Acreditamos que, na Literatura da Amazônia, o conceito de epopeia será revisitado após a análise atenta de certos traços estilísticos dispostos ao longo de *O Nativo de Câncer*.

Da estilística literária idealista de Leo Spitzer surge a escola *New Stylistics*, na qual se destacam Dámaso Alonso, Spierri e Hatzfeld. Não é possível que se realize um estudo estilístico objetivo, mas antes de tudo intuitivo.

Penetrar ainda mais profundamente no âmbito psicológico do escritor para encontrar sua atitude pessoal diante da vida foi a principal atitude científica de Spierri, a qual influencia as “Sciences humaines et philosophie” de Lucien Goldmann, a Sociologia da Literatura, em meados do século XVIII.

A *New Stylistics* estende os estudos, com Harzfeld, para os estilos de épocas da Literatura, considerando as outras manifestações artísticas como meios diferentes de expressar uma mesma situação histórica.

A estilística assim entendida transcende a linguagem no sentido estrito, não é mais que um sinal integrado num sistema mais complexo, é a obra em sua totalidade e, além da obra, toda uma sociedade e uma época. (GUIRAUD, 1970, p. 116).

Esta afirmação amplia o alcance do nosso estudo estilístico fundamental, que está na palavra, permitindo, contudo, que *O Nativo de Câncer* possa ser também reconhecido como uma obra contextualizada no tempo e no espaço – fato de grande relevância para a realização de estudos consecutivos.

O trabalho de interpretação mediante a análise do estilo de um escritor e algumas possibilidades de executá-lo são apresentadas, no contexto da Literatura em língua portuguesa, por Carlos Reis em *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário* (1981). Na busca pela aplicação efetiva deste estudo, Reis acha

oportuno vincar a ideia de que uma análise estilística empenhada em explorar os recursos retóricos do texto literário não pode limitar-se à classificação passiva das figuras detectadas; mais do que isso, procurará explicar de modo convincente o processo de elaboração retórica que preside a essas figuras, tentando, através dele, enraizá-las numa visão particular do mundo ou numa revelação de facetas ocultas e insuspeitas do real. (REIS, 1981, p. 163)

Concordamos com Carlos Reis que o objetivo da análise estilística está em buscar as figuras de retórica que permeiam o texto literário com a intenção de criticá-las, a fim de reconhecer seu potencial de funcionamento retórico e avistar sua importância efetiva para a interpretação. Esta será nossa metodologia para a leitura de *O Nativo de Câncer*.

O Nativo de Câncer, de Ruy Barata, começou a ser escrito provavelmente antes de 1960, pois em fevereiro deste mesmo ano, o Canto I foi publicado no *Suplemento Arte*

Literatura do jornal *Folha do Norte*. Neste período a estética de Ruy Barata toma um direcionamento mais político, populista, assumindo uma forma de poetar semelhante a de muitos outros artistas que se aproximavam do estilo do romance de cordel e da literatura de feira.

A publicação do Canto I de *O Nativo de Câncer*, ocorre após acontecimentos decisivos que sucederam-se no fim da década anterior. À Revolução Cubana, em Janeiro de 1959, dedicou Ruy Barata um poema (*Me trae una Cuba-Libre*). Em entrevista a Alfredo Oliveira, no capítulo chamado *O planeta das grades* (BARATA, 1990), estão expostas algumas memórias do poeta com relação a este período:

Este volante – *Me trae una Cuba-Libre* – foi impresso, espontaneamente, por uma das autoridades da época e que mantinha simpatias pelos barbudos revolucionários de Sierra Maestra. Tal fato me concedeu uma espécie de liderança, nos meios intelectuais, que jamais pretendi. (OLIVEIRA, 1990, p. 150)

A carreira política de Ruy Barata, iniciada em 1946 ao ser eleito deputado para a Assembleia Constituinte do Pará, é marcada pela luta contra a política autoritarista do governador do Estado do Pará Magalhães Barata. Seu forte empenho pela democracia está conectada aos acontecimentos políticos da Europa e prossegue paralelamente à leitura de publicações de países como Portugal, França, Inglaterra. Contudo, afirma Ruy Barata, “quando comecei a receber revistas e livros vindos da União Soviética, China e Cuba, através do Correio Nacional, foi um Deus nos acuda”. (OLIVEIRA, 1990, p. 150)

Este quadro político-social observado nesta transação de décadas foi ainda mais intenso, a nível internacional, com a independência de vários países africanos, como Camarões, em janeiro de 1960, seguido de Benim, Costa do Marfim, Congo e Mali em agosto. Foi neste contexto em que *O Nativo de Câncer* teria recebido o Canto II e também sua publicação em diferentes versões. Além disso, uma outra coletânea de poemas de Ruy Barata intitulada *Violão de Rua* foi escrita e publicada, fortemente engajada politicamente. A este respeito Alfredo Oliveira comenta que

neste período a palavra poética não apenas comove pela denúncia da miséria do povo como se empenha em verdadeira missão de catequese para levantar as massas. A linguagem se despe do verniz intelectual e procura absorver a sintaxe popular que a aproxima da poesia de cordel. (OLIVEIRA, 1990, p.131)

Para a elaboração de *O Nativo de Câncer*, cerca de dez anos foram necessários, permanecendo ainda assim inacabado. Sua publicação em quatro diferentes versões sempre se

deu em forma de fragmento, o que revela várias modificações na disposição dos versos¹², conforme cita Benedito Nunes na apresentação do livro que reúne quatorze poemas de Ruy Barata, *Antilogia*. (BARATA, 2000, p. 11)

O poema, conforme observado em sua publicação mais recente, no ano de 2000, possui 461 versos em metro decassílabo. Há dois cantos que parecem marcar dois momentos opostos, conforme podemos observar no primeiro verso de cada um, cujo tema e até mesmo as palavras são iguais, apresentando, contudo, uma construção diferente. Se a configuração do verso “Noite norte noite nauta noite”, no Canto I, sugere-nos uma situação de desordem e desarmonia, no Canto II, ao contrário, o verso “Noite, norte-noite, nauta-noite” estabelece uma reorganização do material que se encontrava espalhado, confuso e caótico.

No primeiro canto de *O Nativo de Câncer*, o registro de acontecimentos acerca da criação, conforme sugerimos, de um espaço amazônico é a ação principal do poeta, o qual está mais distanciado como narrador, aproximando-se do escritor épico, mesmo que o lirismo se liberte, paradoxalmente, até o pináculo de toda a sua obra poética. Este fato impõe-se como diferença essencial entre os dois cantos do poema, haja vista o envolvimento do poeta no que se passa no segundo canto, característica estilística típica do lírico, nitidamente verificada pela presença de muitos elementos biográficos e de breves, momentâneos acontecimentos. Pois é inerente ao poeta lírico que não exista uma substância, “mas apenas acidentes, nada que perdue, apenas coisas passageiras” (STAIGER, 1975, p. 45). Porém, em sequência à construção híbrida evidenciada no primeiro canto, o segundo segue mais prosaico, relacionando-se claramente com a estrutura do romance.

Através desta evidência primeira, pretendemos avançar nossa leitura pela análise do Canto I, onde as energias buscam usar a palavra como ferramenta para se estabilizarem em um produto harmonioso e pessoalmente definido, ao gosto e tom do poeta. Por esta questão, acreditamos que o poeta teria estabelecido uma parte primeira mais enumerativa, rica em substantivos e adjetivos com rara aplicação da sintaxe, enquanto que na segunda parte a narratividade flui por intermédio das orações.

Abaixo encontra-se a primeira estrofe do Canto I. Logo após a leitura inicial podemos perceber que o primeiro verso antecipa as características dos demais.

¹² *O trovão enche a nave e sopra o início*. Este verso figurava na primeira publicação de *O Nativo*, seguido de *In princípio erat verbo, disse ele, / e sobre fezes as abelhas zumbiam*.

1 Noite norte noite nauta noite
 2 alimária alimento veigas várzeas
 3 é carne crina corda cresta castra
 4 onde velo indormiu trono e vassalo
 5 à sombra do perau grelavam espadas
 6 dardos e delfos dolos duros dados
 7 e da túnica floral ao verde pasto
 8 gemiam rui e rei entremeiagens
 9 semelhantes setestrelas seistavadas
 10 de quelônios quebrantos e queimadas
 11 de currais e busões sementes sardas
 12 valcimentos de Apolo prendas partos
 13 onde Melus se esvai em Melo e Mario
 14 reinuncios e reispôncios reisplantados
 15 em Lesbos que do rei tece o enjeitado
 16 dezmandando perdões traumando gastos
 17 retas e rotas relhos penhas pasto.

(BARATA, 1990, p. 205)

O caos é expresso artisticamente através de imagens poéticas que transbordam junto ao elemento aquoso evidente em “nauta”, “várzeas”, “perau” e “quelônios”. O ambiente não será modificado por uma espécie de metamorfose via contato com a água, mas antes por meio da palavra capaz de misturar diferentes matérias, como no verso cinco, “à sombra do perau grelavam espadas”, em que a grosseria de “espadas” alcança uma eloquência ainda mais forte de coisas que se tornarão em breve as raízes de certas árvores expostas à beira de igarapés.

Em direção a um tempo e um espaço em que as coisas estejam estabelecidas harmoniosamente, o verso “alimária alimento veigas várzeas” prossegue a mistura de elementos cuja forma é parcialmente definida: a irracionalidade e a estupidez de um animal incompleto (alimária), a comida, sua condição de desenvolvimento, os caminhos de água onde ele se encontra..., tudo se mescla e se constrói através das palavras em elaboração formal intencionalmente caótica.

Se constatamos, já na primeira estrofe características estilísticas firmes e marcantes que se mantêm durante grande parte do Canto I, não podemos deixar de lado que o estilo também pode ser observado, atentando à proporção e ao limite devido, por meio de uma perspectiva psicologista, a qual afirma que cada obra e cada artista possui um estilo próprio, o qual

individualiza uma fala particular. Dámaso Alonso complementa que este estilo é a “a unicidade, a peculiaridade conceitual-imaginativo-afetiva de uma fala” (ALONSO, 1960, p. 438).

Assim, podemos perceber que o poeta de Ruy Barata pode ser individualizado em dois momentos na estrofe em questão. Primeiramente quando a criação de novos substantivos se torna a maneira em que o poeta enxerta paisagem e som à estrofe: “setestrelas”, sugerimos que seja uma palavra formada pelo numeral “sete” e pelo substantivo “estrela”, expressando o estabelecimento do firmamento e de seus astros, os quais permanecem em movimento latente no cosmos, fazendo soar um intervalo de sons até então desconhecido, “sestavados”, quase, mas ainda não oitavado na afinação perfeita da vida narrada no Canto II.

O segundo momento em que se pode ver este estilo individual da obra se encontra no verso 14, “reinuncios e reispôncios reisplantados”, o qual apresenta a formação de palavras iniciadas pelo prefixo “rei-”. Buscamos, igualmente, de que maneira a configuração formal do verso como um recurso literário pode expressar uma conotação especial. Estes falsos substantivos confirmam o verso oito “gemiam rui e rei entremeiagens”, em que mais se encontra uma nuance biográfica dentro da estrofe, associando a sonoridade do nome do poeta a um rei, que geme em meio à confusão de elementos em desenvolvimento. Notemos que este verso se encontra em um lugar estratégico dentro da estrofe, antecedido de dois versos onde há referência ao deus grego Apolo e a outros três nomes: Melus, Melo e Mario. Como nas epopeias homéricas, o retorno ao tempo primordial, onde grandes feitos foram realizados, como na criação de um espaço revelado no Canto II, assim se configura o poema de Ruy Barata, através da citação de nomes de agentes ou personagens participantes do evento.

Se prosseguirmos nossa análise somente atentos ao olhar advindo de uma perspectiva psicologista do estilo, correremos o risco de sobrevalorizar a crítica subtextual, considerando o poeta como dono de uma criação absolutamente espontânea e não como um criador com atributos e habilidades técnico-literárias. Por isso, observemos a quarta estrofe do Canto I, no qual as relações entre as palavras estão mais delimitadas pelo verbo de ligação.

- 27 O rio é cio, é fino, sanforizado,
 28 água sumida é água repensada,
 29 água sorvida é logo transpirada,
 30 água parida é água mais anágua.
 (BARATA, 1990, p. 206)

A nomeação das coisas e de suas atribuições se tornam mais evidentes agora. O elemento aquoso se reúne, de acordo a ordem da palavra: o início, no poema de Ruy Barata, também se faz pelo “Verbo”. O ajuntamento de águas doces é “fino” e “sanforizado”, sendo hermético este último adjetivo, o qual pode sugerir o formato de sanfona que os rios da Amazônia possuem. Ainda nos três versos seguintes, a presença do verbo “ser” é crucial para a ordenação do espaço que se cria. Debaxo da lei estipulada por esta criação, cada afirmação é uma nova ordem da natureza: “água sorvida é logo transpirada”. O quadro pintado por estes versos é complementado com o verso 30, onde “anágua” é como a parte do rio que se estica desde de seu leito até as praias que se formam na costa.

Observemos agora os versos da quinta estrofe.

31 Desses rastros dormindo nasce um campo,
 32 na reponta dos ventos e mugidos,
 33 caviana de cornos bubuiando,
 34 barcarenas a ser, ou for, em sido.

(BARATA, 1990, p. 206)

A criação, neste ponto, se torna ainda mais detalhada. Nós observamos que as forças que dão a existência a algo dentro da poesia se multiplicaram e se intensificaram. Acerca disso, destacamos os verbos “nascer” e “bubuiar” como importantes para uma realização mais específica desta criação: é o surgimento de um campo, a flutuação de cornos ao arquipélago chamado de Caviana, situado junto à costa do Pará, Estado brasileiro aonde nasceu o poeta a 25 de Junho de 1920.

Claramente se observa traços da biografia do poeta em sua própria obra, fato que o constitui poeta conhecedor de um espaço amazônico, o qual, por meio do poema como um rito, pode ser recriado através da mesma soberania existente no tempo primordial, mas desta vez com o poder da palavra. Seu estilo ocorre paralelamente à matéria amazônica, o que resulta em articulações originárias do regional, como “barcarenas”, o plural da cidade de Barcarena, no Estado do Pará, uma construção que se remete a muitas outras cidades à beira do rio, construindo a coletividade de vilarejos e a atmosfera ribeirinha delas procedentes.

Ainda com relação aos traços biográficos, Benedito Nunes esboça sua interpretação na apresentação de *Antilogia*, sobre a relação mútua entre o poeta e a matéria regional que o cerca:

Encontramos (...) uma alegoria biográfica, que se desenrola como uma remontagem da pessoa do poeta, já desmontada pela heterogênea matéria regional invasora, que de novo o preenche e da qual é uma espécie de regente e servidor. (BARATA, 2000, pp. 13-14).

Em continuidade ao que observou o filósofo paraense, apresentaremos, em seguida, outras passagens que evidenciam a poética própria de Ruy Barata. Se atestamos a existência de um efeito no texto literário por meio do estilo do poeta – neste caso o efeito de ser semelhante a um mito marca quando algo passou a existir – resta-nos mostrar como ele foi alcançado.

Aquele que conhece a origem de um animal, planta ou de qualquer ser vivo, possui um poder mágico sobre ele, conforme afirma Eliade ao definir o que seja o mito. A recitação de um mito de origem restabelece a presença dos Entes Sobrenaturais originalmente envolvidos na criação, no tempo primordial. Nesta perspectiva *O Nativo de Câncer* é muito eloquente, pois o dono da voz que ordena e cria é o mesmo que conhece profundamente a sua criatura. Vejamos os versos da oitava estrofe, nas quais isto é verificável.

47 Arabela, mais bela e mais valia.
 48 Mariana, pentelho e canarana,
 49 epicaule, epicedio, epifania,
 50 episódio da cor à luz do espanto,
 51 que forja a meretriz, semeia o canto,
 52 a solidão do pêlo e do quebranto
 53 a dor do se doeu no mais doía
 54 ou largura de céu que não coubesse
 55 na conjunção das massas, missas, messes
 56 das folhas que no falus floresciam.

Pela nomeação de duas mulheres, o poeta estabelece a perduração de sua criação por um tempo indefinido. “Arabela”, “Mariana”, são nomes que expressam a conotação da frutificação: uma, bela e valiosa, a outra, apta a reprodução, como evidente através dos pêlos pubianos, além de uma cana falsa (-rana, no Tupi), a qual poderia ainda apontar para outra conotação sexual. A repetição do prefixo *epi-* nas três palavras do verso 49 nos sugere “estar sobre”, formando “epicaule”, o que cresce como parasita no tronco das plantas, além de dois substantivos falsos, que são mais exemplos da poética de Ruy Barata em *O Nativo de Câncer*.

O vocabulário traz continuamente uma atmosfera de solidão e dor. Isto sugere, de chofre, o momento de reclusão em que a futura mãe luta por si só pela sua sucessão. O canto

de parir se inicia e “a dor se doeu no mais doía”, verso que dá o tom desta narrativa, joga com o verbo doer no pretérito perfeito e imperfeito, para benefício da musicalidade e do ritmo ternário, os quais ressoam fortes no pulsar frenético das contrações do parto. As funções e formas das palavras são incomuns neste trecho de lirismo abundante. Assim, a língua portuguesa perde sua firmeza, desestabilizando à vontade do poeta.

A eloqüência da passagem é apoiada em sua musicalidade através de um pulsar de baixo-contínuo, o qual, na música, sustenta as propriedades tonais de uma peça durante todo seu desenvolvimento, e no texto literário, com o ritmo, parece construir a base para conotações ainda mais expressivas, como a do nascimento.

Gostaríamos de enfatizar as questões da sonoridade dos versos de Ruy Barata por acreditarmos que suas escolhas estilísticas formam uma poética autêntica e que não basta somente apresentá-las, mas principalmente elaborar uma crítica voltada para a função de determinada palavra ou ritmo para significação. Esta é a principal razão pela qual lançamos mão da análise estilística. Nossa leitura de *O Nativo de Câncer* avança para a décima-primeira estrofe.

70 Outras vezes, em dor, percorre o armário,
 71 das portas a prender purga o inventário,
 72 papagaios e primos, fundas arcas,
 73 pernautas e grotões, proas, proagens.
 74 São prélios a vencer, o punho se desgarra
 75 em cornos a pungir e plumagens bizarras
 76 e tudo o mais que some, guarde ou grave
 77 em cardumes, em frutos e manadas.

(BARATA, 1990, p. 207)

A rima é muito pouco recorrente ao longo de todo o poema. Os versos mantêm uma métrica constante, mas o material desta narrativa de grandes acontecimentos flui mais livremente. Todavia, como podemos perceber nos versos 70 e 71, ambos os substantivos da rima são enfatizados: a posse de objetos e seu local apropriado, um armário de “portas a prender” que “purgam” o “inventário”. Ora, o verbo “purgar”, como opção intencional do poeta, permite a existência de variadas conotações, o que liberta a palavra do simples “guardar” ou “armazenar” em um armário para exprimir um “livramento”, com um sentido que avança ao cristianismo, alcançando a força significativa do termo “salvação”. Assim,

estamos cientes de que elaboração formal foi responsável por esta conotação mais forte acerca dos bens que se possui e de sua guarda.

A passagem seguinte é um recorte maior do Canto I de *O Nativo de Câncer*. Nele encontramos a voz do “eu” poderoso na primeira busca por interação no poema.

107 E-vês? esse velo se enreda nos teares do espanto.

116 Que te dei de meu, senão palavras?

117 Que te fiz amar senão o impuro,

118 a sordidez, o olho impenitente.

119 onde tantos demónios confabulam?

120 O beijo que te trazia

121 Perdeu-se em meio da noite,

122 Dissolveu-se na alegria,

123 Adeus para nunca mais.

142 Propiciarás um novo encontro?

143 Ousarás uma nova recapitulação?

144 Tentarás? Tentarei?

(BARATA, 1990, pp. 208-209)

A divisão do poema épico de Ruy Barata em partes não ocorre à maneira da epopeia grega. Talvez a nítida divisão não teria sido a intenção do poeta para o desenvolvimento do poema, como as especificidades que observamos no capítulo primeiro desta dissertação acerca da *invocação* à Musa, posterior à *proposição*, em *Iliada* e *Odisseia*.

O monólogo existente a partir do verso 107 não faz súplicas a uma Musa pela inspiração, mas está a questionar um interlocutor, que não se manifesta nestes versos convidativos ao diálogo. Notemos que o verso rompe com a métrica observável desde o início do poema, servindo-se o poeta este monóstico para destacar o que se confecciona nas máquinas de tecer “do espanto”. Esta atmosfera de assombro advém das palavras do “eu”, que exprime a vil escuridão pelo olhar possuído de anjos caídos, conforme se observa no quarteto iniciado no verso 116.

Contudo, no quarteto seguinte, entre os versos 120 e 123, novamente a métrica da estrofe é transformada, não sendo mais decassílabas. Contudo, esta escolha estilística não

parece destacar a impureza que reina na atmosfera destas estrofes questionadoras. Ao contrário, o narrador reestrutura seu lirismo, na tentativa de comedi-lo, criando uma ponte deslocada dos versos anteriores e posteriores. Trata-se de uma inclusão em clima fúnebre, evidenciada por uma construção que destaca a rima em “trazia” e “elegia”, que pouco se relaciona com o desenvolvimento do poema.

Para o filósofo Theodor W. Adorno, esta configuração “ingênua” da epopeia, a de descontinuar por um curto momento o que já se desenvolvia, ocorre com marcações já conhecidas de início e fim de estrofe, ou seja, letra maiúscula e ponto parágrafo, como se houvesse continuidade em relação às estrofes anteriores. Ocorre que esta atitude do narrador é o que lhe desprende, na epopéia homérica e também no poema de características épicas de Ruy Barata, da rigidez imposta pelo gênero referente, principalmente, à constância da métrica. Assim, a apresentação da linguagem pode se manter, ou mesmo enriquecer em sintaxe, mas o conteúdo da narração é descontinuado.

A estrofe iniciada no verso 142 quer buscar uma conclusão no embate “tu” x “eu”. Assim, o terceto expressa com mais veemência as perguntas ao interlocutor, que permanece mudo. Por não mais esperar a resposta a “tentarás?”, pergunta-se este “eu” eu a si mesmo: “tentarei?”. Esta proximidade do “eu” com o mundo – entende-se que este “eu”, aqui, se refere à entidade fictícia que se manifesta como sujeito – afasta, neste ponto, *O Nativo de Câncer* da semelhança com a épica, já que esta aproximação é essencialmente lírica.

Com relação à quantidade de episódios e cenas espetaculares que envolvem os poderes de Entes Sobrenaturais ou as ações de personagens nobres, percebemos que o Canto I parece ser ainda mais épico, com relação a este fenômeno estilístico da grandiloquência, do que o Canto II.

- 198 Anunciavam a colheita do raro.
 199 – Claveles para el señor.
 200 – Gardenias para la señorita.
 201 As quartas rezava-se o terço.
 202 (Por las Dolores del mundo)
 203 Enquanto Tetis e Maria de Alvarez dialogavam.
 (BARATA, 1990, p. 211)

O vocabulário do primeiro verso fortalece a excentricidade da atmosfera. Já o anúncio da colheita resulta na oferta das belas flores que naquele instante brotaram. Seria a pontuação temporal da origem das flores, exprimidos pela oferta em língua espanhola de “Claveles para

el señor” e “Gardénias para la señorita”? A natureza se desenvolve em grande variedade de tons, como se percebe pela presença do cravo, mas também consagra o branco da bela gardênia de seis pétalas.

O momento de colher o que foi fecundado trás à rememoração a sua força criadora, a energia da fecundidade da água da titânide do mar Tetis, filha de Urano e Gaia, na mitologia grega. Belíssimo se torna o verso 203, em sua desproporcionalidade em métrica com relação aos demais, que exprime a conversação entre o ser sobrenatural e uma certa Maria Alvarez, que dialogavam quando do florescimento.

O passado épico está mais voltado a um desenvolvimento cronológico, definindo muito bem o tempo e o espaço. O fator temporalidade, fortalecido por um discurso mais organizado sintaticamente, torna o Canto I mais semelhante à epopeia homérica, a qual é carregada pela denominação temporal e espacial dos combates e demais acontecimentos. Isto ocorre, com o uso do pretérito perfeito dos verbos “retornar”, “ser” e “salvar”, além da continuidade exprimida pelo presente simples em “ver” e da progressão no verbo “levar”, no futuro, conforme observamos na estrofe abaixo.

215 Ó Alcino, sogro e rei, às tuas praias
 216 de perenes lembranças retornei,
 217 pois, se das águas salvo fui um dia,
 218 das voragens do amor não me salvei,
 219 e nessa nau que vez, nutriz de sonhos,
 220 a Óbidos, aos deuses consagrada,
 221 a inupta consorte levarei.

(BARATA, 1990, p. 212)

A referência à personagem Alcínoo da *Odisseia* – anfitrião do naufrago Ulisses por intermédio de sua filha Nausícaa, quando o herói se encontrava na ilha Esquéria, no mar Jônico – tem uma aproximação muito grande com a ambientação amazônica, principalmente pelo louvor à Óbidos, cidade ribeirinha situada ao norte da “Pérola do Tapajós”, Santarém, cidade natal do poeta. Este laço se estabelece por sua experiência semelhante a de Ulisses com o rei dos Feácios e sua hospitalidade, metaforizada pelas “lembranças” daquelas “praias” e pela salvação. Além disso, destaca-se o navio à vela que o conduz à cidade à beira do rio Amazonas, a qual ganha, com isso, uma conotação mitológica. Quanto a esta ligação, comenta Benedito Nunes: “Com mão de mestre, o poeta associa, por um laço orgânico, que

reforça o tom e a temática da *Odisseia* de Homero, a mitologia amazônica à mitologia grega” (BARATA, 2000, p. 16).

A quarta estrofe antes do final do Canto I também merece um destaque por elucidar algo fundamental da epopeia: seu caráter recitativo.

- 224 O demônio parêlo, cão e gato,
 225 reino de rei e rui, relvoso cardo,
 226 duplo e fecundo, lúdico espantelho,
 227 abre praças de amor, canções do orvalho.

A narração dos fatos, nesta estrofe, apresenta uma linguagem tão fluente, ganhando ainda o apoio advindo da marcação rítmica dos versos, que se pode encontrar a característica estilística que talvez seja a mais essencial de uma epopeia. Já que, conforme afirma Helena Parente Cunha,

a palavra *epopeia* deriva de *epos* que, em grego, significa recitação. Com efeito, a situação épica primitiva era a de alguém que narrava um fato a um outro grupo de ouvintes, distanciando-se, portanto, o narrador em relação ao acontecimento passado, numa posição de confronto. (PORTELLA, 1991, p.109)

É isto que ocorre com a estrofe em questão, pois mesmo sem a presença de versos heróicos ou sáficos, a métrica continua decassílabo, sustentando a recitação com ritmo variado. Esta escolha estilística facilita a observação de que, neste quarteto, o dualismo se estabelece através de “cão” e “gato”, “rei” e “rui” sem o caráter de oposição, mas de semelhança. Isto ocorre pela conotação de trevas, estabelecida pela semelhança do que era oposto com o “demônio” do verso 224.

Passaremos, agora, para a análise do Canto II de *O Nativo de Câncer*.

- 238 Noite, norte-noite, nauta-noite,
 239 no quilombo das pôitas e palmares,
 240 o vento amanhecia na varanda,
 241 trazendo um latifúndio de pesares
 242 suado do suor da maresia,
 243 sedento da palavra-poesia
 244 que pedia por novos calabares.

(BARATA, 1990, p. 212)

Imediatamente se observa um retorno à primeira estrofe do Canto I através do verso 238, que apresenta as mesmas palavras com a adição de vírgulas e traços. Isto marca um novo momento dentro do poema, quando o universo que se formava no Canto I está estabilizado, mas nem um pouco perfeito. A referência à escravidão, às cordas e a um histórico quilombo situado no Estado de Alagoas são os indícios dos anseios pela liberdade de alguém “sedento da palavra-poesia”.

Aproximadamente na metade do poema, *O Nativo de Câncer* repensa seu ofício, suas palavras e sua natividade. Nas duas estrofes abaixo encontramos o nascimento da linguagem como um assumir das suas raízes culturais. Sua indignidade é conseqüente de tal atitude, pois sua sobrevivência advém do admitir-se amazônida, o que ocorre no poema pela recriação de seu léxico:

266 E assim nascia o verbo e suas visagens.

267 E assim nascia o cão e seus vagares,

268 a morte que a malária prometia,

269 o pote onde o caneco mergulhava,

270 trazendo as caravelas que partiam.

271 Adentra esses adondes reprimidos,

272 nas despencas das tenças repensadas,

273 aliochas e brochas sulcam a terra,

274 servida para o pênis fatigado

275 e cavam no ca-vai dos estertores

276 os labores da carne silambendo,

277 os pudores do verso sipedindo.

Na criação da Amazônia, as energias latentes se associavam, no Canto I, de forma fabulosa, pois assumiu um caráter mitológico. Entretanto, interpretamos as variadas construções de novos substantivos e verbos como expositoras de uma mistura tão matizada que não se podia encontrar a linha de desate das costuras entre o regional, o estrangeiro e o recriado em cada novo verso. Estilisticamente, a finalidade esperada pode ser percebida na leitura das estrofes anteriores, na quais “silambendo” e “sipedindo” impõem-se no, conflito cultural, como escape imanente. Pois em *O nativo de Câncer* nasce “o verbo e suas visagens”, ou seja, a nova palavra tem uma carga espiritual capaz de solucionar o que humanamente é tão difícil e doloroso. O poeta é capaz de solucionar o prélio cultural por meio de seu ofício.

Porém, como consequência imediata do nascimento da palavra-redenção, o poeta reconhece sua posição de “cão” e os caminhos errantes que tem que tomar. A ameaça da morte por uma “malaria” já prometida a ele ocorre por motivo de sua nova posição. As caravelas que ele encontra bacia de água ao olhar o “caneco” são as imagens formadas pela perder-se canino. Como resultado, a poesia ostenta-se ainda mais rica em metáforas, pois a rotina cotidiana trás à memória, de súbito, as embarcações que primeiramente lhe tiraram o sossego nativo.

O verso 271 é a vereda tomada pelo cão, cujo destino são “adondes reprimidos”, enriquecidos, porém de natividade ameaçada de ser sufocada. Constantemente nos deparamos com o impasse atenuado pelo lirismo do poeta, que canta docemente as dores do caminhar amazônica sob o jugo de mitos de fundação que continuamente pretendem, de forma renovada, ser assumidos pelos nativos.

“Aliochas” provavelmente se refere ao personagem do romance “Os irmãos Karamazov”, de Dostoiévski, que se torna seminarista em um mosteiro. O retorno que Ruy Barata opera à religiosidade constrói um caminho de água na terra, uma vala aberta em nome de Deus. A poderosa broca do divino, promulgado por muitos viajantes jesuítas na Amazônia, não somente estereotipou a Amazônia na Europa, mas também deixou marcas nítidas na terra do lado esquerdo do oceano. Esta terra é “servida para o pênis fatigado”, é erotizada na agonia, como no respirar dos moribundos, “estertores”.

A atitude do poeta que agoniza com seu chão se torna mais austera. Ele dá uma ordem para seus ouvintes:

278 Julgai nome, pronome, o que se come,
 279 do cá e lá de nós se despedindo
 280 armai o calendário das ramadas,
 281 caçai a lenda-linha das porradas,
 282 que saídas de nós voltam sorrindo.

Conforme a construção de nosso raciocínio, reconhecemos que o imperativo do verso 279 se refere aos outros nativos, conhecedores da ferida aberta em sua terra. Não somente “nome, pronome, o que se come”, mas o “cá e lá” extremamente modulador da querela enfrentada dentro da Amazônia. Contudo, o poeta anuncia a despedida do externo e um retorno à pescaria, “armais o calendário das ramadas”, ou seja, a tudo o que o nativo já possui há séculos como bem cultural: “amai”, diz o poeta.

A ordenança “caçai” surge no verso mais aquoso da estrofe. A associação “lenda-linha” reconstrói as nomenclaturas do paraíso de rios caudalosos inventadas pelos cronistas europeus sobre a Amazônia, servindo de alerta para o escape, a tempo, das “porradas” direcionadas à natividade. A rima encontrada em “ramadas” e “porradas”, inclusive, estabelecem a efetividade da luta que precisa ser travada.

Na exposição sobre a viagem de Alonso Acuña pelo rio Amazonas, mencionamos sua construção narrativa do Éden tropical, a consumação da religião cristã na Amazônia. Nos relatos de La Condamine, observamos suas duras críticas ao comportamento do nativo, que criou vários estereótipos no mito de fundação. A mescla de línguas ao longo do poema revela o legado deixado pelos viajantes europeus na cultura do amazônida. Na estrofe abaixo, Ruy Barata canta as “dores y dolores” sentidas pelo nativo frente à penetração espanhola na região e às “interpretações” que eles realizaram para inventar a Amazônia na Europa:

289 Há dores y dolores nessas cores
 290 chamadas para a ceia dos ditongos,
 291 alamares e condes se completam,
 292 no fato-feto-feira dos mondongos,
 293 parecências, não mais que parecências,
 294 gerada no clitóris dos Castelos,
 295 ungidas na buceta dos Colombos.

O descobridor é o criador da Amazônia. O poeta anuncia o prazer e o gozo dos viajantes ao Novo Mundo por meio das metáforas “buceta” e “clitóris”, causando um efeito irônico em toda a estrofe: a brincadeira prazerosa – daí a referência ao sexo – de fantasiar uma região começa muito cedo, conforme o poeta demarca no verso 295, citando o nome de Cristóvão Colombo.

Variada é a maneira que o poeta constrói o vocabulário e os emprega como reforço à consciência dele, como nativo, diante das circunstâncias históricas que efetivaram a visão do europeu sobre a Amazônia. As “parecências, não mais que parecências” as quais o Ruy Barata se refere, indicam uma forte ligação social e substancial dele com o povo nativo, pois a riqueza do vocabulário popular é efetivada. Assim, a estrofe apresenta uma polifonia vocal que revela um só passado de colonização e de violência cultural.

Como o “Homero da Amazônia”, Ruy Barata escreve um poema com caráter de epopeia. Sugerimos esta semelhança por constatarmos a presença dos mesmos índices que

transformam o tom histórico em aventureiro e grandioso. Primeiramente, a criação da natureza amazônica necessita ser contada por meio de um poema esteticamente coerente com a grandiosidade do evento, ou seja, ele deve ser extenso.

Extenso, porém não extensivo. O texto poético da épica de Ruy Barata precisa ser magnificado, o tamanho e os números devem ser convincentes e proporcionais ao que o povo conhece, para que a obra pareça, sem dúvidas, alimentada pelo povo e retorne para ele com um aceite:

334 Do mundo Apiacá trouxera o gosto,
 335 das contas, das viagens, dos fonemas
 336 e lia no pousar do sol se pondo,
 337 o farto amanhecer das piracemas.

O povo indígena tupi-guarani que vive no estado do Mato Grosso “trouxera o gosto”, conforme indica o poeta, que encontra nas raízes étnicas da Amazônia o alento de sua empreitada poética. A formação dos índios é estendida da contagem do povo, “contas”, e da sua busca por um espaço vital apropriado, “viagens”, até a solidificação de sua linguagem, “fonemas”. Como um quadro pintado com cores vivas, o poeta finaliza a estrofe ambientado os nativos ao pôr-do-sol no distante horizonte do rio, “e lia no pousar do sol se pondo”, onde há “o farto amanhecer das piracemas.”

Estas pareciam ser a essência da epopeia homérica: verossimilhança e reconhecimento via objeto estético. Assim sugerimos ocorrer em Ruy Barata, pois *O Nativo de Câncer* faz seu caminho guiado pelas trilhas preparadas por quem já anda na Amazônia. O poeta conta este caminhar por meio de sua poesia, a qual, por um laço orgânico com os demais nativos, torna-se a realização de uma escritura conjunta.

Estes fatores justificam mais propriamente nossa decisão por retornarmos à epopeia clássica no capítulo de abordagem teórica. A presença da grandiosidade da criação da Amazônia, como indicamos na análise do primeiro canto, não se constitui indício único da épica em *O Nativo de Câncer*. Pois através da verossimilhança alcançada por Ruy Barata ao retratar fatos do cotidiano e de sua biografia, o segundo canto também se configura épico, já que o poeta se iguala ao povo, tornando-se parte dele e, portanto, voz legítima da cultura que o alimenta.

350 Diva não sabia de que moitas
351 as roupagens da noite se tecia.

352 Alaide tinha olhar de vaca mansa
353 e queria ser mãe de quinze filhos.

354 Dadá se sabia deslembrada,
355 do vestido de noite que tardava,
356 do álbum de postais que pretendia.

357 Américo, meu tio, resfolegava,
358 na prancha de madeira que serrava,
359 já quase no dobrar do meio-dia.

A natividade amazônica é o núcleo comum rodeado de questões culturais conflituosas que almejam ser solucionadas e esta solução é indicada pela poesia.

A evidência do caráter épico na poesia de Ruy Barata está intrinsecamente associada ocorrência do mito. No capítulo de exposição teórica, apresentamos a conceituação de Roland Barthes acerca da ocorrência do mito na contemporaneidade. Entre os exemplos tomados pelo teórico francês e os adaptados às circunstâncias mais locais por nós, referimo-nos à ocorrência do mito contemporâneo no segundo canto de *O Nativo de Câncer*. Expomos nosso pensamento citando a seguinte estrofe:

338 De onde vem este metro rejeitado,
339 medir a vastidão do muito amado,
340 abrir a tua caixa de segredos?

341 De onde vem esse Deus, subitamente,
342 colado ao lombo liso da serpente,
343 curtir a exatidão de teus degredos?

344 De onde chega essa voz sem piedade,
345 querendo te cobrar a virgindade
346 das ramas, das mutambas, das restingas?

“De onde vem” e “de onde chega” são os inícios dos questionamentos de Ruy Barata na tentativa de compreender o estado que se encontra sua cultura. A invasão de bens culturais estrangeiros assinalada por Maria Lúcia Medeiros (1995) é também denunciada por meio de perguntas que dirigem a respostas já conhecidas pelo poeta. “Medir a vastidão do muito amado”, estudar o comprimento e a largura do “querido” Amazonas, “abrir tua caixa de segredos”, desvendar ou inventar a Amazônia na Europa, em tudo o poeta mostra-se conhecedor das circunstâncias históricas das crônicas sobre a região.

Sua linguagem torna-se ainda mais dramática pela construção do antagonismo “Deus” e “serpente”. Assim, o poeta reconhece que a religiosidade trazida pelos jesuítas anuncia um salvador artificialmente cristão, deixando revelar um conteúdo relativo a satanás. A metáfora presente em “colado ao lombo liso da serpente” denuncia claramente os prejuízos causados por esta presença divinamente destruidora. Como conseqüência, resta um exílio cultural, em que o nativo quase se desconhece nesta mistura.

O mito, esvaziando-se do real até obter uma ausência sensível, “transforma uma intenção histórica em natureza” (BARTHES, 2001, p. 162). No caso da burguesia francesa, detalhadamente abordado no capítulo teórico, suas práticas sociais se tornaram representativas do que é evidente, natural. No parágrafo acima, o poeta expressa pela linguagem uma situação semelhante, em que a sutileza de “De onde vem esse Deus, subitamente” pretende consumir a intenção dos viajantes europeus na Amazônia.

Como objeto artístico da modernidade, *O Nativo de Câncer* permite que realizemos tal leitura. A violência cultural atestada pela entrada de bens culturais estrangeiros e pela invenção de uma Amazônia paradisíaca e mágica mostra-se viva no texto de Ruy Barata, que na sua maturidade como poeta e político interessado nos direitos dos homens e na igualdade, deixa fluir sua poesia feita de palavras, como ele mesmo dizia. Contudo, as ideias, que para ele não constrói poesia, já estão espalhadas no seu léxico amadurecido, fato que reserva um lugar de destaque de *O Nativo de Câncer* na obra do poeta.

Trataremos, ainda, sobre a significação da água em *O Nativo de Câncer*. Como elemento essencial para a vida do homem em todos os continentes, a água ganha na Amazônia criada pelas palavras de Ruy Barata uma nuance específica:

- 31 Desses rastros dormindo nasce um campo
- 32 na reponta dos ventos e mugidos,
- 33 caviana de cornos bubuiando,
- 34 barcarenas a ser, ou for, em sido.

O Nativo de Câncer, como um poema que ambienta o nativo na aquosidade dos rios, é a criação artística do devaneio provocado pelo elemento essencial da vida dos homens, a água. Muito mencionada pelos cronistas europeus na Amazônia, a água é a principal índice da magnitude da região e da magia retratada nos documentos científicos.

Águas barrentas, claras, límpidas e escuras; águas de rios, de furos e de igarapés; águas paradas e águas da tempestade – *O Nativo de Câncer* assemelha-se a um mito de criação que narra o surgimento da Amazônia emergindo do aquoso: a floresta só é limitada pelos rabiscos ondulados do delta do Amazonas.

- 1 Noite norte noite nauta noite
- 2 alimária alimento veigas várzeas
- 3 é carne crina corda cresta castra
- 4 onde velo indormiu trono e vassalo
- 5 à sombra do perau grelavam espadas

Através de vários indícios de uma localidade cercada pelo elemento aquoso, as “espadas” surgem como os limites colocados pelas raízes aéreas de árvores à beira do rio. Assim, Ruy Barata constrói uma região em que as águas dominam e a terra tem que se demarcar com armas afiadas.

Ao analisarmos o poema de Ruy Barata comparando-o com a épica homérica, notamos que o distanciamento essencial entre os dois textos poéticos está nas águas que banham os acontecimentos. A água do mar, com transparência e espelhamento característicos foi percorrida pelas embarcações dos homens nos mitos gregos, mitos que se tornaram contos, amplamente recitados e pouco sentidos. A água do rio, doce, porém misteriosa devido à sua pouca transparência, parece construir uma atmosfera mais apropriada para a interrupção do sagrado, conforme afirma Bachelard:

Se dermos seu justo lugar à imaginação material nas cosmogonias imaginárias, compreenderemos que a água doce é a verdadeira água mítica. (BACHELARD, 1989, p. 158)

Para o autor de “A água e os sonhos”, sentir o mito é diferente de lê-lo por um conto que pode lhe conferir um caráter histórico. O devaneio primitivo, existente antes da narrativa e dos nomes que nela emergem, ocorre na característica individual e limitada do rio antes de realizar-se no grandioso e infinito dos mares. Entretanto, sabemos que Bachelard refere-se a proporções bem menores e estreitas do rio para adjetivá-lo, quase, de pequeno e perceptível.

Isto parece impossibilitar quaisquer tipo de relação entre a água que passa por um rio no estreito de um vale a França e a água barrenta do Amazonas, cuja margem se perde no horizonte. Contudo, o ponto comum a ambos os rios está na relação cotidiana do homem com a água, particularmente com a água doce que se expressa por uma trilha fina, cortando o terreno, ou que cerca este homem e define o seu espaço vital:

321 Armando amava o mundo das canoas,
 322 as quilhas, o romper das velhas proas,
 323 que vinham da fazenda “Aparecida”.

A proximidade do homem com a água doce é crucial para sua sobrevivência. Os desvaneios da água doce correm, para Bachelard, porque o rio é a fonte da vida do ribeirinho, constituindo-se familiar e humano:

Que a água do mar seja uma água inumana, que ela falte ao primeiro dever de todo elemento reverenciado, que é o de servir diretamente os homens, eis um fato que os mitólogos esqueceram com excessiva frequência. (BACHELARD, 1989, p. 158)

A crítica de Bachelard surge por causa do pouco interesse dos cientistas por mitos que tem a água doce como palco para os eventos primordiais. Em Eliade (2000), se o homem se constitui como ser cultural, é por meio do mito que se justifica o emprego de elementos essenciais para sua sobrevivência, como a água doce. Afinal, esta serve diretamente aos homens, desde o tempo primordial.

Diante destas considerações, reconhecemos em *O Nativo de Câncer* a presença de uma escrita semelhante ao mito, impregnada do elemento aquoso, fundamental para a criação da Amazônia pela palavra:

310 Ali brotavam remos e catraias
 311 onde o rio se deitava e adormecia

As pessoas mais próximas do poeta, os membros mais diretos de sua família, surgem em *O Nativo de Câncer* como participantes na formação de seu lirismo, fato confirmado pelo detalhamento na elaboração métrica e rítmica do poema que analisamos:

303 Alarico, meu pai, nas passeatas
304 de Camões claros versos repetia.

305 Minhas mãe abria um leque de cigarras
306 e um naipe de modinhas no banheiro.

307 Minha avó trançava bilros e matizes
308 e sempre se queixava das varizes
309 e dos sonhos fiéis que alimentava.

O destaque para a vida de seu pai é resumido a dois versos. Dele parecem vir o amor às letras e os primeiros diálogos sobre poesia. A referência a Camões, de maneira semelhante, expõe sua decisão estilística e sua admiração técnica. Contudo, cabe a voz de sua mãe a herança de seu lirismo, que faz a poesia cantar e galopar em ritmos adequados aos conteúdos de forma muito eloquente. O nativo apresenta suas origens pelos pais, sua vida por meio da poesia e seu fim com o repasse do mesmo canto aos “Itos”, “Ninitos”, “Bilocas”...

Os versos que destacam a pessoa de sua avó são muito importantes para enfatizar a política e a religiosidade experimentadas pela matriarca de sua família e pelos cidadãos ao longo de muitos anos na Amazônia. A renda que produzia, a metáfora do contínuo tecer na coloração matizada, ou seja, sem a nítida fronteira entre as cores e os tons, contendo ao mesmo tempo todas elas. Este fato nos leva a percebermos o sincretismo religioso conseqüente da confusão de valores culturais provocada também na alma do nativo: os próprios “sonhos fiéis” que a avô alimentava tinham esta mesma característica híbrida.

O poeta parece detalhar, ainda sobre a esteira da avô, acontecimentos históricos e religiosos que ocorriam em sua terra:

310 Ali brotavam remos e catraias
311 onde o rio se deitava e adormecia
312 ali chegava a tarde acorrentada
313 às dores do doer que mais doía,
314 ali nascia o Conde Valadares,
315 ali nascia a Virgem dos Pilares,
316 ali a mão de Deus também nascia.

O nascimento ao que o poeta se refere é efetivado através das metáforas “Conde Valadares” e “Virgem dos Pilares”, que reforçam a indicação do surgimento de configurações políticas e religiosas que não estavam presentes na região. Os termos – como o título de conde, criado por D. Pedro II, e a virgem, imagem sagrada dos católicos espanhóis (Virgem do Pilar) – fazem referência à introdução de novos ideais para a sociedade amazônica. Contudo, como os bilros da avô, a institucionalização político-religiosa à realidade do nativo prevê os choques culturais que passam para um estado de latência quando há uma negociação individual ou mesmo associativa entre os bens culturais originais e os enxertados. Este negociar dentro do próprio homem da Amazônia demarca os limites reais da influência da Europa Latina e origina uma situação híbrida no Estado e na religião.

A associação de “tarde” ao substantivo “dor” ocorre por meio do verbo “chegar”. Assim, o poeta preocupasse em tonalizar a atmosfera onde a violência cultural ocorria. Notemos, também, que se trata de uma “tarde acorrentada” onde o rio se preparava para adormecer: a chegada do navegante europeu é definida em detalhes, pois o poeta nativo parece encontrar o momento exato em que a nova conjuntura alcançou a região.

O poeta constrói, posteriormente, uma lista minuciosa e variada de pessoas íntimas e distantes. Cita cidades e lugares ora ligados a sua biografia, ora a um “dizque”¹³, aos moldes da conversação em muitas cidades da Amazônia. A alternância entre a proximidade e o distanciamento da gente e do seu lugar de habitação ocorre através da nomeação de pessoas pelo uso de apelidos seguido de sua localização geográfica, por vezes intercontinental (“Aveiros”, no verso 363). Desta maneira, o poeta ata, por meio do interlocutor informante, a lembrança pretérita de um relacionamento caloroso às notícias sobre o paradeiro ultramarino.

O ambiente soturno iniciado nos versos 360 e 361 progride forte e intenso, como as águas que caem da cachoeira. De semelhante maneira, taciturno é o chão sobre o qual se realizam os 12 versos seguintes, pois o caráter se torna ainda mais pesado, alcançando o tom fúnebre em um jantar no qual a franqueza emerge no contato com o limite da vida humana.

A conversação do poeta com seu interlocutor traduz um momento bastante *Pauapixuna*. O amor, o porto e a lua da letra de música de Ruy Barata e seu filho Paulo André exprimem, com maior propriedade, a reinante atmosfera saudosa da rotina da vida experimentadas por ambos no reencontro. Raro é encontrar, entre versos 362 e 367, qualquer personagem que não seja apresentado por um nome íntimo. Analisemos, assim, os versos com maiores detalhes.

¹³ Na Amazônia, “diz-se que” na versão encurtada “dizque” é uma expressão empregada freqüentemente quando se quer falar sobre uma notícia cuja veracidade, na maior parte das vezes, não foi confirmada.

360 De longe vinham nomes se chegando,
361 trazidos de soturnas cachoeiras:

O poeta introduz o momento de ouvir nomes de saudosos conhecidos desenvolvendo ainda mais o estilo já ricamente utilizado no primeiro canto. A recorrência do pronome reflexivo seguindo do gerúndio novamente não é gramaticalmente prescrita. Contudo, esta construção não se estabelece em bases neologistas, como já constatamos anteriormente. “Se chegando” constitui-se, assim, como a maneira em que se desenvolve o lirismo do Nativo também quando relacionada às experiências sociais.

Alonso Junior (1995), em sua dissertação de mestrado sobre a poesia de Ruy Barata, propôs analisar o tema cristianismo nas coletâneas de poemas *Anjo dos Abismos*, *Linha Imaginária* e *O Nativo de Câncer*. Através de poemas e passagens selecionadas, o autor evidencia a experiência poético-espiritual do poeta paraense, destacando, entre os diversos vocábulos moduladores do tom cristão, a pequenez do poeta e a viagem que ele realiza ao seu passado. O poeta que partira há tanto tempo, ouve os nomes por meio de alguém que assume a autenticidade das vozes originais. O encontro, que parece estender-se por mais duas estrofes, revela com bom humor e pesar a essência da alma e da vida dos homens, conforme observamos nos versos seguintes:

362 Pupuia que morava na Prainha,
363 Lindoca que partira para Aveiros,
364 Paquita se queixando de gordura,
365 Tutica se quebrando de magreza,
366 Colares que gostava das caçadas,
367 Antonio, meu avô, que falecera.

368 Sentemos em redor da triste mesa,
369 coberta de ciprestes e mortalhas,
370 sentemos, ai de nós, para o banquete,
371 isento das melhores vitualhas,
372 e bebamos na cuia da magia,
373 o vinho tinto da melancolia,
374 a saga dos heróis e dos canalhas.

A mesa que a todos coloca frente a frente é o substantivo que ressalta o compartilhar da mesma condição humana. O banquete é servido sobre os motivos fúnebres, a luz é penumbra e o momento, universal: a morte. Todos bebem, como proposto por Alonso Junior, de um mesmo cálice, que no verso 372 é a “cuia da magia”. Notável é a aproximação de “magia” e “melancolia”, efetivada pelo uso da rima.

A quebra do tom sarcástico para o melancólico e o retorno aquele são alternâncias curiosas que enfatizam o amadurecimento e a consciência do poeta frente à sua existência não distante do fim:

375 Por não saber as letras de seu nome,
 376 as mesmas que de há muito repetia.
 377 Ana, mais Nicéa que Miranda,
 378 ficava de castigo na varanda,
 379 sabendo o que melhor lhe apetecia.

Como preparação para a finalização do ciclo da vida nesta realidade, o poeta propõe, em várias estrofes, visitas a pessoas e lugares que impreterivelmente devem ocorrer, independentemente de quem sejamos, pois é uma só corrente que se toma no fluxo da vida – “heróis” e “canalhas” nascem, crescem e morrem:

389 Visitemos o burgo, visitemos
 390 visitemos o palco do “Vitória”,
 391 Visitemos o “Cine-Guanabara”,
 392 a nave da Matriz em sua glória.

393 Visitemos a cela das Clarices,
 394 a batina marrom dos Franciscanos,
 395 visitemos Miguel e sua flauta,
 396 no canto amanhecido dos Toscanos.

397 Visitemos o mestre Zégustinho,
 398 Isoca, mesmo pó de seu destino,
 399 Ninita, sua clave e seus pianos.

400 Visitemos a casa dos amigos,
 401 visitemos o reino dos padrinhos,
 402 visitemos os quartos do “Castelo”,
 403 as tabernas e lojas de armarinhos,
 404 o florido quintal de dona Dora,
 405 o sofrido nascer daquela hora,
 406 repleta de parentes e vizinhos.

407 Visitemos a forja dos Ferreira,
 408 a pesada marreta do Capote,
 409 a terrível mamona de seu Nhuca,
 410 a gostosa peixada da Faluca,
 411 a sortida farmácia do Mingote.

De fato, esta é a vida do nativo cantada por ele mesmo. Por meio do constante retorno à sua biografia, Ruy Barata insere-se na vivência dos demais amazônidas, compartilhando o canto solidário de quem reconhece sua natividade. Para além de todos os estereótipos e mitos de fundação atualizados, o poeta proclama a existência de um cotidiano não conhecido por aqueles que inventaram a região: existe uma “Ana, mais Nicéa que Miranda”, que “ficava de castigo na varanda”, a qual não pertence ao lugar-comum transplantado miticamente pelos cronistas.

Analisemos ainda a seguinte estrofe:

419 Bettendorf, meu velho, quem diria,
 420 que viesse grelar nos teus roçados,
 421 a sombra onipotente dos sobrados,
 422 o sólido pregão da mais-valia

A religiosidade em Ruy Barata é expressa essencialmente pela ironia, desde o verso 419, quando o poeta se refere a um membro da Companhia de Jesus, João Felipe Bettendorf, padre nascido em uma província hoje pertencente a Luxemburgo, em 1625. A proximidade de “meu velho” e a admiração em “quem diria” são elaborações retóricas necessárias para a construção continuamente irônica dos próximos dois parágrafos. A documentação existente sobre sua atuação conjunta com o Estado são, evidentemente, as provas dos encontros

culturais que trazem prejuízos à cultura amazônica, sobre a qual sugerimos que o poeta trate em *O Nativo de Câncer*.

Os “roçados” como metáfora do labor do histórico padre são associados ao verbo “grelar”, que na Amazônia significa criar raízes, de maneira que o líder religioso alcança o objetivo de ver fortalecidos os ideais colonialistas dos Estados europeus interessados na região e as doutrinas da Igreja, que prepara os fieis para aceitarem o controle e confundirem os valores dos bens culturais confrontados.

Se a “mais-valia” da pregação pela religião católica é fato solidificado no chão do poeta¹⁴, confirma-se a ainda mais nitidamente o sofrimento da cultura amazônica, a qual está exposta a novos ensinamentos de espiritualidade, julgamentos e preconceitos. Isto aprofunda o caráter épico no poema de Ruy Barata, haja vista que a forma estética assumida pelo poema se completa com o confronto entre a cultura amazônica e as estrangeiras. Isto, sugerimos, eleva *O Nativo de Câncer* à classificação de epopeia moderna da Amazônia.

423 Quem diria, meu padre, quem diria
 424 que a soma dos teus muitos batizados
 425 gerasse a latitude dos mercados,
 426 criasse o pão-de-ló da burguesia!

427 Quem diria, meu chapa, quem diria,
 428 que vingasse no chão de tanta praga,
 429 a pedra do solar do Joaquim Braga,
 430 o lustre da mansão do seu Faria!

“Quem diria” que o catolicismo renderia tanta história pelo do delta do Amazonas. Novos fieis são contados pelos batizados, a expansão do seu poder é sentida no mercado que se desenvolve e o “pão-de-ló” da burguesia portuguesa, canta o poeta, é só o respingo do efetivo comércio de almas.

Ruy Barata, ao empregar aspectos biográficos à sua obra, confirma o amadurecimento de sua poesia, cujo engajamento é efetivado pela experiência própria, sentida liricamente

¹⁴ Bettendorf construiu uma Igreja em Santarém, em 1661, utilizando sua habilidade em desenho e pintura para pintar a imagem de Nossa Senhora da Conceição no retábulo. Seu serviço missionário está voltado quase que absolutamente para a fundação de novas Igrejas, em diferentes cidades da região amazônica, e para a pintura e desenho de imagens sagradas. Assim, sua contribuição para expandir os preceitos da religião católica é concentrada no simbolismo do poder de Deus, expresso pela grandiosidade dos templos erguidos.

como coletiva. “Meu padre” é o nosso também, pois os amazônidas compartilham a mesma história de Ruy. É neste “chão de tanta praga” que se erguem, aos olhos de todos, o “solar” e o “lustre” de outrem que não é daqui.

Interpretamos “Joaquim Braga” e “seu Faria” como estrangeiros pela maneira em que o poeta os apresenta, com nome e sobre nome e pronome de tratamento. Pois o poeta se refere às pessoas próximas, como família e amigos, de maneira particular, geralmente pelo emprego de apelidos derivados de seus nomes. Este recurso estilístico provoca a nítida separação entre os que compartilham a prélio do poeta por uma cultura amazônica estimada e não fragmentada por seus bens advindos de invasões de outras culturas.

Como na epopeia homérica, *O Nativo de Câncer* faz alusão a muitos personagens. Pouco caracterizados individualmente, os nomes de íntimos e conhecidos que brotam em tantas estrofes são apresentados de maneira a fazerem parte da mesma circunstância na qual o poeta se insere: o nativo não é somente ele, pois a natividade é experimentada coletivamente.

O poeta continua o seu canto, tornando-o ainda mais macio aos ouvidos de quem escuta para cantar junto, como uma melodia que não se esquece:

438 Alado pé-de-verso me situa,
 439 nas rampas e caminhos da Caieira,
 440 sentemos nossa dor desprotegida,
 441 nos batentes dos Campos e Figueiras,
 442 ouçamos o ranger das velhas portas,
 443 o vento a nos falar das folhas mortas,
 444 caídas sobre o tronco das mangueiras.

O “pé-de-verso” com asas deve situar o poeta na temporalidade do nativo perdido, trazendo-o de volta pelos caminhos que lhe são confusos. Os verbos no imperativo insistem no retorno à vida cotidiana onde se encontra a “dor desprotegida” e “o ranger das velhas portas”. O convite do poeta para ouvir “o vento a nos falar das folhas mortas” representa a fragilidade do homem, que depois da morte sobrevive apenas como memória. A poesia de Ruy Barata anuncia a experiência universal do homem, a morte, através de uma coloração mais local, mais amazônica: as folhas mortas caem “sobre o tronco das mangueiras”. Assim, não há muita fantasia na retratação da vida dos nativos quando ela é contada por um deles. O homem completa seu ciclo vital experimentando um dia-a-dia não obrigatoriamente exótico, ao contrário do que os cronistas tendiam a propagar em seus diários de viagem.

O embalo do canto do poeta prossegue ritmicamente excitante. É justamente a musicalidade a temática da conversa com “meu mano”:

445 Me situa, meu mano, me situa,
 446 nas rimas que perdi e agora vejo
 447 voltando ao mesmo quarto de despejo
 448 pisando o mesmo sol e a mesma rua.

O poeta quer localizar-se neste contexto de retorno à consciência. A insistência no verso reflexivo “situar-se” indica sua obstinação por ouvir o que se canta e tocar o que se vê. Como um exilado de sua pátria amazônica, ele retorna e reconhece os lugares e objetos. Ele respira novamente o ar que carrega aquela musicalidade perdida, é o resgate concretizado. Como um herói que retorna de sua jornada vitorioso, as “rimas” constituem-se metáfora dos tesouros resgatados que agora se vêem. Este indício de heroísmo aproxima mais uma vez o poema de Ruy Barata à epopeia homérica, haja vista a resolução de um embate e a vitória confirmada pelo retorno do valente lutador.

“Voltando ao mesmo quarto de despejo” é o verso responsável por anunciar o local onde o conflito iniciou-se, o íntimo do nativo, o lugar de onde ele foi arrancado culturalmente. Assim, o retorno ao aposento reflete as marcas vivas na alma do nativo, sua memória viva, e também proclama sua superação frente às suas perdas. Conforme pensa Bachelard sobre o mito, que ele narra o triunfo do dia sobre a noite, *O Nativo de Câncer* conta a história dos nativos que reconhecem as marcas deixadas pelos estereótipos e pré-conceitos com relação à sua cultura. Eles lutam de pé para reafirmar seus costumes e o fazem empregando-os no cotidiano: como consequência desta insistência consciente, os personagens apresentados no poema promovem uma consagração cultural.

O poeta vence, mas não traz despojos da guerra. Seu contentamento está na restituição da natividade, alcançada plenamente por meio das palavras. Embora ele denuncie a presença de bens culturais estrangeiros e de valor dubitável com relação aos bens amazônicos, sua atuação na saga pela natividade ocorre quase sempre na defensiva. Ruy Barata parece ironizar continuamente as crônicas dos viajantes europeus através de seu estilo, que intencionalmente, em determinados parágrafos, constrói imagens de paisagens e homens que nela parecem atuar passivamente. Assim, justamente no índice de indolência apontado pelos naturalistas ocorre o sutil ataque do poeta. Como indicador desta conquista silenciosa, verso 448 anuncia que, finalmente, o poeta está “pisando o mesmo sol e a mesma rua”.

A armação do poeta para tal batalha de séculos é modernista e estilisticamente forjada para efetivar entrega total do poeta como nativo guerreiro. Pois seu vocabulário e sintaxe se encontram no povo, onde a natividade está presente nas mais ricas nuances. Como um soldado que vence e se torna, agora, um imponente general, o poeta reúne os outros nativos para anunciar-lhes as armas capazes de neutralizar a violência e as idealizações do homem amazônida e de seu espaço:

449 Entremos pelos canos das palavras,
 450 naquelas que se amarram a ternura,
 451 palavras são palavras, são palavras,
 452 e pairam acima de qualquer frescura.

A única ordem do poeta é entrar pelas vias das palavras. Elas são o caminho, o meio, a possibilidade e a oportunidade da não rendição do nativo. Contudo, embora tenhamos nos referido às palavras como armas, o poeta não nos sugere a violência nem anuncia morte ao inimigo. Ao contrário, suas palavras se formam na meiguice de quem tem consciência de sua posição como nativo, reconhecendo os valores de sua cultura.

A insistência do verso “palavras são palavras, são palavras” exprime a impossibilidade de metaforizar a nobre ferramenta para adjetivá-la positivamente. É que, para o poeta, não existe melhor definição do que chamar a palavra de palavra, aproveitando-se da superficialidade do verbo de ligação. As palavras, acima de tudo “pairam acima de qualquer frescura”.

Ruy Barata continua a despertar a atenção dos ouvintes, daqueles que comungam da natividade, na tentativa de construir um ciclo vital que se estenda à posterioridade. O ritmo segue imponente ao longo das duas últimas estrofes do poema, como se o poeta pretendesse reforçar a continuidade da musicalidade recuperada para deixar o texto aberto à escritura pelos demais nativos. Nos versos seguintes, os nativos apenas “são”, conforme o poema inteiro quis apresentá-los, libertando-os dos clichês e mitos de fundação que os sufocavam:

453 São Itos, são Ninitos, são Bilocas,
 454 são Nocas, são Bidocas, são Bibitos
 455 são Zicos, são Junitos, são Nicotas,
 456 são Milocas, Finocas, são Xixitos.

457 São Nicos, são Biticos, são Berocas,
458 são Cotas, são Janocas, são Valicos,
459 são Dicos, são Mundicos, são Filocas,
460 são Mundocas, Silocas, Manelitos.

Talvez Ruy Barata tivesse deixado o poema inacabado na esperança que ele continuasse a ser escrito com/mediante nomes que percebessem sua luta, dor e conquista. Pelo liame essencial da natividade, as palavras poderiam novamente reunir-se como palavras apenas, as quais não intencionam quebrar ou reforçar clichês, pois se existia uma luta em *O Nativo de Câncer*, ela findou-se na singela conjugação do verbo ser.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se por um lado *O Nativo de Câncer* destaca-se em meio a obra de Ruy Barata pela modernidade de sua forma, o texto também carrega consigo a noção do que seja a arte poética para o poeta. Contudo, ao dialogar com a poesia acerca das possibilidades da expressão artística e também ao reconhecer sua posição de artífice, o qual vivencia o espaço amazônico frente aos mitos de fundação da região por olhares de fora, o poeta torna coletivo os princípios de seu ofício.

Embora *O Nativo de Câncer* não se apresente como um tratado para a poesia feita/elaborada na Amazônia, ele revela igualmente, por meio de uma relação latente entre os fonemas e o conteúdo de cada verso, a perspectiva pessoal sobre estética para o poeta, que pelo laço orgânico de uma natividade poética, prega o processo artístico da poesia na Literatura da Amazônia.

Assim, o valor evocativo do fonema “i”, evidenciado pela tonicidade do vocábulo e por sua posição rítmica dentro dos versos, destaca duas palavras e as desloca para em mesmo campo semântico da “arte poética”:

108 Cegam vozes da sombra, única hierarquia,
109 e cobiça que o degredo proclama.

110 Mas,
111 o que marfim perdeu-se em Babilônia,
112 artífice da escória nos reclama

A relação entre os fonemas forja o conteúdo das duas estrofes. Assim, “cobiça” e “artífice” se igualam mesmo estando em versos diferentes, pois, o olhar sobre a poesia, elemento mediador entre ambas as palavras, parte do processo de exílio artístico (“degredo”) para o reconhecimento da subalternidade deste ofício ou mesmo de sua expressão (“escória”). Assim, a procura por uma poesia da natividade da Amazônia inclui a busca por um êxodo das artes poéticas desenvolvidas no ocidente, o qual se realiza pelo notável hibridismo da épica *O Nativo de Câncer*.

Sabemos que o mito, desde a cultura da Grécia antiga, pode, por sua vez, relatar feitos cosmogônicos. Isso percebemos nitidamente pelo amoldar de um espaço, no primeiro canto do poema de Ruy Barata, que sugerimos ser a Amazônia. Entretanto, se consideramos o mito

também como uma fala, conforme pontuado por Barthes, havemos de pensar-lhe como um sistema de comunicação, pois o mito é uma forma necessitada de um conteúdo histórico.

Em condição semelhante a do mito, os versos de *O Nativo de Câncer* não exprimem significados, mas se detém no produto da significação, tornando-se também uma mensagem. Todavia, isto é a poesia por si só, pois revela a metáfora, processo ricamente explorado de criação lexical e de estilo que afeta o conjunto do poema. As devidas proporções devem ser mantidas nesta analogia, já que a alteração semântica no mito ocorre sem que se mantenham as semelhanças comuns entre o objeto evocado e o objeto-referência.

Barthes encontra o caráter poético do mito, o ingênuo, porque as palavras se esvaziam do sistema de valores original. Assim, embora a biografia de Ruy Barata seja um dos motivos do segundo canto, esta não faz referência única à vivência infantil do poeta no seio da família, senão também à fala translúcida do mito, que declara ser a individualidade da vida do poeta a própria experiência do que seja a Amazônia. Esta é a fala que se posiciona com autenticidade diante da perspectiva impressionista de quem esteve na região e sobre ela escreveu.

A insistência deste comportamento, de recorrer ao e repetir o conceito do que por fim seja a Amazônia, revela a intenção sombreada do mito junto ao ofício poético. Tal evidência se comprova pela similaridade no processo de criação poética, ou seja, *O Nativo de Câncer* e o mito se aproximam pela construção inocentadora e naturalizante que possuem.

Como consequência imediata desta afirmação, modifica-se, mais uma vez, a noção de gênero que nosso objeto de estudo inicialmente teria. Estamos, por fim, diante de uma obra poética que se manifesta, muitas vezes, de maneira 1) prosaica, porém ainda 2) subjetiva, pela demasiada participação do poeta no seu próprio texto, que é elaborado metricamente como uma epopeia, estando 3) crucialmente localizada na fronteira do processo de criação poética do mito, que novamente esvazia as palavras de seus sentidos originais até que a significação fale por si só.

Ao considerarmos todos estes pontos, detalhamos as principais evidências do objeto estético, sendo, contudo, guiados a uma síntese igualmente complexa, haja vista a dimensão das múltiplas peculiaridades que estavam anteriormente ocultas sob a aparência robusta de uma epopeia clássica, impreterivelmente fiel à métrica.

Assim, concluímos que a qualidade altamente híbrida de *O Nativo de Câncer* exige que este seja classificado segundo suas particularidades, ou seja, através de uma nomenclatura que lhe corresponda ou mediante a revisitação do conceito de epopeia dentro da Literatura na Amazônia. Não ousaremos dar-lhe um nome específico nesta dissertação, mas contentamo-nos em apontar o distanciamento deste gênero épico da epopeia clássica.

A palavra poética de Ruy Barata, conforme comenta Alfredo Oliveira (1990) acerca de *Violão de Rua*, catequizava as massas em um contexto sociopolítico de revolução e independência. Por isso, a construção formal do texto poético se aproximava da expressividade oral do cordel, constituindo-se volante da arte moderna e particularmente engajada do poeta. Em *O Nativo de Câncer*, evidencia-se também um apelo ao leitor, porém, aquele que é co-participante na poesia da Amazônia. Isto para que o trabalho ímpar com a palavra seja entendido como via de escape do lugar comum tão massificado pelo europeu viajante.

Ruy Barata parece indicar o caminho que poderia levar os poetas a um engajamento oportuno nas questões sociais pela arte, como ele mesmo realizou com *Violão de Rua* e, em partes, em *O Nativo de Câncer*, ao romper com o clássico mediante seu emprego formal e estabelecer uma fórmula estilística correspondente à circunstância da manifestação poética na Amazônia. Desta maneira, a poesia de Ruy Barata em *O Nativo de Câncer* é fundadora de uma poética.

A fonte inspiradora de Ruy Barata encontra-se na memória coletiva, assim como na epopeia homérica. De semelhante modo, a grande quantidade de personagens que surge sequencialmente no segundo canto do poema magnifica a imponência da obra, para que a eloquência da caracterização da Amazônia e dos amazônidas gere empatia no leitor. No caso de *O Nativo de Câncer*, o resultado emergido deste alimento popular seria recebido pelo povo como um aceite, porém, sombreado de metáforas primeiramente reveladas pelos poetas da Amazônia, os quais comungam de semelhante labor poético. O poema de Ruy Barata parece ser o manual para a escrita poética na Amazônia.

Esta escritura conjunta é consciente do lugar da poesia da Amazônia, diante do que seja considerado ou não boa Literatura e dos cânones. Pois pelo compartilhamento de princípios de criação poética, os artífices percorrem uma saga similar ao do nativo paraense e alcançam a voz legitimada pela cultura que nutre seu lirismo.

O Nativo de Câncer revela, por todas as configurações cuidadosamente elaboradas, um momento ímpar da criação literária de Ruy Barata. Trata-se de um poema escrito durante uma década e que foi publicado, inicialmente, somente até a parte que se refere ao primeiro canto, evidenciando as mais novas experiências do poeta com sua arte e também a sabedoria em operá-la.

Ele permanece inacabado, assim como a morte interrompe os projetos dos homens. Contudo, o *pathos* continuou latejando e a poesia na Literatura da Amazônia encontrou sua

autenticidade diante do lugar comum ainda hoje tão impregnado na mentalidade de muitos brasileiros.

Esta poesia resiste assim, celebrada por sua força vivificante e pela qualidade que se coloca acima de quaisquer preconceitos:

450 Entremos pelo cano das palavras,
451 daquelas que se amarram na ternura,
452 palavras são palavras, são palavras,
453 e pairam acima de qualquer frescura.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro: 1960.
- ALONSO JUNIOR, Wenceslau Otero. *O Cristianismo nos versos de Ruy Barata: uma leitura temática*. 1995. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.
- ARISTÓTELES. *Poética*. 4. ed. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- ASAS DA PALAVRA. v. 2. Junho 1995. Belém: UNAMA/Pa., 1995.
- BARATA, Ruy. *Antilogia*. Belém: Secult, RGB, 2000.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1985. Trad. Izidoro Blikstein.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. Trad. Rita Buongermino.
- BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Trad. Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1979.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vozes: Petropolis, 1986.
- CORRÊA, Júlia Antônia Maués. *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*. 1997. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. São Paulo: Edições 70, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CAMPOS, Milton de Godoy. *Antologia poética da Geração de 45*. São Paulo: Clube de Poesia, 1966.
- DOUBROVSKY, Serge. *Pourquoi la nouvelle critique*. Paris: Seuil, 1972.
- GONDIN, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- GOURMONT, Remy de. *La culture des idées*. Paris: Mercure de France, 1916.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. 4. ed. Trad. Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LA CONDAMINE, Charles-Marie de. *Viagem na América Meridional descendo o Rio das Amazonas*. Rio de Janeiro: Pan-Americana, 1944.
- LEÃO, Ângela Vaz. *Sobre a estilística de Spitzer*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1960. 83 p.
- OLIVEIRA, Alfredo. *Ruy Guilherme Paranatinga Barata*. 2. ed. Belém, CEJUP: 1990.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: Edufpa, 2000.
- PORTELLA, Eduardo (org.). *Teoria literária*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1991.
- SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*. Curitiba: Criar, 1981, 146 p.
- SPENCER, John (org.). *Linguística e estilo*. Trad. Wilma A. Assis. 2. ed. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974. 126 p.
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1980, 531 p.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Madri: Gredos, 1955.
- SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil*. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972, 199 p.
- REIS, Carlos. *Técnicas de análise textual: introdução à leitura crítica do texto literário*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1981.
- ROCHA, Everardo. *A sociedade do sonho: comunicação, cultura e consumo*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 1995.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.
- TAVARES, Fred. Mitologização midiática: os mitos emergentes da televisão. *Em pauta – Revista Comum da OHAEC*, v.14, p. 33-52, 2000.
- VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

6. ANEXOS

ANEXO 1

O Nativo de Câncer

A Pedro Galvão de Lima

1

1. Noite norte noite nauta noite
2. Alimária alimento veigas várzeas
3. é carne crina corda cresta castra
4. onde velo indormiu trono e vassalo
5. à sombra do perau grelavam espadas
6. dardos e delfos dolos duros dados
7. e da túnica floral ao verde pasto
8. gemiam rui e rei entremeiagens
9. semelhantes setestrelas seistavados
10. de quelônios quebrantos e queimadas
11. de currais e busões sementes sardas
12. valcimentos de Apolo prendas partos
13. onde Melus se esvai em Melo e Mário
14. reinúncios e reispôncios reimplantados
15. em Lesbos que do rei tece o enjeitado
16. desmandando perdões traumando gastos
17. retas e rotas relhos penhas pasto.

18. Veloz êvai a Oz, dismundiado,
19. sede sunga meu boi, Sardanapalo,
20. aquém arrasta além, ó gapuiagens,
21. diademas, diodolfos, dioscuragens,
22. malamancio, manfredo, malamada.

23. Istium é este, é mais alguns,
24. raiz de noite é resma de alvorada,
25. caledônias, calpúrnias, calderaros,
26. carcinomas de foices e terçados.

27. Rio é cio, é fio, sanforizado,
28. água sumida é água repensada,
29. água sorvida é logo transpirada,
30. água parida é água mais anágua.

31. Desses rastros dormindo nasce um campo,
32. na reponta dos ventos e mugidos,
33. caviana de cornos bubuiando,
34. barcarenas a ser, ou for, em sido.

35. Há sempre o que sortir nesses doendo,
36. delonjura cilendo e sipurgando,
37. amor é meses-mares ciregendo,
38. amor é sipartindo e cichegando.

39. Amor é amar, em dois, predicativo,
 40. amor é sisofrendo e cisofrido,
 41. amor é simorrendo e cimatando,
 42. amor é dez em dois de simorrído.
43. E tudo amor, amor, em erre aspado,
 44. amor em solsolvido e solsoldado,
 45. amor de eme urdido e eme atado,
 46. amor de mor amor de amor talhado.
47. Arabela, mais bela e mais valia,
 48. Mariana, pentelho e canarana,
 49. epicaule, epicédio, epifânia,
 50. episódio da cor à luz do espanto,
 51. que forja a meretriz, semeia o canto,
 52. a solidão do pêlo e do quebranto,
 53. a dor do se doeu no mais doía
 54. ou largueza de céu que não coubesse
 55. na conjunção das massas, missas, messes
 56. das folhas que no falus floresciam.
57. E câncer nauta o homem, sua linhagem
 58. de nódoas e borrões, vertentes claras,
 59. prantivas mãos em labores escravos,
 60. tatuagens de sono, terra e classe.
 61. E dorme: danos, dons, funestos fados.
 62. Ou inventa garças, candelabros e prumos,
 63. várzeas,
 64. várzeas,
 65. onde goivam charruas e legumes maduram
 66. e pomos se antecipam em resinas e cuspos,
 67. enquanto é noite, nau, ermos desabam,
 68. e patas pisam penas, pedras, putas,
 69. são léguas devoradas pelo agouro.
70. Outras vezes, em dor, percorre o armário,
 71. das portas a pender purga o inventário,
 72. papagaios e primos, fundas arcas,
 73. pernaltas e grotões, proas, proagens.
 74. São prélios a vencer, o punho se desgarras
 75. em cornos a pungir e plumagens bizarras
 76. e tudo o mais que some, guarde ou grave
 77. em cardumes, em frutos e manadas.
78. Um reino, vês? Um reino, rude, raro,
 79. ou mais que reino, rui, negro inventário,
 80. solfejos e moirões a escravizar.
81. Onde a semente cai, desfecha o alado,
 82. e, sendo agosto, dispõe a rara maestria,
 83. domestica o alazão, castra o melado,
 84. propicia nos pêlos tonsurados
 85. comércio do fel,
 86. e em fel se basta.

87. E logo surge o Cão na conjura da Casa.
 88. Casa de Laio.
 89. Casa dos Morgados.
 90. Casa, casa.
91. Desses paços, ao sul, ó noite amestradas,
 92. quando Gêmeos contende Sagitarius
 93. mil cardências se vê.
94. Aqui semanas-senda, risos-maio,
 95. além ditongos, dunas, dissonauros,
 96. manuscritos de Kid,
 97. rosa-rosae.
98. E abrem-se em viandas, meu Midas destronado,
 99. das mais acres às mais extraordinárias,
 100. os labores do sexo exigem um vigor desvelado
 101. são linhagens a vir.
 102. são elfos,
 103. são centauros.
104. E nascem, porque nascer faz parte da emboscada.
 105. E conjugam discórdia, urdem esses campos,
 106. onde passa o tropel das cavalhadas
 107. e carretas pedindo saltimbancos.
108. E — vês? — esse velo se enreda nos teares do espanto.
109. Cegam vozes na sombra, única hierarquia,
 110. e cobiça que o degredo proclama.
111. Mas,
 112. que marfim perdeu-se em Babilônia,
 113. artífice da escória nos reclama.
114. E desdobra-se o parco, porco e neutro,
 115. ou simples rosa, humílima no peito
 116. do que no catre sonha, escravo e rei.
117. Que te dei de meu, senão palavras?
 118. Que te fiz amar, senão o impuro,
 119. a sordidez, o olho impenitente,
 120. onde tantos demônios confabulam?
121. Beijo que te trazia
 122. perdeu-se em meio da noite,
 123. dissolveu-se na elegia,
 124. adeus para nunca mais.
125. Toda uma vida perdida
 126. e os sonhos que mais amei,
 127. deitado à sombra da Esfinge,
 128. fuzilado me acordei.

129. Outros argumentos vingassem
 130. e não o escárnio ao sinete agregado,
 131. funâmbulo mapa de generalidades
 132. órficas
 133. e anti-órficas,
 134. calveríssimo fio de guilhotina,
 135. e talvez pudesses libar,
 136. e talvez pudesses libar,
 137. em turva taça onde o auriga se banha.
138. Mas,
 139. que reconstituir do cão sarnento,
 140. deslembrado pela carícia,
 141. negros olhos dementes,
 142. onde os corvos pastavam?
143. Propiciarás um novo encontro?
 144. Ousarás uma nova recapitulação?
 145. Tentarás? Tentarei?
146. Não consintas, ó deusa, não consintas,
 147. que meu braço traído e não vingado
 148. na refina me seja mais pesado.
 149. Ah, quantas vezes do tálamo plantado
 150. em assomos de vã maturidade,
 151. não sentiste ruir o véu tartufo
 152. de quem não soube ver o sol de tanta farsa.
153. Quantas vezes não viste, ó sagitária,
 154. ó matrona do asco, ó procelária,
 155. meu nome de outrora, meu, sem nome,
 156. exposto, triunfante, tudo e nada?
157. Ah, talvez um berro salvasse essa tarde!
 158. Ou, quem sabe, o tudo que vendeste
 159. ao sórdido, ao fecal, ao saginado!
160. Mas já que noite perde e noite encontra
 161. an old man in a dry month,
 162. lenhando em lenho duro o duro ofício,
 163. sem armas e barões assinalados
 164. a pata pregarei no cão remisso.
165. Logo, cose-se o fel e flui a vida,
 166. sementeira de sarça fustigada
 167. na clareira do olho anoitecido.
 168. Aqui, neste mudo lugar de desenganos,
 169. funesta pauta, prenha, desumana,
 170. a mandíbula atroz.
171. E o que sobra cristal engendra o beijo,
 172. mas bruma, sempre bruma, rói o pêlo
 173. e o vazio frustra a mão ao gesto amigo.
174. E, em cada esforço, uma aridez maior

175. no reunir, no parir, no cozicar,
 176. da cauda o hierático e, da sarna,
 177. os lucros extraordinários do Sermão da Montanha.
178. Ó Lazare, mon cher, racontez-moi
 179. quelque chose qui m'amuse.
 180. Et puis, puis il est mort.
 181. Mort, avez-vous compris? Mort.
 182. Por mea culpa, mea culpa
 183. mea máxima culpa.
184. Para isso vives. Refertamente.
 185. Para ungir e amortilhar,
 186. para rir e fracassar,
 187. para suar, blasfemar e maldizer,
 188. atrelado às úlceras do medo
 189. e aos arados da poesia.
190. In princípio erat Verbo, disse ele,
 191. e sobre fezes as abelhas zumbiam.
192. Nume, te fazias só. Amor-vertente.
 193. Criança, não podias crescer
 194. porque turbado,
 195. entre gumes, estigmas, palavras,
 196. enquanto os elementos amadureciam,
 197. ou conspiravam
 198. nas entrâncias do pão, do beijo, da eternidade.
199. Anunciavam a colheita do raro:
 200. "Claveles para ei senhor."
 201. "Gardêneas para Ia senorita."
 202. Às quartas rezava-se o terço.
 203. "Por las dolores dei mundo"
 204. enquanto Tetis e Maria de Alvarez dialogavam.
205. Tessitura do arcano, equipagem noturna,
 206. alva rede balança. Juramento nem lei
 207. a ligam à pátria. Cordas e fronteiras
 208. não a prendem:
 209. Esta é Tísbe,
 210. onde as pombas adejam ruidosas.
 211. Esta Eleusis,
 212. de Ceres e de Mário a mais amada.
 213. E, grudado ao negro cabrestame, equinócios
 214. de visgo, luas, peixes, nas quilhas
 215. dessa rede itinerante.
216. Ó Alcino, sogro e rei, às tuas praias
 217. de perenes lembranças retornei,
 218. pois, se das águas salvo fui um dia,
 219. das voragens do amor não me salvei,
 220. e nessa nau que vês, nutriz de sonhos,
 221. a Óbidos, aos deuses consagrada,
 222. a inupta consorte levarei.

223. E dois agora somos nesse barco,
224. mas, se a Circe somarmos, somos três.
225. Ó demônio parêlo, cão e gato,
226. reino de rei e rui, relvoso cardo,
227. duplo e fecundo, lúdico espantelho,
228. abre praças de amor, canções do orvalho.
229. Tramei o duplo incesto, cão e gato,
230. vi cidades dormindo nesse espelho,
231. vi pátios, catedrais, faisões dourados,
232. codornas e bisões, ardósia e prata.
233. E desdigo essa nau onde me pasto,
234. elmo e couraça, garras e tridentes,
235. sobre colchas azuis, solfa guitarra.
236. Estrutura de amor, rosna o bastardo,
237. ganha um porto de mar, arde o alambrado,
238. onde núncio cantei o cão e o gato.

2

239. Noite, norte-noite, nauta-noite,
240. no quilombo das pôitas e palmares,
241. vento amanhecia na varanda,
242. trazendo um latifúndio de pesares,
243. suado do suor da maresia,
244. sedento da palavra-poesia,
245. que pedia por novos calabares.
246. Entre a casa e o barranco o boi pastava
247. um verde carrossel de mangas bravas,
248. no verde acontecer das melancias.
249. Lalice abria a porta e suspirava,
250. Alfonso abria a boca e bocejava
251. puta-que-pariu de cada dia.
252. Um quase nada se fazia tudo,
253. como de tudo se fizesse nada,
254. e logo vinha o sol redespelhando
255. as demoras das doras-demerára,
256. onde a flecha silvava e se detinha,
257. à sombra dos relatos de Caminha,
258. solvida no fluir dos alguidares.
259. "Hoje falaremos da Crucificação",
260. dizia o padre-mestre e repregava
261. a mão que anoitecera no martírio.

262. Vinha raiando o coro das mafaldas,
 263. no lento adivinhar do quando-quero
 264. e o verde chão de murtas e chicórias,
 265. sem lenços, sem adeuses, sem memória,
 266. dançava no lundu dos Desidero.
267. E assim nascia o Verbo e sua visagens.
 268. E assim nascia o cão e seus vagares,
 269. a morte que a malária prometia,
 270. pote onde o caneco mergulhava,
 271. trazendo as caravelas que partiam.
272. Adentra esses adondes reprimidos,
 273. nas despensas das tenças repensadas,
 274. aliochas e brochas sulcam a terra,
 275. servida para o pênis fatigado
 276. e cavam no ca-vai dos estertores
 277. os labores da carne silambendo,
 278. os pudores do verso cipedindo.
279. Julgai nome, pronome, o que se come,
 280. do cá e lá de nós se despedindo,
 281. armai o calendário das ramadas,
 282. caçai a lenda-linfa das porradas,
 283. que saídas de nós voltam sorrindo.
284. Somai o tempo, a trampa, ao contra-tempo,
 285. aos mários, aos canários e açucenas,
 286. tirai desse sudário de novenas
 287. a cartola, a vitrola, o boticário,
 288. ruído que rói, sem ser pedido,
 289. gemido que faz aniversário.
290. Há dores y dolores nessas cores
 291. chamadas para a ceia dos ditongos,
 292. alamares e condes se completam,
 293. no fato-feto-feira dos mondongos,
 294. parecências, não mais que parecências,
 295. geradas no clitóris dos Castelos,
 296. ungidadas na buceta dos Colombos.
297. Aceitemos o risco das buiunas,
 298. capivaras e botos no tinteiro,
 299. aceitemos o sangue das bordunas,
 300. vertido nesse chão de muitas veias,
 301. aceitemos o pão das piracaias,
 302. aceitemos o não das Malafaias,
 303. aceitemos o cacho de pupunhas.
304. Alarico, meu pai, nas passeatas
 305. de Camões claros versos repetia.
306. Minha mãe abria um leque de cigarras
 307. e um naipe de modinhas no banheiro.

308. Minha avó trançava bilros e matizes
309. e sempre se queixava das varizes
310. e dos sonhos fiéis que alimentava.
311. Ali brotavam remos e catraias
312. onde o rio se deitava e adormecia
313. ali chegava a tarde acorrentada
314. às dores do doer que mais doía,
315. ali nascia o Conde Valadares,
316. ali nascia a Virgem dos Pilares,
317. ali a mão de Deus também nascia.
318. Celita se dizia apaixonada
319. pelo curto bigode de Carlito.
320. Mariza se julgava ameaçada
321. por um vago desejo suicida.
322. Armando amava o mundo das canoas,
323. as quilhas, o romper das velhas proas,
324. que vinham da fazenda "Aparecida".
325. Tempo se fazia de silêncios
326. ou de nuvens azuis sempre correndo,
327. e onde quer que a brisa caminhasse,
328. havia sempre alguém se refazendo,
329. alguém ou alguma coisa se apalpando
330. alguém ou qualquer noiva se querendo.
331. Jovita vez em quando se lembrava
332. dos primos, dos parentes, dos amigos,
333. das folhas, das puçangas, das raízes,
334. pendentos do seu manto de agonias.
335. Do mundo Apiacá trouxera o gosto,
336. das contas, das viagens, dos fonemas
337. e lia no pousar do sol se pondo,
338. farto amanhecer das piracemas.
339. De onde vem esse metro rejeitado,
340. medir a vastidão do muito amado,
341. abrir a tua caixa de segredos?
342. De onde vem esse Deus, subitamente,
343. colado ao lombo liso da serpente,
344. curtir a exatidão de teus degredos?
345. De onde chega essa voz sem piedade,
346. querendo te cobrar a virgindade
347. das ramas, das mutambas, das restingas?
348. E tu que tens a dar, se não tens nada,
349. a não ser essa terra deflorada,
350. no falus-ferro dos Paranatingas?

351. Diva não sabia de que moitas
352. as roupagens da noite se tecia.
353. Alaíde tinha olhar de vaca mansa
354. e queria ser mãe de quinze filhos.
355. Dadá se sabia deslebrada,
356. do vestido de noiva que tardava,
357. do álbum de postais que pretendia.
358. Américo, meu tio, resfolegava,
359. na prancha de madeira que serrava,
360. já quase no dobrar do meio-dia.
361. De longe vinham nomes se chegando,
362. trazidos de soturnas cachoeiras:
363. Pupuia que morava na Prainha,
364. Lindoca que partira para Aveiros,
365. Paquita se queixando de gordura,
366. Tutica se quebrando de magreza,
367. Colares que gostava das caçadas,
368. Antônio, meu avô, que falecera.
369. Sentemos em redor da triste mesa,
370. cobertas de ciprestes e mortalhas,
371. sentemos, ai de nós, para o banquete,
372. isento das melhores vitualhas,
373. e bebamos na cuia da magia,
374. vinho tinto da melancolia,
375. a saga do heróis e dos canalhas.
376. Por não saber as letras de seu nome,
377. as mesmas que de há muito repetia,
378. Ana, mais Nicéa que Miranda,
379. ficava de castigo na varanda,
380. sabendo o que melhor lhe apetecia.
381. De Boim havia vindo Caetano,
382. trazendo a camiseta de riscado,
383. a rotunda barriga de opilado,
384. e uma fome voraz de muitos anos.
385. Dindinha, pano solto, velejava
386. pelos mares perdidos de Castela.
387. Aurila se pensava destinada,
388. ao negro bandolim que dedilhava,
389. calcando nos seus seios de donzela.
390. Visitemos o burgo, visitemos,
391. visitemos o palco do "Vitória",
392. visitemos o "Cine-Guanabara",
393. a nave da Matriz em sua glória.

394. Visitemos a cela das Clarices,
 395. a batina marrom dos Franciscanos,
 396. visitemos Miguel e sua flauta,
 397. no canto amanhecido dos Toscanos.
398. Visitemos o mestre Zégustinho,
 399. Isoca, mesmo pó de seu destino,
 400. Ninita, sua clave e seus pianos.
401. Visitemos a casa dos amigos,
 402. visitemos o reino dos padrinhos,
 403. visitemos os quartos do "Castelo",
 404. as tabernas e lojas de armarinhos,
 405. florido quintal de dona Dora,
 406. sofrido nascer daquela hora,
 407. repleta de parentes e vizinhos.
408. Visitemos a forja dos Ferreiras,
 409. a pesada marreta do Capote,
 410. a terrível mamona de seu Nhuca,
 411. a gostosa peixada da Fuluca,
 412. a sortida farmácia do Mingote.
413. Tomemos o café do "Ponto Chic",
 414. mingaus e tarubás do Chico Terto,
 415. provemos o licor de Bibi Bentes,
 416. trago da cachaça do Roberto,
 417. passemos no balcão do Pequenino,
 418. ouçamos a mentira do Chiquito,
 419. remansos das manhãs do "Ponto Certo".
420. Bettendorf, meu velho, quem diria,
 421. que viesse gelar nos teus roçados,
 422. a sombra onipotente dos sobrados,
 423. sólido pregão da mais-valia
424. Quem diria, meu padre, quem diria,
 425. que a soma dos teus muitos batizados,
 426. gerasse a latitude dos mercados,
 427. criasse o pão-de-ló da burguesia!
428. Quem diria, meu chapa, quem diria,
 429. que vingasse no chão de tanta praga,
 430. a pedra do solar do Joaquim Braga,
 431. lustre da mansão do seu Faria!
432. A casa do Barão se debruçava,
 433. sobre o negro porão das galeotas,
 434. por dentro havia um ninho de perguntas,
 435. por fora, um calendário de respostas,
 436. a casa do Barão se eternizava,
 437. a casa do Barão se aprofundava,
 438. no barro das esteiras e malocas.
439. Alado pé-de-verso me situa,

440. nas rampas e caminhos da Caieira,
441. sentemos nossa dor desprotegida,
442. nos batentes dos Campos e Figueiras,
443. ouçamos o ranger das velhas portas, o
444. vento a nos falar das folhas mortas,
445. caídas sobre o tronco das mangueiras.
446. Me situa, meu mano, me situa,
447. nas rimas que perdi e agora vejo,
448. voltando ao mesmo quarto de despejo,
449. pisando o mesmo sol e a mesma rua.
450. Entremos pelo cano das palavras,
451. daquelas que se amarram na ternura,
452. palavras são palavras, são palavras,
453. e pairam acima de qualquer frescura.
454. São Itos, são Ninitos, são Bilocas,
455. são Nocas, são Bidocas, são Bibitos,
456. são Zitos, são Junitos, são Nicotas,
457. são Milocas, Finocas, são Xixitos.
458. São Nicos, são Biticos, são Berocas,
459. são Cotas, são Janocas, são Valicos,
460. são Dicos, são Mundicos, são Filocas,
461. são Mundocas, Silocas, Manelitos.

ANEXO 2

Carta de Mário Faustino a Ruy Barata

Ruy, queridíssimo,

Tua carta me deu mais de uma grande alegria. Tiraste-me parte da preocupação com referência a tua saúde (preocupação em que me deixou a carta do Joaquim Francisco onde soube de tua doença) e me deste mais uma prova da florescência de nossa amizade. Estou a teu lado, em espírito, acompanhando o restabelecimento de teu corpo e a continuidade, segura e confiante, de tua poesia.

A parte que me mandaste de teu poema é belíssima. É tua poesia, é única, é nova, é uma ducha de água quente na frigidez concretista. Logo que tua nova poesia se tornar nacionalmente conhecida representará sem dúvida, para todos os poetas brasileiros, um motivo para libertação. Tua poesia, ao que vejo, retoma magnificamente, o caminho abandonado pelo melhor Murilo Mendes e a herança deixada pelo Jorge (*de Lima*). Noto também como absorveste bem a lição da "Odisséia" e da "Tríada" na tradução do C. A. Nunes (por falar nisso, já tens o endereço europeu do Bené? Caso afirmativo, manda urgente). A boa poesia, embreada à linguagem de um povo, ou torna mais clara, mais exata, ou então mais ampla, mais alta, mais rica, mais funda, mais pesada, essa linguagem. Uma espécie de lente da língua. Através de tua poesia a língua brasileira fica mais forte, mais vasta - embora (preço que pagas) mais obscura e mais desordenada.

O fragmento que me mandaste é magnífico.

Se a parte que já conhecia é mais rica do que a nova, esta última é mais nobre e mais madura do que a primeira. Tu mesmo apontas o teu caminho: a riqueza da parte mais antiga, mais a elevação e a segurança da parte mais nova - eis, creio o teu presente ideal. Tenho somente uma crítica a fazer. É o que procuro explicar a seguir. Sempre gostaste de ler os teus poemas em voz alta, muitas e muitas vezes. Espero que continues a fazê-lo. Isso te garantia o natural cumprimento daquele conselho poundiano que me parece ser máxima imutável do verso:

— "ESCREVE DENTRO DA FRASE MUSICAL" —

Isto é, a palavra deve seguir a anterior não só no sentido lógico como no sentido da fluência musical, sem quedas bruscas, sem gaguejos, sem hiatos, etc. Ora, no fragmento que me

mandaste encontro mais de um exemplo de desobediência (que o poema não parece justificar) ao tal preceito. Vejamos:

— o verso "e sendo agosto dispõe a rara maestria" esta desligado da linha musical imposta por todos os versos anteriores.

— a cesura depois do "E" (conjunção) no verso: "Urдем vozes na sombra: única hierarquia. E" parece-me provocar um gaguejar injustificável na leitura do poema (e tua poesia e oratória; é feita para ser lida em voz alta, recitada em cadência ou em canto chão, quase cantada). As outras cesuras logo em seguida estão muito bem (parco e/, peito do/).

— o verso "do elidir não pôde tanta força" parece-me desharmonioso não só em relação aos outros como em si mesmo.

O resto parece-me musicalmente perfeito. No mais, só tenho que chamar-te a atenção para os velhos perigos da melhor poesia barroca: os excessos da desordem, da obscuridade, do atropelo de referências, da adjetivação. A arte é um pêndulo que se move entre forças de desordem e forças de disciplina. O ideal está sempre no meio-termo, desde que isso não sacrifique a criação, a fertilidade, que é o que importa.

E muito obrigado pela infinita beleza de versos como —

"ou inventa garças, candelabros e prumos,
várzeas, várzeas onde goivam charruas
e legumes maduram e pomos se antecipam
em resinas e cuspos — enquanto é noite"

"e carretas pedindo saltimbancos"

E todos os versos a partir de "às quartas rezava-se o terço" até o fim. Esse trecho é um dos momentos mais altos já atingidos pela poesia de nossa língua, sobretudo o verso que sempre soube de cor e repeti (uma vez, crê-me, até sonhei com ele) —

"Tessitura do arcano, equipagem noturna, alva rede balança"

Arre, que beleza!

Outra coisa: acho que nossas poesias, tão contrárias noutras coisas, em algumas correm paralelas. O verso "o trovão enche a nave e sopra o início" poderia ser meu. E os nossos vocabulários se aproximam. Ótimo! Nascerá conosco uma poesia amazônica?

Em tua carta mencionas apenas a minha primeira carta. Na segunda mandei-te uns poemas. Como é possível que não tenhas recebido (manda dizer), junto te mando umas cópias. Fala--me desses "fragmentos". Mas fala mesmo — a não ser que escrever muito perturbe o teu descanso.

Escrevi ao Joaquim Francisco, ao pai dele, ao Moura, ao Mendes, ao Haroldo — e até hoje, de paraenses, somente o J.F. e o Ruy me escreveram. Dize aos outros (ao Mendes principalmente) que não me esqueçam — a mim que tanto lhes quero bem.

Depois daqueles dias em Belém verifiquei que terra nenhuma deste mundo, nem Teresina, nem o Rio, representa para este nômade o que o Pará representa.

Em breve nos reveremos. Repito o que disse na segunda carta de que não me falaste: cuida-te como sabes cuidar os outros. Há muita gente — eu inclusive — que precisa de ti. Não nos roubes o Ruy que nós amamos.

Se possível, escreve sem tardança.

Teu,
Mário.