



Faculdade de
Letras da UFMG



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

DIAS E DIAS: A ESCRITA EM PALIMPSESTO
DE ANA MIRANDA

Berttoni Cláudio Licarião

Orientadora: Prof^ª Dra. Maria Cecília Bruzzi Boechat

Área de Concentração: Literatura Brasileira
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

BELO HORIZONTE - MG
Janeiro - 2013

DIAS E DIAS: A ESCRITA EM PALIMPSESTO
DE ANA MIRANDA

Berttoni Cláudio Licarião

Orientadora: Prof^ª Dra. Maria Cecília Bruzzi Boechat

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, área de concentração Literatura Brasileira.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M672d.YI-d Licarião, Berttoni Cláudio.
Dias e dias [manuscrito] : a escrita em palimpsesto de Ana Miranda / Berttoni Cláudio Licarião. – 2013.
viii, 139 f., enc.

Orientadora: Maria Cecília Bruzzi Boechat.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 126-136.
Anexos: 137-139.

1. Miranda, Ana, 1951-. – *Dias e dias* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Dias, Gonçalves, 1823-1864 – Influência – Miranda, Ana, 1951- Teses. 3. Literatura brasileira – Séc. XX – História e crítica – Teses. 4. Paródia – Teses. 5. Biografia (como forma literária) – Teses. 6. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 7. Literatura – Estética – Teses. I. Boechat, Maria Cecília. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada "*Dias e dias*": a escrita em palimpsesto de Ana Miranda, de autoria do Mestrando BERTTONI CLÁUDIO LICARIÃO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Aprovada pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras:

maria Cecilia Bruzzi Boechat

Profa. Dra. Maria Cecília Bruzzi Boechat - FALE/UFMG - Orientadora

Maria Zilda Ferreira Cury

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG

Andréa Sirihal Werkema

Profa. Dra. Andréa Sirihal Werkema - UERJ

Graciela Inés Ravetti de Gómez

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof.^a Dr.^a Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
Belo Horizonte, 28 de janeiro de 2013.

À minha terra.

No mais, mesmo, da mesmice,
sempre vem a novidade.

João Guimarães Rosa,
Luas-de-mel.

The problem with stereotypes is
not that they are untrue, but that
they are incomplete.

Chimamanda Adichie,
The danger of a single story

Além da conversa das mulheres,
são os sonhos que seguram o
mundo na sua órbita.

José Saramago,
Memorial do Convento

AGRADEÇO, COM A AJUDA DO POETA,

a André Cabral Honor, meu sabiá, com quem *eu sinto o céu dentro de mim*, todos os dias;

à Maria Cecília Boechat, *engraçada e formosa como a rosa em mês de abril, guerreira valente da tribo tupi*, por cada tarde, correção, cafezinho, abraço e livro, além do inesquecível exemplo de dedicação e paixão pela literatura;

a meus pais, a quem *levo comigo dos mares à amplidão*, pelo suporte incondicional;

às professoras Andréa Sirihal Werkema e Maria Zilda Ferreira Cury por aceitarem fazer parte desta história, com a esperança de que encontrem nestas linhas *alguma pálida ideia que lhes seja fonte de prazer*;

à professora Cláudia Campos Soares (que, sem o saber, me deu de presente a epígrafe de Guimarães Rosa) e ao professor Luis Alberto Brandão, pelas aulas apaixonantes de ambos, *inda mais doces que o singelo canto de merencória virgem*;

à Elinês de Oliveira Albuquerque, Maria Luiza Batista, Genilda Azeredo, Lúcia Nobre e Ana Marinho, inesquecíveis professoras de literatura da UFPB, cujas aulas inda hoje assemelham-se a *mundos de azul e d'oiro*;

às amigas deixadas em João Pessoa e que se espalharam pelo mundo, Amanda Braga, Eliza Araújo, Emmanuelle Coutinho, Guto Sousa, Karina Fonsaca, Katia Fonsaca, Luciana Pereira, Rafaele Lourenço, Raquel Camargo, *mais os amo quando volte, pois do que por fora vi, a mais querer minha terra e minha gente aprendi*;

a Pepe Lúcio e Lúcia Wolmer, *bravos guerreiros* cuja paciência e segurança me trouxeram *grato refrigério*;

aos queridos amigos que nos visitaram em Minas Gerais: Dias Neto, Kyldare Feitosa, Mariah Benaglia e Daniel Jesi, Maria Luiza Teixeira e Pablo Veinberg, *quanto é grato em terra estranha, sob um céu menos querido, entre feições estrangeiras, ver um rosto conhecido*;

à Maíra Portugal e Taiana Vanucci, *os dois mais fortes, os dois mais puros sentimentos nossos – a saudade e o amor*;

à Maria Cláudia Orlando Magnani, a mais elegante *flor de poesia* entre as pedras de Diamantina;

às amigas descobertas em Minas Gerais, Fernando Tourinho, Fred Costa, Gabriel Hallak, Leoni Werner, Luciane Damaso, Luiz Antônio Falci, Luiz Gustavo Ribeiro, Pedro Castro, Rafaela de Moraes, Rodrigo Furtini, colegas da pós-graduação, *inda uma vez, adeus! Curtos instantes de inefável prazer – horas bem curtas de ventura e paz fruí convosco*;

ao CNPq pela bolsa de estudos, sem a qual estes dois anos haveriam de ter sido *espinhosos e cheios de martírio*.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo principal estudar as relações hipertextuais entre o romance *Dias e dias*, de Ana Miranda, e suas fontes declaradas: a obra de Gonçalves Dias e a fortuna crítica e biográfica do poeta. Procura-se não somente identificar o uso dessas fontes, mas compreender os sentidos de sua transformação ou repetição na narrativa. Situando o romance na tradição de retomadas paródicas da “Canção do exílio”, este estudo propõe uma análise que, distanciando-se da classificação já usual do romance como “ficção histórica”, destaca o trabalho com a linguagem, de maneira a sugerir uma nova abordagem crítica para a obra da autora. Com a análise de *Dias e dias*, pretende-se elucidar o experimentalismo da escrita de Ana Miranda a partir da relação que seus romances estabelecem com escritores da tradição literária brasileira.

Palavras-chave: Literatura Brasileira Contemporânea; Ana Miranda; Gonçalves Dias; Paródia; “Canção do exílio”.

ABSTRACT

This dissertation has as main purpose to study the hypertextual relationship between the novel *Dias e dias* and its overt sources: the work of Gonçalves Dias and related criticism and biography. It consists not only of pointing out the usage of such sources, but mostly comprehending the meaning conveyed by their transformation or repetition. By placing the novel in the tradition of parodic reboots of “Canção do exílio”, this study offers an opportunity to analyse the novelist apart from the “historical fiction” label and to highlight her deliberate work with language, as a means to suggest a new critical approach to the author. With such efforts, the experimentalism implied in Ana Miranda’s *oeuvre* shall be made evident from the dialogue of her novels with writers from Brazilian literary tradition.

Keywords: Brazilian Contemporary Literature; Ana Miranda; Gonçalves Dias; Parody; “Canção do exílio”.

SUMÁRIO

RESUMO	VII
ABSTRACT	VII
INTRODUÇÃO	1
1. A TRADIÇÃO PARÓDICA DA “CANÇÃO DO EXÍLIO”	13
1.1. NO SÉCULO XIX.....	16
1.2. NO SÉCULO XX.....	21
1.3. NO ROMANCE DE ANA MIRANDA	40
a. A “Canção do exílio” no plano paratextual	41
b. O sabiá e o exílio na narrativa.....	44
c. Citação e apropriação no discurso de Feliciano.....	48
2. APROXIMAÇÕES	51
2.1. A IMAGEM BIOGRÁFICA DO POETA	52
2.2. O POETA E A POESIA NO ROMANCE	58
2.3. FELICIANA E O ROMANTISMO	72
3. DISTANCIAMENTOS.....	82
3.1. DO INDIANISTA AO LÍRICO	83
3.2. A PROTAGONISTA DO ROMANCE E O ENREDO	96
3.3. O DISCURSO DE FELICIANA	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	126
BIBLIOGRAFIA LITERÁRIA.....	126
BIBLIOGRAFIA CRÍTICO-TEÓRICA	128
ENTREVISTAS, JORNAIS, REVISTAS E PROGRAMAS DE TELEVISÃO	135
ANEXOS: TEXTOS DE G. DIAS APROPRIADOS OU CITADOS NO ROMANCE	137
ANEXO 1: POEMAS.....	137
ANEXO 2: CORRESPONDÊNCIA E OUTROS ESCRITOS	139



INTRODUÇÃO

A linguagem literária é um fenômeno profundamente original, (...) trata-se não de uma linguagem, mas de um diálogo de linguagens. – Mikhail Bakhtin

Dentre os autores da literatura brasileira em atividade, Ana Miranda figura como uma das mais importantes representantes do romance histórico contemporâneo. Sua obra — ainda que composta por coletâneas de contos intimistas, poemas, livros infanto-juvenis, crônicas e romances — tem sido, independente da variedade temática e formal, reiteradamente associada àquele recorte literário.

A autora estreou na ficção com *Boca do inferno*, publicado em 1989. Prontamente aclamado por críticos como romance histórico por excelência, o livro se tornou um sucesso de vendas, em cuja “fórmula” se equacionavam meticulosa pesquisa histórico-literária, técnica e vigor narrativos. Esses mesmos elementos iriam compor seu romance seguinte, *O retrato do rei* (1991), situado no início do século XVIII durante a Guerra dos Emboabas. Ao lidar pela terceira vez com a história brasileira em *A última quimera* (1995), espécie de biografia sentimental de Augusto dos Anjos, e em seguida publicar *Desmundo* (1996), sobre a chegada de órfãs portuguesas ao Brasil em 1555, seu lugar como autora de romances históricos foi estabelecido junto à crítica.

Não obstante, a leitura atenta dos romances de Ana Miranda revela que a história brasileira é sem dúvida uma constante ficcional, mas está longe de constituir o elemento mais característico de sua produção. Em entrevista, a autora esclarece que a experimentação é o traço definidor de sua escrita, e o trabalho com a linguagem, o aspecto mais importante da literatura que vem produzindo (ANA MIRANDA, 2003). De fato, em cada romance, Ana Miranda procura investigar a linguagem em sua mobilidade diacrônica, realizando experiências com a dicção de várias épocas. Sua escrita explora as possibilidades de se falar sobre o presente através da linguagem de diferentes períodos, criando “um elo na construção literária da humanidade, uma pequena e frágil conexão entre um e outro tempo, massacrada pelas circunstâncias históricas” (MIRANDA, 2003, p.47).

Dada a importância que a autora atribui ao experimentalismo que sua ficção engendra, o estudo deste aspecto parece estar por merecer maior atenção crítica. Enxergar

as relações entre literatura e linguagem, história e tradição literária, contribuirá para que Ana Miranda seja reconhecida pelo alto grau de inventividade de sua obra, caracterizada por uma multiplicidade de caminhos que merecem ser devidamente destacados no âmbito acadêmico e nos estudos mais abrangentes sobre a literatura produzida hoje no Brasil.

A leitura dos principais panoramas que se propuseram apresentar a literatura brasileira dos últimos anos provará unânime entre os críticos a insistência em seu caráter plural. Multiplicidade, descentralização, heterogeneidade e pluralidade são termos dos quais não escapam os estudos de Therezinha Barbieri, Manuel da Costa Pinto, Flávio Carneiro, Tânia Pellegrini, Beatriz Resende, Karl Erik Schøllhammer e Antonio R. Esteves, publicados após a virada do século. Para esses críticos, a literatura brasileira contemporânea se movimenta em um amplo espaço, no qual convivem diferentes tendências, que são experimentadas por escritores e escritoras com total liberdade.

Entretanto, ao tentarmos articular o discurso da crítica sobre a produção literária mais recente com a leitura do conjunto da obra dos autores realizada pelos mesmos críticos, descobrimos que a multiplicidade tantas vezes atribuída ao todo desaparece quando os autores são estudados em particular. Assiste-se amiúde à precipitada rotulação dos ficcionistas em atividade no país, constantemente referidos como representantes de um gênero específico ou considerados de antemão expoentes de uma única temática. Autores como Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Adriana Lisboa, entre tantos outros, têm sido alvo desse reducionismo, da mesma forma que Ana Miranda, como o comprovam os exemplos a seguir.

Em *Ficção impura* (2003), de Therezinha Barbieri, o comentário sobre a obra de Ana Miranda concentra-se num par de páginas do capítulo “Contracenando com a história”. Focada exclusivamente em *Boca do inferno*, considerado paradigma para os demais romances da autora, Barbieri relaciona a estreia de Miranda com a “ficcionalização do abundantemente documentado” (2003, p.89). Quanto à linguagem, destaca que o “leitor mais atento identificará timbres de vozes e traços de estilo de autores do passado” (2003, p.91), e reitera ser “inquestionável que o edifício ficcional de Ana Miranda se sustente sobre sólidos alicerces assentados a partir de ampla e sistemática pesquisa em museus, arquivos e bibliotecas” (2003, p.90).

Na primeira linha que Manuel da Costa Pinto dedica à autora, lê-se: “A obra de Ana Miranda pertence a um gênero literário tradicional que ganhou novo impulso nos anos 80: o romance histórico” (2004, p.121, grifo nosso). No parágrafo seguinte, caracteriza brevemente o rótulo: “Ana Miranda se encaixa perfeitamente nesse gênero, que associa

invenção ficcional ao rigor documental da chamada história das mentalidades” (2004, p.121). O trabalho com a linguagem é brevemente referido apenas no comentário sobre *Desmundo*, quando Costa Pinto destaca a “ambiciosa recuperação do português quinhentista, o que ao mesmo tempo nos afasta dessa realidade (por causa do estranhamento linguístico) e nos inclui nessa atmosfera de brutalidade, que lateja na rispidez verbal” (2004, p.122).

Em nota de rodapé, Tânia Pellegrini chama atenção “sobretudo” para a escritora cearense quando escreve a respeito do romance histórico, “um gênero narrativo que, tradicionalmente associado à escrita masculina, recupera fôlego a partir do fim da ditadura” (2008, p.26). Em *Despropósitos*, Pellegrini destaca a diferença de foco entre esse novo gênero e a matriz exposta por Lukács. O “novo romance histórico”, do qual Ana Miranda e Letícia Wierzchowski seriam expoentes, “reinterpreta o fato histórico, lançando mão de uma série de artimanhas ficcionais, que vão desde a ambiguidade até a presença do fantástico e do humorístico, da paródia e do pastiche, inventando situações, deformando fatos, etc.” (2008, p.29). Sem prover exemplos que endossem sua definição, a crítica reitera que, em tempos de pluralidade de perspectivas, o gênero ressurge como forma de “destacar o individual, o fragmento, a percepção atomizada do mundo que caracteriza o homem de hoje, na medida em que o autor é um demiurgo que conta a sua versão de *uma história possível*” (2008, p.29).

Karl Erik Schøllhammer recorre a Ana Miranda para exemplificar uma vertente da literatura atual, caracterizada pelo “retorno aos temas tradicionais da fundação da nação, da história brasileira e do desenvolvimento de uma identidade cultural” (2009, p.29). Para o crítico, romances como *Boca do inferno* “representam [...] uma reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna, valendo-se frequentemente da irreverência nesse trabalho” (2009, p.29). Schøllhammer aponta, logo em seguida, para as tentativas da autora de “repetir a fórmula de sucesso” de seu romance de estreia na produção subsequente, mas sem conseguir “chegar aos resultados obtidos com seu primeiro romance” (2009, p.29).

Já as narrativas listadas em *O romance histórico brasileiro contemporâneo* (2010), de Antônio R. Esteves, compõem um quadro heterogêneo que reúne sob um mesmo rótulo obras tão diversas quanto *Em liberdade* (1981), *Relato de um certo oriente* (1989) e *Agosto* (1991). Em que pesem os questionamentos que surgem com um recorte temporal tão complexo quanto o proposto por Esteves, compreendido entre 1975 e 2000, o panorama marca o chamado “novo romance histórico” sob o signo do hibridismo,

apresentando um conjunto de narrativas diversas que reinterpretem criticamente o passado por meio de múltiplos pontos de vista. A partir da percepção fragmentária e individualizada que caracteriza a pós-modernidade, aquilo que Esteves considera o “romance histórico contemporâneo”, “rompe com as grandes narrativas totalizadoras, consciente da individualidade e de sua forma fragmentada de ver e representar o mundo” (2010, p.68).

A partir dessa concepção, Esteves anexa ao seu trabalho uma longa lista de romances históricos, na qual figura grande parte da ficção de Ana Miranda: *Boca do inferno*, *O retrato do rei*, *A última quimera*, *Clarice*, *Desmundo*, *Amrik* e *Dias e dias* (2010, p.270), ficando excluídos o tímido romance de formação *Sem pecado* (1993) e o experimental *Yuxin: alma* (2009). Em um capítulo intitulado “O romance histórico conta a história da literatura brasileira”, Esteves se dedica à análise mais demorada daquelas narrativas focadas em Gregório de Matos e Antonio Vieira, Augusto dos Anjos e Gonçalves Dias¹. Sobre esta última, o autor declara que “a narrativa de Ana Miranda [...] tece uma rede de diálogos intertextuais com a obra de Gonçalves Dias e, ao mesmo tempo que se propõe a discutir o cânone literário nacional, também traz para o centro da discussão outros temas de importância capital” (2010, p.146-147, grifo nosso). O capítulo apresenta, ainda, um breve comentário sobre *Clarice*, restringindo-se a afirmar que a novela “aborda aspectos do relacionamento da autora de *A paixão segundo G. H.* [...] com a cidade do Rio de Janeiro” (2010, p.168).

No intertítulo “A conquista do corpo e da sexualidade nos primeiros tempos da colônia”, dedicado ao romance *Desmundo*, Antônio R. Esteves afirma inicialmente que, após *Boca do inferno*, “uma vez descoberto o veio da recriação literária de importantes momentos da história brasileira, Miranda escreveu em seguida *uma série de importantes romances históricos*” (2010, p.194, grifo nosso). Com menos acerto, o crítico destaca, ainda, que o relato da órfã Oribela seria o “primeiro romance da autora a trazer para o centro da ação o protagonismo feminino” (2010, p.194), desconsiderando que, cinco anos antes, *O retrato do rei* já havia sido protagonizado por Mariana de Lancastre. Caso creditássemos o erro à má formulação de uma sentença que pretendia, na verdade, reconhecer *Desmundo* como a primeira experiência de Ana Miranda com uma voz narrativa feminina, mesmo assim a afirmação prosseguiria equivocada, pois que o título

caberia a *Sem pecado*, romance de 1993 narrado pela atriz Bambi. A grande contribuição do trecho está na referência à pesquisa linguística da autora e na nomeação de um procedimento explicitamente intertextual para caracterizar a linguagem daquele romance:

A autora tenta recriar o estilo da época a partir de documentos. Ela chega a usar até mesmo a língua tupi para recriar a fala das personagens indígenas, escravas da fazenda [...]. Não se trata de discutir aqui se a linguagem é autêntica do século XVI ou não, o que não teria sentido nem seria facilmente determinável. O importante é que se cria, por meio do *pastiche*, um universo linguístico verossímil, que ajuda a construir um ambiente exótico que faz que o leitor possa ingressar nesse misterioso mundo colonial em cujo interior se move a protagonista. (ESTEVES, 2010, p.195)

Desmundo consiste em um importante marco na literatura de Ana Miranda no sentido mais profundo que buscamos destacar com o presente trabalho e, merece, por isso, que nos detenhamos um pouco mais nele. Nas palavras da autora: “*Desmundo* é o momento em que minha obra começa realmente. Oribela é a descoberta de minha voz feminina” (ANA MIRANDA, 2010). Apesar de aceitar que *Boca do inferno* ainda hoje defina sua imagem como escritora, Ana Miranda considera-o muito mais “um exercício de domínio da técnica de construção do romance” (MIRANDA, 2011, p.50). À medida que se aprofundou em seu trabalho, rompendo com a linearidade das narrativas iniciais, a romancista sente que foi reduzindo a popularidade conquistada com sua estreia na ficção². Somente em seu quinto romance, Ana Miranda reconhece a consumação de uma aspiração literária: “foi no *Desmundo*, um livro carregado pela palavra, que eu consegui o que eu queria” (MIRANDA, 2011, p.50).

As razões apontam para sua busca por uma linguagem mais livre, imaginativa e pessoal. *Desmundo* pode ser considerado representativo da maturidade literária de Ana Miranda por ser o primeiro de seus livros a alcançar uma fusão bem-sucedida entre a linguagem do outro – neste caso, o português quinhentista – e sua própria sensibilidade. Mais do que fontes de inspiração, suas personagens são fontes linguísticas (MIRANDA, s/d), com as quais a autora procura libertar-se das restrições lexicais de seu tempo e construir narrativas que representam excursões intimistas às profundezas da mente. Essa fusão foi possível, em parte, pela adoção da voz feminina em primeira pessoa. Observe-se

¹ Vale ressaltar que *Dias e dias* foi publicado somente em 2002. O romance estaria, portanto, fora do contorno temporal proposto pelo autor.

² Cf. MIRANDA, 2011, p.50.

que, após *Clarice*, todos os romances³ de Ana Miranda possuem narradoras protagonistas: Oribela (*Desmundo*), Amina (*Amrik*), Feliciano (*Dias e dias*) e a índia Yuxin (*Yuxin: alma*).

Essas personagens são obstinadas almas quixotescas, histriônicas, líricas e sonhadoras. Construídas por um discurso fluido e sensual, ressentido e provocador, alcançam o estatuto de criações ora tangíveis, donas de uma forte ilusão de realidade, ora diáfanas, encobertas pelo véu da linguagem. Representam, cada uma, demandas específicas da autora, que escreve para recriar mundos e, junto a eles, recriar a si mesma como escritora: “eu não escrevo o que eu quero. Escrevo o que eu sou. Sou versátil, e tenho muitas solicitações interiores e exteriores de outros textos, estilos, gêneros.” (MIRANDA, 2000). A ficção *Clarice* foi um importante passo para o encontro com essas almas femininas definidoras de sua escrita. No programa da TV Cultura, *Autor por autor*, Miranda esclarece essa relação:

quando eu estava escrevendo o romance *Desmundo*, no começo dessa minha libertação final, que eu sentia que as asas estavam começando a nascer, [...] me pediram para escrever um livrinho sobre um escritor que se relacionasse com a cidade do Rio de Janeiro, e na lista eu escolhi a Clarice, [...] parei um pouco de escrever o *Desmundo* e fui escrever um livrinho em que eu ficcionalizava a minha relação com a Clarice Lispector. E a Clarice, ela é uma libertação, a Clarice, ela é de uma liberdade aterrorizante, ela é esse universo, [...] um universo tão deserto que quase só ela existe, que os personagens dela quase são ela mesma. O trato dela com a linguagem, ela não se importa com a trama, ela se importa com a sensibilidade dela, que é tão extrema, tão aguçada, que ela vai sendo arrastada por essa sensibilidade, e isso leva a Clarice a voos maravilhosos. A liberdade da Clarice [...] foi me levando, e eu fui tendo essa experiência da libertação. Então quando eu retomei o *Desmundo* eu estava mais segura com minhas pequenas asas, nascendo ali, literárias, do trato com a linguagem. (ANA MIRANDA, 2010)

No ano seguinte, em entrevista concedida à *Revista de História da Biblioteca Nacional*, a autora reitera o discurso acima: “Quando eu estava escrevendo *Desmundo*, tinha medo de estar fazendo algo muito estranho. E foi a Clarice quem me deu coragem para voar” (MIRANDA, 2011, p.50). Igualmente importantes para sua trajetória como escritora foram Guimarães Rosa e José de Alencar, “corajosos e sempre dispostos a se reinventarem e correrem o risco de serem incompreendidos” (MIRANDA, 2011, p.50). Em certo sentido, o experimentalismo de Miranda é um gesto que se quer inovador não por

³ Em entrevista recente à *Revista de História da Biblioteca Nacional* (Dez/2011), a autora anunciou que seu próximo romance terá como protagonista Xica da Silva. Cf. MIRANDA, 2011.

pretensões vanguardistas, mas como forma de, citando o referido Rosa, “aprender novas maneiras de sentir e de pensar”⁴. Ele nasce, em geral, dessa necessidade purgativa de um gesto de escritura que “se sabe suceder a outro e vir sempre depois” (SAMOYAULT, 2008, p.68). O trabalho com a linguagem de diferentes épocas permite que a autora, sobrecarregada pela tradição, se liberte desse peso ao mergulhar em um oceano de palavras, e extraia, do fundo, o *modus operandi* da história por contar. De acordo com Linda Hutcheon (2000, p.96), diversos autores passam pelo estágio de incorporação da linguagem do outro como forma de encontrar seu próprio estilo, dominando e suplantando o estilo de seus mestres; trata-se de uma maneira de os artistas lidarem com a “angústia da influência” apontada por Harold Bloom (2002). Nesse sentido, sobre a relação que mantém com os escritores da literatura brasileira – cinco, ao todo, num conjunto de nove romances –, a autora esclarece:

Na verdade, não são os poetas que me inspiram a escrever um romance, mas a fonte lingüística que representam. No caso de Gregório de Matos, o Barroco; no de Augusto, a sua riquíssima sintaxe e seu vocabulário estranho; e o Romantismo de Gonçalves Dias, que veio preencher uma necessidade interior que eu sentia, naquele momento, de simplificar a minha dicção. (MIRANDA, s/d)

A passagem sugere uma inversão do que é comumente apresentado pela crítica: a linguagem de seus romances não corresponde à demanda de um discurso que seja compatível com a época retratada; pelo contrário, a época retratada, ou seja, a História, é consequência de uma necessidade desenvolvida por escolhas linguísticas. Ao ser questionada sobre a aproximação de seus romances com a ficção histórica, a autora reiteradas vezes procurou afastar-se da polêmica gerada em torno do gênero:

Eu acho que o único romancista que tem experiência histórica é o Saramago. E ele tinha uma hostilidade em relação ao gênero. Ficava irritado quando diziam que ele escrevia romances históricos. O Saramago dizia: “Eu não escrevo romance histórico. Escrevo romance nas lacunas da história”, o que é bem diferente. Eu estou mais para a posição da Marguerite Yourcenar. Você sabe que o romance histórico é um gênero muito polêmico. Ele é polemizado porque as pessoas querem uma distinção muito clara entre ficção e história. Mas essa distinção não existe porque todo romance é histórico. Todo romance historia o comportamento humano. (MIRANDA, 2011, p.50)

⁴ Em carta a Harriet de Onís, de 4 de novembro de 1964. In: VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 1993.

O que Miranda quis dizer com a “posição de Yourcenar” pode ser compreendido recorrendo à leitura do breve “Caderno de Notas”, referente ao período de escritura do romance *Memórias de Adriano*. Ali, Marguerite Yourcenar descreve os procedimentos que julga necessários ao escritor que, como ela, busca reconstituir com a ficção o perfil de uma figura histórica. Trata-se de um processo criativo bastante semelhante ao “mergulho” de Miranda nas linguagens e formas de expressão de outras épocas:

Um pé na erudição, outro na magia, ou, mais exatamente e sem metáfora, nesta *magia simpática* que consiste em nos transportarmos em pensamento ao interior de alguém. O retrato de uma voz. Se optei por escrever estas *Memórias de Adriano* na primeira pessoa, foi no sentido de eliminar o máximo possível qualquer intermediário, inclusive eu. Adriano podia falar de sua vida mais firmemente e mais sutilmente do que eu. (YOURCENAR, 2003, p.259)

Yourcenar considera que o escritor de romances históricos “nunca faz mais que interpretar, com a ajuda dos processos do seu tempo, um certo número de fatos passados, de lembranças conscientes ou não, pessoais ou não, tecidos do mesmo material que a História” (2003, p.259). Partindo dessa premissa, Ana Miranda concorda que o material, de fato, seja o mesmo, mas as atitudes do romancista e do historiador são incompatíveis porque um é guiado por princípios científicos e o outro, pela invenção:

Nós trabalhamos com a mesma matéria. Agora, nós nos relacionamos com ela de maneira diferente. O historiador precisa ficar isento, permanecer de fora do material para ter capacidade de fazer as análises, não é? Ele tem de discernir da forma mais lógica, mais racional possível, aquele material que está sendo examinado. O ficcionista não: ele tem que mergulhar naquilo, transformar aquele material. Eu tenho que ser aqueles personagens porque senão eu não realizo o meu trabalho. Se eu ficar de fora, não escrevo. A postura é exatamente contrária. [...] Os historiadores são ficcionistas que fingem que estão dizendo a verdade, e os romancistas são historiadores que fingem que estão falando uma mentira. (MIRANDA, 2011, p.50)

Para um distanciamento ainda maior, convém enxergar a produção de Ana Miranda à luz da demarcação proposta por Marilene Weinhardt no ensaio “O romance histórico na ficção brasileira recente” (2006). Weinhardt, que possui vasta produção acadêmica e projetos de pesquisa sobre o gênero, define “ficção histórica” como o

texto ficcional em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico [...]. E mais, tais acontecimentos não dizem respeito apenas àqueles seres ficcionalizados, as personagens desse romance, mas afetaram e afetam os

coetâneos empíricos, quer dizer, os indivíduos que viveram e vivem a mesma época. (2006, p.137-138)

À exceção de *Boca do inferno* e *O retrato do rei*, os demais romances da autora dificilmente preencheriam os requisitos dessa definição. Pesquisar fontes e manter-se fiel a elas não faz com que um romance pertença especificamente a esse gênero. Mais importante que isso, a “ficção histórica” envolve uma atitude revisionista e problematizadora em relação ao passado que não caracteriza de maneira especialmente distintiva – como faz supor a crítica contemporânea – o conjunto da obra de Ana Miranda⁵. O comportamento da autora frente à pesquisa de fontes, que ela prefere chamar de “viagem”, é mais um testemunho contra a associação de seu nome ao conjunto de escritores de ficção histórica:

Dizem que Maurice Druon tinha 14 historiadores trabalhando para ele. Mas eu não conseguiria fazer isso porque eu não sei o que eu quero. Eu vou cega, aberta. Não sigo atrás de uma informação. Não quero fazer reconstrução de nada. Eu viajo pelo material que vou encontrando. (MIRANDA, 2011, p.50)

Procurando esquivar-se do rótulo adquirido com a fama de *Boca do inferno*, Ana Miranda resgata as palavras usadas por Lygia Fagundes Telles para definir nossa autora: “sou uma escritora de imaginação e linguagem” (MIRANDA, 2011, p.50). Com base nisso, a apropriação do trabalho de outros autores, longe de fomentar polêmicas⁶, deve ser analisada por outro ângulo. Quando um romancista decide tomar para si o vernáculo e os procedimentos estilísticos de outro escritor de maneira tão explícita como é o caso de *Boca do inferno* ou *Dias e dias*, é sinal de que o autor “copiado” fornece um material adequado ao projeto estético em desenvolvimento; o fato de um leitor perceber ecos de outras obras no texto que tem em mãos não significa, forçosamente, que a obra diante de si não seja original, mas que o autor em questão, ao reformular a linguagem de outrem, encontrou naquilo que lhe despertava afinidade um caminho para sua própria poética. Nas palavras de Miranda:

Hoje estou contaminada pela imensidão de livros que li, pelo que aprendi. Passei por uma longa experiência de aprendizagem de técnica literária, por um processo de construção de minha dicção e minha *persona*

⁵ Mais uma vez, não pretendemos lançar sombra de dúvida quanto à classificação de *Boca do inferno* e *O retrato do rei* como romances históricos. É a compreensão do conjunto de sua obra exclusivamente dentro deste recorte que questionamos.

⁶ Sobre a polêmica gerada em torno de *Boca do inferno*, ver: GREICE, Anne Macedo. “Ana Miranda na boca da crítica”. Disponível em: Observatório da Crítica < <http://observatoriodacritica.com.br/>>. Último acesso: 13/11/2012.

literária, e depois por um processo de libertação da mente, para trabalhar de uma forma mais experimental com a linguagem. (MIRANDA, 2000)

Tendo em vista esse experimentalismo confesso, o presente trabalho se propõe a abordar a obra da escritora a partir da análise pormenorizada de um de seus romances, enfatizando a “rede de diálogos intertextuais” já indicada – ainda que de forma breve em vista do caráter panorâmico – nos estudos de Manuel da Costa Pinto, Therezinha Barbieri e Antonio R. Esteves. Procurar-se-á destacar como Ana Miranda constrói uma narrativa a partir do encontro dialógico entre a *linguagem* do *eu* autor/leitor presente e do *outro* narrador/personagem, distante no tempo. Uma obra que trabalha, sobretudo, com a memória da linguagem, fundamentalmente veiculada por vestígios escritos, e que deve ser lida, pois, como expressão daquela “impossibilidade de viver fora do texto infinito”, referida por Roland Barthes (2008, p.45). Trata-se, enfim, de um complexo palimpsesto, cuja função não é somente retomar a linguagem de determinada época, mas, principalmente, dar continuidade ao seu movimento na memória coletiva através da constante atualização dos textos.

Por definição, o palimpsesto é um pergaminho ou papiro cujo manuscrito foi removido para dar lugar a uma nova escritura, mas onde ainda se mantêm visíveis fragmentos da escrita anterior. O conceito foi trazido à teoria literária por Gérard Genette (1997) para caracterizar as múltiplas relações que um texto pode manter com as obras que lhe precederam. A prática intertextual tem visto surgir diferentes propostas tipológicas com o intuito de abranger a variedade de procedimentos que essas relações podem engendrar. É sabido que foi Julia Kristeva quem cunhou e introduziu o termo *intertextualidade* nas teorias semióticas, bem como é igualmente de conhecimento geral que a autora buscou sua noção nos estudos de Mikhail Bakhtin (ALLEN, 2000; SAMOYAULT, 2008), nos conceitos de polifonia e dialogismo. Bakhtin desenvolveu o conceito de discurso como um campo em que diversas vozes atuam simultaneamente e, a partir disso, as relações travadas entre essas vozes começaram a ganhar definições mais sofisticadas. Em *Palimpsestes*, Gérard Genette abandona o termo *intertextualidade* por considerá-lo a descrição de relações textuais que se fazem pela prática tradicional da citação (1997, p.2), para apresentar um novo conceito, a *hipertextualidade*. O termo define qualquer aproximação entre um texto B (chamado *hipertexto*) e um texto anterior A (o *hipotexto*), com o qual aquele primeiro se relaciona por transformação ou imitação.

Definir a produção de Ana Miranda como uma “escrita em palimpsesto” significa destacar na sua poética a existência de relações intertextuais que mantêm sua obra

em constante diálogo com a biblioteca universal. Convém, por conseguinte, adotar a terminologia de Genette – do grego, *hyper* significa “acima”, “por cima de” ou “sobre”, e o prefixo *hypo* quer dizer “debaixo”⁷ – para distinguirmos os romances de Miranda de suas fontes. O hipertexto *Amrik*, por exemplo, é tecido por vários hipotextos, como poemas árabes e *As mil e uma noites*, além de expressões, cantigas e receitas culinárias da cultura libanesa. *Yuxin: alma* se aproveita das pesquisas e apontamentos de Capistrano de Abreu para a elaboração do imaginário indígena, e bebe, segundo a autora, “em dados das culturas Tikuna, Suruí, Yanomami, Ashaninka, Katukina e, mais que todas, Kaxinawa, população indígena da família pano, habitante do Acre” (MIRANDA, 2009, p.341). *Desmundo*, por sua vez, tem como um de seus principais hipotextos o *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa.

Há, inegavelmente, um recorte mais específico na obra de Ana Miranda: o diálogo com a tradição literária brasileira. Quatro de seus romances constituem experiências de aproximação à obra de escritores de nosso cânone. Dialogando com a poética e a fortuna crítica dos autores, Ana Miranda reconstrói os universos de Gregório de Matos, Augusto dos Anjos, Clarice Lispector e Gonçalves Dias a partir daquilo que os distingue enquanto criadores – a linguagem – e engendra, com isso, narrativas que se transformam em recepção crítica estilizada de suas obras. A linguagem de cada autor influencia a forma e o conteúdo que o romance terá e, como num palimpsesto, o discurso é tecido de modo a encobrir apenas superficialmente a expressão original dos autores retomados. Incorporando ao seu texto poemas, cartas, crônicas e vocabulário característico daqueles escritores, a autora se relaciona com o cânone através de empréstimos em diferentes graus: apropriações não-demarcadas em *Boca do inferno*, estilização de cartas e bricolagem em *A última quimera*, pastiche em *Clarice*, citação e apropriação em *Dias e dias*.

Apesar de imprecisa – uma vez que há colagem em *Boca do inferno*, da mesma maneira que se encontram momentos de estilização em *Clarice*, etc. – o que se quis enfatizar na exemplificação acima foi a diversidade de procedimentos que tornam mais complexa a relação entre a linguagem de outrem e o experimentalismo da autora. Tendo isso em vista, a escolha do *corpus* deste trabalho privilegiou o texto de Ana Miranda com a maior concentração de procedimentos hipertextuais e cuja posição de último romance na

⁷ Fonte: iDicionário Aulete. Disponível em: < <http://aulete.uol.com.br/index.php>>. Último acesso:

série que dialoga com a tradição literária brasileira torna-o representativo das experimentações que marcaram as obras anteriores: o romance *Dias e dias*. Além do mais, esta é a primeira ficção de Ana Miranda a abordar a obra de outro autor escrita após *Desmundo*, marco literário do encontro da romancista com sua dicção, conforme exposto. Logo, uma obra de maturidade literária, cuja análise será proveitosa ao reclame de uma nova perspectiva crítica para os estudos sobre a autora.

Dias e dias encontra-se, ainda, no rastro de uma tradição peculiar na história da literatura brasileira, a qual será apresentada no Capítulo 1 desta dissertação. As paródias da “Canção do exílio” constituem uma proveitosa introdução ao romance de Miranda por duas razões. Primeiro, porque filiam o romance a uma corrente historicamente definida, caracterizada pelo reaproveitamento crítico do mais conhecido poema de Gonçalves Dias. Casimiro de Abreu, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana e Ferreira Gullar, entre muitos outros, reescreveram cada um à sua maneira a canção. Ana Miranda dá prosseguimento a essa herança parodística no início do século XXI. O segundo motivo para o levantamento das releituras da “Canção do exílio” é de cunho teórico-metodológico: a partir dele, será possível expormos as principais teorias acerca da paródia e, apresentar, dentre elas, a mais adequada à nossa leitura de *Dias e dias*.

Nos capítulos 2 e 3 trataremos propriamente da análise do romance. Em “Aproximações” e “Distanciamentos”, o trabalho focará os textos que serviram de base à escritura de *Dias e dias* e a relação que o romance estabelece com os mesmos, tendo sempre em vista que, na ficção contemporânea “a obra canônica não surge mais como modelo a ser seguido (visão clássica) ou negado (visão romântico-moderna), mas *relido*, como forma ao mesmo tempo de transgressão e homenagem, de referência (crítica) e reverência” (CARNEIRO, 2005, p.46). Com isso, procuraremos inserir *Dias e dias* na tradição de romances paródicos que, de acordo com Linda Hutcheon (1991), abraçam ao mesmo tempo a livre-experimentação, o pragmatismo e o entretenimento.

1. A TRADIÇÃO PARÓDICA DA “CANÇÃO DO EXÍLIO”⁸

Que se estudem muito e muito os clássicos, porque é miséria grande não saber usar das riquezas que herdamos. – Gonçalves Dias

Ao epigrafiar seu romance com uma estrofe da “Canção do exílio”, Ana Miranda insere *Dias e dias* numa tradição de paródias que contam mais de 150 anos de história da literatura e do Brasil. O ritmo enérgico e simples, de pronta assimilação, a disposição de elementos facilmente comutáveis, sua linguagem acessível e o tema da pátria fizeram do poema uma obra propícia à modelagem paródica, convidando muitos autores à sua apropriação e ressignificação.

A popularidade é um dos pilares sobre os quais se sustenta a paródia. Caso o leitor não perceba as referências, o texto será lido como qualquer outro e a intenção, neutralizada⁹. Para que possa existir e ser compreendida, a paródia requer um conjunto de valores institucionalizados que, à medida que são repetidos, transformam-se em patrimônio cultural permitindo a todos os leitores o pronto reconhecimento do hipotexto e seus efeitos. A paródia é, portanto, uma espécie de atestado de sucesso, positivo ou negativo, mas ainda assim uma comprovação de que determinada obra alcançou notoriedade nos círculos culturais.

Poema “quase sublime” (VERÍSSIMO, 1963), ou mesmo sublime “sem o quase” (BANDEIRA, 2009), a força emotiva da “Canção do exílio” repousa, de acordo com Manuel Bandeira, “na deliciosa musicalidade, em parte resultante do paralelismo, do encadeamento e das rimas de fonemas iniciais (primores, palmeiras) e na segura escolha de palavras-temas (os substantivos ‘terra’, ‘sabiá’, ‘palmeiras’, e os advérbios ‘lá’ e ‘cá’)” (2009, p.57). Um dos trunfos do poema, segundo José Guilherme Merquior, é que ele não trata somente da comparação entre o lugar de desterro e o de origem do poeta, mas mostra que, inflamada pela saudade, a moldura da pátria torna tudo mais

⁸ Muitos críticos se dedicaram a compilar as paródias da “Canção do exílio”. Este levantamento reúne as extensas listagens de José de Nicola e Ulisses Infante (1995), Luiz Camargo (2000) e Beatriz de Moraes Vieira (2004).

⁹ Cf. HUTCHEON, 2000, p.94.

belo: “A canção não compara o que o Brasil tem com o que a terra alheia não possui; indica, isso sim, o maior valor que as mesmas coisas revestem, uma vez localizadas no Brasil” (MERQUIOR, 1996, p.59).

Vista em seu tempo, a direta comunicabilidade da “Canção do exílio” teve suma importância no processo de afirmação nacional empreendido pelo discurso da intelectualidade brasileira no século dezenove. Desse processo, resultaram tanto a fixação da palmeira e do sabiá como alegorias de nossa paisagem tropical quanto uma determinada noção de brasilidade, associada à natureza e à saudade, num amálgama de sentimentos que seria definido pela tradição crítica como *entranhadamente brasileiro*¹⁰. Difícil separar, com efeito, o projeto ideológico do poeta romântico de sua realização efetivamente literária. Como sintetizara Machado de Assis, no discurso em virtude da inauguração do busto de Gonçalves Dias no Rio de Janeiro em 1901: “A canção está em todos nós”, pois “nos ensinou aos ouvidos da antiga mãe pátria uma lição nova da língua de Camões” (1906, p.140). Ou, nas palavras de Paulo Franchetti: o poema não é apenas o mais conhecido da literatura produzida no Brasil e responsável por configurar uma identidade nacional, “é o primeiro, desde Tomás Antônio Gonzaga, a recuperar um tom que, sem ser vulgar, é coloquial, e um arranjo sintático que, sem rebuscamento e sem esforço aparente, obtém das palavras uma musicalidade quase encantatória.” (FRANCHETTI, 2007, p.12-13).

Simplicidade e coloquialismo, em suma, ajudam a explicar a boa fortuna do poema¹¹, garantindo tanto o acolhimento entusiástico dos versos entre as várias camadas sociais, de maneira que poucos poemas em nossa literatura se lhe igualem em popularidade, quanto a fixação de uma nova forma de perceber e representar a pátria na memória do povo brasileiro, impulsionando a construção de uma tradição própria na literatura nacional¹². De acordo com Beatriz de Moraes Vieira:

¹⁰ A expressão é recorrente em nossa crítica literária. Cf. RAMOS (19--), PEREIRA (1943), MOISÉS (1984), MERQUIOR (1996).

¹¹ Aurélio Buarque de Holanda, em “À margem da ‘Canção do exílio’”, atribui à simplicidade do poema “uma das razões mais seguras da boa fortuna da ‘Canção’” (2010, p.325)

¹² Wilton José Marques, autor de “O poema e a metáfora”, sobre a tradição iniciada pelo poema gonçalvino, conclui que “tanto as paródias locais quanto a ‘resposta portuguesa’ dão indícios claros da persistência poética da *Canção do exílio* e de sua importante contribuição para o delineamento da literatura nacional. Na verdade, o poema de Gonçalves Dias, ao também se apoiar em sentimentos universais como a dor do exílio, não somente se tornou um referencial paradigmático de louvor à brasilidade através da perpetuação da imagem da natureza edênica, mas, sobretudo, fundou por si uma tradição na literatura brasileira que, ainda hoje, encontra ecos.” (2003, p.91)

O conjunto de releituras da *Canção do exílio*, cuja linguagem carrega essa busca de autenticidade da expressão linguística brasileira, contribui para a integração do par língua nacional/terra natal à imagem e à memória de brasilidade. Gonçalves Dias com seu poema e numerosas releituras compõem um quadro de imagens que ressoaram de tal modo, que construíram sentidos plurais para o Brasil. Inscritas em nossa história literária e em nossa cultura, as canções do exílio também formam o imaginário e as tradições nacionais (2004, p.71).

Para compreender os sentidos gerados por essas releituras, “precisamos levar em conta”, como adverte Linda Hutcheon, “todo o ato enunciativo: o texto e as ‘posições de sujeito’ do codificador e do decodificador, assim como os vários contextos (histórico, social, ideológico) que mediam a comunicação” (HUTCHEON, 2000, p.108, tradução nossa¹³). Cada releitura carrega um significado próprio revelado pelo contexto de produção, porque o sentido da paródia é intensamente dependente de seu lugar no tempo e no espaço. É nesse sentido que as canções do exílio contam um pouco de nossa história: cada paródia revela anseios próprios da época em que foi elaborada.

Ao longo dos séculos XIX e XX, é possível observar que as releituras da “Canção do exílio” seguiram dois movimentos principais: no primeiro deles, a reverência ao poema leva os autores a um desvio aparentemente mínimo, mas que, analisado com cuidado, assinala uma diferença em relação ao poema de Gonçalves Dias; já o segundo movimento procura transformar o sentido da “Canção”, desestabiliza a imagem idealizada da pátria e assume uma postura irônica em relação a essa representação, sem deixar, contudo, de representar também uma forma de reverência, garantindo a continuidade do texto parodiado na memória cultural.

Notadamente, ambos os movimentos encerram a raiz etimológica de “paródia”. O termo, referido pela primeira vez por Aristóteles, designa “uma ode que perverte o sentido de outra ode” ou ainda “canção cantada ao lado da outra” (SANT’ANNA, 1991, p.12). Em grego, *para* tem dois significados: *contraste* ou *oposição* e *ao lado de*, sugerindo a possibilidade de um acordo ou intimidade, além do conflito de interesses (HUTCHEON, 2000, p.32). A ocorrência de ambos os sentidos na palavra é oportuna para elucidar os usos que a tradição paródica fez da “Canção do exílio”: os exemplos que seguem guardam essa orientação semântica vária, ora reelaborando os versos de Gonçalves Dias gerando um sentido próximo (nacionalista)

¹³ Todas as traduções para o português referentes a esta edição são de nossa autoria.

ainda que diferente (outra pátria, outro exílio, outro tempo), ora questionando os valores do poema ou fazendo uso dos mesmos para escrutinar o presente.

1.1. NO SÉCULO XIX

A primeira paródia da “Canção do exílio” de que se tem notícia foi publicada já em 1848, n’*O Correio da Tarde* de 5 de janeiro¹⁴. De acordo com Lucia Miguel Pereira, trata-se de um poema destituído de valor literário e, a julgar pela dedicatória que introduzia a “versalhada”, abertamente satírico:

Minha terra tem silvados
Onde canta o rouxinol,
Onde canta a toutinegra
E o cuco no por do sol.

Qu’estrelas que por lá vão!
Que flores de cor subida!
Que vida naqueles bosques!
Que amores naquela vida!

Em cismar sozinho à noite
Que prazer eu tinha lá!
Minha terra é um paraíso,
Que não encontro por cá!
[...]
(*apud* PEREIRA, 1943, p.99)

Percebe-se no trecho o aproveitamento léxico-estrutural das três primeiras estrofes do poema, porém sem reproduzir a contraposição entre lá e cá que marca toda a extensão do original. Esta contraposição só se manifesta na última linha da terceira estrofe, quando fica clara a insatisfação sentida pelo alvo da paródia por estar onde está. Refletindo a tendência dos periódicos oitocentistas de publicar sátiras, muito ao gosto dos estudantes que, de maneira geral, formavam o principal grupo consumidor e produtor¹⁵, segundo Lucia Miguel Pereira, o poema teria um alvo notório que haveria de ser desdenhado ou ridicularizado com vistas à sua correção¹⁶. O valor dessas

¹⁴ Ou seja, apenas um ano após a publicação do poema de Gonçalves Dias. Apesar de constar no frontispício dos *Primeiros cantos* o ano de 1846, o livro só apareceu em janeiro de 1847. Cf. PEREIRA, 1943; BANDEIRA, 1998.

¹⁵ Cf. MACHADO, 2001, p.41.

¹⁶ Trata-se de uma paródia no sentido formal, porque retoma uma obra anterior, mas com função satírica, isto é, corretiva; ela defende normas através da ridicularização, para trazer o desvio de volta à linha (HUTCHEON, 2000, p.54).

quadras, como estabelece a mesma autora, está em “mostrar a repercussão dos versos de Gonçalves Dias”, o qual, apenas um ano transcorrido da publicação de seu primeiro livro, “já era então figura conhecidíssima no Rio, os seus versos andavam em todas as mãos, todos os sabiam.” (PEREIRA, 1943, p.99).

O prestígio da “Canção do Exílio” foi tão grande que não ficou restrito ao solo nacional. Vimala Devi e Manuel Seara dão notícia de uma poema de Pedro António de Sousa publicado no *Almanach Annuario Recreativo para o anno de 1883* de Nova Goa, sudoeste da Índia, transcrito a seguir:

Minha terra tem mangueiras,
Onde canta o muruoni;
Minha terra é mais alegre,
Mais brilhante o sol dali.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas mangas mais sabores,
Tem mais luxo a Natureza,
Mais paixão nossos amores.
[...]
(DEVI, SEABRA, 1972, v.2, p.65-66)

Já em *Presença de Gonçalves Dias no Portugal oitocentista*, Beatriz Berrini destaca de um cancionero popular a seguinte letra sob o título “Exílio” e subtítulo “Canção”, escrita por um português como resposta à “mimosa poesia do célebre poeta brasileiro”:

Minha terra tem colinas
Onde canta o rouxinol
[...]

Não permita deus que eu morra
Sem que eu veja o seu farol,
Suas tão belas campinas,
Seu doce pôr do sol;
Sem que pise inda as colinas
Onde canta o rouxinol.
(BERRINI, 1994, p.37)

Conhece-se a autoria da canção, Estevão d’Araújo V. Pereira e Alvim, mas não consta a data em que foi publicada. Trata-se, notadamente, de uma imitação que “reitera a comparação entre a terra natal e a terra do exílio, [...] reitera ainda certas estruturas sintáticas em que, no entanto, o *rouxinol* substitui o brasileiro *sabiá*, as *colinas* portuguesas as nossas *palmeiras*” (BERRINI, 1994, p.36). Ainda segundo

Berrini, o cancionista trazia outra imitação, bastante semelhante à primeira, além de se referir à existência de outras:

Nesta segunda composição insiste o seu autor no paralelo entre *sabiá* e *rouxinol*. Os *loureiros* substituem as *palmeiras*. Aqui também repetem-se os versos de Gonçalves Dias sem alteração de peso (“Nem permita Deus que eu morra”). [...] Após transcrever esta segunda imitação, esclarece o compilador: ‘Além desta há muitas outras imitações’. (1994, p.37)

De volta ao caso brasileiro, Casimiro de Abreu foi autor de dois poemas homônimos ao de Gonçalves Dias, ambos reiterando a noção de paródia que segue “ao lado” da canção original. O primeiro deles data de 1855:

Eu nasci além dos mares:
Os meus lares,
Meus amores ficam lá!
– Onde canta nos retiros
Seus suspiros,
Suspiros o sabiá!

Oh! que céu, que terra aquela,
Rica e bela
Como o céu de claro anil!
Que seiva, que luz, que galas,
Não exalas,
Não exalas, meu Brasil!
[...]

Distante do solo amado
– Desterrado –
A vida não é feliz.
Nessa eterna primavera
Quem me dera,
Quem me dera o meu país!
(ABREU, 1953, p.39-40)

Comparada ao poema gonçalvino, cujo “tom é sóbrio até a ausência absoluta de adjetivos”, nesta versão, “apesar da imitação dos dados naturais (palmeiras, sabiás, céu...), o tom é lânguido e os motivos da pátria distante se diluem ao embalo das rimas seguidas e dos pleonasmos” (BOSI, 2006, p.116). Esse tom fica mais evidente na segunda “Canção do exílio” do poeta, escrita dois anos após a primeira. Nela, o sentido nacionalista do poema gonçalvino é reconfigurado em nostalgia da infância. Reaproveitando o tema principal, Casimiro acrescenta referências aos seus anos de

menino no campo e faz, ainda, com que sua paródia emende o poema de Gonçalves Dias através da substituição da palmeira pela laranjeira¹⁷:

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiá!
[...]

O país estrangeiro mais belezas
Do que a pátria não tem;
E este mundo não vale um só dos beijos
Tão doces duma mãe!

Dá-me os sítios gentis onde eu brincava
Lá na quadra infantil;
Dá que eu veja uma vez o céu da pátria,
O céu do meu Brasil!
[...]
(ABREU, 1953, p.49)

A “Canção do exílio” de Gonçalves Dias serviu ainda de epígrafe para outro poema de Casimiro de Abreu, chamado “Minha terra”, de 1856. Nele, apesar de mais diluída, a influência da canção gonçalvina ainda se faz sentir, especialmente da sua segunda estrofe, que na obra de Casimiro aparece assim reformulada:

– É uma terra de amores
Alcatifada de flores
Onde a brisa fala amores
Nas belas tarde de abril.
(ABREU, 1953, p.43)

Inspirados por esse poema, por sua vez inspirado na canção de Gonçalves Dias, dois poetas portugueses residentes no Rio Grande do Sul compuseram, cada um, sua própria versão de “Minha terra”. A descoberta pertence a Artur Emilio Alarcon Vaz, autor de “Portugal no sul do Brasil: intertextos da ‘Canção do exílio’” (2003). Ambos os poemas levam o mesmo título, “Minha terra”, e utilizam como epígrafe versos de Casimiro de Abreu. O primeiro deles é de José Antônio da Rocha Galo [1852-1890]:

II
O sabiá, esse enlevo
Da palmeira que flutua,

¹⁷ Foi observado por Cassiano Ricardo que “o sabiá que frequenta as palmeiras é justamente o único que não canta: o sabiapoca. O que canta é o ‘laranjeira’, o sabiapiranga; é também o sabiaúna; e estes não cantam em palmeira” (2004, p.82).

Que geme ao palor da lua
 E canta ao nascer do sol,
 Lá não há; porém em troca
 Nos seus vergéis e campinas
 Suspira canções divinas
 O saudoso rouxinol.
 [...]

IX
 Dai, Senhor, que o peregrino,
 Sacudindo o pó da estrada,
 Vá repousar da jornada
 Sob seu teto natal,
 Que deixando meu exílio
 Onde me ralam pesares,
 Eu vá respirar nos ares
 Do meu velho Portugal.
 (*apud* VAZ, 2003, p.233-235)

O outro poema, de Francisco Guilherme Pinto Monteiro [c.1845-1889], retoma o sentido de idealização da pátria por um eu-lírico exilado e mantém opostos a situação presente do poeta na terra estrangeira e o passado de glórias que a lembrança da terra natal desperta:

Minha terra é o velho mundo,
 Mundo de amor sem igual.
 Tem primores, melodia
 Nas horas do fim do dia,
 Em noites de calma...
 Minha terra é – Portugal.

Não há terra mais formosa
 Do que aquela em que nasci.
 Tem rouxinóis que descantam.
 Roseiras que se levantam,
 E monumentos que encantam
 Plantados no chão de ali.
 [...]
 (*apud* VAZ, 2003, p.236)

Segundo Artur Vaz, duas diferenças principais podem ser destacadas entre esses poemas e suas matrizes em Gonçalves Dias. A primeira delas é o aspecto formal, uma vez que as estrofes são ampliadas para sextilhas e oitavas, com predominância do metro livre. O segundo, e mais curioso, dá-se pela nomeação da “minha terra” em ambos os exemplos:

Assim, se Gonçalves Dias foi bastante indireto ao referir-se à terra natal e à terra do exílio, apresentando-as somente por “lá” e “cá”, os outros poetas não tomaram a mesma direção, nomeando explicitamente Brasil e Portugal, demonstrando que a necessidade de

afirmação dos países dá-se principalmente pela necessidade de descrição detalhada ao narrar as belezas da terra de origem (VAZ, 2003, p.229).

Dessa forma, as poesias dos portugueses residentes no Rio Grande do Sul são, à maneira do poema de Estevão d'Araújo, respostas à composição de Gonçalves Dias. Frente à fama e importância da “Canção do exílio” no *milieu* cultural do século dezenove, suas paródias, resguardadas as diferenças, mantiveram-se essencialmente no escopo do tributo a uma grande poesia, retrabalhando os elementos no sentido de adequar o poema a realidades tão distintas quanto as florestas de Nova Goa ou as laranjeiras fluminenses de Casimiro. Logo, os usos da paródia no século XIX impedem sua aproximação ao ridículo ou burlesco. Mesmo no caso da sátira publicada em 1848, é preciso destacar que, naquele exemplo, a “Canção do exílio” não seria o alvo da paródia, mas um meio eficiente, porque facilmente identificável, de criticar uma figura pública da época.

1.2. NO SÉCULO XX

A primeira paródia da “Canção do exílio” publicada em livro de que temos notícia no século XX foi editada em 1915: trata-se do poema “Migna terra”¹⁸ de Juó Bananère, pseudônimo usado pelo escritor paulista Alexandre Marcondes Machado que escrevia usando um dialeto resultante da mistura da fala dos imigrantes italianos com o português falado no Brasil:

Migna terra tê parmeras,
Che canta inzima o sabiá.
As aves che stó aqui,
També tuttos sabi gorgeá.

A abobora celestia tambê,
Che tê lá na migna terra,
Te moltos millió de strella
Che non tê na Inglaterra.

Os rios lá sô mais grandi
Dus rios de tuttas naçó;
I os matto si perdi di vista,
Nu meio da imensidó.

¹⁸ O poema foi publicado no livro *La divina incenca*, de 1915.

Na migna terra tê parmeras,
 Dove canta a galligna dangola;
 Na migna terra tê o Vap'relli,
 Chi só anda de gartolla.
 (BANANÈRE, 1925, p.8)

As criações de Bananère tornaram-se conhecidas por recriarem com humorismo textos de autores como Machado de Assis, Olavo Bilac, Casimiro de Abreu, Camões, além, claro, de Gonçalves Dias. O poeta, principalmente pela retomada de poesias do Romantismo e do Parnasianismo, é considerado um precursor da postura irreverente¹⁹ posteriormente adotada pelos modernistas, tomados, num primeiro ímpeto, pelo desejo de transgredir e romper, de provocar um “abandono de princípios e de técnicas consequentes” e uma “revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1978, p.235), segundo a avaliação de Mario de Andrade.

Após a Semana de Arte Moderna, as paródias da “Canção do exílio” recomeçam com “Canto de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade, poeta considerado “a ponta de lança do espírito de 22” (BOSI, 2006, p.355). No poema de Oswald, observa-se um distanciamento causado pela inversão do sentido da “canção” (conectada ao hedonismo, à ociosidade, às métricas e rimas europeias) agora transformada em “canto” (ritualístico, ligado às toadas e batuques do negro escravizado):

Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos daqui
 Não cantam como os de lá.
 [...]

Não permita Deus que eu morra
 Sem que eu volte pra São Paulo
 Sem que eu veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo.
 (ANDRADE, 1989, p.30)

A troca de “palmeiras” por “palmares” introduz uma crítica histórica, racial. Na leitura de Affonso Romano de Sant’Anna, “a substituição do ingênuo termo

¹⁹ Fazendo uso do mesmo procedimento de Bananère, Fiktor Konder parodiou, com “O meu Déra”, o falar do imigrante alemão: “Meu déra deng pananeres/ E pananes deng dampeng/ Stá ung déra dong ponidinho/ Gue ung igwal nong deng ninqueng!” (apud CAMARGO, 1993, p.189). Konder foi um dos pseudônimos contribuintes do periódico humorístico *A Manhã*, feito por personagens alemãs, criadas, ao que tudo indica, por Aparício Torelly. Cf. ENGERROF, Ana Carina Baron, CAPELA, Carlos Eduardo

romântico ‘palmeira’ pelo nome do famoso quilombo onde os negros liderados por Zumbi foram dizimados, em 1695, tem um efeito irônico e crítico, introduzindo um comentário social” (1991, p.25). De maneira análoga, o “mar” que gorjeia em lugar do “sabiá” remete ao tráfico negreiro, à África do outro lado do Atlântico de onde foram arrancados os negros. Ademais, escrito numa época de revisionismo e nacionalismo crítico, “O canto de regresso à pátria” refuta o ufanismo gonçalvino para, de maneira irônica – ainda que utópica – relacionar o nacionalismo ao progresso e à imagem da Rua 15, sede das principais agências bancárias do país.

No ensaio “A poesia em 30”, Mario de Andrade analisa quatro livros que marcaram aquela década: *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt e *Poemas*, de Murilo Mendes. Uma vez que, dentre essas obras, duas apresentam paródias da “Canção do exílio”, Mario de Andrade considera importante assinalar a diferença existente entre o tema do exílio e o desejo de voltar, frequentes durante o Romantismo, e a atitude dos poetas contemporâneos:

Com o neo-Romantismo dos nossos parnasianos, o tema das barcas, das velas que partem e “não voltam mais” foi substituindo a ave que voltava ou queria voltar ao ninho antigo. No... néo-néo-Romantismo dos contemporâneos, o desprendimento voluptuosamente machucador, a libertação da vida presente, que se resume na noção de partir, agarrou freqüentando com insistência significativa a poesia nova (1978, p.31).

O “vou-me embora” de Manuel Bandeira definiu, no entendimento de Mario de Andrade, um estado de espírito bastante comum aos poetas da década de 30. Ele indica um desejo que se afasta do saudosismo romântico e se converte num sentimento de abandono do lugar em que se está, uma “vontade amarga de dar de ombros, de não se amolar, de *partir* para uma farra de libertações morais e físicas de toda espécie” (ANDRADE, 1978, p.31). De maneira geral, essa será a tônica das paródias da “Canção do exílio” no século XX: uma retomada crítica que focaliza as deficiências do país, amiúde sob a forma de desencanto, de denúncia, ou ainda com um olhar sardônico, mordaz e descrente, ansioso por se libertar de uma vida cheia de limitações.

Caminham nesse sentido, portanto, os poemas de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes que, em 1930 publicaram, respectivamente, “Europa, França e Bahia” e “Canção do exílio”. O poema de Drummond integra seu primeiro livro de poesias e apresenta uma referência explícita aos versos de Gonçalves Dias:

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
 Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’.
 Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?
 Eu tão esquecido de minha terra...
 Ai terra que tem palmeiras
 Onde canta o sabiá!
 (DRUMMOND, 1983, p.74)

Neste poema, o eu-lírico descreve uma volta ao mundo pelos principais centros culturais europeus. Após se cansar da Europa, afasta-se mais, para a Turquia, para a Rússia, de onde lembra o Brasil com saudades. Seus olhos buscam o exotismo do estrangeiro, mas tudo o que encontra pelo caminho é inútil – está roto, sujo ou esfacelado; cansado, o eu-lírico se repreenhe e apela para a “Canção do exílio”. Aqui, a crítica de Drummond recai sobre a atitude do poeta que, insatisfeito com o próprio país, procura evadir-se em culturas distantes perdendo, com isso, a memória cultural que poderia distingui-lo como sujeito num mundo em vias de internacionalização.

Enquanto Drummond descreve o movimento do poeta que abandona sua pátria, a canção de Murilo Mendes, inversamente, denuncia a invasão cultural estrangeira no Brasil. A partir da homonímia dos títulos, esta paródia assinala que o exilado se encontra, agora, no próprio país de origem:

Minha terra tem macieiras da Califórnia
 onde cantam gaturamos de Veneza.
 [...]
 Eu morro sufocado
 em terra estrangeira.
 Nossas flores são mais bonitas
 nossas frutas mais gostosas
 mas custam cem mil-réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
 e ouvir um sabiá com certidão de idade!
 (MENDES, 2000, p.17)

Murilo Mendes fundamenta o nacionalismo de seu poema na crítica que faz à realidade econômica e social brasileira. Em resposta à mania de importações de valores culturais, o poeta propõe a valorização daquilo que é nacional “com certidão de idade”, sem que isso signifique consequências onerosas para o povo brasileiro. “Nossas

frutas são mais gostosas”, escreve o poeta, mas são exportadas, restando ao cidadão comum contentar-se com os produtos “de fora”, piores em qualidade, ou pagar mais caro pelo que é produzido em sua própria terra. Essa lógica de mercado faz com que o poeta se sinta exilado porque, embora habite sua pátria, não pode desfrutar de seus prazeres²⁰.

O fim da década de 30 e a primeira metade da década seguinte foram marcados pela Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto bélico, a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias integrou o hino da Força Expedicionária Brasileira, a FEB, que combateu na Itália junto aos aliados. A “Canção do Expedicionário”, composta pelo poeta Guilherme de Almeida²¹ em 1944, apresenta uma releitura que restaura o sentido patriótico do poema original, ainda que o “Não permita Deus que eu morra” esteja atrelado não só à saudade da terra, mas igualmente ao desejo de exibir os lauréis do triunfo bélico:

Deixei lá atrás meu terreiro,
meu limão, meu limoeiro,
meu pé de jacarandá
lá no alto da colina
onde canta o sabiá.
[...]

Por mais terras que eu percorra,
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá;
Sem que leve por divisa
Esse "V" que simboliza
A vitória que virá.
[...]
(ALMEIDA, 1982, p.92)

Também produto da angustiada atmosfera de bombardeamentos, invasões e extermínio²², *A rosa do povo*, quinto livro de poesias de Drummond, apareceu em 1945.

²⁰ Noutro poema de Murilo Mendes, “Palmeiras”, escrita entre 1965 e 1966 e publicada no livro *Poliedro* (1972), a “Canção do exílio” é referida num trabalho mais experimental, assentado em imagens simbólicas: “A carnaúba. O babaçu. O catolé.// As palmeiras gonçalvinas com estrelas/ gorjeando importadas para Coimbra,/ importadas em Roma por Ungaretti./[...] As palmeiras da república do Palmares, palmas/ a Ganga Zumbi.” (MENDES, 1994, p.1001)

²¹ Também é autor do poema “Prelúdio nº 2”, publicado no livro *Meu* (1925): “Como é linda a minha terra!/ Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela:/ parece uma coluna reta reta reta/ com um grande pavão verde pousado na ponta,/ a cauda aberta em leque./ E na sombra redonda/ sobre a terra quente.../ (Silêncio!)/ ...há um poeta.” (ALMEIDA, 1955, v.4, p.124).

²² O poema do paulista Ribeiro Couto, “Modinha do exílio”, publicado em Lisboa no livro *Cancioneiro de Dom Afonso*, de 1939, destoa da produção restante do período por aludir muito superficialmente ao

Desta vez, a paródia presente no volume é explícita desde o título do poema, “Nova canção do exílio”. Nele, sabiá e palmeira são transformados em imagens congeladas na memória do eu-lírico, sombras de uma vida distante que se impõem à lembrança da terra natal. A partir da disposição de seus primeiros versos “Um sabiá/ na palmeira, longe”, o poema remete aos ecos de uma canção mais antiga que invade o soldado mortalmente ferido, desejoso de voltar para sua casa:

Onde tudo é belo
e fantástico,
só, na noite,
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde tudo é belo
e fantástico:
a palmeira, o sabiá,
o longe.
(DRUMMOND, 2011, p.71-72)

Em 1947, Cassiano Ricardo publicou o livro de poesias *Um dia depois do outro*, onde encontramos “Ainda irei a Portugal”. O poema, relativamente extenso, apresenta um grande desvio em relação à “Canção” porque nele o eu-lírico deseja a pátria que nunca conheceu e, por isso, não possui imagens que possam alimentar sua saudade. Vejamos um trecho:

Saudade de Portugal
que o coração me espezinha.
Sem saber se ele me “quere”.
Essa saudade que fere
mais do que as outras quiçá.
Sem exílio, nem palmeira
onde cante um sabiá..
[...]
(RICARDO, 1957, p.261)

Na década de 60 surgem mais três paródias. “Uma canção”, de Mário Quintana, trabalha os elementos do poema de Gonçalves Dias por subtração, associando

conflito: “Meu sabiá das palmeiras/ Canta aqui melhor que lá./ Mas, em terras estrangeiras,/ E por tristezas de cá,/ Só à noite e às sextas-feiras./ Nada mais simples não há!/ Canta modas brasileiras./ Canta – e que pena me dá!” (COUTO, 1960, p.278).

“as imagens de falta e a perplexidade das interrogações” (VIEIRA, 2004, p.69) com a nação ingrata do eu-lírico:

Minha terra não tem palmeiras...
E em vez de um mero sabiá,
Cantam aves invisíveis,
Nas palmeiras que não há.
[...]

Mas onde a palavra “onde”?
Terra ingrata, ingrato filho,
Sob os céus de minha terra
Eu canto a Canção do Exílio!
(QUINTANA, 2006, p.443)

Como observa Beatriz Vieira, o Brasil surge em Quintana “como o espaço que circunscribe o poeta fisicamente, mas não o abriga simbolicamente: sem o sentido de acolhimento, o país não é concebido como terra natal, e esta falta produz as imagens de melancolia que dão o tom do exílio” (2004, p.69).

Essa ausência de acolhimento será acentuada com as paródias produzidas no contexto político da ditadura militar e que assinalam a incursão da “Canção do exílio” num campo paraliterário da cultura brasileira. A música de Gilberto Gil e Torquato Neto, *Marginália II*, subverte as imagens de prazer e beleza em seu contrário, terror e apreensão:

Minha terra tem palmeiras onde sopra o vento forte
Dá fome, dá medo e muito, principalmente da morte.
(GIL, 1982, p.29)

Com a mesma perspectiva, em 1968, auge da repressão ditatorial, Chico Buarque e Tom Jobim compuseram *Sabiá*, música vencedora do III Festival Internacional da Canção²³. O tom da composição é sereno, mas sombrio, cantando uma pátria de carência, esvaziada:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar

²³ Também com sentido muito próximo às canções de Chico Buarque e Gilberto Gil, Moraes Moreira e Beu Machado irão compor em 1984, “Ave Nossa”, gravada por Gal Costa no álbum *Profana*. Recém-saída dos anos de repressão, a canção lembra os que foram submetidos à clandestinidade, que tiveram de correr e se esconder para assegurar a liberdade, simbolizada pelo voo do sabiá: “Minha terra tem pauleira/ Desencanta e faz chorar/ Mas tem um fio de esperança/ Quando canta e quando dança/ No assobio do sabiá [...]/ Na floresta, na avenida/ N’alguma fresta da vida/ A ave que tente escapar/ Por mais terra que eu percorra/ Só permita deus que eu corra/ Pra que veja esse voar” (GAL, 1984)

Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá
 Cantar uma sabiá

Vou voltar
 Vou deitar à sombra de uma palmeira
 que já não há
 Colher a flor que já não dá
 E algum amor, talvez possa encontrar
 As noites que eu não queria
 E anunciar o dia
 Vou voltar.
 [...]
 (HOLLANDA, 2006, p.172)

Aludindo à canção de Chico Buarque e Tom Jobim, o poema “Retificação”, de Claudius Hermann Portugal, apresenta uma ressignificação do exílio romântico. Neste poema, cujo título indica uma postura corretiva, a atmosfera permanece sombria, exprimindo desesperança:

As palmeiras derrubaram
 Para no lugar construírem uma autoestrada
 O Sabiá ganhou um festival nos idos de 68
 Mas está sendo rapidamente exterminado
 Ou anda preso em alguma gaiola.
 O exílio de minha terra deixou de ser uma canção.
 (apud PAULINO, 2005, p.34)

A década de 70 viu surgir uma nova poética que se exprimia numa “lírica dita marginal”, “abertamente anárquica, satírica, paródica, de cadências coloquiais e, só aparentemente, antiliterárias” (BOSI, 2006, p.487). Cacaso (pseudônimo de Antônio Carlos Ferreira de Brito), poeta dessa geração, enfrentou com criatividade e bom-humor os anos de ditadura e desbunde através de um lirismo no qual “o cotidiano e a garra crítica, a confissão e a metalinguagem se cruzavam em zonas de convívio em que a dissonância vinha a ser um efeito inerente ao gesto da escrita” (BOSI, 2006, p.487). Esses traços podem ser observados na paródia “Jogos florais”, de 1974:

Minha terra tem palmeiras
 onde canta o tico-tico.
 Enquanto isso o sabiá
 vive comendo o meu fubá.
 [...]

Minha terra tem Palmares
 memória cala-te já.
 Peço licença poética
 Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores
 dado o avançado da hora
 errata e efeitos do vinho
 o poeta sai de fininho.

(será mesmo com 2 esses
 que se escreve paçarinho?)
 (apud HOLLANDA, 2007, p.41)

Predomina na paródia de Cacaso um teor intensamente autorreflexivo que destaca o peso da tradição e o papel da memória no trabalho da citação. Nessa paródia “marginal”, que começa com a habitual retomada dos versos iniciais de Gonçalves Dias, o eu-lírico parece empenhado em reproduzir um protocolo paródico da “Canção do exílio”, obedecendo às permutas prescritas por releituras anteriores. Na terceira estrofe, todavia, dá-se conta que seu esforço, ao invés de novidade não passa de cópia do que, entre tantos outros, Oswald de Andrade já havia feito. Por isso abandona a paródia antes de concluí-la, culpa o álcool pela falha e “sai de fininho”. Dessa forma, à medida que é criticamente irônico, o poema chama a atenção para o próprio processo hipertextual e para a existência de uma forte tradição dentro da “Canção” parodiada.

“Saudadear”, de Stella Leonardos, integra a coletânea *Amanhecência*, de 1974. Traz por epígrafe os dois primeiros versos da canção de Gonçalves Dias e tem a nostalgia como tom dominante:

Alados tempos,
 ais verdes
 Dos tempos que voaram já...
 Hoje vejo
 em tom destempo
 Que eu cantava
 e nem sabia
 como canta o sabiá.
 (LEONARDOS, 1974, p.131)

Já a paródia de Carlos Felipe Moisés, “Minha terra”, escrita em 1975, é uma elaborada brincadeira com a qual o poeta desconstrói, questiona e reestrutura, elemento por elemento, os versos da “Canção do Exílio”. O resultado mistura dados biográficos do poeta com labirínticos volteios pessoais:

Minha terra tem palmeiras
 onde cantava o Gonçalves
 dias antes do naufrágio.
 Mas o oceano bebeu tudo:
 sabiá palmeiras canto.
 (Nossos mares têm Gonçalves.)
 E eu aqui fiquei sozinho
 sem terra sabiá cem dias.

Não aqueles do Gonçalves
mas os meus, que ele contar
não contava, só cantava
pendurado nas palmeiras.

Em cismar sozinho à noite
mais prazer encontro eu cá
pois descobri que cismar
sozinho é inda melhor
que cismar acompanhado.
De dia cismo ou de noite,
prazer encontro em cismar
o Tejo e o mar. O que cismo?
Sei lá! (Sei cá?) Sei que é
contrário ao que cismaria
lá se cá não estivesse
cogitando no acolá.

Minha terra tem primores!
(Nunca vi um primoreiro...)
[...]
(MOISÉS, 1978, p.15-17)

O autoproclamado herdeiro da veia satírica de Gregório de Matos, Glauco Matoso, escreveu em 1978 o breve “Cor Local”. O poeta, um dos raros remanescentes da “geração mimeógrafo”, mostra com este poema seu poder de corrosão e renovação numa síntese de experimentação e crítica social:

(trova semi(patri)ótica)

Minha terra tem mais terra
minha fome tem mais cores
minha cor que menos berra
é que sente minhas dores
(MATTOSO, 1982, p.36)

Ainda na década de 70, José Paulo Paes publicou o primeiro de dois poemas com os quais parodia a “Canção” de Gonçalves Dias. Da mesma forma que Drummond, num deles a paródia é explícita, enquanto que no outro se limita à citação com transcrição. O primeiro caso se refere à “Canção do exílio facilitada”:

lá?
ah!

sabiá...
papá...
maná...
sofá...
sinhá...

cá?

bah!
(PAES, 2003, p.130)

Um dos aspectos que logo salta aos olhos no poema de Paes é a ausência de qualquer traço de nacionalismo *explícito*, seja crítico ou ufanista. O “minha terra” é substituído pelo advérbio designativo “lá”, que assume o sentido de “lugar distante do eu-lírico”, em oposição ao “cá”, a terra onde tudo é ruim (expresso pela interjeição “bah!”). O título do poema deixa evidente a intenção de “jogar” com o texto original, aproveitando-se somente das rimas oxítonas abertas e de três palavras do poema de Gonçalves Dias (“lá”, “cá” e “sabiá”). Além disso, é irônico que uma poesia consagrada exatamente por sua simplicidade, receba, na segunda metade do século XX, uma versão “facilitada”. O tom é jocoso e carrega um amplo escopo crítico, que pode variar da censura ao imediatismo e à frouxidão cultural, ou apontar, ainda, para a crítica de certos valores arraigados.

Mais de dez anos após a “Canção do exílio facilitada”, Paes faz nova referência ao poema de Gonçalves Dias com “Lisboa: aventuras”, de 1988. Dessa vez, o poeta se restringe à citação literal de um par de versos da canção, propondo que “gorjeio” seja tomado como metáfora dos falares no Brasil e em Portugal²⁴:

tomei um expresso
 cheguei de foguete
subi num bonde
 desci de um elétrico
pedi um cafezinho
 serviram-me uma bica
quis comprar meias
 só vendiam peúgas
fui dar à descarga
 disparei um autoclisma
gritei “ó cara!”
 responderam-me “ó pá!”
 positivamente
as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá
(PAES, 2003, p.166)

²⁴ “Gorjeios de Cá e de Lá”, de Maria Helena Nery Garcez (1988) trabalha a mesma confusão linguística que encontramos em “Lisboa: aventuras” de Paulo Paes. A diferença principal se dá na indicação da paródia. Em Paes, ela acontece somente no último verso, que remete ao “as aves que aqui gorjeiam” gonçalvino. Garcez, por outro lado, anuncia sua filiação a Gonçalves Dias com o título, deixando seus versos livres para uma reelaboração poética sem referências explícitas: “Tomemos uma bica, pá,/ ou preferes um galão?/ Depois, vamos ter à paragem,/ façamos a bicha do autocarro,/ obliteremos os módulos/ que eles pagarão a portagem./ Isto está mesmo muito giro./ Leiamos *O Morro dos Vendavais*/ assentados sobre o relvado/ ou observemos os peões/ que estão a refilar.// Será que estou mesmo na minha pátria, ó Soares?” (GARCEZ, 1988, p.85).

Em 1987, Ruth Rocha publica “A derrubada”, poema do livro *Boi, boiada, boiadeiro*. O conteúdo desta paródia se volta claramente à problemática questão ambiental, impulsionada pelos altos índices de desmatamento no Brasil na década de 80:

Nossos campos tinham flores,
 Nossa vida mais amores,
 No tempo que já passou.
 E a mata cheia de cores
 O machado derrubou.

Outros machados maiores
 Vêm vindo pelos caminhos;
 Derrubando tantos matos...
 Destruindo tantos ninhos...
 Nossos campos tinham flores,
 Nossa vida mais amores,
 No tempo que já passou.
 [...]
 (ROCHA, s/d., p.22)

A partir da década de 80, o interesse pela “Canção do exílio” parece exprimir, ainda, o processo de redemocratização do Brasil, assim como a necessidade de renovar o interesse pela tradição, visto a insistência com que as paródias desse período conservaram o título do poema original. Paulo Mendes Campos e Ferreira Gullar, por exemplo, escreveram, cada qual, uma “Nova canção do exílio”. Affonso Romano de Sant’Anna é autor de “Canção do exílio mais recente”, e, nos anos 90, Eduardo Alves da Costa e Jô Soares publicaram, respectivamente, “Outra canção do exílio” e “Canção do exílio às avessas”.

O poema de Paulo Mendes Campos foi publicado no *Jornal do Brasil* de 6 de outubro de 1988 e se situa no contexto de reconfiguração democrática do país. Trata-se, na leitura de Beatriz de Moraes Vieira, de “uma resposta à propaganda oficial dos militares que pregava na década anterior o lema ‘Brasil: ame-o ou deixe-o’” (2004, p.70):

Minha terra tem coqueiros,
 Sabiá já foi pro brejo...
 Brasileiras, brasileiros,
 Daqui vou pro Alentejo!
 (*apud* VIEIRA, 2004, p.70)

Já a “Canção do exílio mais recente” é dedicada a Fernando Gabeira, exilado político que retornou ao Brasil após a anistia dos anos 80. Neste poema, Affonso Romano de Sant’Anna “trabalha em um tom taciturno este conjunto de

sentidos que associa o sentimento de desterro à identidade brasileira” (VIEIRA, 2004, p.70). Apresenta um eu-lírico fatigado, deslocado da própria realidade, e atualiza o sentimento dominante do poema original, a saudade da pátria, na impossibilidade de reinserção do exilado no presente de sua terra:

Não ter um país
 a essa altura da vida,
 a essa altura da história,
 a essa altura de mim,
 – é o que pode haver de desolado.
 [...]
 E eu aqui, no nenhum-desse-lugar, estrangeiro
 exilando-me ao revés, vendo o passaporte roto de traças
 que transferem
 para o nada
 a carcomida face. etc. etc.
 (SANT'ANNA, 1980, p.23-27)

“Outra canção do exílio”, escrita por Eduardo Alves da Costa, reitera a visão do Brasil como a verdadeira terra do abandono, onde os parodistas não conseguem ver seus ideais de igualdade social, justiça e progresso em ação. Terra corrupta, de carnaval e futebol, a pátria desperta receio, indignação e desapontamento:

Minha terra tem Palmeiras
 Corinthians e outros times
 De copas exuberante
 Que ocultam muitos crimes.
 [...]

Em cismar, sozinho, ao relento,
 sob um céu poluído, sem estrelas,
 nenhum prazer encontro eu cá
 [...]

Não permita Deus que eu morra
 Pelo crime de estar atento;
 E possa chegar à velhice
 com os cabelos ao vento
 de melhor momento.
 Que eu desfrute os primores
 do canto do sabiá;
 Onde gorjeie a liberdade
 Que não encontro por cá.
 (COSTA, 2003, p.88-89)

Fica evidente a denúncia do fanatismo futebolista, da poluição nas cidades grandes e do perigo de “se estar atento”. Os versos “copas exuberante/ que escondem muitos crimes” delatam as medidas repressoras do governo Médici, que se aproveitou da dissimuladora febre nacional em torno da Copa do Mundo de 1970 para empreender

buscas, decretar a censura, exilar aqueles que não podiam ser “silenciados” e repreender com violência qualquer denúncia contra os crimes do Estado. No rastro da tradição iniciada na década de 60, o “lá” cantado por Alves da Costa é uma terra por subtração, onde o medo substitui a saudade.

Publicada na revista *Veja* de 16 de setembro de 1992, a paródia de Jô Soares se refere ao contexto político brasileiro sob o governo de Fernando Collor de Mello, o presidente “caçador de marajás”. Com o humor que lhe é peculiar, Jô Soares apresenta uma explícita “Canção do exílio às avessas”²⁵, em que o eu-lírico assume a voz de Collor e tem diante de si duas realidades: o lugar do exílio – o Palácio da Alvorada onde moram os presidentes brasileiros em Brasília – e sua terra de origem, o estado de Alagoas. Ironicamente, o primeiro é caracterizado como um lugar de progresso, comodidades e belezas, frente ao qual a perspectiva de voltar ao estado de origem é vista com horror:

Não permita Deus que eu tenha
De voltar pra Maceió
Pois no meu jardim tem lagos
Onde canta o curió
E as aves que lá gorjeiam
São tão pobres que dão dó.
[...]

Finalmente, aqui na Dinda,
Sou tratado a pão-de-ló
Só faltava envolver tudo
Numa nuvem de ouro em pó.
E depois de ser cuidado
Pelo PC, com xodó,
Não permita Deus que eu tenha
De acabar no xilindró.
(SOARES, 1992, p.15)

Tendo a capital Maceió por parâmetro para as rimas e benesses da vida no Planalto, o eu-lírico canta as vantagens de sua vida na “Dinda”, repleta de “primores de floresta tropical transplantados”, “piscina, heliporto e jardins feitos pelo Brasil’s gardens”, “lagos de carpas com água mineral” (SOARES, 1992, p.15), etc., e procura esquecer a realidade do nordeste, considerada de atraso, desconforto e pobreza. A canção faz ainda referência a PC Farias, cúmplice das falcatruas de Collor.

²⁵ Em *Assassinatos na Academia Brasileira de Letras* (2005), Jô Soares apresenta outra “Canção do exílio, às avessas”, atribuída no romance ao imortal Euzébio Fernandes. Com o mesmo tom satírico, a paródia verseja a atitude bajuladora e dissimulada dos que desejam entrar para a Academia.

A exceção nos últimos anos do século XX é o poema de Ferreira Gullar, que não se relaciona ao contexto político-social-econômico brasileiro. Trata-se, na verdade, de um poema amoroso, acompanhado da dedicatória “para Cláudia”. “Nova canção do exílio” foi publicado no caderno “Prosa & Verso” do jornal “O Globo” em 02 de setembro de 2000:

Minha amada tem palmeiras
Onde cantam passarinhos
e as aves que ali gorjeiam
em seus seios fazem ninhos
[...]

Não permita Deus que eu viva
perdido noutros caminhos
sem gozar das alegrias
que se escondem em seus carinhos
sem me perder nas palmeiras
onde cantam os passarinhos
(GULLAR, 2008, p.1034)

Com esses dois últimos poemas, encerramos a trajetória das paródias da “Canção do exílio” no século XX. De um lado, a sátira de Jô Soares se comporta a maneira da paródia de 1848 e critica abertamente uma figura pública. Do outro, a retomada lírico-amorosa de Ferreira Gullar transforma a exaltação nacionalista em declaração de amor. Ambos representam usos completamente distintos e igualmente legítimos de um mesmo fenômeno cultural.

O conjunto das paródias dos séculos XIX e XX apresenta um amplo escopo que desafia qualquer definição transhistórica para a prática, bem como os limites que as teorias de Gérard Genette e Mikhail Bakhtin impuseram à forma. Na categorização de Genette, a paródia figura ao lado de outras práticas hipertextuais como o *travestimento*, a *caricatura* e o *pastiche*, sendo definida pelo autor como “transformação textual com intenção lúdica” (GENETTE, 1997, p.39, tradução nossa). Reconhecendo a confusão em torno do termo, Genette recorre à etimologia para esclarecer, de forma ainda mais confusa porque logicamente imposta, seu entendimento de paródia:

ode, é o canto; *para*, “ao longo”, “junto”. *Parodein*, logo, *parodia*, significaria (portanto?) cantar junto; isto é, cantar fora do tom; ou cantar em outra voz – em contraponto; ou ainda, cantar em outro tom – deformando, portanto, ou transpondo uma melodia. (GENETTE, 1997, p.10, tradução nossa)

Percebe-se que recorrendo à etimologia da palavra Genette tenta formular um conceito menos problemático. Não é possível ignorar, contudo, que “cantar junto”

não significa forçosamente “cantar fora de tom”, como sugerem o reiterativo “isto é” e a conjunção “portanto”. Ademais, o inventário de Genette deixa bastante em segundo plano o fato de que há alguém que imita e transforma os textos originais e outro alguém que percebe e interpreta aquelas relações textuais. Genette, na verdade, rejeita deliberadamente qualquer conceito que dependa do leitor ou do contexto, tendo em vista definições transhistóricas para suas categorias.

Já mostrara Bakhtin, por outro lado, que a retomada de textos ou gêneros anteriores se deve precisamente à impossibilidade de o discurso existir fora do sujeito e do contexto de produção, porque a linguagem “está impregnada de relações dialógicas” (2010a, p.219). Para ele, a paródia seria um “híbrido dialogizado e premeditado” no qual “as linguagens e os estilos se esclarecem reciprocamente” (BAKHTIN, 2010b, p.390). Surgida do mundo invertido, secular e alegre do carnaval, a paródia bakhtiniana “é organicamente própria dos gêneros carnavalizados” e está “indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca”, onde “tudo tem sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico” (BAKHTIN, 2010a, p.145). Ao transportar para o campo do discurso o conceito, Bakhtin relativizou a comicidade, mantendo como ponto nevrálgico da paródia a noção de oposição, de uma lógica original reelaborada “ao avesso”. Transformou-a num discurso bivocal que, assim como o carnaval, é, na verdade, uma “hostilidade consentida”, “uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1993, p.8). O mundo do carnaval se constrói como paródia da vida ordinária, da mesma forma que a paródia se estabelece como uma carnavalização do discurso, mas ambos são “temporários”, “coexistentes”, ou seja, nem a paródia nem o carnaval são capazes de destruir definitivamente a palavra do Outro, sagrada. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, esse enfrentamento de duas vozes opostas num mesmo discurso é que define, enquanto prática discursiva, a paródia:

Nesta, como na estilização, o autor fala a linguagem do outro, porém, diferentemente da estilização, reveste essa linguagem de orientação semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, como o é possível na estilização. (BAKHTIN, 2010a, p.221).

Nesse sentido, seriam paródicos os poemas de Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Mário Quintana, as canções *Marginália II*, *Sabiá* e *Ave nossa*, os poemas de

Claudius Hermann Portugal, Cacaso, Mattoso, Paulo Mendes Campos, Affonso Romano de Sant'Anna, Ruth Rocha e Eduardo Alves da Costa, e a “Canção do exílio facilitada” de José Paulo Paes. Logo, a definição de Bakhtin nos forçaria a excluir mais da metade dos exemplos trabalhados e, alternativamente, expor uma nova categoria que fosse capaz de abranger poemas como os de Carlos Drummond de Andrade (“Nova canção do exílio”), de Casimiro de Abreu (o “Minha terra” e suas versões portuguesas), de Stella Leonardos e Guilherme de Almeida: a *estilização*.

O termo é usado por Bakhtin para designar um tipo de discurso no qual “após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume” (BAKHTIN, 2010a, p.221). Não obstante, a classificação acarretaria problemas de ordem pragmática porque admitir uma “completa fusão das vozes” (BAKHTIN, 2010a, p.217) das poesias de Drummond e Gonçalves Dias, por exemplo, implicaria ignorar que, apesar de apontarem para o mesmo saudosismo patriótico, esses poemas separados por quase cem anos estão inevitavelmente marcados pelas peculiaridades de seus contextos de produção e engendram, por isso, leituras divergentes. O mesmo problema caracteriza a aproximação entre a “Canção do exílio” gonçalvina e algumas de suas releituras no século XIX: apesar de trabalharem o mesmo mote – o poeta exilado que exalta a pátria distante –, o objeto descrito não é o mesmo, o que já as torna diferentes.

Se, por outro lado, tornássemos à definição de Gérard Genette, o presente levantamento sofreria cortes ainda mais drásticos. De acordo com o crítico francês seriam paródicos apenas os trabalhos de Bananère, Fiktor Konder, Carlos Felipe Moisés, Jô Soares, e o poema satírico publicado apenas um ano após a “Canção do exílio”. Para abarcar os demais exemplos seria necessário subdividirmos o estudo em categoriais como o pastiche, o travestimento, a transposição, a caricatura e a imitação²⁶, prolongando a discussão para além dos interesses deste trabalho.

Frente ao exposto, paródias como a de Ferreira Gullar e Cassiano Ricardo, “Lisboa: aventuras” de José Paulo Paes e “Gorjeios de lá e de cá” de Maria Helena Nery Garcez, ficariam, ainda, excluídas da presente análise, por não se enquadrarem ao conceito de Bakhtin e tampouco corresponderem à definição de Genette. A ampla variedade de sentidos impostos pelas paródias ao longo de mais de 150 anos demanda

uma definição abrangente para este fenômeno, capaz de unir memória histórica e introversão estética num discurso autorreflexivo inextricavelmente dependente do contexto histórico-social. As retomadas da “Canção do exílio” são bastante sintomáticas dessa abrangência. A partir delas, podemos refutar a acepção tradicional que associa paródia à ridicularização, e considerá-la uma prática que conecta parodiador, obra, leitor e mundo, assim definida por Linda Hutcheon:

Paródia é repetição, mas repetição que inclui diferença; é uma imitação com distância crítica irônica, cuja ironia pode cortar em ambos os sentidos. Versões irônicas de transcontextualização e inversão são seus principais operadores formais, e o alcance de seu *ethos* pragmático pode variar da ridicularização desdenhosa à homenagem reverencial (2000, p.37).

Em *A theory of parody*, Linda Hutcheon advoga que, apesar de mudar com a cultura, “há denominadores comuns para todas as definições de paródia em todas as épocas” (2000, p.10). Segundo a autora, a imitação renascentista, a sátira dos séculos XVII e XVIII, bem como os usos extensivos da paródia por escritores dos oitocentos como Jane Austen (e.g. *Northanger Abbey*) e Charles Dickens (e.g. *Pickwick papers*), possuem traços que estão presentes em boa parte das paródias produzidas no século XX. Ao observar essa conexão formal e histórica entre as paródias de ontem e de hoje no intuito de expandir a compreensão do fenômeno a partir dos ensinamentos das artes no século XX, a autora nota que o termo tem representado cada vez menos o cômico travestimento de um dado cultural, para significar, em seu lugar, “estruturas irônicas em toda sua extensão que reproduzem e recontextualizam obras de arte anteriores” (HUTCHEON, 2000, p.xii). Com base nessa constatação, Linda Hutcheon preserva a ambiguidade etimológica do termo para definir a paródia não enquanto técnica, mas como *gênero*, “uma forma de repetição com distância crítica irônica, que marca a diferença no lugar da semelhança” (2000, p.xii).

Destarte, a paródia não pressupõe ridicularização ou humor: “nada há na palavra que indique a inclusão do conceito de ridículo, como é o caso, por exemplo, de *burla* em burlesco” (HUTCHEON, 2000, p.32). O que a distingue das práticas com as quais ela tem sido comumente relacionada ou confundida ao longo da história – como o

²⁶ Junto à paródia, essas cinco práticas corresponderiam às seis maiores categorias a partir das quais seria possível explorar ao território da hipertextualidade. (GENETTE, 1997, p.28).

burlesco, o travestimento, o pastiche e, principalmente, a sátira – é o papel assumido pela ironia.

Na sátira, a ironia é exclusivamente extramural, isto é, voltada para fora, com um propósito moralizante dentro da sociedade. A sátira usa a distância irônica para condenar o comportamento de um indivíduo ou grupo social e exigir sua correção. Já a paródia usa a ironia “como antífrase e como uma estratégia avaliativa que implica numa atitude do agente codificador em relação ao próprio texto” (HUTCHEON, 2000, p.53). Noutras palavras, a ironia compreende os mecanismos discursivos que sinalizam a mudança da paródia em relação ao texto-fonte e explicitam a atitude do parodiador frente à sua própria obra e à obra retomada. Diferente da sátira, na paródia não há um posicionamento negativo *a priori*, até porque seu foco principal não é a sociedade, mas o próprio texto. Segundo Hutcheon, a confusão entre os dois gêneros se estabelece porque, amiúde, são usados juntos: é comum a sátira utilizar-se da paródia como forma de atingir seus objetivos com maior agressividade e eficiência²⁷. Mas enquanto a sátira “ataca” deliberadamente o alvo e dele se distancia por reprová-lo, a paródia consiste num desvio da norma que faz dessa mesma norma parte integrante de sua construção; qualquer ataque seria, portanto, autodestrutivo (HUTCHEON, 2000, p.43-44).

O fato de o alvo da paródia ser o próprio texto parodiado não significa que o gênero esteja livre de ter implicações ideológicas ou sociais. Ao inserir uma obra nouro contexto de produção, a paródia forçosamente engendra uma reflexão sobre o mundo. Uma vez que, dialogicamente, os discursos que compõem a paródia não se misturam nem se cancelam, mas “trabalham juntos enquanto se mantêm distintos em suas diferenças determinantes” (HUTCHEON, 2000, p.xiv), seu uso define uma forma particular de consciência histórica. Se retomarmos as paródias da “Canção do exílio” na década de 60, por exemplo, é possível perceber que o resgate do poema gonçalvino consiste tanto num comentário sobre nossa herança literária, numa espécie de apologia à ingenuidade romântica, quanto um alerta sobre a experiência do presente, cujo contexto repressivo deveria incitar o povo a lutar pela reapropriação da pátria, para que esta pudesse mais uma vez ser cantada com orgulho.

²⁷ Os melhores exemplos para ilustrar esse uso são as paródias de 1848 e de Jô Soares (1992).

Visto que a consciência histórica e o caráter dialógico são indissociáveis do gênero, a paródia se transformou num campo fértil para o diálogo com a tradição. Segundo Hutcheon, ela pode ser considerada

uma das principais formas de autorreflexão textual que marca a intersecção entre criação e recriação, de invenção e crítica. [...] Ela define uma manifestação particular de consciência histórica, donde a forma é criada para interrogar-se contra precedentes significantes (HUTCHEON, 2000, p.101).

Artistas como Picasso, Bartók e Proust, por exemplo, defenderam abertamente que o ato de parodiar oferece uma forma de liberdade, no sentido de exorcizar fantasmas ou remover as toxinas da admiração²⁸. Ao imitarem outros trabalhos, os parodistas contribuem *explicitamente* para o esclarecimento recíproco entre passado e presente que T. S. Eliot relacionou com toda produção artística:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral. (ELIOT, 1989, p.39)

O experimentalismo de Ana Miranda se encontra bem próximo dessa postura. A retomada da “Canção do exílio” em *Dias e dias* está situada precisamente no cruzamento entre as vias do princípio estético e da homenagem.

1.3. NO ROMANCE DE ANA MIRANDA

A inserção do romance *Dias e Dias* na longa tradição paródica impulsionada pelo poema de Gonçalves Dias é não apenas explícita, como recorrente, porque efetuada em três níveis distintos e articulados: o paratextual, o diegético e o discursivo. Fazendo jus à sua preocupação *a priori* com a linguagem, Miranda conspicuamente distribui versos, estrofes e elementos da “Canção do exílio” ao longo do romance pelos três planos referidos acima, formando, com isso, um complexo hipertextual que não se exaure na relação do livro com o poema.

²⁸ Cf. HUTCHEON, 2000, p.35.

a. A “CANÇÃO DO EXÍLIO” NO PLANO PARATEXTUAL

A primeira ocorrência paratextual²⁹ da “Canção do exílio” encontra-se após as páginas de dedicatória e reconhecimento³⁰, na forma de uma epígrafe composta pela segunda estrofe do poema:

*Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.*
(MIRANDA, 2002, p.9)³¹

Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon define a epígrafe como um “posto avançado”, que é tanto símbolo da relação entre textos, quanto índice das leituras precedentes. Mas é, também, acima de tudo “um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação” (COMPAGNON, 2007, p.120). Segundo Gérard Genette (2009), orientar a leitura tem sido a função mais canônica atribuída à epígrafe, mas não é a única. Além dela, a prática epigráfica pode servir para ratificar o título, preparar o texto, prestar uma homenagem, ou ainda, inserir a obra numa determinada tradição cultural³².

A partir das considerações de Genette e Compagnon, é possível distinguir dois papéis principais desempenhados pela epígrafe de *Dias e dias*. O primeiro deles, e mais direto, é a função de comentário, “de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto mas do *título*” (GENETTE, 2009, p.141).

Um levantamento lexical do conjunto de palavras formado por título e epígrafe, no romance de Ana Miranda, revelaria uma sucessão de substantivos comuns sem quaisquer qualitativos e, por isso, carregados de conteúdo sugestivo. Cinco representam elementos do mundo concreto e da natureza (dia, céu, várzeas, flores e

²⁹ O paratexto é definido por Genette como o “conjunto heteróclito de práticas e de discursos” que, de maneira geral “se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com maior exatidão, da *edição*” (GENETTE, 2009, p.10 e 21). Compreende o suporte técnico-editorial que garante a materialidade do livro – capa, formato, tiragem, selo da editora, ISBN, etc. –, e os discursos que influenciam a recepção e o consumo da obra, tais como *press-release*, epígrafes, prefácios, notas, entre outros.

³⁰ Na página de reconhecimento o autor revela como surgiu a ideia do livro, qual sua fonte direta ou mesmo quais as circunstâncias de produção da obra (GENETTE, 2009). No romance de Ana Miranda, lê-se: “Este livro é inspirado na poesia ‘*Dias após dias*’, de Rubem Fonseca.” (MIRANDA, 2002, p.7). Trata-se de um poema não publicado.

³¹ A edição do romance encontra-se indicada nas referências. Doravante, as citações referentes a *Dias e dias* serão indicadas por DD, seguido do número da página.

bosques) e dois designam elementos abstratos cujos sentidos são determinados subjetivamente (vida, amores). Assim como, na poesia, a recorrência de termos é reveladora da intenção do poeta, em nossa análise, a repetição de dois desses substantivos – “vida” e “dias” – é bastante significativa: destaca sua importância no conjunto e estabelece entre eles um paralelismo pela proximidade de seus campos semânticos. Considerando a afinidade entre as duas palavras e a associação de “vida” com “amores” na última estrofe, é de se concluir que, por silogismo ou contaminação, “amores” e “dias” também se aproximem e se relacionem, denunciando um romance com fortes traços sentimentais³³. Ademais, o encontro com um poema de Gonçalves Dias antes que tenha início o romance chamado “Dias e dias” concretiza no leitor a suspeita de que o livro em mãos tratará efetivamente daquele poeta.

A segunda função da epígrafe “consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente” (GENETTE, 2009, p.142). De maneira mais explícita, Compagnon destaca que, dado seu lugar “tão a descoberto (...) onde nada a protege”, ela revela as cartas do autor: “sozinha no meio da página, a epígrafe representa o livro – apresenta-o como seu senso ou seu contrasenso –, infere-o, resume-o” (COMPAGNON, 2007, p.121). À primeira vista, a eleição de um poema de Gonçalves Dias para epigrafiar um romance sobre sua vida parece óbvia. No entanto, o poema não é citado integralmente e, embora ele seja convocado em sua totalidade, a escolha dos versos em questão torna-se crucial para a interpretação do texto. Poeta que consolidou o Romantismo no Brasil (CANDIDO, 2004), Gonçalves Dias produziu com a “Canção do exílio” o “passaporte da sua imortalidade”, uma “poesia profundamente brasileira, não porque fale no sabiá, mas por qualquer coisa de inefável no sentimento e na expressão” (BANDEIRA, 1998, p.22). Os versos selecionados por Ana Miranda revelam de tal maneira “a expressão mais intensa e exata do nosso íntimo sentimento pátrio” (VERÍSSIMO, 1963, p.182) que foram, no século XX, incorporados ao Hino Nacional Brasileiro³⁴. São, portanto, índices de um sentimentalismo patriótico

³² Cf. GENETTE, 2009.

³³ Genette adverte que “epigrafiar é sempre um gesto mudo cuja interpretação fica a cargo do leitor” (2009, p.141). Qualquer análise resulta, portanto, daquilo que Umberto Eco (2006) chamou de “competência enciclopédica” somada à intuição do leitor.

³⁴ Autoria de Joaquim Osório Duque Estrada (1906). Os versos de Gonçalves Dias aparecem entre aspas na segunda estrofe da segunda parte do Hino Nacional Brasileiro: “Do que a terra mais garrida / Teus risonhos, lindos campos têm mais flores; / ‘Nossos bosques têm mais vida’ / ‘Nossa vida’ no teu seio

popularmente relacionado à imagem de Gonçalves Dias, o “primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo” (BOSI, 2006, p.104).

Enquanto epígrafe do romance, o trecho tem seu sentido parodicamente redirecionado, um sentido que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto. A epígrafe é particularmente apropriada à paródia, pois:

ela funciona da mesma maneira; ela cita também uma outra obra num contexto diferente e dá a esta citação um novo significado relacionado com a estória que ela introduz. Separada do texto e colocada em evidência distintamente no seu começo, a epígrafe assinala um desacordo entre a autoridade literária citada e a obra que segue, estabelecendo uma relação entre elas, exatamente como a paródia, em relação ao texto parodiado. [...] E, como com a paródia, a significação particular da citação em epígrafe depende da relação com seu novo contexto. (HANOOSH *apud* SAMOYAUULT, 2008, p.65)

Marcados pela anáfora, os versos da segunda estrofe imprimem ao poema “o verdadeiro segredo de sua direta comunicabilidade”, qual seja, “a unidade obstinada do sentimento que a domina” (MERQUIOR, 1996, p.65). Neles, o substantivo mais abstrato de todos – vida – é exatamente o mais acentuado, “tanto pelo crescendo obsessivo, de que é o termo final, quanto pela rima encadeada que ele marca, e que é a síntese de uma afirmação de valor abertamente fundada na pura intensidade de uma emoção” (MERQUIOR, 1996, p.60). A epígrafe se relaciona, dessa maneira, às duas vidas que irão marcar *Dias e dias*, abrindo no sentimento nacionalista amiúde associado ao poema uma fresta por onde se entreouve o tom lírico-amoroso que predominará no romance, prenunciado por “Nossa vida mais amores”. A hipótese é confirmada nas primeiras linhas do romance, quando tem início o relato de Maria Feliciano Ferreira Dantas, mulher apaixonada por Gonçalves Dias que, enquanto espera o retorno do poeta no porto do Maranhão, põe-se a recordar a própria vida e a vida de seu grande amor, nunca correspondido.

À medida que a leitura progride, fica claro que, embora remeta com clareza ao nome do poeta, o título do romance se relaciona mais estreitamente com a narradora: enquanto Antonio vive longe no turbilhão das metrópoles, “dançando nos bailes, apaixonando-se pelas raparigas das pensões e das óperas”, a escrever “versos de amor, de solidão e exílio” (DD, p.117), Feliciano leva uma vida que escoia “lenta na comarca

‘mais amores’”. Fonte: *site* do governo nacional <<http://www.brasil.gov.br/sobre/o-brasil/estado-brasileiro/simbolos-e-hinos>>. Último acesso: 18/06/2012.

morna e pesada”, passa seus dias “na cozinha descascando macaxeira e ralando milho” (DD, p.94). No entanto, a locução “dias e dias” sugere não apenas longa e monótona espera, mas pode também indicar intensa atividade: basta lembrar que o conectivo ‘e’, neste caso, é passível de ser lido tanto como conjunção aditiva quanto adversativa, sugerindo contraste quando entre substantivos repetidos. Dada sua posição circunscrita à monotonia das obrigações diárias do universo feminino, à espera de um amor secreto e impossível, não obstante Feliciano ri, é feliz, estimula a corte do apaixonado professor Adelino, revela o caráter motivado de seu nome.

Outros elementos do paratexto corroboram a interpretação acima. Um deles é a arte da primeira capa, cuja ilustração, feita pela autora, representa um busto de mulher com a cabeça cingida por uma caravela e vasta cabeleira ondulada como as vagas do mar. Por trás dessa imagem, ocupando todo o fundo preto, há uma carta de Gonçalves Dias, em “letra tímida e reclinada” (DD, p.22), também arte de Miranda. A intenção semiótica é bastante evidente: em primeiro plano, a apaixonada e sonhadora Feliciano conta sua própria história a partir, ou através, das palavras de Gonçalves Dias, como um palimpsesto em que se percebe outro discurso por trás do discurso. De fato, são as cartas e os versos do poeta que alimentam a narrativa, fazendo da expressão da narradora um intrincado tecido de citações. Sugerido pela arte da primeira capa, o palimpsesto é reforçado ainda na folha de rosto, ou segunda capa: ali, a escrita de Gonçalves Dias é retomada ao fundo, em marca d’água, e sobre ela estão impressos o nome da autora, o título da obra, e a indicação genérica “romance”. De maneira similar, o “Índice” reproduz esse mesmo efeito, sugerindo uma escrita anterior que deixa sua marca no discurso do romance.

O cuidado com detalhes da edição não é preocupação exclusiva dos escritores contemporâneos, mas se trata de uma constante na obra de Ana Miranda. Há vários anos a autora mantém o costume de interferir na programação gráfica de seus livros, contribuindo com vinhetas, manuscritos e ilustrações. O conhecimento dessa prática contribui para tornar a análise do paratexto mais expressiva e oferece novos elementos à apreensão crítica de sua poética.

b. O SABIÁ E O EXÍLIO NA NARRATIVA

Considerando o plano diegético, a “Canção do exílio” é reiterada pelo romance no aproveitamento de dois elementos que, postos lado a lado, remetem

invariavelmente ao poema de Gonçalves Dias: o sabiá e o exílio. Vejamos de que maneira cada um deles é retomado pelo enredo.

José Mindlin, no texto que escreveu para a orelha do romance, considera o sabiá uma de suas personagens principais: “não um sabiá específico, mas a espécie que, para o poeta, como que simboliza a pátria distante.”³⁵ De fato, o pássaro está presente não apenas metaforicamente na narrativa: o pai da narradora tem na captura de sabiás sua principal ocupação. O velho tenente preenche seus dias preparando armadilhas e construindo gaiolas, pois já “não havia mais canhão nem espingarda” (DD, p.69) para ocupar-lhe a vida:

Papai saía aos domingos para caçar, [...] e depois papai voltava com mais uma ninhada de sabiás, cada vez tínhamos mais sabiás, ele dava alguns para crianças e ia ficando com os que cantavam melhor, [...] nos dias de calor o silêncio em nossa casa era quebrado pelo canto dos sabiás nas gaiolas. (DD, p.68)

Inspirada pela “Canção do exílio”, Feliciano mantém um desses sabiás só para si, em seu quarto, e o chama Agapito³⁶. A relação da narradora e de seu pai com a espécie provoca uma ressignificação do poema a certa altura do romance – no capítulo chamado “Canção do exílio” –, quando Feliciano descreve como se deu seu contato com os *Primeiros cantos*. A descoberta do poema corresponde aos anseios amorosos mais profundos da narradora e mantém seu autoengano, edificado na crença de que os primeiros versos do poeta, escritos aos 13 anos, haveriam sido inspirados em seus olhos. É perceptível no trecho a seguir o sentido lírico-amoroso impingido aos versos nacionalistas de Dias:

O livro começava pela “Canção do exílio”, que me deixou na maior das felicidades, pois mostrava o quanto Antonio tinha recordações de Caxias, uma saudade cheia de lirismo. Achei, aqui dentro de mim, de meu coração, que Antonio tinha escrito a “Canção do exílio” para mim, porque eu sabia remedar igualzinho o gorjeio do sabiá, então quando ele dizia “as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá”,

³⁵ No orelha do romance: “Três são as personagens principais: Feliciano, uma jovem de condição modesta, Gonçalves Dias, por quem ela nutre uma paixão avassaladora — que lhe absorve a vida — e, por força das poesias que permeiam o texto, o sabiá — não um sabiá específico, mas a espécie que, para o poeta, como que simboliza a pátria distante.” In: MIRANDA, Ana. *Dias e dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

³⁶ O nome remete a um romance inacabado de Gonçalves Dias, *Memórias de Agapito*, narrativa de cunho intimista escrita aos 20 anos e destruída pelo poeta. Os capítulos que sobreviveram ao fogo foram publicados por Antônio Henriques Leal, amigo e biógrafo de Gonçalves Dias. Cf. PEREIRA, 1943. A referência faz sentido somente enquanto parte do jogo intertextual, que põe à prova a enciclopédia do leitor, para seu deleite.

para mim queria dizer que as mulheres do mundo não eram tão primores a desfrutar como as mulheres daqui, isso eu achava e acho ainda, e quanto ao sabiá, Antonio sabia que papai era um colecionador de sabiás, que tinha os mais belos sabiás das matas. Tudo aquilo escrito quadrava muito bem com o que exprimia, ele no prólogo falava que afastava os olhos da arena política para ler em sua alma, e em sua alma encontrou palmeiras e sabiás, as palmeiras estão aqui, basta eu abrir os olhos e olhar para qualquer lado, eis as palmeiras! E nelas... os sabiás! Um céu cheio de estrelas, mais prazer ele encontra cá. (DD, p.140)

O sentido paródico da passagem acima marca uma abertura no significado do poema, permitindo um desvio interpretativo. Fica implícita a intenção de ampliar o escopo das leituras convencionais, que viam na falta de qualitativos (HOLLANDA, 2010), na segura escolha de palavras-tema (BANDEIRA, 2009), ou na evocação de imagens emolduradas pela pátria (MERQUIOR, 1996), a realização mais sublime da poesia romântica brasileira de cunho nacionalista. Feliciano convulsiona a ausência de palavras que definam ou fixem num determinado espaço os seres e valores da “Canção do exílio”, para transsubstanciá-los na evocação de pessoas, lugares e sentimentos específicos: seu pai, Caxias, e seu amor de mulher provinciana capaz de remedar o canto do sabiá.

Além da presença marcante do pássaro no ambiente em que vive a narradora, ele é também a grande fonte de metáforas da narrativa, principalmente na caracterização das personagens. Na passagem a seguir, por exemplo, define o poeta: “Antonio era o ausente, ele partia e eu ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feita uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pousa um instante” (DD, p.113). Ou, ainda: “sentia-se um estrangeiro, um proscrito, onde quer que fosse, o meu sabiazinho criado em gaiola e solto no mundo cruel” (DD, p.114). E nesta outra passagem, distingue os olhos do professor Adelino: “poços escuros, fundos, como os olhos de um sabiá preso na gaiola, olhos presos num sonho” (DD, p.75).

O sabiá também caracteriza Feliciano, ora servindo à descrição de emoções, ora metaforizando sua situação de dependência. A segunda parte do romance, por exemplo, se intitula “Um sabiá na gaiola” e trata da condição da narradora e de seu ambiente familiar. Como é possível perceber, essa imagem é recorrente na obra: descreve Antonio em Caxias, assim como os olhos do professor Adelino, e aparece no trecho de abertura do romance, quando Feliciano está à espera do *Ville de Bolougne* e revela que sente seu coração “como um sabiá na gaiola com a porta aberta” (DD, p.15).

A imagem reitera a noção de que viver na província, distante dos grandes centros, assemelha-se a uma prisão cultural e ideológica, onde se espera que os jovens levem a mesma existência de seus pais e avós. Num sentido mais amplo, aproximando-se da alegoria, a simbologia do pássaro aprisionado serve à denúncia da condição das jovens provincianas obrigadas a assistirem passivamente a deliberação de seus destinos matrimoniais, como na passagem em que o pai da narradora ensina ao professor as astúcias necessárias a um caçador de sabiás:

Falavam de armadilhas, e quando papai mostrava como fabricar uma armadilha para caçar sabiá parecia mais que estava ensinando o professor a caçar o coração de uma mulher, o meu coração, e dava ao professor uns pios de chifre, ensinava-o a apitar imitando o canto das aves no cio, e elas atraídas pelo canto seriam pegas pelo caçador tocaiado (DD, p.74).

A insistência na imagem do sabiá preso é, na verdade, sintomática da maneira como o exílio é retrabalhado no romance. De acordo com Ferreira, *exílio* é sinônimo de “expatriação, forçada ou voluntária; degredo, desterro” e designa “o lugar onde reside o exilado”, mas é, também, em sentido figurado, um “lugar afastado, solitário, ou desagradável de habitar” (1986, p.741). A leitura tradicional do poema e o lugar de Gonçalves Dias quando o escrevia reiteram o primeiro sentido atribuído ao verbete e indicam a representação de um eu-lírico longe da pátria, com saudades do lar. A vivência de Feliciano revela, todavia, que mesmo alguém que nunca abandonou sua terra natal pode conhecer o sentimento do exílio, fomentado pela solidão, pela imobilidade e por desejos inalcançáveis que amargam a vida. Feliciano vive na “comarca erma, solitária ao pé do monte, sem a presença de Antonio” (DD, p.91) e envelhece ao som dos sabiás, privada, acima de tudo, como os pássaros que seu pai mantém engaiolados, da “ventura do partir” e dos “arpejos de liberdade” (DD, p.163).

A cultural e ideologicamente periférica Caxias impõe que Feliciano se mantenha sempre a mesma, use “a mesma roupa, as mesmas tranças, sandálias” e cultive “as mesmas fantasias, o mesmo amor” (DD, p.117), enquanto Antonio “tão mudado, de roupa elegante, mais preta, mais macia talvez, a capa de estudante de Coimbra já bastava” (DD, p.120), troca de amores como quem muda de roupa, e escandaliza a comarca com seus modos cosmopolitas. Frente à impossibilidade de ganhar o mundo, observando as mudanças por que passa o objeto de sua afeição e vendo os dias escoarem lentos e monótonos, Feliciano questiona seu próprio lugar, sentindo-se “a verdadeira exilada, a verdadeira proscrita, a verdadeira solitária” (DD,

p.117): Caxias é, pois, o desterro que a mantém afastada daquilo que, em sua fantasia romântica, tornaria palmeiras, céus, várzeas e campos mais belos e plenos de significado.

c. CITAÇÃO E APROPRIAÇÃO NO DISCURSO DE FELICIANA

Os últimos exemplos do reaproveitamento paródico da “Canção do exílio” no romance de Ana Miranda ocorrem no plano discursivo sob a forma de citação, ora reduzida a dois ou mais versos em destaque, ora integrada à fala da narradora sem marcas de atribuição, totalizando sete ocorrências³⁷. O destaque dessas citações revela que o uso do poema ajuda a construir uma imagem do poeta ao longo do romance, mas sua repetição não fecha um círculo; pelo contrário, descreve a trajetória de uma parábola que, após a curva ascendente, começa aos poucos a decair, sugerindo que o sentimento da narradora sofreu uma alteração.

A primeira ocorrência nasce da lembrança de uma cena acontecida em torno de 1836, quando Feliciano observava Antonio “a conversar com criancinhas como que encantado, absorvido por suas palavras naturais como o nascer da aurora, imerso nas leves graças adornadas de inocência” (DD, p.50). A constatação a seguir reitera a imagem de poeta *ab ovo*, sensível, enternecido e, por isso mesmo, capaz de fazer versos para qualquer entendedor, motivo que encanta a adolescente Feliciano e a desperta para o amor: “por amar as crianças ele escreve de maneira tão simples composições que qualquer criança pode compreender: *Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá...*” (DD, p.50).

Quando retornam ao discurso, os versos concretizam a paixão da jovem mulher, completamente absorvida pelas composições do poeta. Eles surgem sob a forma de apropriação, isto é, integrados à fala da narradora sem marcas que sinalizem o empréstimo, sugerindo-os indissociáveis da expressão de Feliciano:

Pensava em Antonio, isso me enchia de uma estranha felicidade, ele estava sempre por perto pois vivia dentro de mim, pelo menos o seu fantasma, eu o via nas palavras, eu o ouvia no canto dos sabiás, no

³⁷ De acordo com nosso levantamento das citações do poeta no romance de Ana Miranda, a “Canção do Exílio” é o poema mais citado seguido por “A minha musa”, com seis ocorrências, e os hinos “A tarde”, “Adeus” e “Saudades”, citados quatro vezes cada. A relação completa encontra-se em anexo.

balouçar das palmas, *em cismar sozinho à noite* eu o via nas cortinas, nas nuvens e nas estrelas. (DD, p.77, grifo nosso)

O trecho seguinte pode ser considerado o vértice da trajetória que estamos traçando, ou seja, destaca a maturidade emocional de Feliciano, o ponto mais alto da paixão por Gonçalves Dias. A narradora deixa-se contaminar pelo mesmo encantamento que deslumbrou a crítica quando do lançamento dos *Primeiros cantos*, e parafraseia o discurso de Manuel Bandeira³⁸ acerca da “Canção do exílio”, noutro exemplo de apropriação, desta vez da tradição crítica do poema:

em todas as suas poesias lá estava ele com saudade de nossa terra, *em cismar, sozinho, à noite, mais prazer encontro eu lá, minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá*, que versos tão puros tão meigos tão belos, não cansei de repeti-los, bastava que houvesse escrito esse, para ser o maior dos poetas. (DD, p.142)

Uma vez alcançado o ponto mais alto da parábola, os momentos seguintes em que o poema é citado revelam que o sentimento dominante em todo o romance começa a arrefecer, dando azo à problematização do sentimentalismo. Nos últimos capítulos, após uma vida inteira de espera, Feliciano se encontra no porto de São Luís e se põe uma última vez a recitar os versos da canção que, todavia, não parece se abrir à compreensão com a mesma força entusiasmada de outrora:

Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá, pequenas e simples palavras podem causar tanto efeito... declamo vezes seguidas essa composição, tento compreender o que significa na verdade, *nosso céu tem mais estrelas...* por inspiração desse poema, o primeiro poema em seu primeiro livro, os *Primeiros cantos*, tenho um sabiá que é só meu, e dorme em meu quarto. Ele se chama Agapito. É marronzinho com o peito cor-de-laranja. Sinto saudades de Agapito, de papai, de Natalícia, de Adelino, que dia é hoje, mesmo? (DD, p.231)

A repetição excessiva e a luta pela apreensão do sentido “verdadeiro” engendram uma repentina valorização de Caxias, terra de Antonio, mas muito mais terra de Feliciano, que lá viveu toda a vida e conhece sua gente, o canto dos sabiás e as matas de palmeiras. Seu sabiá, Agapito, da espécie laranjeira, que tem “canto alegre mas *monótono*” (DD, p.70, grifo nosso), ativa a “Canção do exílio” no coração da narradora, que se percebe saudosa da “mesmice” que deixou para trás: “minha terra” e “sabiá”

³⁸ Em *Gonçalves Dias, esboço biográfico*: “A ‘Canção do exílio’ é que foi o seu primeiro grande momento de inspiração, o passaporte da sua imortalidade. Ainda que não tivesse escrito mais nada, ficaria, por ela, o seu nome para sempre gravado na memória de sua gente” (BANDEIRA, 1998, p.22).

passam a ter nomes, assim como “vida” e “amores” adquirem um sentido conquistado não somente pela distância, mas com o tempo.

A última ocorrência dos versos no romance encerra a narrativa de Feliciano. O trecho anuncia uma certeza íntima obtida pela condição meditativa da narradora, de maneira análoga ao eu-lírico no poema (“em cismar sozinho à noite”). A descrição do processo psicológico por que passa Feliciano culmina numa atitude que tanto subverte a convenção sentimentalista – que encerraria o romance com a personagem à espera, deixando o final “em suspenso” –, quanto abandona o poeta, anunciando o fim da trajetória de seu amor:

Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá, sento no muro, cai uma chuva fina, ninguém no embarcadouro, (...) enquanto declamo espero, mas o tempo não passa, olho o mar, gorjeio como sabiá, assobio como papai, remedo Natalícia, Tenham paciência! nossos bosques têm mais flores, nossas vidas mais amores, decido ir embora (p.234).

Destarte, *Dias e dias* segue a tradição de paródias exposta neste capítulo: transforma e remodela a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias ampliando-lhe o horizonte semântico, e particularizando seu sentido original. No plano paratextual, sugere uma mudança da leitura nacionalista para a compreensão lírico-amorosa dos versos epigrafados. No nível diegético, tem seus elementos presentes na narrativa ou metaforicamente retomados, servindo, no primeiro caso, a uma inversão do sentido do exílio. Por fim, dentro do discurso, integra a expressão da narradora de diferentes maneiras, indicando um pequeno desvio interpretativo a cada ocorrência.

Mas a paródia não está restrita à ocorrência da “Canção do exílio” no romance. Uma análise puramente formal da relação entre textos não faz jus à complexidade do fenômeno. Segundo Linda Hutcheon (2000), dentro do campo pragmático, a paródia envolve mais do que comparação de textos: todo o contexto enunciativo está envolvido na produção e recepção da paródia que opera em dois níveis – um primário, superficial ou preliminar; e um nível implícito, ao fundo. O significado final da paródia reside, portanto, no reconhecimento da superposição desses níveis.

2. APROXIMAÇÕES

*Tal foi Gonçalves Dias. Que fez elle?
amou e fez versos. – Olavo Bilac*

Ao tratarmos da paródia da “Canção do exílio” em *Dias e dias*, apresentamos o fenômeno da forma mais superficial, apenas enquanto presença do poema no romance. Nosso propósito foi inserir esta obra de Ana Miranda em uma tradição que, por mais de um século e meio, parodiou a “Canção do exílio” de diferentes formas e com variadas intenções, principalmente no campo da poesia. Ana Miranda dá prosseguimento a essa tradição no universo do plurilinguismo romanesco (BAKHTIN, 2010b), por meio de uma forma capaz de sintetizar vários discursos e linguagens, “levando-os a um ponto de saturação, de hibridismo e de paródia que conduz necessariamente à sua transformação” (SAMOYAULT, 2008, p.23).

Em virtude da multiplicidade de discursos que o romance comporta, a paródia em *Dias e dias* envolve muitos outros textos. Suas relações hipertextuais compreendem a revisitação da crítica e o uso de dados da biografia de Gonçalves Dias, a transcontextualização da linguagem romântica e, por fim, o questionamento da visão de mundo sentimental. À maneira da definição de Roland Barthes, o “texto” de Ana Miranda se comporta como “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (2004, p.62)³⁹: integram-no as cartas e poemas de Gonçalves Dias, as biografias escritas por Lucia Miguel Pereira e Manuel Bandeira, e a fortuna crítica da obra do poeta. O hipertexto – isto é, a fala da narradora Feliciano que compõe o romance – arregimenta em um discurso híbrido essas e outras vozes.

Contudo, nem sempre a relação entre o romance e suas fontes consistirá numa forma de repetição que engendra a diferença. Pelo contrário, muitos textos que serviram de base para a elaboração da narrativa são aproveitados sem que hajam sofrido qualquer mudança considerável no conteúdo ou na orientação semântica. Longe de

³⁹ No ensaio “Entre a imaginação e a verdade”, publicado no *Jornal do Brasil* em resposta à polêmica gerada pela publicação de *Boca do inferno*, a autora escreveu: “Minhas fontes, como as de todos os ficcionistas, são infinitas. Incluem livros, arquivos, documentos, teses, cartas, como também e principalmente pessoas, paisagens, a arquitetura das cidades, desenhos, gravuras, pinturas, sonhos – e tudo aquilo que nos estimula os sentidos” (1991, Caderno Idéias/Ensaio, p.8).

representar um empecilho à nossa leitura de *Dias e dias*, esse expediente consiste num procedimento imprescindível à realização da paródia, que implica dois movimentos essenciais: a repetição e a diferença. Parte da construção do edifício ficcional de *Dias e dias* depende dos discursos da tradição crítico-literária brasileira que o enunciado de Ana Miranda reproduz.

2.1. A IMAGEM BIOGRÁFICA DO POETA

Embora não constitua, propriamente, uma biografia romanceada – uma vez que centrado na história de Feliciano –, os dados biográficos de Gonçalves Dias são fundamentais na fatura do romance de Ana Miranda. As principais fontes utilizadas para a construção da personagem de Gonçalves Dias são apresentadas pela autora no paratexto do romance. Em uma seção de “Notas” organizadas em blocos bibliográficos comentados, Ana Miranda revela os textos que consultou sobre a vida do poeta:

Para conhecer melhor Gonçalves Dias, pode ser consultada a obra *Gonçalves Dias – Poesia e prosa completas*, da Nova Aguilar, organizada por Alexei Bueno, onde consta um esboço biográfico escrito por Manuel Bandeira. Esse mesmo esboço está reproduzido em *Manuel Bandeira – Poesia e prosa*, da José Aguilar, no segundo volume. A biografia do poeta escrita por Lucia Miguel Pereira, *A vida de Gonçalves Dias*, da José Olympio, também é indicada. Mário da Silva Brito escreveu um “Informe sobre o homem e o poeta Gonçalves Dias”. Na Coleção Afrânio Peixoto, da Academia Brasileira de Letras, pode ser encontrado o *Diário da viagem ao rio Negro*, escrito por Gonçalves Dias, com uma introdução de Josué Montello. As cartas de Gonçalves Dias, que serviram de inspiração para este livro, podem ser lidas na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, ou na seleção feita por Alexei Bueno. (DD, p.241)

Dentre os trabalhos mencionados acima, a biografia de Lucia Miguel Pereira é, sem dúvida, a obra de maior fôlego, havendo servido de referência para o esboço biográfico de Manuel Bandeira⁴⁰ e os textos de Mário da Silva Brito e Josué Montello. Trata-se de um vasto levantamento de fontes primárias – cartas, diários e documentos inéditos até então – por meio do qual a biógrafa procura representar a vida do biografado tal qual foi, visando, assim como outros exemplos no gênero, “a uma

⁴⁰ Uma das razões para o texto de Bandeira aparecer em destaque pode ser atribuída à sua disponibilidade no mercado, uma vez que o livro de Lucia Miguel Pereira se trata de obra esgotada.

semelhança tanto no plano da exatidão da informação quanto no da fidelidade ao significado dos fatos e gestos que se narram” (DOSSE, 2009, p.96).

Destarte, a biografia oferece um minucioso painel da atribulada existência de Gonçalves Dias e como ela influenciou sua arte; entre fontes biográficas e poemas, busca a constante que haveria de determinar uma “vida difícil”, ora triste ora alegre, “onde tudo se misturava – estudo e teatro, trabalho e namoros, gravidade e leviandade, altivez e quase cinismo – para fazer dele um autêntico, um perfeito romântico” (PEREIRA, 1943, p.97). A relação entre o poeta e o Romantismo brasileiro é, na verdade, o princípio constitutivo do discurso de Lucia Miguel Pereira:

Para compreender Gonçalves Dias é preciso não esquecer que o Romantismo penetrou-o todo, foi nele muito mais que uma atitude literária; embebeu-lhe a sensibilidade; estava na fonte de todas as suas reações. Embora, naturalmente, não fosse a todas as horas o romântico cem por cento – como se vê por seus versos satíricos, por exemplo, por seu espírito galhofeiro – seria a maior das injustiças tachar de afetação literária a sua atitude romântica em face da vida. Porque, nos momentos graves e decisivos, foi quase sempre como romântico que agiu. (PEREIRA, 1943, p.49)

Grandes temas românticos como a exaltação da natureza e do homem primitivo, o sentimento nacionalista, o amor-fatalidade, a morte prematura, o sacrifício pela pessoa amada e a obstinação, fizeram parte da vida e da obra de Gonçalves Dias. Segundo Lucia Miguel Pereira, o poeta foi uma personalidade marcada pelo Romantismo e, por esse motivo, profundamente ambígua. Conduzida por suas cartas – estimadas como “deliciosas de espontaneidade” (1943, p.97) –, a biógrafa apresenta Gonçalves Dias como um jovem prodigioso que tinha no orgulho o “traço dominante do seu caráter” (1943, p.35), ciente de sua excelência e acossado pela ideia da morte prematura, mas que, “mesmo nas horas de tristeza, de abandono, nunca duvidou do seu valor, da sua vocação literária – do seu direito ao respeito dos outros” (PEREIRA, 1943, p.38). Para Lucia Miguel Pereira seria essa, talvez, “a mais sensível constante da sua personalidade, a que lhe condicionou o caráter, a que lhe informou o destino” (1943, p.38): a certeza da própria superioridade.

Sua tristeza resultaria, portanto, não somente do ímpeto romântico que lhe fazia perseguir um amor ideal e flertar com a morte, mas principalmente por sentir-se superior ao meio e à própria sorte que, logo cedo, por exemplo, lhe obrigou a aceitar a ajuda pecuniária de seus colegas para conseguir finalizar os estudos em Coimbra. Somam-se a pequenos desgostos como esse uma disposição de espírito marcada pela

origem mestiça e as vicissitudes de uma existência atribulada. Acerca da primeira, Lucia Miguel Pereira considera improvável que não se ressentisse de ser mestiço, e que seu indianismo seria, talvez, fruto do desejo de enaltecer uma raça de que se orgulhava para “fazer esquecer a outra, que o poderia humilhar” (1943, p.16). Ainda assim, “o ressentimento do mestiço, e mesmo do filho natural, deve ter sido atenuado nele pelo temperamento que o predispunha às reações rápidas, às bruscas mudanças de estado de espírito, e pela certeza, que muito cedo teve, do próprio valor” (PEREIRA, 1943, p.17). Quanto às referidas vicissitudes, haveriam de lhe marcar a vida devido às muitas viagens que empreendera e lhe impediram de fincar raízes. Sentindo-se solitário e estranho em qualquer terra, a ausência de um lar que pudesse chamar seu haveria de se tornar fonte inesgotável de melancolia para o poeta (PEREIRA, 1943, p.60).

Também o amor teria sido um triste capítulo na vida de Gonçalves Dias. A biógrafa o apresenta como um conquistador volúvel e eternamente insatisfeito a perseguir entre os braços de várias mulheres “um amor ideal e eterno, o amor-fatalidade, irmão da morte, o Amor, enfim” (PEREIRA, 1943, p.48). Essa ideia que fazia do amor o impediria de amar com a simplicidade do abandono e do entusiasmo: “no amor, tinha que procurar o sofrimento, o sacrifício, a renúncia” (PEREIRA, 1943, p.49). Lucia Miguel Pereira conclui que “esse grande amoroso, esse sensual, foi, sentimentalmente, um solitário, que, ávido de ternura, nunca conseguiu se dar inteiramente, embora houvesse tido em seus braços, e com profundo prazer, muitas mulheres” (PEREIRA, 1943, p.111).

Pereira acredita haver no trabalho de cada artista uma espécie de núcleo irreduzível determinado pelo temperamento, e sobre o qual as circunstâncias históricas e sociais não surtiriam efeito. No caso de Gonçalves Dias, um temperamento *poético*: “Gonçalves Dias era poeta, e poeta foi sempre, até à morte, porque assim nascera. Fosse qual fosse a sua vida, fossem quais fossem os encontros que o marcassem, reagiria sempre como poeta” (PEREIRA, 1943, p.199). Mesmo que a “tristeza verdadeira de moço só e pobre, e a tristeza artificial de poeta romântico” (1943, p.41) muito se imbricassem em Gonçalves Dias, e fosse descontada “a parte do Romantismo e do temperamento de sensibilidade mórbida”, ainda lhe restaria, segundo a biógrafa, “uma grande dose de sofrimento real, uma profunda insatisfação” (1943, p.109). Sobre as raízes desta, Lucia Miguel Pereira apenas conjectura entre sua mestiçagem, a instabilidade social, a saúde precária ou a incapacidade de se fixar em amor (PEREIRA, 1943). Quiçá a imbricação de todos esses fatores.

Toda biografia, independente da obstinação com que seu biógrafo a considere fidedigna, é uma promessa de verdade “em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2009, p.55). Com isso, a dimensão ficcional é responsável por conduzir o gênero a seu paroxismo, uma vez que a postura do historiador não consegue penetrar a esfera do incognoscível e necessita reproduzir a atitude do romancista. Segundo François Dosse:

O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido. Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso. (2009, p.55)

A consequência imediata dessa aporia é a criação de uma *imagem* do biografado. Impossibilitado de apreender o sujeito histórico, resta ao biógrafo contentar-se com a imagem que o garimpo das fontes e o enxerto ficcional lhe permitem criar⁴¹. Do menino que nasceu “com a independência de sua província” (PEREIRA, 1943, p.9) ao poeta tragicamente tragado pelo mar, o discurso de Lucia Miguel Pereira elabora uma *imagem* pautada na estreita relação entre a vida de Gonçalves Dias e sua condição de poeta, ou seja, uma *imagem* produzida pela suposta “coerência entre a vida e a arte” que, segundo Brito Broca, foi “uma das características do Romantismo” (BROCA, 1979, p.117).

Dessa forma, o trabalho de Pereira reitera a tradição crítica que Antoine Compagnon chamou “vidobra” (*apud* DOSSE, 2009, p.81): modelo que apresentava a vida como explicação da obra e serviu de padrão para a grande maioria das histórias literárias do século XIX e início do XX. De maneira geral, a “vidobra” se constitui “como exposição dos caminhos da realização, segundo uma teleologia que faz do escritor um indivíduo dotado, desde o berço, de todas as qualidades exigidas para se tornar um criador excepcional” (DOSSE, 2009, p.85). Nas palavras da biógrafa:

Tudo conspirava para que a terra brasileira se apossasse dele, penetrando-o todo, *dominando-o desde o berço*, dando-lhe essa

⁴¹ Cf. DOSSE, 2009.

capacidade de transfiguração das cousas, de penetração da sua essência, que o tornou, não um paisagista como haviam sido seus predecessores, mas um recriador do ambiente no plano da poesia. (PEREIRA, 1943, p.19, grifo nosso)

Vê-se, logo, que a informação biográfica é trabalhada no sentido de “contribuir para ilustrar o gênio nacional” (DOSSE, 2009, p.85), associando a psicologia do biografado com pequenos detalhes, e sua vocação literária à inspiração de uma vida em desassossego. Resulta desse processo uma “imagem idealizada” (ABASTADO *apud* DOSSE, 2009, p.86) do biografado, a qual, a partir de *A vida de Gonçalves Dias*, passará a constituir a imagem mais difundida de Gonçalves Dias: um homem intensamente sensível às suas origens, um poeta que “cultivou o sofrimento, não só na literatura, mas na própria existência” (PEREIRA, 1943, p.49, grifo nosso).

Conferir certa dose de sofrimento aos poetas e escritores revela, nas palavras de Antonio Candido, “como nosso modo de ser ainda é bastante romântico” (CANDIDO, 1970, p.15). De acordo com o grande crítico:

Temos uma tendência quase invencível para atribuir aos grandes escritores uma quota pesada e ostensiva de sofrimento e de drama, pois a vida normal parece incompatível com o gênio. Dickens desgovernado por uma paixão de maturidade, após ter sofrido em menino as humilhações com a prisão do pai; Dostoievski quase fuzilado, atirado na sordidez do presídio siberiano, sacudido por moléstia nervosa, jogando na roleta o dinheiro das despesas de casa; Proust enjaulado no seu quarto e no seu remorso, sufocado de asma, atolado nas paixões proibidas – são assim as imagens que prendem a nossa imaginação. (1970, p.15)

Gonçalves Dias tem sido alvo incontestemente dessa tendência, sendo raros os casos⁴² que não remetam a um ou vários infortúnios do poeta para explicar o conteúdo de sua poesia. José Veríssimo, por exemplo, em *História da literatura brasileira* (1916), aponta a dor da infância, afeiçoada à índole pessoal e poética, que “pôs-lhe alma a tristeza forte que será a sua marca e o seu encanto” (VERÍSSIMO, 1963, p.179). Em seguida, reiterando o discurso da “vidobra”, o mesmo crítico diz haver sido Gonçalves Dias um caso raro, se não o único em nossa literatura que, “com os dons naturais para o ser, *a vida fez poeta*. Não a moda, a retórica, a camaradagem, a presunção ou algum estímulo vaidoso ou interesseiro, ou sequer patriótico, o fizeram poeta *senão a dor e o sofrimento*” (1963, p.182, grifo nosso).

⁴² Cf. CANDIDO, 2006; BOSI, 2006.

Para Fritz Ackermann, o traço fundamental da poesia lírica do poeta é o sofrimento, que se explica “pela sua índole pessimista, pelas dificuldades da vida e pelos desenganos experimentados na pátria e em terra estranha” (ACKERMANN, 1964, p.49). Ademais:

O sofrimento desperta o amor, que se apresenta como lenitivo eficaz. E seria incompreensível se Gonçalves Dias, com sua profundidade de sentimentos, *ferido nos mais duros reveses até o âmagô do seu ser*, não se tornasse igualmente um grande poeta amoroso. Também neste aspecto de sua poesia, em que se encontra a maioria de suas composições, *predomina o traço fundamental do sofrimento*. (ACKERMANN, 1964, p.49, grifo nosso)

Autor de uma vasta *História da literatura brasileira* em cinco volumes, Massaud Moisés deu contribuições valiosas a imagem do poeta sofredor. No capítulo dedicado a Gonçalves Dias escreve que “se conciliam, igualmente de forma pioneira, os transe de uma existência desditosa e uma superior vocação lírica.” (MOISÉS, 1984, p.34). Para aquele crítico, entre o poeta-esteta e o poeta-emoção, Gonçalves Dias engendrou de certo modo a personificação do Romantismo brasileiro, impulsionado pelo torvelinho do sentimento e nutrindo-se das verdades do coração. As últimas considerações de Moisés são sintomáticas do que viemos expondo:

Em Gonçalves Dias, a Vida confirma a Arte, e esta lhe proporciona os padrões de fantasia que logo se tornam vivências reais; as “verdades” da imaginação parecem-lhe reais, ou convertem-se em realidade à custa de nelas acreditar; os males fictícios volvem-se psicossomaticamente reais, e os males físicos desencadeiam tempestades na alma, numa espiral sem fim. (MOISÉS, 1984, p.41)

A despeito da constância com que a vida do poeta é tomada como elucidativa de sua poesia, Manuel Bandeira é um dos poucos lúcidos o suficiente ao chamar a atenção para o anacronismo que a ênfase dos críticos na relação entre vida e obra acabou gerando:

A maior parte da lírica de Gonçalves Dias inspira-se ora da natureza, ora da religião, mas sobretudo de suas próprias tristezas. Foram elas atribuídas ao infortúnio amoroso pelos críticos, esquecidos que a grande paixão do Poeta ocorreu depois da publicação dos *Últimos cantos*. (BANDEIRA, 2009, p.64)

Em síntese, Bandeira procura demonstrar o equívoco⁴³ a que pode chegar uma leitura da poesia de Gonçalves Dias tomada como expressão sincera e fonte biográfica das angústias e dissabores do poeta, especialmente quando alimentado por aquele modo de ser ainda bastante romântico destacado por Candido.

2.2. O POETA E A POESIA NO ROMANCE

Narrado em primeira pessoa por uma personagem fictícia, contemporânea de Gonçalves Dias, no romance de Ana Miranda não temos acesso ao poeta a não ser por meio de seus escritos, interpretados e filtrados pela sensibilidade de Feliciano, condutora do relato. Daí a importância do presente diegético: a narrativa tem início em 3 de novembro de 1864, dia do naufrágio do *Ville de Boulogne*, e retorna a esta data ao seu término. A posição privilegiada de Feliciano no fim da vida de Antonio – ainda que a narradora ignore a morte do poeta – é fundamental para sua atuação como uma espécie de biógrafa, que, para avaliar, criticar e compreender a vida em questão depende dos contornos definitivos proporcionados pela morte⁴⁴. Destarte, surge do romance um discurso sobre o poeta e sua obra que retoma Lucia Miguel Pereira e Manuel Bandeira, os mais importantes referenciais biográficos sobre Gonçalves Dias.

Se a vida do poeta é o principal articulador da estrutura do romance, resta a dificuldade representada pelo discurso ser emitido por uma personagem contemporânea do biografado, cujo grande conhecimento da vida de Gonçalves Dias precisa ser justificado para que o romance alcance verossimilhança. O contato de Feliciano com o poeta tem início em 1836⁴⁵, quando Antonio contava 13 anos e a narradora, 12. “Irremediavelmente apaixonada” (DD, p.22) após o primeiro encontro entre os dois Feliciano acompanha secretamente o cotidiano do rapaz: as brincadeiras de corrida e de nado, as leituras em bancos de praça, o trabalho como escriturador no armazém da

⁴³ Exemplo de engano semelhante pode ser encontrado no volume sobre o romantismo de *A Literatura no Brasil*. Ali, Cassiano Ricardo busca provar que os índios das “Poesias americanas” não eram idealizações, mas provinham da experiência do poeta. Para isso, o crítico justifica sua hipótese pelo contato que o menino Dias teve com grupos indígenas no Maranhão, e sua viagem de 55 dias pelo Rio Negro que aconteceu em 1861, dez anos após a publicação dos *Últimos cantos*.

⁴⁴ Nas palavras de Antonio Candido: “a morte é um limite definitivo dos seus atos e pensamentos, e depois dela é possível elaborar uma interpretação completa, provida de mais lógica, mediante a qual a pessoa nos aparece numa unidade satisfatória” (2005, p.64).

família, os estudos que o levariam a Portugal. Já os eventos que precederam o nascimento do poeta, também relatados no romance, foram vividos pelo pai de Feliciano, o tenente Cícero Dantas, convocado da Ordenança de Fortaleza para expulsar de Caxias os portugueses restauradores – dentre os quais estava o pai de Antonio. Completam os informes sobre a infância do poeta os depoimentos de Natalícia, responsável pela educação de Feliciano.

Além dessas duas personagens, o principal meio que Feliciano dispõe para conhecer os fatos da vida de Antonio são as suas cartas. No romance, ela tem acesso às missivas endereçadas a Alexandre Teófilo – melhor amigo e confidente do poeta – por intermédio de sua esposa, Maria Luiza, de quem a narradora seria prima e com quem Feliciano, por sua vez, mantém copiosa correspondência⁴⁵: “Quando Maria Luíza diz algo sobre Antonio é preciso se levar em conta porque ela lê as cartas que Antonio escreve para Alexandre Teófilo” (DD, p.17). Dessa forma, Feliciano toma conhecimento de detalhes da vida de Antonio que, de outro modo, seriam inacessíveis à personagem-narradora, e pode fomentar seu discurso com as palavras do poeta.

É importante ressaltar que a confiabilidade dos escritos de Gonçalves Dias nunca é posta em dúvida por Feliciano⁴⁶ – as cartas, por exemplo, são consideradas “verdadeiros relatórios da vida” (DD, p.17). Da mesma forma são interpretados os poemas, aos quais a narradora tem acesso por intermédio do professor Adelino, que leva os volumes de poesia aos serões na casa do pai de Feliciano à medida que são publicados. Cartas e poemas representam, para a narradora, a expressão exata, confirmada ao longo do tempo, de uma existência gasta pela dor, e neles se baseia sua versão da vida de Gonçalves Dias.

Desse amálgama de fontes deriva o traço psicológico mais marcante de Antonio, o orgulho: “Sem jamais se curvar a ninguém”, “sempre foi o orgulhoso filho de seu João Manuel, seu João Manuel também era orgulhoso, altivo, com seu bigodão ríspido, severo, calado, Antonio teve a quem puxar” (DD, p.112), “era um menino

⁴⁵ “Eu o conheci quando já trabalhava na casa de comércio na rua do Cisco” (DD, p.49), segundo Lucia Miguel Pereira (1943) o trabalho de Dias na venda do pai teve início em 1836.

⁴⁶ No verso da página que dá título à primeira parte do romance “A volúpia da saudade”, encontra-se uma carta manuscrita de Feliciano endereçada à prima Maria Luíza, datada de 11 de maio de 1838, dois dias antes da segunda partida de Gonçalves Dias para Coimbra. Trata-se de um expediente que procura adaptar o leitor às convenções do romance, ressaltando a importância que as cartas possuem na construção da narrativa.

compenetrado, estudioso, orgulhoso” (DD, p.26); quando jovem ao deixar Caxias pela primeira vez “lá se foi Antonio feliz (...) orgulhoso como sempre” (DD, p.89); estudante em Coimbra “muito orgulhoso, e teve de se rebaixar” (DD, p.112) para aceitar o auxílio dos amigos que lhe permitisse continuar os estudos em Portugal. Chegado ao Rio de Janeiro em 1846, “orgulhoso fora hospedar-se no melhor e mais caro hotel da cidade” (DD, p.138); poeta realizado, foi como “homem excepcionalmente orgulhoso” (DD, p.145) que solicitou a mão de Ana Amélia Ferreira do Valle em casamento. Tendo o pedido negado pela mãe da moça, “orgulhoso como era” (DD, p.176), atirou-se à primeira família que o recebeu em seu berço, casando-se com Olímpia Coriolana.

Ainda que não esgotem as ocorrências do termo no romance, os exemplos bastam para refletir o esforço de Miranda em criar um espelho da imagem que o poeta tinha de si, segundo Lucia Miguel Pereira. Uma imagem baseada em vários trechos de sua correspondência, dentre os quais destacamos o mais sintomático: “quando eu pensava que me estava mal a mim ter o orgulho que eu tinha, li o *Vicar of Wakefield* e resolvi de ter orgulho como dantes, e mais se pudesse ser. O orgulho engrandece – é esta uma verdade mal sentida, mas que é verdade” (DIAS *apud* PEREIRA, 1943, p.35). Assim como em *A vida de Gonçalves Dias*, longe de representar uma falha de caráter, o orgulho de Antonio no romance corrobora a consciência que o poeta tinha de sua superioridade intelectual e poética:

As palavras de Antonio eram modestas só na aparência, palavras de um homem excepcionalmente orgulhoso que prometia, para bom entendedor, uma vida de glória ao lado do mais grandioso espírito da época, de alguém que tinha brilho, honra, expressão, fé, nobreza de alma e era tão seguro de si que de antemão desprezava a vitória ou a súplica astuciosa, um homem tão orgulhoso, capaz de suportar qualquer revés. (DD, p.151)

O romance articula esses reverses de maneira muito próxima à de Lucia Miguel Pereira, num crescendo de desventuras que parece sugerir a intenção de criar no leitor, desde cedo, um alto grau de empatia pela vida que está sendo narrada. “Quando eu o conheci”, diz Feliciano, “Antonio já era um menino de indissipável melancolia no coração” (DD, p.52). Haveria de ter contribuído para esse estado a separação da mãe, ainda pequeno, quando o pai resolveu dar estabilidade a sua posição social casando-se

⁴⁷ Para a narradora, “as palavras faladas podem nos enganar, até as palavras silenciadas, mas não as palavras escritas” (DD, p.93)

com uma mulher branca. Segundo Manuel Bandeira, retomado por Ana Miranda na citação anterior, “só isso já seria infortúnio suficiente para encher de indissipável melancolia o coração de uma criança” (BANDEIRA, 1998, p.16). Na narrativa de Feliciano, o episódio foi um duro golpe para a criança que não se desabituara do aconchego da mãe, e teria sido essencial ao despertar do interesse de Antonio pela poesia:

Antonio ficou na casa do pai, sem mãe, e posso imaginar o que foi para ele perder a mãe negra, ver-se de repente numa casa que não era mais sua, numa família que não era sua, e logo na casa de dona Adelaide, uma mulher seca e calada, que tratou num instante de ter filhos legítimos, tudo isso foi uma triste prova para um menino sensível, *acho que por isso Antonio ficou melancólico e refugiou-se na poesia* (DD, p.44-5, grifo nosso).

Ademais, a situação de amancebados dos pais e o estigma da mãe mestiça mostram um jovem Antonio frequentemente humilhado, “gasto pela dor antes do tempo” (DD, p.22), que “muitas vezes lutava de murros com os meninos que o ofendiam como filho de português, filho espúrio, mestiço, esmurrava-os para defender sua mãe negra” (DD, p.26). Enquanto isso, destacava-se nos estudos, cujo esforço e aproveitamento escolar lhe rendiam entusiasmados elogios dos tutores, de maneira que seu pai, em reconhecimento da qualidade excepcional do filho, resolveu enviá-lo para estudar em Portugal.

Em Coimbra, segundo Feliciano, Antonio “deveria completar seus estudos e livrar-se do provincianismo, das coisas pequenas, da vida deslembada, da acre amargura em seu coração cinzento, das represas em seu estudo, e até mesmo de um casamento inferior” (DD, p.89). O discurso da narradora corrobora as biografias: lá, não se lhe “estiolaria a bela vocação que trouxera do berço” (BANDEIRA, 1998, p.17), nem haveria de ficar “asfixiado na pequena cidade onde nascera, sem meios de aproveitar toda a riqueza que tinha em si, em seu espírito” (PEREIRA, 1943, p.40). Sem perder de vista o quinhão de sofrimento que sempre acompanha o poeta, o romance sugere que a partida de Antonio seria uma medida profilática à sua incomensurável tristeza, originada pela falta de um ambiente no qual pudesse dar vazão à grandeza de seu espírito⁴⁸:

⁴⁸ Note-se que a ênfase dada à grandeza de Antonio no romance – que corrobora as biografias – aponta desde cedo para a incompatibilidade entre o futuro brilhante do poeta e vida monótona de Feliciano

Antonio era tão mais infeliz do que toda aquela gente que o cercava, mais infeliz do que eu, do que papai, do que as moças que o desprezavam, do que o professor Adelino, do que seu pai, do que dona Adelaide, mais infeliz que o professor Sabino, os beleguins e escritvães, que o juiz de direito da comarca, o doutor Gregório, o padre, até mesmo mais infeliz que o presidente da província, por que o invejavam tanto? aquele rapazinho magro e miúdo, tão simples de maneiras, amigo de rir, franco e chistoso, *era acima do estalão comum da pequena Caxias*. (DD, p.89, grifo nosso)

Não é possível ignorar que o trecho encerra uma aparente incoerência. Apesar da maneira reiterativa com que sua infelicidade é apresentada em comparação com os habitantes de Caxias, Antonio não haveria de ter sido sempre um rapaz sorumbático. Ana Miranda remete, com a curta passagem, às imagens biográficas de “menino vivo, inteligente e travesso” (BANDEIRA, 1998, p.15) que “sempre tinha alguma cousa de engraçado e dizer, nada o embaraçava” (PEREIRA, 1943, p.26) e reforça, ao mesmo tempo, a concepção de uma tristeza constitutiva, organicamente entranhada no poeta, que os fugazes contentamentos da juventude não seriam capazes de dissipar.

A morte do pai antes do embarque para a Europa retarda sua viagem por alguns meses. Em meio ao sofrimento da perda, o rapaz encontra consolo somente no amor pela irmã Joana, uma fonte de candura que, na visão de Feliciano, haveria de influenciar profundamente a forma do fazer poético de Antonio, que compunha versos simples ao alcance de todos:

Joana era um bálsamo divino sobre as chagas de Antonio, ele gostava de crianças pequenas, vi-o algumas vezes a conversar com criancinhas como que encantado, absorvido por suas palavras naturais como o nascer da aurora, imerso nas leves graças adornadas de inocência, por amar as crianças ele escreve de maneira tão simples composições que qualquer criança pode compreender: *Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá...* e mesmo suas poesias conservam algo de uma primeira infância, leda e gentil, *O céu era azul, tão meigo e tão brando...* (DD, p.50)

Uma vez em Coimbra, tem início sua vida ativa de poeta, quando “no meio daqueles febris e embriagados rapazes Antonio levantou-se de sua cadeira e, cabisbaixo, envergonhado, tímido, declamou os seus primeiros decassílabos brancos, *Entusiasmo ardente me arrebatava, Eleva-se o meu estro e a minha lira*” (DD, p.100). Estudando e se inspirando nas poesias que lia, em contato direto com o Romantismo plenamente desenvolvido do trio Garret-Castilho-Herculano, Antonio “viviu cercado de amigos, mas era muito só. Quando sentia melancolia passeava sozinho pelas ruas desertas e

silenciosas da cidade, ao luar, respirando a viração noturna” (DD, p.112). Apurava, dessa forma, seu temperamento.

Se fôssemos dividir *Dias e dias* em duas etapas imprescindíveis à criação da imagem de um grande poeta romântico, a primeira delas certamente se encerraria com seu retorno a Caxias após a temporada em Portugal, quando poderíamos dar por concluída a *formação da alma poética* de Antonio. Composta pelas quatro primeiras partes “A volúpia da saudade”, “Um sabiá na gaiola”, “Ficções do ideal” e “A Balaiada”, torna-se evidente nesta etapa o agenciamento de dados biográficos que estreitam seus laços com a criação artística. Os sofrimentos do menino, a separação da mãe, o desacordo com o provincianismo, a perda do pai, o contato com a simplicidade das crianças e com os arroubos românticos são fatores que, juntos, contribuem para o desenvolvimento de sua sensibilidade poética, rumo a um estado psicológico propício a “esquecer-se da realidade com as ficções do ideal”, a transformar “o sonho e as decepções de todos os dias, [...] os desejos obscuros, renascentes, indizíveis e nunca satisfeitos” em poesia (DD, p.90).

Menos linear e mais repleta de digressões, a primeira etapa do relato tem esse aspecto por tratar da parcela menos documentada da vida de Gonçalves Dias. Em consequência, nela proliferam detalhes do cotidiano de Feliciano em número bastante superior à ocorrência dos mesmos na segunda metade do romance. Esta teria início com a partida de Antonio para o Rio de Janeiro, em 1846, e compreenderia as quatro partes seguintes da obra, “Mimosa leviana”, “Camelos no Ceará”, “O irracional sempre vence” e “Anjo de asas cortadas”⁴⁹. Após a formação da alma poética de Antonio, a segunda etapa do romance pode ser considerada sintomática da *consagração do poeta* na literatura e na história como o “primeiro poeta brasileiro, o maior de todos os românticos! o maior poeta romântico do mundo!” (DD, p.208). Nela, o discurso profundamente empático de Feliciano articula a correspondência de Gonçalves Dias – copiosa a partir de sua mudança para a corte – aos eventos mais conhecidos de sua vida, garantindo, com isso, o predomínio do ponto de vista do poeta sobre os fatos narrados. Seguindo muito de perto a leitura das cartas, “verdadeiros relatos de sua vida” (DD,

⁴⁹ A divisão temática proposta não aborda as duas últimas partes do romance: a nona, “Uma tempestade no horizonte”, porque não apresenta fatos da vida de Gonçalves Dias; a décima, o “Epílogo”, porque a autora abandona o ponto de vista de Feliciano para narrar, em terceira pessoa, as circunstâncias da morte do poeta e o desencontro de depoimentos acerca do naufrágio.

p.217)⁵⁰, a narrativa de Feliciano traça um perfil de Antonio na corte, suas aventuras e desventuras amorosas:

Ele conheceu muitas mulheres no Rio de Janeiro, por suas cartas a Alexandre Teófilo fiquei sabendo, também pelas confidências de Maria Luíza, Antonio ia dançar nos bailes do Tivoli e se apaixonava pelas moças do baile, apaixonou-se por uma judia de olhos rasgados, por uma viuvinha, por uma filha de militares como eu, por u'a moça solteira para quem escreveu motes glosados, e acho que era ela quem mandava os motes, depois, farto de amores platônicos, Antonio tornou-se amante de uma mulher casada e quase foi morto pelo marido que o apanhou com a boca na botija. (DD, p.138-139)

Entre namoros, viagens e as publicações dos *Cantos*, os anos de 1847 até o naufrágio do *Ville de Bolougne*, dedicados, no romance, à consagração de Gonçalves Dias nas letras nacionais, transcorrem sob as efígies de duas mulheres: Ana Amélia Ferreira do Valle e Olímpia Coriolana.

A figura de Ana Amélia – “jovem intensa, inspirada, suave, cismada, coberta pelo prelúdio de uma infelicidade qualquer, e uma segurança pessoal tão grande...” (DD, p.135) – representa a coroação do poeta Antonio, como se para que se tornasse autenticamente romântico, fosse-lhe necessário um amor inesgotável, fonte infinita de versos:

Antonio pensou em desposar Ana Amélia no momento em que a viu pela primeira vez, ele estava necessitado de uma grande paixão impossível, *para ser poeta em sua plenitude* era preciso algo por que chorar, lamentar-se, desesperar-se, e cantar em versos e prosa sua poesia fugitiva. (DD, p.125, grifo nosso)

A função de Ana Amélia, no entanto, não se restringe a atributo poético. Ela é, ainda, antagônica à narradora de *Dias e dias* que, embora admita a “atração arrasadora que sente pela melancolia e pela infelicidade”, “passa dias e dias rindo, girando até cair tonta”, balançando-se “no quintal, catando frutas, cantalorando, zombando do triste amor de Adelino” (DD, p.135). Já Ana Amélia, nas palavras de Feliciano:

Ela é verdadeiramente triste, verdadeiramente voluptuosa em suas negras asas trágicas, propícia ao que necessita qualquer poeta, o amor impossível perpetua o desejo, o desejo nunca realizado inspira a

⁵⁰ É interessante notar que essa asserção, presente na oitava parte do romance, ocorre também na primeira parte do relato, “essas cartas são verdadeiras relatórios da vida” (DD, p.17). De certa maneira, a noção de sinceridade ligada às cartas dá início e encerra o ciclo narrativo de Feliciano sobre a vida de Gonçalves Dias (partes 1 a 8).

poesia, Ana Amélia era a negra sombra de uma paixão noturna. (DD, p.135)

Complementar à função de coroar a frente de Antonio com os louros do sofredor que ama em silêncio, que se sacrifica pela Amada, que se deixa governar por um temperamento inclinado às bruscas resoluções e se acorrenta a um destino infeliz, encontramos a personagem Olímpia Coriolana: mulher “pálida, desfalecida, quase sem vida, a contrastar com o barulho alegre da música, os risos, o tilintar dos copos, uma mulher frágil, contemplativa, solitária, delicada, nervosa, impressionável, romântica” (DD, p.183). Haveria de ter atraído o poeta, na visão de Feliciano, por ser “uma mulher que se comportava como um infortúnio ambulante, uma dor ao vivo” (DD, p.183). Vimos que a associação entre amar e sofrer é tida como central para a ideia que o poeta fazia do Amor⁵¹. Assim como Ana Amélia, a aura trágica de Olímpia Coriolana aproximava-a do amor-sofrimento de que carecia Antonio para “ser poeta em sua plenitude” (DD, p.125).

Em pouco tempo, a esposa se mostra “uma megera teimosa, vaidosa, soberba, suspeitosa, desconfiada, impetuosa e irrefletida” (DD, p.190), com o que Antonio, após o casamento, “não conseguia mais estudar nem concentrar-se numa leitura, [...] ficava estupidamente olhando uma folha de papel ou uma página de um livro, tomado de um esquecimento completo da vida, muito menos escrevia suas composições” (DD, p.192). Baseada nas cartas cheias de queixas que Gonçalves Dias escreveu após o casamento, Feliciano desenha para a esposa do poeta o perfil de mulher ardilosa:

Não creio que Olímpia Coriolana fizesse tudo aquilo por amor, mas para dizer às amigas: “Casei-me com um poeta”⁵², Olímpia Coriolana estava com trinta e dois anos, desenganada de casamento, ela sofria do peito e escondeu de Antonio sua doença, contou com o silêncio do pai, médico, que devia estar desesperado com a solteirice da filha. (DD, p.185)

Ao mau casamento seguem outros infelizes desdobramentos – a suspeita de traição da esposa, a morte da única filha do casal, o agravamento da saúde. Em seus

⁵¹ Cf. PEREIRA, 1943.

⁵² O trecho foi retirado da carta de 19 de maio de 1854 endereçada a Alexandre Teófilo: “Acreditarias que era amor? – ou não queria a pobre provinciana senão escrever às suas amigas: ‘Casei-me com um poeta’, como se isso fosse alguma coisa” (DIAS, 1998, p.1083).

últimos anos de vida, o poeta é apresentado chafurdando em enfermidades e com o espírito esmagado pela dor, numa verdadeira catalogação de agonias:

Sem ânimo, sem vontade para coisa alguma, uma displicência, um quebranto geral, um fastio de tudo o que o cercava⁵³, tomava caldos à força, coberto de sinapismos dos pés à cabeça, cercado de uma farmácia em dia de balanço, com lágrimas do estilo e uma vela de cera amarela na mão⁵⁴, ele mesmo escreveu assim, doente, sem energia, fraco, abatido, cansado, uma ingurgitação que se transformava em escrófula, costuras, cicatrizes, banhos hidroterápicos de Marienbad, temporada em Vichy, moléstia do fígado, fortes palpitações do coração, inchaço por todo o corpo, a secar feito uma planta arrancada e exposta ao sol, angina, garrotinho, inflamação do estômago⁵⁵ ... (DD, p.207, grifo nosso)

A listagem visa à empatia do leitor. O discurso de Feliciano está repleto de adjetivos, interjeições e outros expedientes que trazem uma carga afetiva ao relato, criando uma atmosfera de profunda compaixão pela vida sofrida de Dias. Além disso, outro aspecto deve ser observado: o trecho se refere aos últimos anos do poeta, entre 1860 e 1864 quando se intensificaram seus problemas de saúde, mas o capítulo em questão apresenta empréstimos de cartas escritas em 1853, 1850 e até mesmo duas cartas de 1845⁵⁶, quando Dias contava 22 anos e havia voltado recentemente de Portugal:

Sempre a crescer sua melancolia, lá se iam seus encantos aos reflexos da lua, aporrinhado, um bacharel enfermo, dores e trabalhos, coração desalentado, em sua vida rude, espinhosa, cheia de martírios, a vergôntea donde caiu a rosa fragrante e corada, muito de vago, muito de loucura, um desespero sombrio e intenso, instantes tenebrosos, vertigem, apoquentação, mal dos escrotos, inflamação com dores fortíssimas, sem sair à rua, de cama, febre ou o diabo por ela, em petição de miséria, fraco do corpo e do pensamento (DD, p.207, grifo nosso).

A aproximação dos quase vinte anos que separam o jovem bacharel recém-formado e o poeta de saúde arruinada não deve ser considerada indício da indulgência contemporânea ao anacronismo. Representa um esforço de ligar as duas pontas da vida

⁵³ Trecho da carta de 2-4 de abril de 1850 (DIAS, 1998, p.1070).

⁵⁴ Trecho da carta de 10 de julho de 1853 (DIAS, 1998, p.1080).

⁵⁵ Trecho da carta de 21 de abril de 1864. (DIAS, 1998, p.1139).

⁵⁶ Ambas reforçam a imagem do poeta sofredor. A primeira é de maio daquele ano: “a sua vida é serena e doce e tranqüila – enquanto a minha é rude – espinhosa e cheia de martírios, é a vergôntea donde caiu a rosa fragrante e corada” (DIAS, 1998, p.1041); a segunda, datada de 31 de agosto, também de Caxias: “minha vida é sofrer – é fantasiar dores e sofrimentos – eu bem sinto que isto tem muito de vago – muito de loucura – mas o que é certo é que eu soffro.” (DIAS, 1998, p.1042-3).

de Antonio, sugerindo sua predestinação à poesia e ao sofrimento. Assim, no romance, as cartas da mocidade definem o adulto enfermo; palavras do Prólogo aos *Últimos cantos* (de 1851) dão título à terceira parte do romance, sobre sua partida para Portugal (que ocorreu em 1838), e caracterizam o adolescente; poemas são copiosamente usados para descrever, explicar ou justificar ações e sentimentos do poeta desde a mais tenra infância, etc. De maneira análoga à biografia de Lucia Miguel Pereira, existe no romance de Ana Miranda aquela mesma teleologia apontada por François Dosse acerca da “vidobra”, “que faz do escritor um indivíduo dotado, desde o berço, de todas as qualidades exigidas para se tornar um criador excepcional” (DOSSE, 2009, p.85). Para a narradora de *Dias e dias*, Antonio “nasceu poeta” porque sentia-se “tocado por aquela expressão de mundos sensíveis, como sua alma era tanto, alma desfeita em lágrimas nas flores das bananeiras, desfeita em orvalho sobre as nossas relvas” (DD, p.24).

A concepção de poesia no romance está intrinsecamente relacionada a uma tendência crítica característica do início do século XIX, que via na literatura um indicador da personalidade do poeta⁵⁷. Essa atitude “considera as qualidades estéticas como uma projeção de qualidades pessoais e, em sua forma externa, vê o poema como uma transparência que se abre e leva diretamente à alma do autor” (ABRAMS, 2010, p.302-3). *Dias e dias* torna indissociáveis a sensibilidade de Gonçalves Dias e sua representação poética inspirada pelo sofrimento. O trecho a seguir, extraído do capítulo “Adeus, mamãe negra” da primeira parte do romance, é bastante sintomático dessa concepção:

a poesia é para gente como Antonio, gente que não fala, gente que se sente desamada, sem mãe, que lê no banco da praça, ou gente que não sorri, que ama a solidão, o silêncio, o prado florido, a selva umbrosa e da rola o carpir, como mesmo disse Antonio, gente que ama a viração da tarde amena, o sussurro das águas, os acentos de profundo sentir, para esses é a poesia. (DD, p.44-5, grifo nosso)

Sem marcas de atribuição de fontes – apenas a referência “como mesmo disse Antonio” – as linhas em grifo foram retiradas quase literalmente da sexta estrofe do poema “A Minha Musa”, publicado nos *Primeiros Cantos*. Nele, Gonçalves Dias traduz em verso a arte poética esboçada no “Prólogo da Primeira Edição”: trata-se de uma elaboração dos princípios de sua composição que, ao mesmo tempo em que parece ressentir a origem humilde, ressalta as qualidades dessa mesma simplicidade com a qual

o fazer poético atinge sua forma mais plena nos abismos da tristeza. O poema está dividido em dois momentos: no primeiro deles, o poeta fala que sua arte não deriva de imagens clássicas, como sua musa é triste e em nada se assemelha às ninfas gentis que vagam por sendas floridas e servem de inspiração aos seguidores de Horácio e Anacreonte; em seguida, explicitam-se as ideias e temas caros à poesia de Gonçalves Dias, como a solidão, o silêncio, a natureza e a melancolia. Na leitura de Massaud Moisés: “a consciente repulsa aos modelos antigos (...) se completa com uma plataforma poética que, além de ser, até certo ponto, a do próprio Romantismo brasileiro, espelha nitidamente a cosmovisão do poeta” (1984, p.33-34).

O capítulo que segue “Adeus, mamãe negra”, intitulado “A poesia, o poeta”, é ainda mais importante em termos de explicitação da ideia que o romance apresenta desses conceitos. Com ele, Ana Miranda trata de endossar a noção de um lirismo centrado no “eu”, ou seja, aquele em que Antonio Candido reconhece “a manifestação puramente pessoal, de estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência ou do engenho” (CANDIDO, 2006, p.343). Um trecho é significativo:

A poesia é para gente que gosta de errar pelos vales e campos, pelas ruas sujas, pelos becos sem saída, gente que *chora a vida que se escoia lenta*, longa e em vão, que ama a triste noite e suas *negras asas*, a poesia não é a tradução das estrelas, nem da brisa na palmeira, nem do murmúrio das florestas, a poesia é dor, sofrimento, espinho da vida a se entranhar no coração do poeta, poeta é aquele que sofre sem motivo, aquele que tem a inocência de determinar para sua própria vida sacrifícios de que ninguém toma conhecimento e a ninguém interessa [...]. Poeta é uma pessoa egoísta, isso foi Antonio quem escreveu numa carta a Alexandre Teófilo que Maria Luíza me deixou ler, *os poetas são egoístas nas suas dores, e orgulhosos, pensam que qualquer pessoa que tem uma alma boa vai se interessar por eles*, uma alma boa, assim feito eu, que tenho uma desgraçada alma compassiva. (DD, p.46, grifo nosso)

A passagem também traz empréstimos, dessa vez da correspondência de Gonçalves Dias. O trecho, na verdade, reproduz a carta de 4 de novembro de 1846 – quando Dias se preparava para editar os *Primeiros cantos* e já gozava da reputação de poeta no Rio de Janeiro –, onde se lê:

Os Poetas, diz o De Vigny, são todos uns egoístas, são, são por certo: – egoístas nas suas dores, ou orgulhosos, que pensam que todos que têm uma alma boa e compassiva se interessam por eles, e que têm a

⁵⁷ Cf. ABRAMS, 2000, p.302.

inocência ou fatuidade de se imporem sacrifícios ignorados, que ninguém lhes levará em conta.

[...]

A poesia não é a tradução da linguagem dos astros na placidez da noite – nem do vento gemendo nos leques da palmeira – nem da fonte sussurrando na solidão das matas: a Poesia é dor, é sofrimento, é o espinho da vida a entranhar-se pelo coração que nos arranca um grito – a que se chama – Ode ou Poema. Quem sofre pode não ser poeta; mas o poeta duvido que não sofra. (DIAS, 1998, p.1060)

“A poesia, o poeta” é capítulo-chave visto que revela a concepção crítica por trás dos dois conceitos mais importantes ao romance e porque, ao fazê-lo, explicita o peso e a influência que as noções de (e sobre) Gonçalves Dias exercem na narrativa de Feliciano. Destarte, reitera a ideia de poesia associada ao sofrimento (“Poesia é dor”) e o sofrimento como indissociável do poeta (“Poeta é aquele que sofre sem motivo”). Entregue à teleológica elaboração de Feliciano, a narrativa não distingue os atributos pessoais que Gonçalves Dias projetou diretamente em sua obra das distorções e exageros provenientes das convenções literárias apropriadas pelo poeta. Do contrário, aproxima uma coisa e outra num discurso que testemunha em favor da predestinação à poesia, reforçado no romance pelas palavras (do poeta, mais uma vez) que serviram de prólogo aos *Primeiros cantos*:

Antonio foi trabalhar no armazém da família, mas sobre aquele grande livro de escrituração ele afirmava seu espírito, sobre os números ele preparava sua poesia entregando-se a *impressões momentâneas* e aprendendo a *ler em sua própria alma*, a *reduzir à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que lhe vinha de improviso*, também *as idéias que lhe inspiravam a contemplação de uma paisagem*, ou de uma menina que entrava na casa de comércio para comprar meio quilo de feijão verde, ele aprendeu *a casar o pensamento com o sentimento, o coração com o entendimento, a idéia com a paixão, a colorir o mundo com sua imaginação, a fundir tudo isso com a vida e com a natureza, a purificar as coisas com o sentimento da religião e da divindade*, a descobrir o espírito que o levaria pela vida, a *santa Poesia* (DD, p.49, grifo nosso)

Os grifos marcam a ocorrência de trechos do “Prólogo da Primeira Edição”, o qual endossa a indissociabilidade, já sugerida pela apropriação de “A Minha Musa”, entre a expressão lírica e a psicologia do poeta. A ideia de poesia no romance é arrematada com a expressão “santa Poesia” que, além de lhe emprestar um sentido

religioso⁵⁸, confere-lhe a função de um “espírito” que acompanharia o poeta por toda a vida. A associação é plenamente significativa quando consideramos que apenas algumas páginas atrás, no romance, a poesia já fora definida como “dor”.

A presença do prólogo sugere, ainda, a imagem de Gonçalves Dias como um grande poeta, que tem “a liberdade e a perfeita consciência de que a única regra existente na criação poética é a da adequação da linguagem aos sentimentos e emoções que devem ser expressos” (ESTEVES, 1999, p.104). Esse mesmo aspecto foi apontado por Manuel Bandeira, para quem Gonçalves Dias “não precisa de regras de ninguém para criar o seu ritmo e a sua música” (1998, p.70)⁵⁹. Poderia sugerir, então, uma tensão na representação do poeta, ou seja, entre as vertentes críticas do Romantismo: uma, que o atrela à concepção expressivista da arte e o associa à imagem do grande escritor com aquela “quota pesada e ostensiva de sofrimento” (CANDIDO, 1970, p.15) que, longe de lhe tolher o estro e a lira, aumenta-lhe a inspiração e elevam-lhe os versos aos extremos da excelência em expressividade; a outra, que percebe a qualidade técnica das composições e argumenta pela consciência da autossuficiência da arte, reconhecendo, no trabalho artístico, sua independência em relação ao eu autoral.

Há em *Dias e dias*, todavia, evidente valorização de uma dentre essas duas teorias críticas do Romantismo: endossado pela ideia de poesia associada ao sentimento, o discurso de Feliciano apresenta Gonçalves Dias enquanto “imagem paralisada” numa atitude de sofrimento. Em síntese, o romance de Ana Miranda é abertamente a reafirmação de uma imagem tradicional do poeta sofredor, guiada, nas palavras da autora, por um

sentimento de afeto por Gonçalves Dias, de compaixão por sua vida tão esmagadora e humilhante, [...] um sentimento de querer proteger esse homem tão frágil e desamparado, mas ao mesmo tempo capaz de uma rara força literária. (ANA MIRANDA, 2008⁶⁰)

⁵⁸ Convém lembrar que os santos mártires são beatificados em virtude de seu sofrimento na terra. Ser santo significa abdicar de confortos, imolar-se, e se privar de pequenos prazeres terrenos em função da fé em Deus. De acordo com Louis Réau: “El latín *sanctus* (*sancitus*), que es la fuente del francés *saint* y del italiano *santo*, significa ‘separado del mundo profano’. Los *sancti* son ‘los separados’” (2008, p.373).

⁵⁹ Para uma análise detalhada sobre a importância do Prólogo de Gonçalves Dias, ver o estudo *A consciência criadora na poesia brasileira* do professor Sérgio Alves Peixoto.

⁶⁰ Entrevista concedida a Henrique Araújo, para o jornal *O povo*. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/amiranda.html#dias>>. Último acesso: 20/11/2012.

Noutra entrevista, Ana Miranda fala sobre os estágios iniciais de elaboração do romance, e manifesta a força com que a relação entre poesia e expressividade influenciou sua compreensão do poeta:

Fui reler os poemas de Gonçalves Dias, e pela primeira vez, de forma consciente, fiz uma leitura “biográfica”. Foi uma experiência muito importante para mim, no sentido de eu ter contato com os gritos e os murmúrios dos meus personagens-fontes. Durante essa leitura, o meu romance *Dias e dias* foi se construindo dentro de mim, a cada poesia que eu relia. Mas demorou uns vinte anos para ressurgir, em sua forma final. (MIRANDA, 2007)

De maneira geral, a tendência central da teoria expressiva vê uma obra de arte essencialmente como “o interior transformado em exterior, o resultado de um processo criativo que opera sob o impulso do sentimento e incorpora o produto combinado das percepções, pensamentos e sentimentos do poeta” (ABRAMS, 2010, p.41-2). A associação que Ana Miranda cria entre a poesia e os “gritos e murmúrios” de Gonçalves Dias sugere aquela valorização da obra de arte pelo que ela traduz de sinceridade, por uma suposta harmonia “com a intenção, o sentimento e o real estado mental do poeta enquanto ele compõe” (ABRAMS, 2010, p.42). Na primeira metade do século XIX, esse ponto de vista foi responsável por colocar o poeta no centro do produto artístico, provocando um deslocamento em relação às teorias pragmáticas do século XVIII voltadas aos efeitos da obra no público. A proposição “Poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos intensos”, do prefácio de Wordsworth a *Lyrical Ballads* (1800), sinaliza a guinada dessa crítica expressiva. Mais tarde, na década de 1830, outro inglês, John Stuart Mill, tratará de reelaborar essa noção ao definir poesia como “a expressão ou articulação do sentimento” (*apud* ABRAMS, 2010, p.43), confirmando a longevidade e a importância da teoria expressiva da arte no romantismo inglês.

Frente às duas teorias críticas do movimento romântico, Ana Miranda opta por representar Gonçalves Dias a partir da associação entre Romantismo e expressividade. Uma visão bastante difundida e tradicional, que vê a poesia romântica, essencialmente, como transbordamento de sentimento.

É sintomático, portanto, que ao considerar seu próprio processo de elaboração do romance, a autora abandone as metáforas de transbordamento, expressão direta ou projeção do pensamento e dos sentimentos do artista, para declarar uma concepção diferente de literatura, resultante de longa maturação, durante a qual pôde

construir, dentro de si, a cada poema lido, personagens e enredo, indicando com clareza a distância entre sua poética e a teoria do expressivismo romântico.

2.3. FELICIANA E O ROMANTISMO

Assim como a poesia de Gonçalves Dias no romance é associada ao expressivismo, a elaboração de Feliciana segue princípio semelhante. De certa maneira, a compreensão do Romantismo, por um lado, como arte expressivista, e, por outro, como condição *sine qua non* ao entendimento do poeta Gonçalves Dias⁶¹ engendrou Feliciana. Nas palavras da própria autora:

[Feliciana] representa os diversos aspectos do Romantismo, ela é o espírito romântico, ou melhor, ela lida com os aspectos do Romantismo, como o eu sensível, a busca do próprio rosto, a brasilidade, a idealização do amor impossível como perpetuação do desejo, a perpetuação do desejo como símbolo da arte (MIRANDA, 2008).

Partindo dessa premissa, a construção de Feliciana pressupõe o arranjo desses aspectos. Repleta de “imagens de puro Romantismo” (POSSANI, 2009, p.40), a narrativa aponta para uma visão do movimento não só enquanto manifestação literária, mas principalmente, na súpula de Octávio Paz, como “um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer” (1984, p.83). Ou seja, o Romantismo de Feliciana se manifesta como visão de mundo que exhibe traços de um Romantismo ingênuo, como o conflito do indivíduo com o mundo, o escapismo, a correlação entre sentimento e natureza, o nacionalismo como expressão da identidade e o subjetivismo exacerbado (GUINSBURG, 2011).

O Romantismo foi, “antes de tudo, um movimento de oposição violenta ao Classicismo e à época da Ilustração” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p.261). Contrário ao idealismo racionalista que via na abolição de deficiências orgânicas, entraves sociais e outros fatores extrínsecos, a possibilidade de todos os homens aproximarem-se pela racionalidade, o idealismo romântico valorizava exatamente seu contrário, aquilo que distingue um indivíduo do outro, suas idiossincrasias. Opondo-se às regras das teorias pragmáticas do fazer literário, ao conceito de obra de arte como

⁶¹ Cf. CANDIDO, 2006; COUTINHO, 2004; PEREIRA, 1943.

criação disciplinada rigidamente submetida a regras de composição com o intuito de causar um determinado efeito no público, a teoria romântica enfatiza o *artista*: “o que prevalece agora não é propriamente o objeto criado, mas o ato de criação e o sujeito criador. Há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, a obra valida-se na medida em que exprime o ser profundo do autor” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p.168).

A ênfase no sujeito é uma categoria estética especialmente relevante da expressão artística do Romantismo em suas duas vertentes de definição⁶² e dela advém o destaque que a biografia adquire no movimento:

A história pessoal, as paixões e traços de personalidade do artista passam a responder pela natureza e caráter da criação de arte. A obra tende a ser confundida com o autor, num movimento inverso ao do Classicismo, que procura obliterar o autor por trás da obra. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 268)

A relação que Feliciano mantém com Antonio está fundada no individualismo romântico, nessa valorização do indivíduo por aquilo que o distingue do outro. A pormenorização que acompanha o relato procura ver cada singularidade do poeta no contexto geral de sua vida, integrando as partes no todo maior de maneira a demonstrar sua sensibilidade inata à poesia e sua grande suscetibilidade à paixão. Reciprocamente, a narradora se destaca e é individualizada por sua capacidade única de compreensão do autor: à medida que descreve a vida de Antonio, Feliciano engendra uma elaboração da própria vivência, e revela, de maneira análoga, que sua atração pelo poeta romântico também tem raízes profundas num temperamento igualmente sensível, predestinado para o amor: “eu já era obstinada antes de nascer” (DD, p.42), “viviam em silêncio ruminando o meu mundinho” (DD, p.64), “a deslizar entre as roupas aveludadas da tristeza” (DD, p.97), “oprimida pela timidez, pela reza, pela umidade da sombra, pela força de um amor incontrolável” (DD, p.131), dona “de uma atração arrasadora pela melancolia e pela infelicidade” (DD, p.135).

Através do drama íntimo de Feliciano, que amargura uma paixão não correspondida, Ana Miranda faz emergir um dramático confronto com o mundo. No âmago desse conflito está o próprio “elemento romântico” que seria, na definição de Kierkegaard, “o perpétuo esforço para apreender aquilo que se desvanece” (*apud*

⁶² O romantismo expressivista e o romantismo crítico.

NUNES, 2011, p.68). Transformado numa idealização, Gonçalves Dias representa um sonho de comunhão que o romantismo de Feliciano produz, mas nunca efetivamente realiza, devido ao “modo de ver as coisas, de um cunho irracional e até cego, porque destemperado, sem disciplina” (ROSENFELD; GUINSBURG, p.279) que se verifica na atitude do sentimentalista: “Meu Deus, toda a minha vida dedicada a Antonio,” reconhece a narradora ao final do romance, “Maria Luíza me disse que sou cega para o mundo, que vejo Antonio e nada mais, mas que nada sei de Antonio, que vivo de sombras” (DD, p.198).

A insistência em enxergar somente sombras aponta para uma vivência absoluta da interioridade, a qual Benedito Nunes chamou de “primado ontológico da vida interior” (2011, p.67). Mimetizando a atitude do poeta sonhador que é, antes de tudo, homem do desejo, Feliciano acredita apenas no que lhe dita a fantasia, está sempre disposta a abandonar as “coisas que lhe fazem febre”, para ver “o mundo de azul e d’ouiro”⁶³ (DD, p.25). Com essa atitude, evita a tácita insatisfação que a realidade lhe desperta:

Desejo acreditar no que diz Maria Luíza, mas acredito apenas em meu coração, sei quanto fel pode haver no coração de uma romântica. Talvez ele tenha confundido meus olhos com as vagens do feijão verde e com as paisagens que ele tanto ama de palmeiras esbeltas e cajazeiros cobertos de cipós, talvez estivesse apenas ensaiando o grande amor que iria sentir na sua vida adulta, quando escreveria tantos poemas, dos mais dedicados, apaixonados, melancólicos, dos mais saudosos, e ao pensar nisso *uma tristeza funda, inexprimível, o coração me anseia*.⁶⁴ (DD, p.19, grifo nosso)

Destarte, Feliciano é uma personagem enquadrada num confronto dramático entre o sonho e a realidade, “misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade” (NUNES, 2011, p.69). Feliciano deseja o “sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo ‘amor da irresolução e da ambivalência’, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero” (NUNES, 2011, p.52). Influenciada pelos arpejos de liberdade da poesia, é incapaz de encontrar aquela profusão de sentimentos na pacata Caxias, porque sob a ilusão de que os arroubos da paixão não se coadunam à rotina. De acordo com Afrânio Coutinho, o escapismo seria:

⁶³ Ambas as expressões foram retiradas da correspondência de Gonçalves Dias.

⁶⁴ Versos do poema “O baile”, *Últimos cantos*.

o desejo [...] de fugir da realidade para um mundo idealizado, criado, de novo, à sua imagem, à imagem de suas emoções e desejos, e mediante a imaginação. [...] Pela liberdade, revolta, fé e natureza, em comunhão com o passado ou aspiração pelo futuro, esse escapismo [...] constrói o mundo novo à base do sonho. (COUTINHO, 2004, p.9)

Sua busca por evasão se exprime, pois, através da força com que rejeita o utilitarismo, a vida comum sem atrativos, a existência irrisória da mulher e dos velhos. Como alternativa, Feliciano recorre à linguagem do poeta para trazer ao seu cotidiano sentimentos que a resgatam da mesmice de uma vida insignificante. Ilustra-o a passagem que segue, quando a narradora, criança, se esconde no telhado de casa em busca de solidão:

aquele telhado era a própria vida esvoaçando, mágica ilusão enfeitada, a força d'afflicção dos seios d'alma, os olhos que chamejam, *sobre a veiga formosa, uma menina travessa e ruidosa, a pele coberta de um pó sutil de rubis e de safiras, um humano serafim*, ali deitada no telhado vestida de noiva até que chegasse a noite à viração abrindo o cálix, lua, a minha rota grinalda, o meu amassado buquê, a minha luva rasgada, a coruja que doudeja, a menina, uma flor de poesia... (DD, p.103)

Os trechos em itálico, grifos da autora, e as partes sublinhadas, grifos nossos, marcam versos de “A infância”. Sintomaticamente, o poema fala em “visões doutros céus, doutros mundos” (DIAS, 1998, p.416) que o eu-lírico deseja para encantarem a alma da mimosa a quem as quadras são dedicadas. Marca, porém, o descompasso entre a vida ruidosa e alegre da menina travessa e o destino do bardo magoado e esquecido, cujos versos, caso lhe cheguem aos ouvidos, serão “rota grinalda” sem qualquer encanto. Segundo Rosenfeld e Guinsburg (2011, p.273), a justaposição de encantamento e desilusão – presente no poema e no trecho do romance – faz parte da “configuração biotípica” dos românticos que, “se num momento se entregam a um ardor extasiado [...], logo a seguir, se envolvem em tristeza mortal”. Noutra passagem, ao receber a notícia da (falsa) morte de Antonio, o “desespero exacerbado” e o “irracionalismo masoquista” que marcaram a “fase egótica” do movimento no Brasil (BOSI, 2006, p.109) tomam conta da descrição:

Chorei dias seguidos, lágrimas puras, sem poder levantar-me da rede, sem força nas pernas, o peito oprimido por uma grande dor, as mãos trêmulas, o rosto pálido, olheiras fundas, a voz rouca, sem fome nem sede nem vontade de viver num mundo onde Antonio não estava mais, [...] a dizer blasfêmias contra Deus, a rojar meu corpo no chão, minha alma querendo se erguer aos céus atrás da alma de Antonio que se elevava como o incenso (DD, p.210).

De certa forma, a gestualística romântica do exagero é responsável por manter Feliciano alheia ao “mundo másculo e áspero” de seu pai, “sem livros nas prateleiras ou armários, sem piano na sala, apenas gaiolas de sabiás e toalhas de crochê, clavinas e oratórios, cavalos à porta, botas de couro e faca de mato” (DD, p.136). Segundo Candido, “o individualismo, destacando o homem da sociedade ao forçá-lo sobre o próprio destino, rompe de certo modo a idéia de integração, de entrosamento” com a sociedade em que vive e com os modos de vida de sua época. Disso advém “certo baralhamento de posições, confusão na consciência coletiva e individual, de onde brota o senso de isolamento e uma tendência invencível para os rasgos pessoais, o ímpeto e o próprio desespero” (2006, p.342). No romance, a mistura de consciências conflitantes é resolvida com o triunfo do individual sobre o coletivo, na medida em que o sentimento da narradora determina as descrições do ambiente, ou seja, as impressões pessoais modificam o mundo exterior e transformam a realidade em espelho de sua interioridade:

eu lia e relia seus livros, lia e relia a composição aos meus verdes olhos, a dor era um gigante vulcão que fervia no meu peito, imobilizando meu ser dentro de um quarto embalsamado em que tudo eram sombras, a rede flutuava na inexistência, o toucador na irrealidade, o baú na inconstância, tudo, mal e porcamente, era nada. (DD, p.212)

A nulidade representada pelo mundo e a entrega aos arroubos do sentimentalismo remetem àquela hipertrofia dos sentimentos que se tornou espécie de lugar-comum para a definição do Romantismo. Reforçam a imagem do romântico “como alguém necessariamente cativo dos êxtases amorosos, que passa os dias entregue a lânguidos e plangentes devaneios, e as noites convulsionado por delírios que acabarão por ceifar-lhe a vida ainda em pleno viço da juventude” (VOLOBUEF, 1999, p.367-8). A esse estado de constante evasão de si mesmo e do mundo utilitário, a sensibilidade romântica haveria encontrado abrigo no mundo natural – “lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual” (COUTINHO, 2004, p.9).

De fato, já demonstramos⁶⁵ o peso que as metáforas da natureza tomadas de empréstimo à poesia de Gonçalves Dias possuem no romance. Além do sabiá que define alternadamente várias personagens, e dos símbolos de imobilidade, como a palmeira (DD, p.113) e a colina (DD, p.144), que caracterizam Feliciano, o mar, a tarde, o romper d’alva e a noite – elementos que serviram de tema para os hinos gonçalvinos – também

são integrados ao discurso do romance à medida que os versos do poeta são apropriados para traduzirem estados d'alma da narradora. Na passagem a seguir, por exemplo, a amplitude da natureza é correlata da sensação de liberdade da narradora e sua descoberta do mundo:

Então era aquilo o sentimento do adeus, a ventura do partir, os arpejos da liberdade tocavam meu coração e faziam meu corpo tremular, ventos e correntezas e cabelos, viver para o horizonte, então era aquilo a *brisa favorável*, a *vasta amplidão do mundo que embriagava!* as minhas horas passavam curtas e cheias de um inefável suspense, eu nunca havia experimentado aquela sensação de *folha ao vento a esvoaçar sem custo*, de respirar o espaço e *galgar os escarcéus*⁶⁶, nunca havia imaginado um mundo que mudasse a cada instante, nem que pudesse haver tanta amplidão de matas, e o coração impelido por algo que não era o amor, mas tão intenso quanto o amor, além das montanhas, além das nuvens, além da amplidão, partir, separar a alma da terra, deixar o pai, deixar o percurso de uma lua, uma rosa jogada às ondas do mar, palinódia! (DD, p.163)

Com razão, neste trecho, pode-se falar em uma forte relação entre mundo natural e o sentimento da liberdade. Não por acaso, a passagem foi escolhida para a contracapa do romance e é exemplo sintomático de uma postura sentimentalista frente à natureza.

Segundo Karin Volobuef, o mundo natural representou, também, uma possibilidade de afirmação de identidade nacional através da descrição particularizante da paisagem. Em seu estudo sobre a prosa romântica brasileira, a autora afirma que “a Natureza – a topografia, o solo, a fauna e flora, o céu, o clima – seria o gérmen de uma nova criação artística que elevaria os países americanos, depositando-os no mesmo patamar e em pé de igualdade com os próceres da cultura européia” (VOLOBUEF, 1999, p.212). Esforço semelhante já fora empreendido pelos poetas, para quem “descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional” equivalia a se libertar “do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto espontâneo, característico, particular” (CANDIDO, 2006, p.333). Enquanto que nos países europeus o movimento romântico representou, via de regra, um olhar voltado ao passado medieval, no Brasil, a busca pela construção de uma identidade nacional de que

⁶⁵ Capítulo 1: “A ‘Canção do exílio’ no romance de Ana Miranda”.

⁶⁶ Os trechos em itálico indicam apropriações do hino “Adeus”, *Primeiros cantos*.

o futuro pudesse se apropriar impeliu nossos românticos a olharem para o presente, outorgando-se a tarefa de colocar o país diante do espelho.

Correlatamente, Feliciano é uma personagem em busca da própria identidade que amiúde se mira no espelho: “Na data marcada, ao anoitecer no quarto vesti o vestido novo, soltei os cabelos, não sabia o que fazer, pinteí o rosto de alvaiade e os lábios de carmim, olhando-me no espelho *a buscar dentro de minh’alma aquela que eu era*” (DD, p.83, grifo nosso). Na estética romântica, proliferam exemplos em que “o eu se coloca diante de um espelho, que é ele próprio; desdobra-se” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p.288). Em *Dias e dias*, Feliciano vive cercada por esse simbólico objeto:

Minha casa era cheia de espelhos, porque mamãe gostava de espelhos, era sua maior vaidade pentear os cabelos muito bem penteados, e olhei meu rosto no espelho do toucador de mamãe, meus olhos amargamente quase verdes, os lábios grossos que me envergonhavam, meus cabelos de gaforinha, minha língua vermelha, meu queixinho pontudo. (DD, p.94)

De maneira geral, o Romantismo foi responsável por levantar as primeiras considerações acerca da mestiçagem de nosso país. Amiúde a elaboração de um passado mítico para o Brasil em poemas e romances apresenta o conúbio inter-racial como princípio alegórico constitutivo do povo brasileiro. Assim como muitas heroínas do nosso Romantismo e como Antonio, que era filho de português com cafuza e tinha “beijos grossos” (PEREIRA, 1943, p.11), os traços de Feliciano apontam para a mistura de raças: “olhei meu rosto no espelho e vi o quanto sou diferente de Ana Amélia, *meus lábios grossos* e olhos levemente verdes, amendoados, cabelos que parecem mais um capacete, uma gaforinha que inutilmente tento esconder, *como se fosse eu a filha de mãe negra*” (DD, p.136, grifo nosso). A comparação ao final do trecho sugere pelo menos duas matrizes na composição física da narradora: os lábios grossos e a cabeleira vasta e escura do negro, a tez branca e os olhos azeitonados do conquistador europeu. Em defesa de uma busca pela brasilidade na personagem, é significativa a inadequação dos traços de Feliciano à moda europeia no exemplo que segue:

Embalde, quanto mais eu gastava dinheiro com roupas e mais roupas, flores de pano, sapatos, chapéus, mais eu me sentia ridícula e malvestida, mais distante das elegâncias de boudoir, os vestidos que dona Formosa costurava ficavam sem graça e não escondiam a minha verdade interior, meu passado, minha origem, a minha biografia e a minha história (DD, p.130).

Percebe-se, com a passagem, que o impulso em direção à obliteração da própria origem é recompensado com um sentimento de ridículo, de desconformidade. Apesar de admirar “aquelas mulheres estendidas dolentes num divã ouvindo os rapazes a contar suas últimas viagens a Paris” que via nos almanaques franceses, Feliciano não deseja ser uma delas, mas apenas “ter seus encantos e desgarras” (DD, p.130) para conquistar Antonio e trazê-lo de volta à pátria. Muito mais que representar uma admiração desmedida pela cultura europeia, a atitude da narradora mimetiza sem sucesso – porque uma artificialidade – aquilo que, de si para si, julga ter algum poder de encanto sobre o poeta cosmopolita. Ademais, convém lembrar, junto a Bakhtin, que o confronto cultural é imprescindível à elucidação da consciência: “somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, encontrar e renovar sua expressão verbal, gerar novas ideias” (BAKHTIN, 2010a, p.98). A identidade cultural de Feliciano é gerada no embate entre seu universo e o comportamento das francesas dos almanaques e folhetins: dessa forma, a comparação no trecho citado fomenta o sentido da pátria na consciência da narradora que, ao final do romance, começa a compreender “o que significa, na verdade, *nosso céu tem mais estrelas*” (DD, p.231).

O monólogo de Feliciano aponta o tempo todo para essa relação com as palavras dos outros como forma de autoconhecimento. É importante ressaltar, ainda, que o monólogo foi, também, uma forma eminentemente romântica de expressão das emoções, embasada na tendência crítica que via no poema uma forma emancipada de autoanálise⁶⁷. Segundo John Stuart Mill, para quem “poesia é a expressão ou articulação do sentimento”, “toda poesia é da natureza do solilóquio” (*apud* ABRAMS, 2010, p.45). Para Candido, essa forma poética se coadunaria com a figuração do poeta romântico que, comparado a um profeta que olha para dentro de si, tem a missão de comunicar aos outros as verdades do espírito:

O poeta romântico não apenas retoma em grande estilo as explicações transcendentais do mecanismo da criação, como lhes acrescenta a ideia de que a sua atividade corresponde a uma missão de beleza, ou de justiça, graças à qual participa duma certa categoria de divindade. Missão puramente espiritual, para uns, missão social, para outros – para todos, a nítida representação de um destino superior, regido por uma vocação superior. É o bardo, o profeta, o guia. Por isso, sua atitude inicial é a tendência para o monólogo. Monólogo capcioso, é

⁶⁷ Cf. ABRAMS, 2010.

verdade, na medida em que pressupõe auditores; verdadeiro monólogo de palco, em cujo fundo fica explícito o diálogo. (CANDIDO, 2006, p.344)

Por se tratar de uma conversa interior o monólogo é, destarte, um caminho para o exercício da autognose. Logo, a forma narrativa de *Dias e dias* corresponde, na prática do romance, ao que o solilóquio representaria no universo da poesia: uma forma legítima de autoconhecimento que se revela pelo tom confessional. A mudança de atitude que se verifica em Feliciano no final do relato se realiza principalmente porque durante todo o monólogo sua voz está cheia das palavras de outros, que foram ouvidas ou lidas. Segundo Bakhtin:

A palavra ideológica do outro, interiormente persuasiva e reconhecida por nós, nos revela possibilidades bastante diferentes. Esta palavra é determinante para o processo da transformação ideológica da consciência individual: para uma vida ideológica independente, a consciência desperta num mundo onde as palavras de outrem a rodeiam e onde logo de início ela não se destaca; a distinção entre nossas palavras e as do outro, entre nossos pensamentos e os dos outros se realiza relativamente tarde. (BAKHTIN, 2010b, p.145)

De fato, a tomada de consciência de Feliciano só “se realiza relativamente tarde”, no final da vida de Antonio, porque dependia, impreterivelmente, do embate com outras consciências, aproximadas pelo monólogo. A natureza dialógica da consciência não sobrevive sem o outro e depende do outro para se transformar, ou seja, ela não pode existir “reificada” num “eterno monólogo” como desejava a narradora, pois “o todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira, encontra-se com outra, e nesse encontro tenso está toda a sua essência” (BAKHTIN, 2010a, p.322). Sendo polifônico, o monólogo de Feliciano contém o gérmen da sua mudança de atitude, levando-a a terminar o relato sentindo-se diferente de quando o mesmo teve início.

Feliciano está para o romance como o indivíduo está no centro do Romantismo. Assim como os poetas que sofriam e fantasiavam dores e sofrimentos, Feliciano anseia por amar qualquer coisa apaixonada e idealmente. Ela *deseja* ser romântica nesse sentido, assim como imagina que o fossem Antonio e as moças por quem ele se apaixonava. Seu principal alimento é o sonho, com o qual lhe é possível alcançar o arbítrio das verdades inventadas:

sou alguém que ama em segredo, não sei por que sou assim, talvez seja aquele mesmo problema dos poetas que se entregam a sacrifícios que não interessam a ninguém, *vivem para o próprio segredo*, mas

prefiro isso ao lugar-comum, prefiro essas pessoas revolvidas pela tristeza, do que ter um pensamento a menos a cada ano, prefiro amargar a engolir, apenas por amar Antonio sinto-me como que enfeitada de ouro e pérolas. (DD, p.47-8, grifo nosso)

Uma vida “muito mais romântica porque secreta” (DD, p.47) define a existência de Feliciano. Alimentada pela compreensão de poesia enquanto dor e do poeta como um sofredor “não por vaidade mortificada, mas pelo próprio temperamento poético, submetido a arranjos da sociedade, feito por e para naturezas mais rígidas” (MILL *apud* ABRAMS, 2010, p.146), Feliciano assume para si mesma o papel de “desgraçada alma compassiva” (DD, p.46) capaz de perceber o valor da poesia e mimetizar a atitude do poeta que se sacrifica em silêncio, referida por Gonçalves Dias na carta de novembro de 1846⁶⁸.

Em resumo, o Romantismo refletido nas atitudes e conflitos de Feliciano é, fundamentalmente, um Romantismo de individualismo e subjetividade, escapismo e sonho. Com isso, Ana Miranda retoma um discurso que amiúde acompanha a noção mais difundida do que foi o movimento. Como “uma forma de preservar a continuidade [o impulso conservador] na descontinuidade” (HUTCHEON, 2000, p.97), o romance de Ana Miranda reitera os discursos que consagraram Gonçalves Dias nas letras nacionais, da mesma forma que Feliciano representa o esforço de manter o poeta vivo na memória coletiva. Basta lembrar que a narradora deseja ter filhos com o professor Adelino só para ter a quem transmitir seu amor por Antonio (DD, p.179) e, por medo de morrer e esquecê-lo, cuida de si “apenas para viver mais, para que ele nunca fosse esquecido”, e declama “seus poemas todos os dias, para que não morresse completamente” (DD, p.213).

⁶⁸ “Os Poetas, diz o De Vigny, são todos uns egoístas, são, são por certo: – egoístas nas suas dores, ou orgulhosos, que pensam que todos que têm uma alma boa e compassiva se interessam por eles, e que têm a inocência ou fatuidade de se imporem sacrifícios ignorados, que ninguém lhes levará em conta.” (DIAS, 1998, p.1060).

3. DISTANCIAMENTOS

O sonho é uma segunda vida. – Gerárd de Nerval

No capítulo anterior, analisamos a retomada reverente da fortuna crítica de Gonçalves Dias como parte integrante do edifício ficcional de *Dias e dias*. Também ficou sugerido que esse expediente consiste num procedimento imprescindível à realização da paródia porque, segundo Linda Hutcheon, o gênero “pressupõe uma lei e sua transgressão, repetição e diferença, e é nisso que reside a chave de seu duplo potencial: ele pode ao mesmo tempo conservar e transformar, ser tanto mistificador quanto crítico” (2000, p.101).

Ao retomar a fortuna crítica de Gonçalves Dias e, principalmente, sua poesia, Ana Miranda estabelece uma relação de interdependência entre seu discurso e os textos fontes. Ambos são enriquecidos: o primeiro, pelo “sentido histórico”, isto é, a “percepção da presença do passado” (ELIOT, 1989, p.39) que é parte integrante da bagagem que acompanha a obra retomada. A paródia desperta a escritora para aquela consciência, apontada por T. S. Eliot, de que a escrita de qualquer autor coexiste com toda a literatura que lhe precede, “e é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade” (ELIOT, 1989, p.39). Correlatamente, os textos parodiados também se beneficiam com a renovação ou repetição que o novo texto lhes impõe, porque a paródia traz o texto canônico de volta à apreciação crítica. Por isso ela é “dotada do poder de renovar. Não precisa fazê-lo, mas pode” (HUTCHEON, 2000, p.115).

Apesar de ser “normativa em sua identificação com o Outro”, a paródia é, também, “contestatória em sua necessidade [...] de se distinguir do Outro que lhe precede” (HUTCHEON, 2000, p.77). Uma vez que reconhecer a diferença subentende detectar as normas que definiam o universo cultural ou linguístico que está sendo parodiado, a paródia deve ser considerada em sua essência, paradoxalmente, uma “transgressão autorizada”. A expressão pertence a Bakhtin (2010a), e é retomada por Linda Hutcheon para caracterizar a ambivalência a partir da qual a paródia se constitui como gênero em constante diálogo com a tradição:

As transgressões da paródia, em última análise, continuam a ser autorizadas – autorizadas pela própria norma que procuram subverter. Mesmo no caso da zombaria, a paródia reforça; em termos formais, ela inscreve as convenções burlescas em si mesma, garantindo assim que elas continuem a existir. É neste sentido que a paródia é a guardiã do legado artístico, definindo não só onde a arte está, mas de onde ela veio. (HUTCHEON, 2000, p.75)

O status ideológico da paródia é paradoxal porque pressupõe autoridade e transgressão, repetição e diferença. Destarte, o contexto enunciativo de *Dias e dias* carrega a complexidade do gênero em três linhas de atuação: primeiro, porque revitaliza a tradição representada pela poesia de Gonçalves Dias; em seguida, propondo uma nova forma de olhar a produção do poeta; por fim, questionando e criticando o amor sentimental e trazendo, para o presente, uma discussão sobre afetividade e idealismo. Este capítulo tratará de analisar essas transformações paradigmáticas que o romance impõe aos textos retomados que culminam na apropriação e transformação da principal fonte linguística do romance: a poesia de Gonçalves Dias.

3.1. DO INDIANISTA AO LÍRICO

Ainda hoje, a faceta indianista de Gonçalves Dias permanece como a mais representativa do poeta: ela figura em larga escala nos livros didáticos de ensino fundamental e médio e, com algumas exceções, tem sido a tônica da crítica acadêmica. Independente da variedade temática e da versatilidade com que compôs seus versos nos mais diversos gêneros e formas (ACKERMANN, 1964), apesar de sua atuação como filólogo, jornalista, dramaturgo, historiador e etnólogo (PEREIRA, 1946), e ainda que o núcleo americano represente uma parcela exígua no vasto conjunto de sua obra (BOSI, 2006), é como “poeta dos índios” que Gonçalves Dias vive no imaginário do povo brasileiro.

Nos manuais escolares, os poetas do nosso Romantismo são, de modo geral, apresentados segundo o tradicional modelo das três gerações românticas. Baseada em critérios estético-temáticos, essa divisão agrupa a produção da época nas seguintes vertentes: geração *indianista* ou *nacionalista*, geração *ultrarromântica*, também conhecida como *mal do século*, e a chamada geração *condoreira*, de traços abolicionistas e republicanos. Problema dos mais complexos, essa organização é síntese de uma preocupação crítica de longa data: frente à variedade da produção dos escritores românticos brasileiros, a nossa historiografia literária teve de se valer de critérios

cronológicos, temáticos ou estéticos para abarcar didaticamente os escritores do século XIX. Destarte, muitos críticos se ocuparam em propor modos por meio dos quais fosse possível analisar as várias configurações do movimento no Brasil.

As histórias de Massaud Moisés⁶⁹ e Afrânio Coutinho⁷⁰, por exemplo, se apoiam no critério cronológico. O primeiro compreende o Romantismo em três períodos: *1836 a 1853* (no qual se inserem Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar); *1853 a 1870* e *1870 a 1881*; já Coutinho divide os românticos em quatro grupos, de acordo com a publicação de suas obras, colocando Gonçalves Dias no segundo deles, 1840-1850, quando predominava “a descrição da natureza, o panteísmo, a idealização do selvagem, o indianismo” (COUTINHO, 2004, p.21). De outro modo, Otto Maria Carpeaux⁷¹ se deixa guiar pela diversidade estilística e ideológica dos autores, agrupando-os nas seguintes fases: *pré-romântica*; *Romantismo nacional e popular* (na qual encontramos Gonçalves Dias junto a José de Alencar, Bernardo Guimarães e Porto Alegre), *Romantismo individualista* e *Poesia social*. De forma análoga, Ronald de Carvalho⁷² apresenta quatro grupos: *poesia religiosa*, *poesia da natureza* (associada a Gonçalves Dias), *poesia da dúvida* e *poesia social*. Também orientada por questões temáticas é a divisão em três gerações de José Veríssimo⁷³: *inicial* (Magalhães, Teixeira e Sousa, Pereira da Silva, Gonçalves Dias, Macedo), a *segunda* (Alencar, Azevedo, Manuel Antonio de Almeida, Bernardo Guimarães, Casimiro de Abreu), e a *última* (Taunay, Távora, Varela, Castro Alves, Machado de Assis)⁷⁴. Com esses exemplos, é possível discernir a constante que marca o lugar de nosso poeta: cronologicamente entre os primeiros românticos e tematicamente junto à poesia de feição patriótica ou indianista.

Para a fixação do poeta na “primeira geração romântica”, e consequente valorização de apenas uma dentre as várias vertentes de sua poesia, parece contribuir, ainda, a ênfase dada à dimensão política do movimento literário, que via na idealização da natureza e na apologia do índio componentes imprescindíveis à coesão nacional

⁶⁹ In: MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. Vol.2: “O Romantismo”.

⁷⁰ In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil: Era romântica*. Rio de Janeiro: Global, 2004.

⁷¹ In: CARPEAUX, O. *Pequena bibliográfica crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e artes, 1964.

⁷² In: CARVALHO, R. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1968.

⁷³ In: VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963.

⁷⁴ O levantamento detalhado desses modelos de classificação foi realizado por Karin Volobuef (2003, p.157-162).

durante os primeiros arroubos do Romantismo no Brasil. Segundo Antonio Candido (2006), a importância da inserção de elementos autóctones na poesia brasileira foi destacada, primeiro, por Chateaubriand, na leitura que fez das obras de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Posteriormente, essa visão foi sistematizada por Ferdinand Denis, no *Resumo da história literária do Brasil* (1826), onde a exaltação da pátria é considerada um substrato lógico do impulso de independência das novas nações.

Imbuído das leituras desses dois franceses, bem como de outros autores igualmente influentes, formando o “complexo Schlegel-Stäel-Humboldt-Chateaubriand-Denis”, na expressão síntese de Antonio Candido (2006, p.331), teria sido Gonçalves de Magalhães o agente histórico da guinada ideológica que deu início ao nosso Romantismo. Caberia a Gonçalves Dias, entretanto, o título de “primeiro grande talento do Romantismo brasileiro, que parece configurar-se com ele, para além dos programas e das intenções” (CANDIDO, 2004, p.39). Nesse ponto, a crítica parece unânime⁷⁵: apesar da irrefutável contribuição inaugural, a obra de Magalhães foi sobretudo programática e convivia muito bem com a tradição classicista (CANDIDO, 2004).

A recepção crítica de Gonçalves Dias começa, ironicamente, fora do país, com *Futuro literário de Portugal e do Brasil* (1847) de Alexandre Herculano⁷⁶. Nele, o escritor português refere-se aos poemas de *Primeiros cantos* como “inspirações de um grande poeta”, “ainda pouco amestrado pela experiência” (HERCULANO, 1998, p.100), e lamenta a breve ocorrência das “Poesias Americanas”:

Quiséramos que as “Poesias Americanas” que são como o pórtico do edifício ocupassem nele maior espaço. Nos poetas transatlânticos há por via de regra demasiadas reminiscências da Europa. Esse Novo Mundo que deu tanta poesia a Saint-Pierre e a Chateaubriand é assaz rico para inspirar e nutrir os poetas que cresceram à sombra das suas selvas primitivas. (HERCULANO, 1998, p.100)

O trecho reitera a discussão ideológica que precedeu, acompanhou e ultrapassou a publicação dos *Primeiros cantos*, qual seja, a demanda da cor local como

⁷⁵ Segundo Cassiano Ricardo, “Gonçalves de Magalhães havia sido o autor do nosso Prefácio de Cromwell e Gonçalves Dias é o criador, o poeta do indianismo, feição original que o caracteriza” (COUTINHO, 2004, p.70). No mesmo sentido, ainda sobre Magalhães, escreveu Ronald de Carvalho: “Se não foi ele o vulto mais notável do primeiro Romantismo brasileiro, cuja mais alta eminência é Gonçalves Dias, não se lhe pode negar, sem grave injustiça, o primordial impulso para esse movimento” (1929, p.238). Ver, ainda, por exemplo, BOSI (2006), CANDIDO (2004, 2012), COUTINHO (2004), PEIXOTO (1999).

⁷⁶ Artigo escrito por ocasião da leitura dos *Primeiros cantos* (1846) e publicado na *Revista Universal Lisboense*.

expressão da autonomia e afirmação da literatura brasileira. Dada a importância que adquiriu durante todo o século XIX, a querela manteve as manifestações indianistas intrinsecamente associadas a Gonçalves Dias, como exemplo do melhor que sua lira poderia produzir naquele contexto. Em “Instinto de nacionalidade” (1873), Machado de Assis destaca essa tendência: “A aparição de Gonçalves Dias chamou a atenção das musas brasileiras para a história e os costumes indianos” (ASSIS, 1980, p.356).

Pouco mais de uma década depois de Machado, Silvio Romero ressalta que a maior parte da obra de Gonçalves Dias “é construída fora das inspirações do indianismo; *mas as melhores*, porque escritas com toda a alma, *são as que ficam dentro do círculo daquele*” (1888, p.854, grifo nosso). Romero condena a incorreção dos que julgam ter sido Gonçalves Dias um exagerado cantor de índios, e ressalta-lhe a destreza do lírico, o talento para a dramaturgia e a precisão do etnógrafo. A análise que faz do poeta destaca, não obstante, principalmente sua intuição histórica e étnica do país e seus quadros da terra americana, deixando o exemplo de sua lírica amorosa restrito à transcrição que faz de “Ainda uma vez! adeus”.

No início do século XX, o discurso ganha novos matizes, sem deixar, no entanto, de partir do indianismo. José Veríssimo questiona o valor extrínseco associado às “Poesias americanas” e ressalta que, mesmo reconhecendo “I-Juca-Pirama” como uma obra-prima e o indianismo como parte original da obra gonçalvina, não crê que “seja a melhor e a mais duradoura” (1977, p.25). Em sua *História da literatura brasileira* (1908), Veríssimo reitera Gonçalves Dias como o primeiro poeta genuinamente brasileiro, responsável por uma verdadeira renovação literária, e que teve no tratamento do indígena a sua grande novidade:

Nenhum poeta brasileiro, em prosa ou verso, teve em grau igual ao de Gonçalves Dias o sentimento de nosso índio e do que lhe constituía a feição própria. Todos os nossos indianistas, maiores e menores, sem excetuar o próprio Alencar, que é quem em tal sentimento mais se aproxima de Gonçalves Dias, o foram antes de estudo e propósito que de vocação. (VERÍSSIMO, 1963, p.181)

O comentário, porém, não se esgota aí, e a homilia de Veríssimo se estende para a poesia lírica: “Com ele achava enfim o lirismo brasileiro a sua expressão mais eminente, a sua feição modelar, nunca mais, se não atingida, excedida” (VERÍSSIMO, 1963, p.182). Gonçalves Dias representa, para Veríssimo, um brasileirismo de sangue, de psique e de copiosos estudos e pesquisas em história e etnografia, dosado por um gênio naturalmente superior ao frenesi das prescrições programáticas:

É, porém, como poeta o maior e o mais completo que o Brasil criou, e o que lhe é mais afim, que Gonçalves Dias vive e viverá na nossa literatura, da qual é uma das figuras mais eminentes, senão a mais eminente. Vive e viverá também pela sua influência, que foi considerável e legítima e não cessou ainda de todo, e que porventura reviverá quando, passado este momento de exotismo desvairado e incoerente, volvermos à mesma fonte donde dimana o nosso sentimento, não indígena e nativista, mas social e humano. (VERÍSSIMO, 1963, p.185)

Também o discurso de Olavo Bilac, proferido na Academia Brasileira de Letras em 1901, parte do indianismo para revelar a vida e a obra do poeta como profundamente nacionais desde o berço, marcadas pelo “amor principalmente da terra querida, da sua natureza, e da tradição das gentes que a povoavam antes da conquista” (BILAC, 1906, p.7). Bilac considera “I-Juca-Pirama” o auge da emoção artística e defende o poeta das censuras que lhe foram feitas ao modo de falar de seus guerreiros, pajés e moças selvagens:

Como haveriam elles de fallar? em tupy? – e como os comprehenderiam então aquelles que, nesta época de desmazelo de linguagem, nem ao menos se sabem servir, com um pouco de correcção e de decência, da lingua que é sua? E que importa a falsidade d’aquillo? (1906, p.14-15)

Na segunda seção, que compreende a terça parte do discurso, Bilac se ocupa do “exuberante temperamento do poeta” (BILAC, 1906, p.15). Ali, o lado lírico de Dias surge como consequência de uma vida governada pelo Romantismo. Em seguida, Bilac encerra sua homenagem em termos que tanto retomam o nacionalismo gonçalvino quanto expandem, à maneira de Veríssimo, a representatividade de sua obra:

Toda a grandeza da terra natal, toda a forte epopéa da conquista e da destruição da raça selvagem, todos os extremos da ternura – tudo coube de facto nos versos do poeta, cuja gloria celebramos hoje. Esse explorou profundamente, como poucos, todos os veios da profunda mina do coração humano. E todo esse trabalho coube numa forma simples e correcta, num sobrio e limpido estylo. (BILAC, 1906, p.20)

Na década de 30, Fritz Ackermann, autor da tese *A obra poética de Gonçalves Dias* defendida na Universidade de Hamburgo, tentou equilibrar a balança lirismo-indianismo. Trata-se de um estudo bastante didático, escrito para estrangeiros, que busca comprovar a tese de que a obra de Gonçalves Dias “não ocupa apenas um lugar saliente nas letras brasileiras, mas imprimiu um novo rumo à literatura brasileira da época” (ACKERMANN, 1964, p.7). Nesse sentido, a apreciação interpretativa de

Ackermann ressalta aspectos formais e esclarece influências que haveriam de determinar a originalidade de sua lira.

Em face da arbitrariedade com que o poeta agrupou suas composições, Ackermann propõe uma classificação da poesia de Dias com base nos gêneros literários, afastando-se da divisão temática baseada no conteúdo das poesias. Assim, a produção do poeta poderia ser dividida em: *lirica* (poesias de cunho biográfico ou que discorrem sobre o amor, os sofrimentos da vida e a morte); *poesia épica e composições semelhantes* (“Poesias americanas”, *Os Timbiras*, “Anália” e as “Sextilhas de Frei Antão”); e *poesia reflexiva* (composições filosóficas, sociológicas, de caráter religioso, ético e moralizador, poesias patrióticas, compostas em circunstâncias especiais ou acerca da arte e do fazer poético). No Brasil, a divisão não surtiu efeito, em parte porque, à altura da tradução do estudo para o português, que se deu em 1940, já se preparava aquele que se tornaria o referencial definitivo para estudos sobre o poeta: a biografia *A vida de Gonçalves Dias*.

Publicada em 1943, “a obra da sra. Lucia Miguel Pereira presta ao poeta o serviço inestimável de situar a sua grandeza artística, intelectual e moral no panorama de um vida nem mais nem menos pura do que as outras” (CANDIDO, 2003, p. 189). Trata-se, como vimos, de um vasto painel que relaciona a composição de suas obras com os acontecimentos de sua vida. Resulta disso uma valorização do indianismo gonçalvino, configurador da personalidade do poeta: “Os poemas épicos e descritivos revelam todos o mesmo estado d’alma, o desejo de ser o cantor da pátria, dos homens que a formaram, das belezas de seu céu, de seu solo” (1943, p. 115). Lucia Miguel Pereira atribui a Gonçalves Dias o título de verdadeiro criador do indianismo, porque o poeta os teria visto

em si mesmos, na sua pureza específica de selvagens. Não representavam para ele um elemento poético, mas uma força poderosa em nossa formação. E o indianismo adquiriu assim uma significação nova [...]; tornou-se uma busca das nossas fontes e razões de vida, uma explicação da nossa índole, a voz da raça que deve e precisa ser ouvida. (PEREIRA, 1943, p.120)

Ainda segundo a biógrafa, a postura adotada por Gonçalves Dias em relação ao índio foi uma tentativa de inseri-lo em nossa história, no intuito de descobrir o quanto da cultura indígena fora transmitida ao povo brasileiro: “A sua poesia indianista estaria assim condicionada pelos resultados das pesquisas histórica e etnográfica; não era simples fantasia; mas a recriação de fatos e tendências objetivamente estudados”

(PEREIRA, 1943, p.121). Para comprovar sua tese, Lucia Miguel Pereira procede a um cotejo da poesia e da ensaística de Dias com vistas a demonstrar como seu indianismo estava vinculado a uma visão histórico-etnográfica dos nativos, não somente a um impulso romântico.

A carência de estudos que analisassem os versos de Gonçalves Dias pelo que tinham de intrínseco ainda será ressaltada em 1956 pelo crítico Othon Moacyr Garcia, autor de *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*: “a maior parte dos seus críticos se tem limitado ao conteúdo romântico-indianista ou naturista de sua obra [...], desprezando totalmente o mecanismo linguístico que lhe reveste a emoção poética” (GARCIA, 1956, p.15-16). As consequências podem ser observadas nas histórias da literatura brasileira da segunda metade do século, onde o caráter nacional-indianista da poesia gonçalvina adquiriu traços de feição definitiva.

Em *Formação da literatura brasileira* (1959), Antonio Candido apresenta Gonçalves Dias como consolidador do Romantismo, pois “a partir dos *Primeiros cantos*, o que antes era *tema* – saudade, melancolia, natureza, índio – se tornou experiência, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais” (2006, p.403). O destaque dado ao indianismo se torna evidente na divisão do capítulo sobre o poeta em duas partes chamadas “O indianista” e “Outros temas”. Ademais, dois outros intertítulos que integram o capítulo são dedicados à análise mais demorada dos poemas “Leito de folhas verdes” – considerado por Candido uma obra-prima – e “Os Timbiras”, ambos indianistas. Candido também contribui para a associação de Gonçalves Dias aos primeiros românticos: “Vincula-se ao grupo de Magalhães não só pelas relações e o intuito *nacional*, como pelo apego à harmonia neoclássica, que herdou dos setecentistas e primeiros românticos portugueses” (2006, p.401). No panorâmico *O Romantismo no Brasil* (2004), uma das fontes citadas por Ana Miranda, Candido resalta que os *Cantos* foram considerados pelos contemporâneos a verdadeira pedra fundamental da poesia brasileira moderna, “*sobretudo* porque traziam finalmente um conjunto de boa qualidade sobre o *tema do índio*, que até então havia suscitado poucas e em geral medíocres produções” (2004, p.40, grifo nosso). Para Candido, a posição do poeta hoje se mantém segura devido aos poemas indianistas:

Os únicos realmente belos dessa tendência, não porque correspondam etnograficamente ao que o índio foi, mas, ao contrário, porque construíram dele uma imagem arbitrária, que permitiu recolher no particular da realidade brasileira a força dos sentimentos e das emoções comuns a todos os homens. (CANDIDO, 2004, p.40-41)

Na década de 60, Péricles Eugênio da Silva Ramos trata da poesia e da poética de Gonçalves Dias a partir da relação entre Romantismo e indianismo, ou seja, procura enxergar o interesse pelo índio a partir das diretrizes românticas e de sua representatividade em uma nação que se queria culturalmente independente da metrópole. Gonçalves Dias haveria imposto a faceta indianista da poesia americana à apreciação geral, e feito de “I-Juca-Pirama”, “Marabá” e “Leito de folhas verdes” “o topo não apenas de sua poesia americana, mas também de toda a poesia indianista nacional” (RAMOS, 1964, p.94). Ramos apresenta o poeta como “cantor de nossos índios”, responsável por galvanizar “a sensibilidade do país com suas poesias indígenas” (RAMOS, 1964, p.101), e arremata sua análise considerando que, noutros temas, Dias não alcançou a excelência dos versos indianistas: “Sua religiosidade, por exemplo, não é importante, e seu lirismo de amor só assume plena significância se estivermos a par de suas agruras e de seu infeliz romance com Ana Amélia” (RAMOS, 1964, p.101).

Em *História concisa da literatura brasileira* (1970), Alfredo Bosi abre a seção sobre a poesia romântica com Gonçalves Dias. Segundo o autor, o núcleo indianista se prendeu ao nome do poeta pela intensidade expressiva, mas é de fato exíguo no conjunto da obra gonçalvina. Deve-se provavelmente ao fato de seu indianismo ter sido “o ponto exato em que o mito do bom selvagem, constante desde os arcades, acabou por fazer-se verdade artística. O que será moda mais tarde, é nele matéria de poesia” (BOSI, 2006, p.105). À exceção das *Sextilhas de Frei Antão*, a análise de Bosi se detém exclusivamente nas representações do indígena, nos elementos comuns às poesias americanas e no tratamento dos índios.

Por fim, os anos 80 assistiram à publicação da versão definitiva⁷⁷ de *A literatura no Brasil*, ainda que o projeto siga a tendência das grandes histórias da literatura das décadas de 50 e 60. O estudo sobre o poeta, assinado por Cassiano Ricardo, intitula-se sintomaticamente “Gonçalves Dias e o Indianismo”. Ali, apresenta-se um histórico das manifestações do indianismo nas literaturas precedentes até chegar

⁷⁷ Sob direção de Afrânio Coutinho, a primeira versão do projeto, em quatro volumes, foi lançada entre 1955 e 1959. A publicação da reedição revisada em seis livros teve início entre 1968-1971 e foi finalizada somente em 1986. O cotejo entre edições comprovou que o capítulo em questão não sofreu alterações. Fonte: site da Academia Brasileira de Letras <<http://www.academia.org.br/>>, acessado em 23/06/2012.

ao “indianismo gonçalvino”, que o autor considera um caso específico por ser “originalmente brasileiro” (RICARDO, 1997, p.77).

Neste estudo, o indianismo de Gonçalves Dias seria biográfico e nada teria a ver com o Romantismo europeu: primeiro porque substituíra o mito pela realidade humana do índio e segundo porque fora realizado no épico e no dramático. “Nenhuma influência existe do indianismo anterior, o chamado clássico sobre o seu; naquele, o índio é apenas acessório, ornamental; no seu, é a substância mesma dos poemas” (RICARDO, 2004, p.77). Cassiano Ricardo vê na origem mestiça a razão claríssima dessa novidade: seu indianismo era três vezes original, pelo sangue, pela experiência e pelos estudos. O autor também dedica partes do capítulo às outras manifestações de sua poesia, mas é notável o tom condescendente que predomina nesses trechos: refere-se, por exemplo, ao lirismo amoroso de Dias como um “caso vulgar e cotidiano” (2004, p.85). Ricardo menospreza as outras facetas do poeta para ressaltar-lhe como verdadeiramente valiosa somente a indianista, chegando a “classificar” suas lágrimas no tratamento do lirismo romântico-sentimental⁷⁸. Não deixa, todavia, de reiterar a multiplicidade de empresas que preencheram sua vida:

Não contente com as várias formas de se distinguir de si mesma, desdobra a sua atividade literária em outros setores de criação e de estudo. Ei-lo historiador, teatrólogo, etnólogo. E a verdade é que todas essas outras facetas de Gonçalves Dias completaram o poeta; deram-lhe circunspeção, influíram no seu comportamento, autenticaram o homem que, mesmo em poesia, nunca deixou de ser exato, realista, cômico da sua arte. (RICARDO, 2004, p.127)

Candido, Bosi e Coutinho são, hoje, os principais referenciais teóricos para o ensino de história da literatura praticado no Brasil. Neles se baseia a grande maioria dos compêndios escolares e a eles recorrem alunos e pesquisadores universitários como ponto de partida para qualquer análise. Vimos como foi construída a imagem de poeta indianista associada a Gonçalves Dias e de que maneira ela chegou até o presente com força inquebrantável. Estudos existem, naturalmente, que propõem abordagens diferentes, mas seu ponto de partida, amiúde sob forma admonitória, é sempre o pressuposto indianista e a necessidade de mudança de foco.

⁷⁸ “Nos poemas de Gonçalves Dias não faltarão lágrimas. Talvez se possa até classificá-las: – as lágrimas que ele vê na natureza [...]. – as lágrimas que os seus índios choram, ora o pranto ignóbil de orgulho e alegria, que “não desonra” [...]. – as lágrimas que ele mesmo, o poeta, várias vezes chora, umas “que consolam”, outras “em silêncio”, outras “fictícias”. (RICARDO, 2004, p.87)

Frente às várias manifestações da poesia de Gonçalves Dias, Ana Miranda oferece aos leitores uma faceta preterida pela tradição crítica exposta; note-se que esse desvio de foco não será inédito no domínio da historiografia literária brasileira, mas se revela novidade ao considerarmos o epíteto de “cantor dos índios” que o lugar-comum lhe atribui. A propósito, essa imagem da poesia persiste no romance⁷⁹, mas é completamente sobrepujada pela produção lírico-amorosa, como é possível perceber com o levantamento dos versos citados por Feliciano – tanto os incorporados à sua expressão, sem marcas de atribuição, quanto os que aparecem destacados em itálico, introduzidos ou não pela narradora antes de ocorrerem.

Ao todo, são quarenta e oito os poemas apropriados ou citados⁸⁰ pelo discurso de Feliciano. Esse número não representa a soma total de citações no romance: há poemas que se repetem, reiterados ao longo da narrativa, como vimos no primeiro capítulo ao analisarmos a presença da “Canção do exílio” no texto. Como nosso objetivo é demonstrar que a seleção dos poemas por Ana Miranda foi orientada pelo desejo de destacar da obra do poeta sua produção lírico-amorosa, interessa-nos, por hora, a representatividade que esses poemas reunidos em grupos temáticos adquirem na economia do romance. Dentre os quarenta e oito poemas, quatro são de cunho laudatório ou escritos para ocasiões especiais (“Entusiasmo ardente me arrebatou”, “À restauração do Rio Grande do Sul”, “À morte prematura” e “Caxias, ao aniversário da sua independência”), sete são hinos (“Adeus”, “O mar”, “A tarde”, “O meu sepulcro”, “Idéia de Deus”, “Saudades”, “O romper d’alva”), uma tradução (“Canção de Bug-Jargal”), uma balada (“O soldado espanhol”), e vinte e oito composições são poemas que discorrem sobre o amor e os sofrimentos da vida, sobre a arte ou o fazer poético⁸¹. Restam, deste modo, sete poemas indianistas ou nacionalistas, distribuídos entre seis “Poesias americanas” (“Canção do exílio”, “Caxias”, “Deprecação”, “O canto do guerreiro”, “O canto do Piaga”, “I-Juca-Pirama”) e *Os Timbiras*.

⁷⁹ “Os índios marcaram tanto as lembranças de Antonio que muitos de seus versos são indianistas, e Antonio até fez um dicionário da língua dos índios onde aprendi umas palavras” (DD, p.31).

⁸⁰ Entende-se aqui por “apropriação” o uso de versos sem atribuição de fonte, não destacados no corpo do texto (GENETTE, 2009). Já “citação” indica a transposição literal de trechos, com marcas de atribuição (no romance, o itálico) ou indicação que os destaquem do discurso. Para esta análise, consideramos somente os poemas cujos versos integram a expressão de Feliciano, ou seja, são usados ora como palavras da narradora, ora emprestadas. Os poemas apenas nomeados pela narrativa não foram contabilizados por não se enquadrarem à noção de palimpsesto, i.e., de um *discurso* anterior que subjaz ao novo *discurso* e que lhe deixa marcas.

⁸¹ Para uma lista completa das ocorrências, ver Anexo.

O primeiro aspecto que salta aos olhos nos números acima é a equivalência de ocorrências entre os hinos e os poemas indianistas. Segundo estudo de Marcos Flamínio Peres (2003), por muito tempo os hinos foram marginalizados pela crítica literária brasileira devido ao pouco apreço destinado ao que não fosse “característico” na poesia de Gonçalves Dias, pois, “embora em louvor à natureza, não deixam transparecer de imediato o elemento pitoresco e exótico” (PERES, 2003, p.16). Logo, é bastante significativo que a representatividade de um grupo de poesias “marginais” na fortuna crítica do poeta esteja, no romance, em pé de igualdade com os exemplares indianistas. Ademais, vale notar, junto ao mesmo autor, que o hino é a expressão lírica de um conflito (2003, p.24), um espaço de intenso embate entre as forças do eu e a inexorabilidade do tempo e da natureza. Por isso, essas composições são até certo ponto reveladoras de uma disposição íntima do poeta, e podem ser associadas ao conjunto de poemas líricos.

Ainda que a evidente disparidade entre o número de poemas indianistas e lírico-amorosos não fosse suficiente para demonstrar que o indianismo gonçalvino, embora presente, carece de destaque no romance, uma análise detida da ocorrência dos primeiros revelaria que mesmo os poemas indianistas poucas vezes falam efetivamente dos índios, e são usados, sobretudo, para caracterizar o sentimento da narradora. Excetua-se a passagem em que Feliciano revela sua descoberta do universo indígena a partir da leitura dos *Cantos*: “Percebi que eles sofrem, se enternecem, sentem fome, choram, receiam morrer, perdem-se nas matas, *tateiam as trevas da noite lúgubre e medonha*, são como nós” (DD, p.30, grifo nosso). O trecho em destaque foi retirado do poema “I-Juca-Pirama”, onde se lê, “E com a mão trêmula, incerta/ Procura o filho, *tateando as trevas/ Da sua noite lúgubre e medonha*” (DIAS, 1998, p.386). De maneira análoga, um pouco adiante no mesmo capítulo aparecem, em itálico, versos de “Canto do Piaga”:

descobri que eu e eles até somos parecidos ao menos numa coisa: os índios acordam com o estado de espírito do sonho que tiveram na noite, ou ledos ou tristes, ou timoratos ou cheios de ardimento, *ybá tyba*, pomar, *moanga*, coisa imaginada, *caraibêbê*, anjo, anjo sem asas anjo caído... *Falam Deuses nos cantos do Piaga, Anhangá me vedava sonhar*, tudo o que escreve Antonio em suas composições deixa-me afundada como a flor de “Não me deixes”! (DD, p.30)

Percebe-se que, neste segundo exemplo, as idiossincrasias do índio se confundem com a interioridade de Feliciano, de maneira que a citação, à medida que apresenta o índio, também define a narradora. No poema original – cujo tema é a defesa

da terra contra a usurpação do branco colonizador –, os dois versos não aparecem juntos, mas se destacam dos restantes por estarem entre os poucos que são repetidos na composição (a eles se juntam “Ó desgraça! ó ruína! ó Tupá!” e “Ó guerreiros, meus cantos ouvi!”). Quando o “Canto do Piaga” retorna à narrativa, são precisamente essas evocações que servirão à expressão angustiada de Feliciano: “eu sabia o que era aquilo, estavam a determinar o quanto se podia gastar no casamento, [...] e o meu sangue gelou-se nas veias como se um fantasma de imensa extensão rebentasse aos meus pés, *ó desgraça, ó ruína*” (DD, p.82, grifo nosso). O “Canto do Piaga” só readquire seu sentido patriótico no capítulo em que o romance trata da recepção dos *Primeiros cantos*, ainda assim num contexto em que predomina o afeto da narradora por sua terra: “mas as nossas luzes, nossas brisas e nossas nuvens estavam lá, tudo nosso estava na sua poesia, mesmo quando invisível, *Era a lua já morta, Anhangá me vedava sonhar na floresta do vento batida*” (DD, p.141).

A balada “O soldado espanhol”, apesar de incluída entre as “Poesias americanas”, não possui elementos da natureza brasileira ou indígena. Drama amoroso retirado aos romances de cavalaria, narra o retorno de um homem de armas que abandonara a esposa para servir à guerra e a encontra prestes a se casar com um fidalgo. Em *Dias e dias*, as ocorrências do poema servem, primeiro, à exemplificação da leveza e simplicidade do verso de Gonçalves Dias: “...e mesmo suas poesias conservam algo de uma primeira infância, leda e gentil, *O céu era azul, tão meigo e tão brando...*” (DD, p.50); segundo, à caracterização da narradora: “*eu que acho em ser triste do que alegre mais prazer, eu que sou alegre que só falto morrer*” (DD, p.75, grifo nosso); e terceiro, à criação de uma atmosfera em que prevalece o ciúme das mulheres com quem o poeta se relacionava: “alguma debutante louca de paixão pelo pequeno poeta e seus olhos de safira do joalheiro Beurer, ou uma dama adúltera, ou uma *flor purpúrea que matiza o prado*, ou uma donzela garbosa” (DD, p.199, grifo nosso).

O último poema de feição indianista que destacamos no discurso de Feliciano, a composição épica *Os Timbiras*, também contribui com a atmosfera amorosa do romance. O poema trata das lutas entre duas tribos indígenas, os Timbiras e os Gamelas, e pode ser interpretado como “protesto da natureza e de seus íncolas contra o conquistador, que, depois de roubar a terra ao vencido, escravizou o primitivo habitante” (ACKERMANN, 1964, p.114). Sua aplicação na narrativa, contudo, atravessa de lirismo outra espécie de batalha – o tímido flerte entre o professor Adelino e Feliciano:

Então o professor Adelino se consolava a me espiar na cozinha a descascar macaxeira ou entregue ao zelo de Natalícia, que trançava meus cabelos de porta aberta, de propósito, para ele derramar os olhos, poços escuros, fundos, como os olhos de um sabiá preso na gaiola, olhos presos num sonho, brilhando *numa doce poeira de aljofradas gotas, pó sutil de pérolas desfeitas*, esses versos me lembram as lágrimas, lágrimas em pó, lágrimas são pérolas de águas, gotas de marfim, os olhos do professor queriam mandar-me uma flecha no coração, e eu, uma ave escondida no céu, a viver enfeitiçada pelo piaga que me encantou com seu canto, canto do sabiá livre na palmeira, o sábio encanto da palavra cingida d'oiro e vento, eu uma corça ligeira a fugir do caçador. (DD, p.74-75)

Não por coincidência, o trecho em itálico já fora destacado por Manuel Bandeira em *Gonçalves Dias, esboço biográfico*, fonte declarada do romance. Em defesa às acusações de “impropriedade” e “transgressão do bom gosto” feitas por Bernardo Guimarães a *Os Timbiras*, Bandeira resgata precisamente os versos citados por Ana Miranda para apontá-los como “decassílabos de magistral beleza” (BANDEIRA, 1998, p.42). Seu uso em *Dias e dias* é tributário da estima que a autora reserva à apreciação crítica de Manuel Bandeira, representativa de uma tradição com a qual o romance mantém constante diálogo. Além de emprestar à passagem sua “magistral beleza”, a presença dos versos no trecho parece influir sobre o discurso subsequente de Feliciano, refletindo-se na continuidade de metáforas retiradas ao arcabouço indianista de Gonçalves Dias. Ao menos sete elementos que remetem à natureza ou ao cotidiano do índio (flecha, ave, piaga, canto, sabiá, palmeira, corça e caçador) são retoricamente reaproveitados no discurso para ilustrar o embate estabelecido entre Feliciano e Adelino.

Em resumo, mesmo a apropriação dos poemas indianistas e nacionalistas de Gonçalves Dias reitera o desvio que o romance de Ana Miranda produz em relação à fortuna crítica de sua poesia. Esse desvio não implica um ponto de vista novo, apenas reelabora o discurso da historiografia literária, enfatizando um conteúdo que sempre existiu, mas que estava por merecer maior destaque. Ou seja, Ana Miranda não nega a importância da produção indianista, mas propõe uma forma diferente de olhar o poeta. Independente de serem provenientes de hinos, poemas de amor, de louvor à pátria ou consagração dos índios, os versos apropriados pela autora se amalgamam aos desdobramentos da paixão de Feliciano, e revelam um posicionamento crítico de resgate do Gonçalves Dias *lírico*.

3.2. A PROTAGONISTA DO ROMANCE E O ENREDO

Os desvios e inversões irônicas que marcam a paródia enquanto gênero definido por Linda Hutcheon dependem, no caso de *Dias e dias*, em larga escala, de sua protagonista. Feliciano é o próprio palimpsesto: uma complexa sobreposição de discursos – o crítico, o biográfico e o poético – que, ao formar um todo substancial, surpreende o leitor com uma postura crítica ironicamente insinuada e construída pouco a pouco ao longo do romance. A ironia, cifrada no palimpsesto, se estabelece principalmente no nível antifrástico: à medida que o monólogo da narradora sugere uma interpretação dos fatos, o discurso ao fundo – ora as biografias, ora as homilias críticas e, sobretudo, os poemas de Gonçalves Dias – implica num sentido diversificado, paródico.

A unidade de informação mais básica da personagem, seu nome, aponta desde o início do romance para essa ironia profundamente arraigada na elaboração de Feliciano. Como é fácil supor, “em um romance, os nomes nunca são por acaso. Sempre significam, ainda que algo corriqueiro” (LODGE, 2010, p.47). A leitura de *Dias e dias* tem início sem que sua narradora se apresente e será preciso que o leitor percorra vinte capítulos até que possa conhecê-la por nome. Sintomaticamente, a nomeação de Feliciano ocorre à maneira de muitas contraposições irônicas da narrativa: ela tem lugar justamente no capítulo “A poesia, o poeta”, já classificado como representativo da visão de poesia associada à dor, e do poeta como “alguém que sofre sem motivo” (DD, p.46):

Poeta é uma pessoa egoísta, isso foi Antonio quem escreveu numa carta a Alexandre Teófilo que Maria Luíza me deixou ler, os poetas são egoístas nas suas dores, e orgulhosos, pensam que qualquer pessoa que tem uma alma boa vai se interessar por eles, uma alma boa, assim feito eu, que tenho uma desgraçada alma compassiva, às vezes Maria Luíza vinha me dizer: *Feliciano, como tu és boa!* eu ficava danada de raiva, porque sei que ela queria dizer boba. (DD, p.46, grifo nosso)

Para o escritor e ensaísta Miguel de Unamuno, “o nome é em certo sentido a própria coisa” (1950, p.429, tradução nossa). No universo do romance, em que, como vimos, a imagem tradicional do poeta sofredor é retomada e o sofrimento parece ser a tônica da narrativa, o nome Feliciano mantém a ironia constantemente ativa, evocando o contraste entre os infortúnios do poeta e a motivação de um nome que remete à “felicidade”. Estabelece-se, destarte, uma distância que marca a diferença, pois, mesmo

quando a narradora procura ressaltar sua atração pela melancolia e o prazer que encontra na tristeza, não consegue esquivar-se da alegria:

Maria Luíza disse-me que falara a meu respeito para Ana Amélia, e que Ana Amélia comentara sobre meu nome, Felicidade, ela disse que gostaria de ter um nome assim, que fosse um prenúncio de felicidade, ou indicativo de alguém feliz, e Maria Luíza riu, porque conhece-me tão bem... mas isso não deixa de ser verdade, embora eu tenha uma atração arrasadora pela melancolia e pela infelicidade, passo dias e dias rindo, girando até cair de tonta, balouçando-me no quintal, catando frutas, cantarolando, zombando do triste amor de Adelino. (DD, p.135)

De fato, a leitura cuidadosa do enredo articulado pela memória da narradora comprovaria que a “espera” de Felicidade não passa de um pretexto para ela exercer ativamente sua arte, que é sonhar. Nas palavras de Ana Miranda:

Ela não está interessada em nada mais do que na luta para manter o sonho vivo, para impedir que a realidade possa sufocar o sonho. Menina pequena, ela se fascina ao ler um poema, e tem um sentimento platônico, no sentido de ver apenas o que deseja ver. O que ela viu no poema foi a possibilidade de, por meio da literatura, da arte, transcender uma existência material e limitada, conforme a vida que esperava as moças interioranas do século 19, conforme a vida de sua madrasta, Natalícia. (ANA MIRANDA, s/d)

Com isso, a partir do ponto de vista em primeira pessoa, no qual “narrador e personagem coincidem num *personagem-narrador*”⁸² (TACCA, 1983, p.80), o romance dá os primeiros passos em direção à transformação exigida pela paródia. Queremos com isso dizer que a escolha do ponto de vista é determinante à visão de mundo que prevalecerá na obra e, portanto, assinala melhor as discrepâncias entre hipertexto (a fala de Felicidade) e os hipotextos (fontes do romance). De acordo com Bakhtin, “a maneira de falar do outro é usada pelo autor como ponto de vista, como posição de que este necessita para conduzir sua narração” (2010a, p.218), ou seja, a narração em primeira pessoa interessa não só como uma “maneira individual e típica de pensar, viver, falar, mas acima de tudo a maneira de ver e representar” (BAKHTIN, 2010a, p.218).

Da mesma forma que as construções fechadas propostas por Todorov⁸³, o enredo de *Dias e dias* descreve um círculo. Nesse tipo de estrutura narrativa os pontos

⁸² Ainda de acordo com Oscar Tacca, “o relato a cargo de um personagem obriga a um ângulo de visão preciso, a uma perspectiva constante, a uma informação limitada” (1983, p.80).

⁸³ Baseado nas observações de Chklóvski sobre as diferentes maneiras de construir a trama de uma novela, Todorov distingue duas formas coexistentes na maior parte das narrativas: a construção em

de partida e de chegada coincidem, mas há uma guinada que diferencia o sujeito que termina a história à versão de si mesmo no começo do relato. Enquanto aguarda sinal no horizonte que anuncie a chegada da embarcação que traria Antonio de volta ao Brasil, Feliciano rememora a trajetória de seu amor motivada pela lembrança dos versos que amarrota entre as mãos, os primeiros que Gonçalves Dias haveria escrito. Assim, num presente à margem da história, Feliciano olha para o passado de um lugar simbólico que é tanto origem quanto destino, e começa a narrar: neste processo, une as experiências de si e do outro, e as combina em uma elaboração da vivência em que diferentes vozes se complementam, gerando na narradora o despertar de uma nova consciência.

A forma escolhida por Ana Miranda para essa elaboração foi o monólogo, que define a quase totalidade do romance⁸⁴. De maneira geral, o monólogo impõe um pacto de leitura cujo princípio fundamental se sustenta na aceitação de uma ficcionalidade que “se revela por meio da insistência em detalhes verificáveis e intrusões introspectivas” (ECO, 2006, p.128). Logo, além das cartas e poemas de Gonçalves Dias aos quais Feliciano teve acesso durante a vida, seu discurso descortina uma miríade de sonhos, impressões e desejos que correspondem não somente à sua individualidade, como também à visão sentimentalista que vai sendo criada e fortalecida à medida que a narrativa progride. Unindo cartas e poemas a sonhos e desejos, as reminiscências de Feliciano adquirem o estatuto de *verdades poéticas*, válidas apenas no universo da ficção. Representa esse axioma o poema aos olhos verdes, “detalhe verificável” cuja importância pode ser auferida desde a abertura do romance, que apresenta, ainda, o tempo diegético, as marcas de oralidade da narrativa e suas oscilações temporais:

Logo que soube da chegada de Antonio no dia 3 de novembro, no Ville de Boulogne, viajei para São Luís e aqui estou, esperando no embarcadouro a chegada do velho brigue francês que partiu do Le Havre, e há dias e dias sinto o meu coração como um sabiá na gaiola com a porta aberta, tenho vontade de girar, girar até ficar tonta e cair no chão, como eu fazia quando era menina. *Trago nas minhas mãos os versos que Antonio escreveu para meus olhos, quantos anos, mesmo, tínhamos? eu doze, e ele treze, pois isso se deu em 1836. A poesia fala*

patamares e a construção em círculo. “A construção em círculo é uma forma fechada ($A_1R_1A_2$) ... ($A_1R_2A_2$), que repousa sobre uma oposição. Por exemplo: a narrativa começa por uma predição, que no fim se realiza, apesar dos esforços das personagens. Ou então: o pai aspira ao amor de sua filha, mas só o percebe no final da narrativa.” (2006, p.43).

⁸⁴ Excetuando-se a décima e última parte “Epílogo” em que já apontamos a mudança para um foco extradiegético.

em olhos verdes, e naquele momento, quando a li pela primeira vez, acreditei que fossem os meus olhos, mas meus olhos não chegam a ser verdes, têm mais a cor da folha quase seca da palmeira, ou talvez a cor da água da baía de São Marcos, uma água suja de lama e ama dos moventes baixios, revolvida pelas dimensões da lua, pelo percorrer incessante dos saveiros de pesca, esta água que agora vejo ao sol da manhã. (DD, p.15, grifo nosso)

Os versos sobre os olhos verdes acumulam três funções: não só têm importância fundamental como gatilho do enredo – eles ativam a memória sentimental de Feliciano, fazendo o romance recuar no tempo – como são, também, o dispositivo que dá início à paixão de Feliciano e, ainda, a motivação para o pacto narrativo que justifica a constância de seu sentimento por Gonçalves Dias: “seu primeiro poema da vida foi escrito para meus olhos, tenho essa certeza íntima, e por gratidão jamais deixarei de sentir o que sinto por ele” (DD, p.54). Ademais, para o leitor ciente que a data 3 de novembro e o navio em questão sinalizam a morte do poeta, este início tem função irônica, no sentido de lançá-lo num “passeio inferencial” (ECO, 2008, p.99) que ativa a suspeita de que o amor da narradora nunca poderá ser consumado.

A referência ao poema introduz, ainda, um procedimento comum à forma narrativa do monólogo: a justaposição de verdades antifrásicas, ou seja, a mistura de uma certeza (“os versos que Antonio *escreveu* para meus olhos”) com outra certeza imediatamente contrária à anterior (“*acreditei* que fossem os meus olhos”). A incompatibilidade entre os olhos de Feliciano e aqueles descritos pelo poema de Antonio anuncia o despertar da consciência da narradora – simbolicamente antecipado pelo sol da manhã⁸⁵ que incide sobre as águas turvas da baía de São Marcos – mas que só será concluído ao final da narrativa. Até lá, o traço psicológico determinante de Feliciano, a obstinação, manterá a narradora presa à sua própria verdade, derrubando quaisquer suspeitas que a contradigam. Essa prerrogativa, de certa maneira, propicia uma visão do passado que se baseia na memória afetiva e promove sua resignificação a partir de impressões pessoais, desejos e certezas íntimas do sujeito que rememora:

talvez isso, talvez aquilo, nada disso importa, o que importa é que quando abri o pacote de feijão verde vi entre os grãos, entre os pequeninos galhos e as vagens verdes e as folhas secas, no papel de embrulho uma poesia escrita a tinta azul, [...] e quando terminei de ler

⁸⁵ De acordo com o *Dictionary of Literary Symbols*, “o sol não é apenas o que há de mais impressionante a ser visto, mas a própria condição da visão” e tem “valor de verdade” (FERBER, 2007, p.209, tradução nossa). Segundo Chevalier, “considerando a luz como conhecimento, o Sol representa o conhecimento intuitivo, imediato” (CHEVALIER, 1992, p.837).

os versos de Antonio no papel de embrulho eu estava apaixonada por ele (DD, p.22, grifo nosso)

Nesse sentido, o *enredo* do romance, isto é, “a história como de fato é contada [...] com suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões, reflexões parentéticas” (ECO, 2008, p.86), depende, em larga escala, da interioridade da narradora e das circunstâncias que aproximam e afastam as existências de Antonio e Feliciano. A verossimilhança de *Dias e dias* e seu sentido irônico estão sujeitos, em certa medida, à harmonização entre as instâncias ficcional e histórica. Destarte, Ana Miranda articula paralelamente os dados biográficos do poeta e a vida inventada de Feliciano, fazendo com que as descobertas desta reflitam o conhecimento daquele, ou ainda que episódios malogrados da vida de um espelhem as empresas malfadadas da outra.

Assim, a primeira parte do romance, “A volúpia da saudade”, descreve o surgimento do amor de Feliciano por Antonio provocado pelos versos aos olhos verdes. Uma vez que o poema escrito no papel de embrulho seria o primeiro de Gonçalves Dias, o desenvolvimento da paixão de Feliciano pelo poeta, fomentada pela poesia, aproxima-se da descoberta da poesia por Antonio, alimentada por sua vez pela leitura dos clássicos. Essas paixões despertas quase simultaneamente são responsáveis por tornar ambos alheios à própria realidade: “As leituras foram culpadas de Antonio ser inapto para a vida comum, para ganhar dinheiro, para simplesmente ser feliz” (DD, p.24); já Feliciano, inspirada pela poesia de Antonio, desejava uma vida “ao sopro do vento” (DD, p.103).

Os nascimentos de Antonio e Feliciano também são articulados de maneira a sugerirem o cruzamento de seus destinos. É sabido que à época do nascimento do poeta, Caxias se tornara foco de um movimento restaurador que precisou ser controlado pelas forças do Governo: “no dia 1º de agosto de 23 os nacionalistas entraram na vila, papai foi um dos que entraram a cavalo dando tiros para todo lado, ajudou a tocar fogo em casas de portugueses” (DD, p.41). Derrotados, muitos portugueses debandaram: o pai de Antonio e sua mãe, prestes a dar à luz, esconderam-se num sítio nas imediações de Caxias, onde nasceria Gonçalves Dias. Na noite em que os nacionalistas celebravam a vitória sobre os portugueses, o pai de Feliciano, tenente de Fortaleza, conheceu sua futura esposa, “uma graciosa morena de Caxias toda vestida de preto” (DD, p.41), com quem se casou e teve, um ano e nove dias depois do nascimento de Antonio, sua única filha:

Lá eu nasci, só para nascer perto de Antonio, porque eu já era obstinada antes de nascer. Às vezes fico pensando: se não tivesse acontecido a Independência, se papai não tivesse vindo lutar contra o Fidié, se eu tivesse nascido em Fortaleza, eu nunca teria conhecido Antonio. (DD, p.42)

A articulação propõe uma correspondência entre o nascimento de ambos cuja função principal na economia do romance é justificar o conhecimento por parte da narradora de detalhes da infância compartilhada com Gonçalves Dias. O contato de Feliciano ainda criança com a cultura indígena, por exemplo, incorpora cenas comuns ao cotidiano de Caxias no início do século XIX, para onde frequentemente afluíam “índios mansos que vinham à vila negociar” (DD, p.26). Chegavam “das matas entre o Mearim e o rio das Alpercatas, traziam bolas de cera de mel de abelha, plumas coloridas, pássaros nos dedos, cestas delicadamente trançadas, coisas que trocavam por facas ou panelas, roupas, machados ou ninharias” (DD, p.26). Ao fim do dia, os índios se reuniam para beber e fumar nas imediações da cidade, onde Feliciano podia observá-los escondida:

De noite os índios ainda ficavam na vila, enchiam a cabeça de cachaça até se embriagar e dançavam suas danças na rua, eu espreitava aquelas sombras se contorcendo, o fogo dos archotes girando, girando, os braços bramindo as armas, ouvia os urros e os barulhos dos borés e dos maracás e não conseguia despregar os olhos. (DD, p.28).

A experiência de Antonio se encontra implícita na cena descrita, já que não seria verossímil apresentá-la a partir de um depoimento seu. Metonimicamente, a visão de Feliciano mostra um tipo de relação que se estabelecera entre a população de Caxias e seus visitantes das florestas. Para isso, a autora se fundamentou nos discursos biográficos baseados, por sua vez, em depoimentos da época que endossavam o provável contato que Gonçalves Dias tivera com os índios⁸⁶. Além de conter trechos da exposição de Manuel Bandeira sobre os costumes indígenas, a bacanal exposta através dos olhos de Feliciano elabora ficcionalmente o deslumbramento que, de acordo com o biógrafo, os índios despertavam nos mais jovens, em especial Gonçalves Dias:

⁸⁶ Sobre o tema, Lucia Miguel Pereira reproduz o discurso de von Martius sobre os hábitos de escambo em Caxias e complementa: “Menino, Gonçalves Dias há-de ter brincado com esses instrumentos indígenas, há-de ter aprendido muita palavra dos selvagens que lhe eram familiares. Bebia água nos potes de barro por eles fabricados; via a mãe guardar em cuias e cabaças, umas lisas, outras bonitas, coloridas, os quitutes que preparava; dormia embalado nas redes de fibra ou de algodão, tão gostosas; via na cozinha o tipiti indígena para fazer farinha. Ouviria certamente falar em Tapuias, em Timbiras, em Tupís, em guerras de índios; saberia povoadas por eles as matas que avistava.” (1943, p.21)

Muito deviam impressionar-lhe a imaginação infantil, onde certamente terão lançado os primeiros germes da inspiração indianista, os bandos de índios mansos que de tempos em tempos desciam à vila para trocar por utilidades da civilização as suas grandes bolas de cera, as suas plumas de variegados coloridos, as suas armas de combate e caça, arcos e flechas delicadamente trançados. Índios [...] executando as suas danças selvagens ao rouco trombetear dos borés, ao estrépido dos maracás. (BANDEIRA, 1998, p.15)

A capacidade de observar é, na realidade, um traço constitutivo fundamental para a articulação do enredo por Feliciano, e se define a partir da divergência entre seu modo de vida e o de Antonio. A restrição de mobilidade, de atuação social e o acúmulo de funções domésticas impostos pela condição de mulher, além de lhe impelirem ao abrigo da imaginação, são responsáveis por sua disposição para a observação e análise⁸⁷, como a narradora mesma admite: “eu gostava de espiar cada pessoa com atenção, reparar e concluir” (DD, p.57). Enquanto Feliciano “vivia escondida detrás da janela e no calor da cozinha, no ralador, no pilão”, a se perguntar “que coisa haverá mais irrisória do que a vida de uma mulher?”, Antonio era o único que sabia viver na comarca, “e sabia viver porque sonhava, porque estava sempre nos concílios das nuvens” (DD, p.51). Essa constatação leva Feliciano a copiar a atitude de Antonio, a buscar no sonho uma forma de se libertar de seu lugar e condição.

Contrariando a impressão de um romance sobre o poeta da “Canção do exílio”, a segunda parte de *Dias e dias* contém pouquíssimas referências a Antonio, e se concentra inteiramente no cotidiano de Feliciano e das pessoas com quem convive: seu pai, Natalícia e o professor Adelino. Em “Um sabiá na gaiola”, Ana Miranda aprofunda a condição da narradora e sua psicologia, apresentando-a em oposição às outras personagens que, cada uma à sua maneira, representam aspectos da vida em Caxias dos quais Feliciano procura se esquivar: “A vida que me esperava era a mesma vida de Natalícia, eu olhava os dias e dias da sua vida e sentia vontade de me desviar daquilo, [...] Deus me livrasse de uma vida dessa” (DD, p.59).

“Papai” e Natalícia são personagens “constituídas ao redor de uma única idéia ou qualidade” (FORSTER, 1969, p.55), marcados, respectivamente, pela ausência

⁸⁷ Convém lembrar a discussão apresentada por Virginia Woolf na palestra “Women and fiction” em defesa da predisposição da mulher para a forma do romance. Segundo a autora, “vivendo como vivia na sala de estar, cercada por pessoas, a mulher foi treinada para usar sua mente na observação e na análise de caráter. Ela não foi treinada para escrever poemas, mas romances.” (WOOLF, 2006, p.581, tradução nossa).

e pelo pragmatismo. “Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles.” (CANDIDO, 2005, p.61). O pai de Feliciano vive imerso no próprio silêncio, um ex-militar “inofensivo, de chinelas, tratando dos passarinhos nas gaiolas, acariciando a cabeça de um sabiá, assobiando um canto” (DD, p.58). Já Natalícia é a voz enérgica sempre a repetir “Tenham paciência”, e representa uma visão de mundo empírica baseada em valores como o dever e o respeito: “Natalícia dizia que nem todas as primas eram capazes de ser dignas esposas porque não eram educadas na religião [...], Porque casar é muito fácil, mas depois criar os filhos, e cuidar da casa! Tenham paciência!” (DD, p.72). Numa terminologia mais recente⁸⁸, são personagens *transparentes*, no sentido de não apresentarem mistério algum, e tampouco contribuem para qualquer peripécia do enredo: ambos apenas endossam o mundo estreito e a resignação dos quais Feliciano deseja se distanciar.

Com o mesmo grau de transparência surge o professor Adelino, que se apaixona à primeira vista por Feliciano e se mantém fiel a esse amor por todo o romance: “o professor Adelino era um rapaz quieto, de grandes e doces olhos redondos, rosto pálido e muita timidez. Quando entrei na sala ele manteve os olhos baixos e mal me cumprimentou” (DD, p.65). O movimento dos olhos e o acanhamento são as marcas do professor que ao encontrar Feliciano não consegue esconder sua paixão ou seu embaraço: “quando me via ficava com os olhos marejados e quando queria falar, gaguejava em latim *ad hoc ad hoc*” (DD, p.69). É importante ressaltar que a composição dessa personagem se contrapõe ironicamente à figura de Antonio, que não tinha fortuna ou estabilidade, além de ser mulherengo e mestiço, enquanto Adelino:

não era fêmeiro como certos poetas mesmo sabendo que tinha boas pretendentes, pois recebera aquela herança toda do pai que havia morrido novo, e do tio, eu o olhava na sala: bons traços no rosto, os olhos cintilantes e apaixonados, mas ele cheirava a giz e me fazia espirrar, e tinha sempre a mesma expressão no rosto, um leve franzir do cenho, eu o comparava a Antonio, Antonio era tão móvel e repleto de estados de espírito, de expressões diferentes no rosto, no corpo, tão variado de gestos e palavras! (DD, p.117)

Em que pesem as evidências a favor do casamento com o professor, Feliciano, mesmo assim, continua a escolher o poeta. Dessa forma, a relação entre os

⁸⁸ James Wood (2011, p.118) considera as metáforas espaciais propostas por E. M. Forster inadequadas: “Seria melhor, embora não perfeita, uma divisão entre transparências (personagens relativamente simples) e opacidades (relativos graus de mistério)”.

dois se assemelha a um simulacro do amor ideal representado pela devoção de Feliciano a Antonio, isto é, uma inversão irônica dessa relação. A diferença significativa reside no caráter “real” das intenções de Adelino, um amor casto representado por “ramos e mais ramos de flores brancas, sempre brancas, que significavam a pureza de seu sentimento” (DD, p.79), e obediente a todas as leis do cortejo amoroso oitocentista. Natalícia sugere, sintomaticamente, que “a realidade era o professor Adelino” (DD, p.76), porque presente, próximo e, mais importante, apaixonado por Feliciano. A narradora, por sua vez, reconhece esse amor e o considera essencial à própria existência:

Ele tinha vinte e sete anos, mais ou menos o dobro da minha idade, a diferença diminuiu com o tempo, mas não nos aproximou, quer dizer, somos quase um a sombra do outro, ou melhor, ele é quase a minha sombra, pois onde quer que eu vá ele me segue, ele faz parte de minha vida, até mesmo preciso admitir que necessito dele, o professor Adelino é um apoio para mim, faz-me feliz saber que alguém me ama dessa maneira — embora seu amor me sufoque e incomode — e ao mesmo tempo que desejo livrar-me dele, faço com que fique sempre preso a mim — porque percebo que quanto mais o destrato, o desprezo, o desconheço — quanto mais sou impaciente, e infantil e desequilibrada — e altiva — mais ele se sente preso a mim e mais apaixonado — o que me irrita e me faz, caprichosa, tratá-lo com ainda mais descaramento, causando nele maior timidez e afeto. (DD, p.78)

O capítulo em questão é o terceiro de uma sequência bastante significativa para os desdobramentos do enredo, formada por “Coração aprisionado”, “Um eterno monólogo” e “Mutatis mutandis”. No primeiro deles, a narradora justifica a impossibilidade de amar Adelino porque “nunca poderia amar ninguém” (DD, p.76) além de Antonio, mas reconhece, no capítulo seguinte, que “queria mesmo era um eterno monólogo”, que caso “encontrasse de verdade Antonio, conversasse com ele, olhasse dentro de seus olhos” (DD, p.77) veria um estranho. Por fim, em “Mutatis mutandis”, cujo título⁸⁹ tem em vista mudanças possíveis, Feliciano já admite sua dependência do amor de Adelino, acenando, como se vê no final da sequência, para a possibilidade, mesmo que remota, de transformação de seu afeto pelo professor.

Com a terceira parte, “Ficções do ideal”, o romance retorna a Antonio e apresenta o que se passava com o futuro poeta na mesma época em que tem início a corte de Adelino e os preparativos para o noivado de Feliciano descritos em “Um sabiá na gaiola”. Concentra-se no ano de 1838 e aborda as duas partidas de Antonio para

Portugal, a primeira delas frustrada devido ao falecimento inesperado do pai. Na economia da obra, esse evento é fundamental para a determinação do papel que Feliciano assume para si mesma ao rejeitar Adelino e ver Antonio partir duas vezes: “assim caí de novo na minha tristeza, no meu vazio, mas minha vida nunca perdeu o sentido porque o sentido da minha vida era esperar a volta de Antonio” (DD, p.99).

Em “A Balaiada”, Feliciano testemunha a insurreição que haveria de antecipar o retorno de Antonio a Caxias. Aqui, é possível detectar o que Linda Hutcheon denomina o “prazer da ironia da paródia”, advindo “não particularmente do humor, mas do grau de engajamento do leitor nos pulos intertextuais que determinam cumplicidade e distância” (2000, p.32). A aproximação de Feliciano e Antonio neste ponto do romance torna agravante a diferença entre o poeta, “completamente mudado” (DD, p.116), e a narradora, que se mantém constante:

Eu não mudara em nada, quando Antonio voltou eu era a mesma de sempre, usava a mesma roupa, as mesmas tranças, sandálias, tinha as mesmas fantasias, o mesmo amor, enquanto ele estava longe, dançando nos bailes, apaixonando-se pelas raparigas das pensões e das óperas, escrevendo seus versos de amor e solidão e exílio, em Caxias a minha vida escoara lenta na comarca morna e pesada, era eu a verdadeira exilada, a verdadeira proscrita, a verdadeira solitária, o que seria de mim sem o professor Adelino? (DD, p.117)

A incompatibilidade entre Feliciano e Antonio acena para o leitor a impossibilidade de união entre os dois e, mais uma vez, para o amadurecimento do afeto por Adelino e uma provável guinada no enredo. Comprova-a o capítulo “Flor do bandolim”⁹⁰, que sucede o trecho acima e no qual, após a chegada de Antonio, o professor passa a usar de outro expediente para cortejar Feliciano, a música. O instrumento provoca na narradora o despertar amoroso para outra arte, evidente na sua confissão: “quase dei o braço a torcer, com essa história de bandolim” (DD, p.118). A possibilidade entrevista, todavia, é refutada no último capítulo de “A Balaiada”, onde tem lugar o segundo encontro de Antonio com Feliciano, que reacende a paixão pelo poeta arrefecida com a distância:

⁸⁹ De acordo com o *Dicionário de expressões latinas*, a expressão significa: “mudando-se o que deve ser mudado; feitas as devidas modificações” (LUIZ, 2002, p.194).

⁹⁰ Na parte anterior “Ficções do ideal” há um capítulo que se contrapõe ao “Flor do bandolim”, chamado “Flor da poesia”. Em ambos, Feliciano se entrega a lucubrações provocadas, respectivamente, pela música e pela literatura.

quando me dei conta, estava frente a frente com Antonio, e ele me viu, estou certa de que ele me viu de verdade naquele dia, ficamos nos olhando um longo tempo em silêncio, inebriados um pelo outro, por uma grande afinidade mútua, como se petrificados, nossas almas se comunicando em silêncio, os olhos arábicos de Antonio escrevendo versos nos olhos quase verdes de Maria Feliciano Ferreira Dantas. (DD, p.122)

Se as partes um e dois do romance são responsáveis por apresentar, respectivamente, a infância e as características determinantes de Antonio e Feliciano, na parte três e, principalmente, nesta parte quatro, tornam-se evidente o aprofundamento das diferenças entre os modos de vida dos dois, e a irrecuperabilidade de uma aproximação que, na meninice, fora produto da afinidade de ambos pelas artes da poesia e do sonho. Ainda que o último trecho citado sugira a comunhão entre os dois, o arremate do capítulo justapõe outra certeza, latente na narradora e ironicamente revelada pelo palimpsesto:

como foi intenso e eterno aquele silêncio entre nós! adivinhei as palavras que se entornavam de seu coração por seus olhos, palavras curiosas a meu respeito, e eu entrando na alma dele como uma viajante extraviada, tudo o que hei sofrido foi pouco diante do que recebi naquele irresistível olhar silencioso que ajuntou todos os pedaços do meu coração. *Que importa o fel na taça do absinto?* (DD, p.122, grifo nosso)

O trecho em destaque é um verso do poema “Tristeza”, no qual Gonçalves Dias exalta a solidão que eleva o eu-lírico, embalsamado pelo ar da noite, a um estado d’alma não alcançado pelas preocupações mundanas. Nesse lugar que desperta prazer e comunhão com Deus, o poeta lamenta nunca ter encontrado amor ou sinal de compaixão entre os homens, exceto um, com quem pensara compartilhar a luz de suas estrelas, mas que agora percebe que brilha com uma luz própria, separado de si. O poema provavelmente se refere à amizade de Alexandre Teófilo, a quem Gonçalves Dias considerava irmão de sua alma⁹¹, e lamenta a dor que a separação imposta por seus destinos lhe causava. No contexto da cena descrita por Feliciano, contrariando as esperanças da narradora, a referência ao poema reforça, portanto, suas sinas inconciliáveis, sugeridas algumas páginas antes: “Antonio era o ausente, ele partia e eu

⁹¹ Na carta de 1º de maio de 1845, de Caxias, o poeta escreveu: “é-me preciso falar com alguém que me entenda, e que me responda, é-me necessária a voz do irmão da minha alma – voz de amor e de esperanças – voz de entusiasmo e de poesia – de um gênio e de uma alma irmã do meu gênio e da minha alma” (DIAS, 1998, p.1041).

ficava, ele sempre viveu uma eterna partida, em estado de viagem, um pássaro migrador, e eu sempre parada no mesmo lugar feito uma palmeira, e ele, o sabiá que apenas pouso um instante” (DD, p.113).

A quinta parte do romance leva por título “A mimosa leviana”, e descreve os primeiros contatos de Feliciano com Ana Amélia Ferreira do Valle – a grande paixão do poeta segundo críticos e biógrafos. Narra, ainda, como a recusa do pedido da mão de Ana Amélia em casamento engendra uma mudança de atitude responsável por ampliar o espaço narrativo e a visão de mundo da narradora: imaginando-o triste e desamparado, a moça decide viajar ao encontro de Antonio em Fortaleza para lhe revelar seus sentimentos.

Em “Camelos no Ceará”, Feliciano põe em ação o plano para encontrar Antonio. Outra vez com poucas alusões a Gonçalves Dias, o romance descreve nesta parte a primeira viagem da narradora além dos limites da comarca em que nascera. Acompanhada por Natalícia, Feliciano navega o rio Itapicuru até sua foz no Maranhão, onde avista o mar pela primeira vez e de onde parte para o Ceará – ocasião em que seus olhos cor de mel se tornam verdes⁹². A jornada lhe ensina “as qualidades da distância” (DD, p.162), “o sentimento do adeus, a ventura do partir e os arpejos da liberdade”, e lhe ajuda a compreender “as partidas instáveis de Antonio, sua vida sem tino” (DD, p.163). Nessa ocasião, predomina a ambivalência de sentimentos que ora acenam para seu gosto pela “sensação de folha ao vento a esvoaçar sem custo” (DD, p.163), ora denunciam sua “querência de voltar” (DD, p.167). A ambivalência, todavia, é ironicamente invalidada alguns capítulos adiante, ao retornar para Caxias escoltada pelo pai, após descobrir em Fortaleza que Antonio “estava desde março na província do Amazonas” (DD, p.173):

Na viagem de volta eu já era outra mulher, mesmo fazendo o caminho de volta eu ia para a frente e não para trás, mas logo que cheguei e vi a cara do professor Adelino entendi que eu não havia mudado tanto assim e o sentimento de asas foi se apagando, tudo voltou a ser como era e sempre fora (DD, p.177)

⁹² “Quando viajávamos na costa do Ceará, Natalícia admitiu que meus olhos estavam verdes” (DD, p.19). A tradição simbólica associa a cor à esperança: “por ser a cor da vegetação crescente e da primavera”, “verde é encontrado no *Purgatório* de Dante, o reino da esperança (em oposição ao inferno, onde a esperança deve ser abandonada, e ao céu, em que é desnecessária)” (FERBER, 2007, p.90, tradução nossa). Trata-se claramente de um uso irônico do símbolo ratificado pela desilusão dos frutos da viagem.

“Camelos no Ceará” é composta por um prólogo não-intitulado seguido por 12 capítulos, dentre os quais apenas os três últimos fazem alguma referência a Gonçalves Dias. O título alude a um episódio que marcou negativamente o início da Comissão Científica, na qual o poeta atuou como relator da viagem e chefe da seção de Etnografia, como se depreende de informações fornecidas por Manuel Bandeira:

Como, por motivo da seca do ano anterior, faltassem à Comissão os necessários animais de carga, resolveu Gonçalves Dias valer-se dos camelos [que o amigo Capanema importara da África], e um belo dia largou-se de Fortaleza à frente de uma caravana rumo a Pacatuba, ele próprio montado num dos exóticos ruminantes. Cinco léguas bastaram para moer o poeta, que abandonou a montada e voltou a Fortaleza. Os camelos foram conduzidos para Baturité, mas um deles quebrou a perna durante a viagem e morreu. Silveira de Sousa, presidente do Ceará, em informação ao ministro do Império, responsabilizou a Gonçalves Dias pela morte do camelo. A história teve eco no Senado, onde Ângelo da Silva Ferraz comentou jocosamente o episódio. (BANDEIRA, 1998, p.46)

Feliciana ouve a narrativa do episódio de um professor da Escola Politécnica em Fortaleza. Com esse detalhe, a articulação das vidas de Antonio e Feliciana alcança um anacrônico paralelismo⁹³ no plano do enredo: o romance justapõe o episódio malgrado de Gonçalves Dias descrito por Bandeira à empresa malfadada de Feliciana que, ao chegar a Fortaleza descobre apenas um desencontro de informações sobre o paradeiro de Antonio. Frustrada a narradora em sua tentativa de encontrar o poeta, frustrado o poeta com a desmoralização da Comissão Científica e o papel de ridículo que fez, a lembrança de Feliciana faz dos dois casos “uma fatalidade entre todas as outras fatalidades que magoavam” (DD, p.174) suas vidas, aproximando os eventos a despeito dos sete anos transcorridos entre um e outro.

Em “O irracional sempre vence” e “Anjo de asas cortadas” o espaço da narrativa volta a ser Caxias, de onde Feliciana acompanha as notícias da vida do poeta entre 1852, ano de seu casamento com Olímpia Coriolana, até as últimas viagens pela Europa, de 1862 a 1864, para tratar de doenças⁹⁴. Nestas partes, a profusão de datas e

⁹³ A partida de Feliciana segue a recusa do pedido de casamento que se deu no final de 1851. Uma vez que não há menção ao matrimônio com Olímpia Coriolana, acontecido em 1852, conclui-se pelas indicações da narradora que o tempo da viagem compreende os meses de abril e maio de 1852. O episódio dos camelos é de 1859. Logo, não seria possível a Feliciana escutar o relato do professor que, após narrar o caso dos camelos, garantia que Antonio “não estava casado” (DD, p.176).

⁹⁴ São desse período o encontro inesperado com Ana Amélia em Lisboa, a viagem de Gonçalves Dias pelo Rio Negro, o episódio d’*A Semana Ilustrada* que insinuava a infidelidade de Olímpia, o nascimento

acontecimentos se torna confusa à medida que a memória de Feliciano começa a mostrar sinais de cansaço:

Em Manaus Antonio foi operado de escrófulas no pescoço. Em 62, ou 63, nem me lembro mais, estou confundindo um pouco as datas, antigamente eu lembrava de todas, até do aniversário de cada uma de minhas primas, mas acho que a operação de Antonio foi há dois anos (DD, p.206)

À maneira da biografia de Lucia Miguel Pereira, “as reclamações e dores” (DD, p.203) de Antonio se comportam como um crescendo irreversível rumo à sua iminente aniquilação nestes trechos finais do enredo. Principalmente na oitava parte, “Anjo de asas cortadas”, a narrativa adquire uma urgência expressa com a rápida alternância de capítulos entre as notícias sobre Antonio e as reações de Feliciano. Essa urgência se reflete, também, no íntimo da narradora: ao tomar conhecimento da falsa morte do poeta a caminho da Europa, Feliciano resolve escrever uma longa carta, enviada por engano⁹⁵, em que revela toda a história de seu afeto. Ironicamente, a feitura da carta endereçada a Antonio desperta na narradora o desejo de conhecer o amor carnal, um desejo que a leva a arquitetar um esquema para se entregar ao professor Adelino. Numa espécie de metalepse narrativa, em que os antecedentes fazem conhecer os consequentes e vice-versa, os elementos do triângulo amoroso são realocados de maneira a sugerirem novos sentidos: o amor por Antonio gera um desejo, o desejo desperta Feliciano para o amor de Adelino, o amor de Adelino satisfaz o desejo de Feliciano, Feliciano conhece o amor que não é só carnal, mas tangível, diferente daquele por Antonio.

Fechando o círculo que abrange o tempo de vida de Gonçalves Dias, o romance retorna ao seu ponto inicial com “Uma tempestade no horizonte”, sua penúltima parte. Nela, Feliciano observa o movimento dos sobreviventes ao naufrágio do *Ville de Bolougne* que chegam em pequenas embarcações trazendo “diversas bagagens, caixotes, barris, barriletes, baús, sacos, molhados como se tivessem tomado uma chuva forte” (DD, p.231), sem perceber que se tratam dos companheiros de bordo de Antonio. Ao retornar ao cais, a narrativa que começara com os primeiros raios da

da filha do casal (falecida antes de completar dois anos de idade), o caso da falsa morte do poeta a bordo do *Grand Condé* e, ainda, as várias viagens pela Europa em busca de tratamento.

⁹⁵ Feliciano escreve várias cartas para Antonio ao longo de sua vida, mas não as envia: “foram todas rasgadas ou queimadas, nenhuma delas chegou ao seu destino, apenas a última” (DD, p.217).

aurora, descreve os sinais de exaustão do dia, associando o fim do relato de Feliciano com a trajetória do ciclo solar:

Um menino vem acender o lampião no poste, toca o sino da igreja, sinto um arrepio em todo o corpo, escurece, a lua recai sobre o mar, as árvores tornam-se sombras soturnas, a rampa de desembarque está vazia, o mar bate, lá longe vejo uma coisa a se mover depressa na água, acho que é a nadadeira de um tubarão, mas não tenho certeza, a presença dos tubarões me assombra. O cais está completamente deserto. (DD, p.233)

Com a chegada do crepúsculo, antes mesmo de receber notícias da morte de Antonio, Feliciano decide ir embora, escuta o bandolim do professor Adelino e se volta em direção a Caxias. No “Epílogo”, décima parte do romance, Ana Miranda abandona a narrativa de Feliciano para apresentar em terceira pessoa, as circunstâncias da morte do poeta e o desencontro de depoimentos acerca do naufrágio. Ali, a autora sugere a existência histórica de Feliciano, através da inserção da carta escrita pela narradora entre os papéis recuperados da bagagem de Dias. Esse expediente fortalece a ilusão de realidade da personagem por meio da dissolução das fronteiras literárias, e entrelaça, num esforço final, as vidas de ambos.

3.3. O DISCURSO DE FELICIANO

Assim como a abertura de *Dias e dias* retém múltiplas funções narrativas, o último capítulo do discurso de Feliciano é de igual importância – quiçá maior – porque revela o sentido cifrado nos interstícios do romance. Em grande medida, a guinada paródica depende da observação cuidadosa dos processos de transformação e transcontextualização da poesia de Gonçalves Dias realizados ao longo do romance, mas o capítulo ao qual nos referimos possui especial relevância, por ser a partir dele que muitas das citações e apropriações anteriores na narrativa são insufladas de sentido paródico. Vejamos o mesmo na íntegra:

Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá, sento no muro, cai uma chuva fina, ninguém no embarcadouro, só um bando de cachorros olhando-me curiosos, e os leões de pedra do palácio lá longe parecem mexer-se, frios os canhões, as ruas vazias da vila, as nuvens, eu aqui na lembrança dos ventos batida, sinto-me tão sozinha... no último arcar da esp'rança, tu me vieste à recordação: quis viver mais, e vivi! Sei a aflição quanto pode, sei quanto ela desfigura, e eu não vivi na ventura, no mar alto o mareante luta contra o vento inconstante. Luta em vão contra a tormenta, negras vagas se encapelam, o mar ferve

revolto, o triste não compreende a chuva que do céu pende, do que outrora foi passado, enquanto declamo espero, mas o tempo não passa, olho o mar, gorjeio como sabiá, assobio como papai, remedo Natalícia, Tenham paciência! nossos bosques têm mais flores, nossas vidas mais amores, decido ir embora, escuto o som do bandolim do professor Adelino, fecho os olhos e escuto, com a sensação de que é apenas o som do vento nos mastros dos barcos, sinto assim como um raio me partir ao meio e então nesse instante meu coração começa a bater de um jeito como nunca batera antes. (DD, p.234)

Em linhas gerais, Feliciano questiona neste trecho final seu lugar no mundo e o sentido de sua espera, arrematando a narrativa com a superação do amor idealizado. Através da elaboração da vida de Antonio que engendrou, por contraponto, sua própria vivência, a consciência de Feliciano finalmente alcança a diferenciação: ela se torna outra e abandona o poeta para se entregar aos encantos da música, uma nova arte. Perceba-se na passagem que a narradora não vê o professor, apenas “fecha os olhos e escuta” (DD, p.234) os acordes do instrumento, o que é suficiente, no entanto, para fazer seu coração “bater de um jeito como nunca batera antes” (DD, p.234).

Após declamar “Ainda uma vez – Adeus!”, Feliciano é tomado pelo desejo de “viver mais”, um desejo que justapõe, brevemente, elementos que sintetizam sua existência: “olho o mar, gorjeio como sabiá, assobio como papai, remedo Natalícia, Tenham paciência!”. Com esta sequência, o discurso parece indicar um retorno no tempo e no espaço ao estado inicial de todas as coisas e a repetição dos dias em Caxias, mas aponta na verdade para a mudança. O arremate surge com a transformação dos versos da epígrafe do romance, “nossos bosques têm mais flores, nossas vidas mais amores”, alterados à revelia da narradora para marcar o distanciamento crítico. O “erro” quase imperceptível⁹⁶ na repetição de uma das quadras mais conhecidas de nossa poesia aponta para a dissolução dos laços que uniam a memória de Feliciano e as poesias de Gonçalves Dias num só discurso; a partir de uma reorientação semântica, a poesia passa a indicar *diferença*, não mais *fusão* entre os discursos da narradora e do poeta. Os bosques de Caxias se tornam mais alegres, coloridos, perfumados, “têm mais flores”. E a “vida”, que no poema original aparece em forma singular e generalizante, recebe a marca de plural e se individualiza no amor de Adelino, de seu pai, de Natalícia e o seu próprio, antes único, voltado para Antonio, mas agora dividido como que por um raio. Numa espécie de aclaramento internamente dialógico das linguagens, nas palavras de

⁹⁶ Os versos originais são: “Nossos bosques têm mais vida/ Nossa vida mais amores”.

Bakhtin, “as intenções do discurso que representa [Feliciana] não estão de acordo com as do discurso representado [Gonçalves Dias], resistem a elas, representam o mundo real objetivo, não com o auxílio da língua representada, do ponto de vista produtivo, mas por meio de sua destruição desmascaradora” (2010b, p.160-1).

Neste capítulo, a paródia se comporta da maneira observada por Hutcheon (2000), ou seja, por aproximação, ao homogeneizar os principais elementos narrativos e discursivos, justapondo personagens, elementos da natureza e trechos de poesias na “lembança dos ventos batida”⁹⁷; em seguida, por distanciamento, desnortivizando os discursos com os quais, até então, Feliciana justificava seu amor. As citações dos poemas “Canção do exílio” e “Ainda uma vez – Adeus!” são imprescindíveis a essa desnortivização. Não somente marcam a transformação da narradora, como o fazem ironicamente porque, advindos do poeta, fonte de sua paixão, os poemas levam Feliciana a valorizar o mundo ao qual Gonçalves Dias não pertence, e lhe ensinam a gestualística da separação, necessária para que se liberte do amor idealizado.

Com a transcontextualização da poesia de Gonçalves Dias, Feliciana, a princípio sentimentalista, enfim supera o idealismo. A construção do romance a partir da repetição e transformação dos discursos biográficos e críticos teve por objetivo não somente prestar um tributo a um dos grandes poetas brasileiros do século XIX, revitalizando-lhe a crítica e a produção poética, mas sugere, também, a busca por afirmar a diferença na semelhança, trazendo para a contemporaneidade uma problematização sobre o sentido do amor “romântico”. A partir da imagem do poeta sofredor buscada na fortuna crítica de Gonçalves Dias, Ana Miranda fez com que Feliciana mimetizasse essa postura para, no final do romance, questionar o idealismo e dar início a uma nova vida pautada no amor possível.

Para a obtenção dessa postura paródica, que homenageia o poeta e critica o idealismo, foi necessário que a autora atualizasse a obra de Gonçalves Dias por meio da narrativa de Feliciana, construindo um discurso “carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados”, nos quais é possível detectar “as influências que os subtendem” (SAMOYAUULT, 2008, p.42). A necessidade de uma voz que transmitisse uma visão sentimentalista justifica a configuração do hipertexto como um

⁹⁷ Apropriação dos primeiros versos de “O canto do guerreiro” onde se lê na estrofe I: “Aqui na floresta/ Dos ventos batida/ Façanhas de bravos/ Não geram escravos,/ Que estimem a vida/ Sem guerra e lidar./ – Ouvi-me, Guerreiros./ – Ouvi meu cantar.” (DIAS, 1998, p.106)

discurso híbrido, estilizado de ponta a ponta, pensado, pesado e, ao final do romance, parodicamente distanciados. Dessa forma, o palimpsesto estabelece o tom “romântico” do relato através de uma minuciosa reorganização poética de expressões e versos de Gonçalves Dias. Além de apresentar a face lírico-amorosa do poeta (função pragmática com vistas ao grande público), essa retomada consiste em uma estratégia discursiva imprescindível à fusão das individualidades de Feliciano e Gonçalves Dias e sua posterior dissociação.

Tendo em vista a presença quase ubíqua da linguagem do poeta no discurso da narradora, o levantamento de cada ocorrência no romance, além de enfadonho, seria bastante improfícuo, uma vez que em todos os contextos a principal função a ser destacada seria o estabelecimento daquela já referida visão sentimentalista necessária à superação paródica. Ademais, o desvendamento de cada citação subtrairia um dos grandes atrativos do romance, que lucra com o suspeito da coexistência entrelaçada das palavras de Miranda e Dias: para a compreensão da prática hipertextual, importa mais o sentido que dela se pode depreender, do que o levantamento dos intertextos. Como forma de arrematarmos este trabalho sobre a poética em palimpsesto de Ana Miranda, estudaremos, a seguir, passagens em que as apropriações contribuem para a tensão narrativa ou, ainda, trechos em que o palimpsesto sugere uma leitura diversificada e mais profunda do que está sendo narrado, contribuindo para o desvelamento da paródia⁹⁸.

A primeira grande concentração de apropriações se encontra no capítulo “O fim do mundo”, no qual Feliciano descreve a partida de Antonio para Portugal. Os grifos indicam versos e expressões retirados principalmente⁹⁹ de quatro poemas, “Saudades”, “O meu sepulcro”, “Desesperança” e “Por um ai”, sistematicamente reaproveitados com pequenos ajustes. Os destaques das linhas 2, 3 e 4, por exemplo, remetem aos seguintes versos de “Saudades”: “Assim durante a noite, o passarinho / Em moita de jasmim derrama oculto / Merencórias canções nos mansos ares; / E não sabe, o feliz, de quantos olhos / Tristes, mas doces lágrimas, arranca!” (DIAS, 1998, p.497). O próximo bloco de apropriações, que vai das linhas 6 a 10, apresenta expressões

⁹⁸ Inevitavelmente, o exame de algumas apropriações precisou ser antecipado em segmentos anteriores, como aconteceu, por exemplo, com “A minha musa” e “Canção do exílio”. Trataremos a seguir de casos ainda não discutidos.

⁹⁹ Há, ainda, apropriações de outros dois poemas. “Lábios mimosos” é uma expressão encontrada no poema “A minha musa”, e “tempestades valentes” na tradução “Canção de Bug-Jargal”.

dispersas do longo hino “O meu sepulcro”. De maneira análoga, os empréstimos a partir de “amores de essência divina” até o final da citação alternam-se entre os poemas “Desesperança” e “Por um ai”:

Partiu Antonio e disse adeus a sua infância, aos sítios que amou, aos rostos caros que já no berço conhecera, adeus ao sabiá que *em moita de jasmim oculto derramava merencórias canções nos mansos ares*, e que lhe *arrancava aos olhos doces lágrimas*, adeus para quase sempre, adeus, adeus aos olhos de Joana e a seus *lábios mimosos*, às *ilusões douradas*, às *dores cruas da existência*, aos *espinhos pontiagudos* da verdade, do passado, adeus às *cores* e às *magias da natureza* de sua terra, adeus aos sabiás e às palmeiras, às *estradas e aos viandantes*, adeus aos seus *restos desprezados* e às suas *melancólicas incertezas*, ao *leito de Procusto*, ao papel de embrulho, ao feijão verde, ao livro de escritura, à poeira do armazém, ao raio de luz, à esquina de sua casa, adeus às *tempestades valentes* sobre os morros, adeus aos seus fados, aos *amores de essência divina*, às *puras e castas donzelas medrosas*, aos *vagos fantasmas de seres*, às *luzes remotas da capela*, ao *círio apagado da igreja*, aos *céus do Brasil*, às *mil flores e mil aves em seus gorjeios*, adeus às *ânsias que Antonio não provou*, aos *lábios mimosos*, ao bafejo da aurora, a sua vida *entre delícias*, às *carícias dum seio*, ao *corpo que declinou*, à alma que não viu, Antonio partiu, para bem ser. Taujê. Está feito. Adeus. (DD, p.91, grifo nosso).

O grupo formado por “Saudades”, “O meu sepulcro”, “Desesperança” e “Por um ai” interessa ao discurso de Feliciano como expressão de um eu-lírico em face da morte ou frente à privação daquilo que dá sentido a sua existência¹⁰⁰. Em “Saudade”, o poeta considera o presente obscuro e o futuro incerto, para eleger o sentimento como “rainha do passado”, finalizando o hino “com o desejo de continuar sob o império da saudade mesmo depois da morte” (ACKERMANN, 1964, p.44). “O meu sepulcro” surpreende pelo estoicismo, nele a morte surge como lei inexorável da natureza e ponto de partida para uma nova existência. Frente ao medo que a morte provoca nos “felizes do mundo”, o eu-lírico, que viveu “largos anos de antigo sofrimento”, recebe-a com os braços abertos, julgando-a o “mais solene” momento da existência. Já “Desesperança” apresenta o desencanto provocado pela inadequação da sensibilidade poética submetida aos arranjos de uma sociedade feita por e para naturezas mais rígidas. Várias sugestões desse poema remetem à condição de Feliciano, como a ausência de uma vida amorosa consumada, “Des’que os olhos abri à existência / Um vislumbre de amor não achei”, a

¹⁰⁰ É pertinente recordar Bakhtin: “o importante para o estilizador é o conjunto de procedimentos do discurso de uma outra pessoa precisamente como expressão de um ponto de vista específico” (2010a, p.217).

perseguição de sonhos, “Quando outrora corri descuidoso / Trás de um bem, não real, mas sonhado”, o exercício da saudade, “Só me resta a querida lembrança”, enfim, a idealização do amor, “Que os amores de essência divina / Que eu concebo e procuro e não vejo” (DIAS, 1998, p.470-1). “Por um ai” versa sobre a transformação que um sinal de atenção da pessoa amada seria capaz de operar no eu-lírico, em quem o coração palpitará outra vez “de amor, de fogo e paixão”. Trata-se, na verdade, de uma composição que traduz esperança, sem a qual o sentimento de Feliciano não poderia resistir.

Marcadas pela fatalidade e pela amargura, essas poesias corroboram o sentimento da narradora. A tentativa de reproduzir no relato a sensação de sobrar “desolada, numa lenta agonia, como se o mundo fosse terminar” (DD, p.91) devido à partida de Antonio, faz com que a memória afetiva de Feliciano atraia para sua elaboração poesias cujos campos semânticos se harmonizem com a emoção despertada, confundindo-as com sua própria voz.

“O fim do mundo” dá início a uma sequência de capítulos em que as poesias dos *Últimos cantos* recebem grande destaque, a começar pelo título da parte que integram, “Ficções do ideal”, expressão retirada do prólogo ao seu último livro de poesias inéditas. Nele, Gonçalves Dias apresenta ao público o que chama de “últimos harpejos” de uma “lira fustigada pela desventura”:

Desejar e sofrer – eis toda a minha vida neste período; e estes desejos imensos, indizíveis, e nunca satisfeitos, – caprichosos como a imaginação, – vagos como o oceano, – e terríveis como a tempestade; e estes sofrimentos de todos os dias, de todos os instantes, obscuros, implacáveis, renascentes, – ligados a minha existência, recontraídos em minha alma, devorados comigo, umas vezes me deixaram sem força e sem coragem, e se reproduziram em pálidos reflexos do que eu sentia, ou me forçaram a procurar alívio, uma distração no estudo, e a esquecer-me da realidade com as ficções do ideal. (DIAS, 1998, p.369)

As duas palavras iniciais – desejar e sofrer – descrevem com apuro a condição de Feliciano nesta parte do romance. O capítulo que segue “O fim do mundo” leva por título “Uma lágrima desfeita”, expressão presente na última estrofe do poema “Fadário”, onde se lê: “Assim quando jazendo / Me achar na campa fria, / Talvez tenhas remorsos / Da tua ingratidão; / Talvez que por mim sintas / Alguma simpatia; / Que em lágrimas desfeita / Me dê amor então.” (DIAS, 1998, p.449). Marcado pela desilusão amorosa que o poema expressa, o capítulo narra como Feliciano recorre ao poema escrito aos olhos verdes para manter acesa a chama de seu amor e lá encontra a

expressão “fogo de palha” que sugere uma verdade que a narradora admite não estar disposta a compreender e que poucas vezes aceitou:

ardiam seus olhos em “fogo de palha”, oh essa expressão – *fogo de palha* –, a presença dessas palavras ali trazia uma sugestão cruel, fogo dum instante, grama tão leve e combustível, uma visão fugaz, um entusiasmo que logo esfria, castelo nas nuvens, um sussurro no leque de palmeira¹⁰¹. Um detalhe. Momento de inspiração, esquecimento. Lágrima desfeita. Uma desilusão, um talismã quebrado, desengano, amor só de um dia, como uma flor cortada? (DD, p.93).

A lágrima desfeita de “Fadário” acusa a ingratidão e o desdém do objeto de afeição do eu-lírico. Logo, a sugestão de inconstância traz ao discurso da narradora expressões de “O desengano”, nos quais o eu-lírico recrimina a leviandade da amada: “Tão belo o nosso amor! – foi só de um dia, / Como uma flor! / Por que tão cedo o talismã quebraste / Do nosso amor?” (DIAS, p.1998, p.135).

No capítulo seguinte, “Imitação de uma poesia javanesa” – subtítulo do poema “Protesto” – a relação entre o discurso de Feliciano e a poesia que apenas nomeia o trecho apresenta uma orientação paródica. Nele, a narradora de fato protesta: sentindo-se “ferida, abatida, abandonada, murcha, enamorada, desalentada, escarnekida, fria, lira quebrada, morta” (DD, p.94) não entende por que Antonio nunca se interessara por ela, se não era feia, se tinha até “admirador persistente” (DD, p.94). A dor e os questionamentos sugerem a relativização das vantagens e desvantagens desse amor. Não obstante, a filiação do capítulo ao poema “Protesto” estabelece uma leitura contrária, uma vez que, segundo Fritz Ackermann, nele “são inúmeras as figuras com que o poeta procura demonstrar a intensidade e a constância de sua paixão a despeito de todos os entraves e obstáculos”; Gonçalves Dias “nega ao destino o poder de separar” (1964, p.60-1). Por exemplo, os versos “este afeto jamais há de alterar-se” e “Em ti só vivo; / E quem dos dias teus souber o termo, / Que a vida me deixou também conheça” parecem descrever a atitude de Feliciano, mas são, também, irônicos, se considerarmos a guinada final do romance.

Em *Dias e dias*, cada vez que uma poesia dá título a um capítulo, uma relação paródica se estabelece entre ambos, como vimos com “Imitação de uma poesia javanesa” ou pode ser visto, ainda, no capítulo “Fadário”. Neste ponto da narrativa, o relato coincide com o sentido vernacular da palavra, ou seja, designa um destino

¹⁰¹ Expressões presentes no “Prefácio” aos *Últimos cantos*.

inexorável atribuído a uma força superior, o retorno de Antonio à Caxias por causa da morte do pai: “Poucos dias depois ouvi o chamado de Natalícia e fui olhar o que acontecia, Oh chufas contra os mistérios! O inseto sempre volta à luz que o queima: na mesma rua pela qual se fora Antonio voltava” (DD, p.95). Além de fornecer o título da passagem, a contribuição de “Fadário” se restringe a um par de versos, apropriados por Feliciano de maneira a sugerirem inexorabilidade, são eles: “Assim o inseto volta/ À luz que o já queimara” (DIAS, 1998, p.448). O sentido do poema na íntegra, por outro lado, assim como “Protesto”¹⁰², aponta para a súplica de um eu-lírico desprezado, vítima de amor não correspondido que não consegue, todavia, desvencilhar-se da amada, porto seguro para seu navio roto, luz que lhe encandeia mas da qual não consegue se esquivar: “Assim, por desgostar-me,/ Severa no semblante,/ No olhar, na voz – de balde/ Me oprime o teu rigor;/ Se fujo dos teus olhos,/ Se mostro-me inconstante,/ Na ausência e no desterro/ Me vai crescendo amor.” (DIAS, 1998, p.448).

Dignas de nota são, também, as apropriações no capítulo “Canto do piaga”, no qual a autora inventaria a obra do poeta, fazendo uso não só de expressões dos poemas, mas principalmente dos títulos das composições, para apresentar a influência que Caxias haveria exercido sobre elas. Vejamos a passagem:

Estava tudo ali, no nosso vale de flores perenais, na nossa flor que despontava livre, na gleba inculta, mole seda, em I-Juca-Pirama, em Marabá, na canção do tamoio, natalícia¹⁰³, à margem da corrente, na mangueira, Tupã, Tupã, nosso céu azul meigo e brando, Tupã, na Mãe d'Água, nas visões, prodígio, na cruz, no passamento na morte no vate na morte prematura, na mendiga, na escrava, na composição ao doutor João Duarte Lisboa Serra, no desterro de um pobre velho, Anhangá me vedava sonhar, no orgulhoso no cometa no ouro no menino, no pirata, na vila maldita, cidade de Deus, nas quadras de sua vida, recordação e desejo, nos fantasmas, no bardo, nos hinos ao mar, no mesquinho tributo de mesquinha amizade ao Serra, na idéia de Deus, no romper d'alva, na tarde, no templo, no te-déum, no adeus, em todas as suas poesias lá estava ele com saudade de nossa terra, em cismar, sozinho, à noite, mais prazer encontro eu lá, minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá, que versos tão puros tão meigos tão belos, não cansei de repeti-los, bastava que houvesse escrito esse, para

¹⁰² Da mesma forma que, nos *Últimos cantos*, “Fadário” segue o poema “Protesto – Imitação de uma poesia javanesa”, no romance, o capítulo “Imitação de uma poesia javanesa” precede o capítulo “Fadário”, sugerindo um processo de escritura avizinjado da disposição dos poemas de Dias.

¹⁰³ Para o conhecedor da obra de Gonçalves Dias, a referência a “I-Juca-Pirama”, “Marabá” e “Canção do Tamoio” pode causar estranhamento. Ainda que este ponto do relato se refira ao lançamento dos *Primeiros cantos*, não se deve esquecer que o tempo da narrativa pressupõe a publicação de todos os livros do poeta, o que justifica a inserção desses poemas em um trecho que procura associar teluricamente suas composições.

ser o maior dos poetas, e meu outro predileto, que logo decorei, foi o de Caxias: *Quanto és bela, ó Caxias! — no deserto, entre montanhas, derramada em vale de flores perenais, és qual tênue vapor que a brisa espalha no frescor da manhã meiga soprando à flor de manso lago...* (DD, p.141-2, grifo nosso¹⁰⁴)

A catalogação no trecho se aproxima de uma bricolagem¹⁰⁵ realizada a partir dos títulos dos poemas de Gonçalves Dias. Neste capítulo, a autora prosifica¹⁰⁶ o índice dos *Primeiros cantos*, transformando-o num discurso que sugere a importância da cidade natal para o poeta, sugestão reiterada ao final com a citação dos versos de “Caxias” em itálico. Há, ainda, apropriações não demarcadas nas linhas 1 e 2, do poema “Caxias”, e na linha 8, de “O canto do Piaga”, mas o trecho é, de maneira geral, notável pela transposição do sumário dos *Primeiros cantos*, onde se lê quase a mesma sequência:

Visões / O Vate / À morte prematura / A mendiga / A escrava / Ao dr. João Duarte Lisboa Serra / O desterro de um pobre velho / O orgulhoso / O cometa / O oiro / A um menino / O Pirata / A vila maldita, cidade de Deus / Quadras da minha vida / HINOS: / O mar / Idéia de Deus / O romper d'alva / A tarde / O templo / Te Deum / Adeus. (DIAS, 1998, p.1243)

A reprodução do índice respeitando a ordem em que as poesias foram organizadas testemunha que a autora se compraz em jogar com as referências do romance. Ana Miranda faz uma síntese da literatura de Gonçalves Dias levando a memória literária a um ponto de saturação, híbrido e paródico. O discurso aproxima composições tão diversas quanto “poesias americanas”, “hinos”, poemas épicos, lírico-amorosos e escritos em circunstâncias especiais, reunindo-os numa imagem única que se relaciona à sua terra, ao “nosso céu tem mais estrelas, nossas várzeas têm mais flores” que abre o romance e orienta o sentido final da paródia. Para Feliciano, todo o *ethos* da poesia de Antonio se volta a Caxias e ao sabiá na palmeira que ela tem diante de si, mas seus olhos, ironicamente, permanecem fixados na distância inatingível onde vive Antonio. Ademais, fazendo do capítulo um inventário hipertextual que lida de

¹⁰⁴ As passagens sublinhadas marcam nossos grifos, em itálico estão os grifos da autora, originais no texto.

¹⁰⁵ No contexto da literatura, entende-se por bricolagem “a colagem ou reunião de diferentes alusões, citações e referências no contexto de um novo trabalho artístico” (SANDERS, 2006, p.161).

¹⁰⁶ De acordo com Genette (1997, p.219), a *prosifiação* designa a transformação de qualquer tipo de texto numa versão em prosa, sem alteração de sentido.

maneira tão explícita e sistemática com a obra de outro autor, a passagem torna evidentes os mecanismos didáticos da escrita de Ana Miranda.

Da mesma forma que em “O canto do Piaga”, o capítulo “Vestes dos navegantes” apresenta nova catalogação, desta vez com o índice dos poemas dos *Últimos cantos*:

quando lia em “A Mãe-d’Água” aquelas palavras dedicadas a uma mulher de cabelos doirados eu sentia ciúmes, quem seria a loura que ele vislumbrava no fundo das águas? Quem teria *quebrado sua lira*? Quem seria *a pastora*? E a *leda flor* bela e virgem? *flor da beleza, anjo da harmonia, virgem cismada* e a *poesia javanesa*, morrer pelas estrelas inclinadas, *seu anjo, sua flor de nenúfar, seu lenitivo cruel, seu mar de luzes, seu desalento* que o fazia arrastar-se por sua idéia a fingir alegria, e ele terminou os últimos cantos voltando à *infância* (DD, p.179, grifo nosso).

Além de “lenitivo cruel”, expressão encontrada em “Desesperança”, e dos poemas que emprestam seus títulos (“Lira quebrada”, “A pastora”, “Flor de beleza”, “Anjo da harmonia”, “Desalento” e “Infância”), contribuem, ainda, expressões de “A concha e a virgem” (“virgem cismada”), “O baile” (“mar de luzes”), “Os beijos” (“flor de nenúfar”) e “Menina e moça” (“leda flor, bela e virgem”). O conjunto desses poemas apresenta acentos de devoção amorosa avizinados do galanteio. Mas da maneira que aparecem no discurso de Feliciano reforçam, sobretudo, a correlação entre expressão poética e vivência, uma vez que a narradora procura nas poesias as mulheres que haveriam servido de fonte para cada criação do poeta.

O último caso em que uma grande concentração de poemas invade a narrativa tem lugar na oitava parte do romance, no capítulo “Lágrimas puras”, quando Feliciano recebe a notícia da morte de Antonio:

sem fome nem sede nem vontade de viver num mundo onde Antonio não estava mais, imaginando seu rosto sem cor a ser velado por um anjo e a sair de seu corpo gélido a sua alma radiante, e eu procurando *seu pálido espectro nas flores, nas plantas, nos prados, na terra e no mar, a dizer blasfêmias contra Deus, a rojar meu corpo no chão, minha alma querendo se erguer aos céus* atrás da alma de Antonio *que se elevava como o incenso, como o aroma da flor* e beijar seus frios lábios de *seda do Indostão*, ajoelhada aos pés de santo Antônio no oratório eu chorava e pedia que a notícia da morte não fosse verdadeira, apagava as velas com minhas lágrimas que eram tão grossas, uma dor, *a nitidez do marfim, um pálido corcel, um gemido sem fim*. (DD, p.210, grifos nossos)

Mais uma vez, as poesias que integram a passagem emprestam à narrativa imagens usadas pelo poeta para expressar a ideia da morte. Nas linhas quatro a sete, por

exemplo, aparecem versos de “Sofrimento”, epítome de tudo quanto já foi dito acerca da carga de dor atribuída ao poeta, onde se lê: “Meu peito de gemer já está cansado,/ Meus olhos de chorar,/ E eu sofro ainda, e já não posso alívio/ Sequer no pranto achar!” (DIAS, 1998, p.151). Já as expressões “seda do Indostão”, “nitidez do marfim”, “pálido corcel” e “gemido sem fim”, pertencem ao longo poema “Visões”. Nesta composição, a morte é personificada numa “forma de beleza” cheia de piedade, que mostra ao eu-lírico ser somente uma ponte “cheia de encantos, de amor” (DIAS, 1998, p.161) entre a criatura e o criador. As imagens destacadas no discurso de Feliciano, todavia, guardam apenas os traços mais comuns que associam a morte a uma figura pálida, cadavérica, arauto da dor, a partir dos quais o imaginário coletivo amiúde constrói sua representação.

Em muitas passagens do romance, a alternância entre registro “elevado” (a poesia lírica de Gonçalves Dias) e “baixo”¹⁰⁷ (o coloquialismo de Feliciano) se faz por meio de referências explícitas textuais ou ortográficas. Quando estas não ocorrem, mesmo assim é possível detectá-la pelo estranhamento que a mudança brusca de dicção desperta na fluidez do discurso da narradora. Ciente da impossibilidade de sustentar um único registro durante todo o romance – o qual, se fosse sempre “baixo” enfraqueceria o valor da obra e impediria a guinada paródica, ou ainda, caso se mantivesse todo o tempo “elevado” se tornaria de difícil leitura, restringindo o público-alvo –, Ana Miranda distribui com frugalidade os arroubos sentimentais do poeta e da narradora, mantendo uma narrativa oscilatória capaz de embalar o leitor com seu ritmo agradável. Notável é o caso do capítulo “Sentimento do adeus”, no qual Feliciano atinge o ponto mais alto de sua dicção, por meio de uma elaborada mimetização do discurso romântico de Gonçalves Dias:

Então era aquilo o sentimento do adeus, a ventura do partir, os arpejos da liberdade tocavam meu coração e faziam meu corpo tremular, ventos e correntezas e cabelos, viver para o horizonte, então era aquilo a brisa favorável, a vasta amplidão do mundo que embriagava! as minhas horas passavam curtas e cheias de um inefável suspense, eu nunca havia experimentado aquela sensação de folha ao vento a esvoçar sem custo, de respirar o espaço e galgar os escarcéus, nunca havia imaginado um mundo que mudasse a cada instante, nem que pudesse haver tanta amplidão de matas, e o coração impelido por algo que não era o amor, mas tão intenso quanto o amor, além das montanhas, além das nuvens, além da amplidão, partir, separar a alma

¹⁰⁷ Cf. WOOD, 2011.

da terra, deixar o pai, deixar o percurso de uma lua, uma rosa jogada às ondas do mar, palinódia! (DD, p.163)

O discurso de Feliciano é o principal condutor da transformação paródica de *Dias e dias*. Diante dele, o leitor tem duas possibilidades de leitura. Na primeira delas, ele pode ler o romance como uma respeitosa retomada da poesia de Gonçalves Dias e dos discursos críticos e biográficos acerca do autor da “Canção do exílio”. Mais breve, esse caminho é, em geral, percorrido pelo “leitor-modelo do primeiro-nível” (ECO, 2006, p.33), cujo principal interesse é saber como a história termina e sair dela conhecendo um pouco mais sobre a vida do poeta romântico. A esse tipo de leitura podemos chamar “superficial”, sem pretender com a terminologia qualquer sentido pejorativo, apenas indicar que, neste caso, o leitor apreende a obra enquanto biografia romanceada do poeta Gonçalves Dias e reconhece que a “citação” foi um procedimento frequente na elaboração do romance. Em decorrência desse ponto de vista, Feliciano lhe parecerá “ser a própria incorporação do espírito romântico oitocentista”, como destacou Eunice Moraes em resenha para o romance (2003, p.458).

A segunda leitura é mais longa porque sinuosa. Trata-se de interpretar o romance como um texto que se distancia da visão sentimentalista construída ao longo da narrativa no intuito de expô-la criticamente. Para isso, não permite que o leitor se acomode com a simples detecção dos textos retomados: exige que ele percorra as razões para a escolha de um determinado poema, e procure compreender o sentido cifrado no entrelaçamento das linguagens de Ana Miranda e do poeta romântico. Propondo-nos essa segunda abordagem, procuramos expor como, através de uma poética em palimpsesto, os discursos de Feliciano e Gonçalves Dias puderam se encontrar dialogicamente. Esse princípio arquitetônico do romance reflete, acima de tudo, o trabalho da autora com a linguagem de outra época, com vistas a construir no terreno do português brasileiro oitocentista um discurso que é tanto síntese de uma longa tradição, quanto escrutínio do presente por meio da dicção de outro tempo. Nesse sentido mais profundo, segundo Samoyault:

só importa a possibilidade que oferece a intertextualidade de mostrar como se constitui, em profundidade, em espessura e em tempo, um estilo ou uma linguagem. É assim que se medirá plenamente o que se poderia chamar, para concluir este estudo, o efeito palimpsesto, ou seja, o efeito de difração, na obra, de um brilho particular emanando do intertexto e que prolonga um no outro. (2008, p.139)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história de cada literatura e de cada arte, a história de cada cultura, pode dividir-se entre imitações felizes e imitações infelizes. – Octavio Paz

Analisar *Dias e dias* como um romance paródico constitui uma alternativa ao recorte crítico que associa as obras da autora com a “ficção histórica”. Com isso, pudemos destacar, sobretudo, o trabalho com a linguagem reconhecendo tratar-se de um romance que envolve a revitalização da imagem e da poesia de Gonçalves Dias por meio de uma prosa acessível ao grande público e que, ao mesmo tempo, estimula a reflexão crítica com base noutro tipo de resgate, dessa vez, linguístico. Considerando a recepção do texto, a produção contextualizada e a enunciação, é possível compreender que *Dias e dias* consiste, respectivamente, num tributo ao poeta geralmente conhecido pelo grande público apenas pela “Canção do exílio”, num comentário da autora sobre o idealismo amoroso, e, por fim, numa experiência com a dicção de outra época.

Como em outros romances da autora, o cuidado com a linguagem se constitui em um *tour de force* lexical: ao transformar ou remodelar versos e poemas, a retomada paródica que caracteriza *Dias e dias* aponta para a dependência dos textos envolvidos. Dessa forma, o tratamento dialógico aproxima Ana Miranda do “artista-prosador” bakhtiniano, para quem “o mundo está repleto das palavras do outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas. Ele deve introduzi-las no plano do seu discurso e deve fazê-lo de maneira a não destruir esse plano” (BAKHTIN, 2010a, p.231). Para Bakhtin, o prosador-romancista

acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda (pois isto contribui para a sua tomada de consciência e individualização). Nesta estratificação da linguagem, ele também constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo. (2010b, p.104)

Longe de eliminar os pontos de vista e intenções intrínsecos às perspectivas ideológicas que as diferentes linguagens trazem ao seu discurso, Ana Miranda introduz esse plurilinguismo na urdidura ficcional de suas obras. Isso não se constitui, a nosso

ver, o que Alcir Pécora (1990) chamou de “apropriação problemática das fontes”¹⁰⁸, porque, ao fazer de seu discurso um depositário de citações mais ou menos modificadas, Ana Miranda constrói um todo coeso e inédito que remete às próprias fontes literárias, independente de existirem ou não indicações bibliográficas no final de cada romance¹⁰⁹. Ademais, a eficiente manipulação de textos na prática paródica “demanda do codificador [...] bastante habilidade, engenho, compreensão crítica e, frequentemente, espirituosidade” (HUTCHEON, 2000, p.96). Trata-se, em muitos casos, de uma postura que não somente mantém certo status junto à crítica especializada, mas que é também uma prática formadora de público, ao compartilhar com o leitor um pouco dessa sofisticação, “pois é o leitor quem deve efetivar a decodificação dos textos superpostos por meio de uma competência genérica” (HUTCHEON, 2000, p.96). A leitura paródica de *Dias e dias* é uma resposta a polêmicas como a iniciada por Pécora, as quais, segundo Anne Greice Macedo, não deixam “de se relacionar ao fato de a escrita de Ana Miranda se apresentar como um objeto cultural múltiplo: é historiografia, é ficção, é biografia, é crítica literária, tudo enfeixando um trabalho assentado em pesquisa e no recurso das fontes” (MACEDO, s/d, p.9).

Talvez mais que qualquer outra forma literária, a paródia é um mecanismo à espera do leitor, um texto que “quer que alguém o ajude a funcionar” (ECO, 2008, p. 37). Ela pressupõe um grau de envolvimento que retira o leitor de sua zona de conforto e o convida à participação e construção de sentidos. Essa postura pode ser considerada uma resposta à demanda do mercado das letras, que a partir dos anos 80 passou a disputar leitores com os meios de comunicação de massa, conflito que resultou em obras que combinavam registros múltiplos de linguagem, dialogando com o cinema, a televisão e outras mídias¹¹⁰. Neste século XXI, é perceptível o esforço editorial no intuito de resgatar a massa de leitores imersos na *world wide web*, por meio de estratégias de marketing antenadas na cultura pop, com o *boom* das edições de bolso, com a criação de selos autorais, ou mesmo na proliferação de obras de luxo, em que se

¹⁰⁸ Alcir Pécora é autor de “Limites éticos da ficção”, ensaio publicado no Jornal do Brasil que deu início à polêmica gerada em torno das citações literais não demarcadas presentes no romance *Boca do inferno*.

¹⁰⁹ Sobre este assunto, em resposta a Pécora, Ana Miranda escreveu: “A citação de fontes através de bibliografias, de notas de pé-de-página, de peças justificativas, poderia induzir meus leitores a imaginarem que se tratava de uma tese na qual eu essencialmente pretendia provar alguma verdade histórica, quando meu livro é fruto de minha imaginação, da minha maneira de ser e de pensar, da minha visão de mundo.” (1990, p.79).

¹¹⁰ Cf. BARBIERI, 2003.

especializaram certas editoras. Noutra frente de atuação, os autores precisam ceder às exigências do mercado e assumir nova postura para cativar um público leitor seduzido pela imagem e pelo compartilhamento veloz de informações:

É como se o escritor contemporâneo, empenhado na expansão do universo de leitores, acrescentasse a seus textos uma dimensão didática. O escritor assume a missão de “alfabetizador” literário, e a leitura da obra faz-se espaço de aprendizagem de uma linguagem aberta a não iniciados. Diante de uma escola que se demitiu da missão de cultivar o gosto pelas letras e de estimular o prazer da leitura, o escritor parece decidido a destilar em seus escritos “lições de leitura”. (BARBIERI, 2003, p.32)

O romance de Ana Miranda é sintomático dessa tendência. Confirma-o a seção de notas que o encerra e tem início com “Para conhecer melhor Gonçalves Dias...” (DD, p.241). Ademais, a fluidez da narrativa, a agilidade dos desdobramentos do enredo, o apelo jovial¹¹¹, o comportamento da narradora à frente do seu tempo, bem como a divisão do romance em partes e estas em capítulos menores de uma a três páginas, são expedientes que têm em vista uma leitura agradável e revelam certo grau de atenção para com os leitores. Não seria de todo arriscado indicar que parte de seu público alvo se revelou na rápida adoção do romance nos círculos escolares sob a forma de leitura paradidática no ensino médio, ou mesmo na anexação do romance ao conteúdo programático de processos seletivos de universidades federais. Para este público, o discurso do romance será essencialmente referencial, ou seja, ele falará sobre o mundo, porque pautado na biografia de um poeta de nossa história literária, proporcionando “o movimento de sua continuação na memória humana”. (SAMOYAULT, 2008, p.117)¹¹².

Já o público formado pela crítica especializada terá diante de si um texto que trabalha não somente os liames da literatura com o real, mas que se constitui um discurso que remete à própria tradição literária. Para esses críticos, a leitura de *Dias e dias* revelará que

¹¹¹ Sobre a idade de suas narradoras, a autora revela: “o meu personagem feminino sou eu aos dezenove anos, talvez quando tenha sido terminada a construção da minha personalidade, e a mulher que fui a partir de então não é mais personagem literário, todas as minhas personagens femininas sou eu naquela idade, com aqueles sentimentos e aqueles conflitos que me atormentavam, sentimentos de meiguice, revolta, indignação, admiração pelo mundo, revelações, aturdimiento diante da incapacidade de tornar o mundo o que eu achava que deveria ser.” (MIRANDA *apud* NOLASCO, 2000).

¹¹² Expresso pela autora por aquele referido “sentimento de afeto por Gonçalves Dias, de compaixão por sua vida tão esmagadora e humilhante, [...] um sentimento de querer proteger esse homem tão frágil e desamparado, mas ao mesmo tempo capaz de uma rara força literária.” (ANA MIRANDA, s/d).

longe de deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, o já dito. Se retomam vestígios, as obras impõem também suas regras: modos de emprego variáveis da re-escritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito. (SAMOUYALT, 2008, p.78-9)

Práticas hipertextuais como a de *Dias e dias* “informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam” (SAMOUYALT, 2008, p.68). Elas destacam uma característica intrínseca da literatura, que se faz por imitação e transformação, sejam elas felizes ou infelizes, como expôs Octavio Paz. Julgamos *Dias e dias* um caso das primeiras. Estudá-lo representou não somente uma oportunidade de insuflar novo fôlego na crítica da obra de Ana Miranda, mas também uma maneira de perceber a hipertextualidade como um ato de emancipação literária, propondo uma poética dos textos em palimpsesto que se serve da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem. As narradoras de Ana Miranda – em especial Feliciano – são bastante representativas dessa tensão: geradas no encontro dialógico entre a linguagem desta e de outras épocas, são criações cuja materialidade semântica e rara sensibilidade justificam por que é que, além dos sonhos, a conversa das mulheres é capaz de segurar o mundo na sua órbita.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA LITERÁRIA

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953.

ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1955, v.4.

_____. *Guilherme de Almeida*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura comentada)

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa em um volume* (organizado pelo autor). 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. (Biblioteca Luso-Brasileira).

ANDRADE, Oswald de. *Trechos escolhidos por Haroldo de Campos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1989. (Nossos clássicos v.91)

BANANÈRE, Juó. *La divina increnca*. São Paulo: Livraria do Globo, 1925.

COSTA, Eduardo Alves da. *No caminho, com Maiakóvski: poesia reunida*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

COSTA, Gal. *Profana*. São Paulo: RCA, 1984. 1 disco sonoro.

COUTO, Ribeiro. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

DEVI, Vimala, SEABRA, Manuel de. *A literatura indo-portuguesa*. Lisboa: 1972, v.2.

DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

GARCEZ, Maria Helena Nery. *Telhado de vidro*. São Paulo: J. Scortecci, 1988.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Fred de Góes. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura comentada)

GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *26 poetas hoje*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

LEONARDOS, Stella. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: J. Aguilar; Brasília: INL, 1974.

MATTOSO, Glauco. *Línguas na papa: uma salada dos mais insípidos aos mais picantes poemas de Glauco Mattoso*. São Paulo: Pindaíba, 1982.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Melhores poemas*. Seleção de Luciana Stegagno. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000. (Os melhores poemas)

MIRANDA, Ana. *Boca do inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O retrato do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Sem pecado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Amrik*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Clarice*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Dias & Dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Yuxin: alma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Círculo imperfeito: poemas*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978. (Coleção Ilha de Maré 2).

PAES, José Paulo. *José Paulo Paes*. Seleção de Devi Arrigucci Junior. 5ª ed. São Paulo: Global, 2003. (Melhores poemas, 37).

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

RICARDO, Cassiano. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

ROCHA, Ruth. *Boi, boiada, boiadeira*. II. José Antônio da Silva. 3ª ed. São Paulo: Quinteto, s/d.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que país é este? e outros poemas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

SOARES, Jô. “Canção do exílio às avessas”. In: *Revista Veja*, São Paulo, ano 25, n.38, ed.1252, p.15, 16 set. 1992.

5.2. BIBLIOGRAFIA CRÍTICO-TEÓRICA

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. (The New Critical Idiom).

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 30”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6 ed. São Paulo: Martins, 1978. p.27-45.

_____. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6 ed. São Paulo: Martins, 1978. p.231-255.

ASSIS, Machado de. “Gonçalves Dias”. In: *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1906.

_____. “Instinto de nacionalidade”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico – Vol.1*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980. p.355-363.

BANDEIRA, Manuel. “A poética de Gonçalves Dias”. In: *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p.57-70.

_____. “A vida e a obra do poeta”. In: *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p.12-56.

_____. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BERRINI, Beatriz. “Presença de Gonçalves Dias no Portugal Oitocentista”. In: *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas: Unicamp, n.23, jan./jun., 1994. p.31-48

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. “Imagens do Romantismo no Brasil”. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.239-256.

BROCA, Britto. “Eram tristes os românticos?” In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. p.117-121.

CAMARGO, Luís. “A ‘Canção do exílio’ e sua tradição”. In: *Revista da Biblioteca Mario de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, v.58, jan. dez. 2000. p.179-197.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p.15-32.

_____. *O Romantismo no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH, 2004.

_____. “A personagem do romance”. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva: 2005.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1968.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. 2 v. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1980.

_____. *A literatura no Brasil: Era romântica*. Rio de Janeiro: Global, 2004.

DE NICOLA, José; INFANTE, Ulisses. “As canções do exílio”. In: *Como ler poesia*. São Paulo: Editora Scipione, 1995.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma Vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Edusp, 2009.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos*. 2ª Ed. Trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Trad., introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.

ENGERROF, Ana Carina Baron, CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt. “O Riso Crispado: o macarrônico alemão de A Manhã e a ascensão e queda do nazismo”. In: *Revista Aletria*, v.9, n.1, Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ESTEVEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

EXÍLIO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

- FRANCHETTI, Paulo. “As aves que aqui gorjeiam: a poesia brasileira do Romantismo ao Simbolismo”. In: *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- GARCIA, Othon Moacyr. *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsests: literature in the second degree*. Trad. Channa Newman, Claude Doubinsky. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- _____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do Livro: 7)
- GREEN. In: FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. New York: Cambridge University Press, 2007. 2ed.
- GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HERCULANO, Alexandre. “Futuro literário de Portugal e do Brasil”. In: DIAS, Gonçalves. *Gonçalves Dias: Poesia e prosa completas*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. “À margem da ‘Canção do exílio’”. In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, Julho-Agosto-Setembro 2010, Ano XVI, nº 64. p.325-329.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- HYPHER. In: AULETE, Caldas. *iDicionário Aulete*. Editora Lexicon. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/>>. Acesso em: 01/11/2012.
- HYPH. In: AULETE, Caldas. *iDicionário Aulete*. Editora Lexicon. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/>>. Acesso em: 01/11/2012.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- MACEDO, Anne Greice. *Ana Miranda na boca da crítica*. Observatório da Crítica, s/d. Disponível em <<http://www.observatoriodacritica.com.br>>, último acesso 28/11/2012.
- MARQUES, Wilton José. “O poema e a metáfora”. In: *Revista Letras*, Curitiba, n.60, p.79-93, jul./dez. 2003; Editora UFPR.

MERQUIOR, José Guilherme. “O poema do lá”. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MIRANDA, Ana. *Deus-dará: crônicas publicadas na Caros Amigos*. São Paulo: Casa Amarela, 2003.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Volume II: Realismo, Romantismo. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

MUTATIS MUTANDIS. In: LUIZ, Antônio Filardi. *Dicionário de expressões latinas*. 2ª ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2002.

NOLASCO, Thaís. *As mulheres no romance histórico de Ana Miranda*. São Carlos: UFSCar – Departamento de Letras, 2000. Relatório de iniciação científica.

NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.51-74.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. 6ª ed. São Paulo: Formato, 2005.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PERES, Marcos Roberto Flamínio. *A fonte envenenada: transcendência e história em três hinos de Gonçalves Dias*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

PEREIRA, Lucia Miguel. *A vida de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica).

POSSANI, Taíse. *Ana Miranda, leitora de Clarice Lispector*. Universidade Federal do Rio Grande: Rio Grande, 2009. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://www.ppgletras.furg.br/disserta/taisepossani.pdf>>. Último acesso: 20/11/2012.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Poesia e poética de Gonçalves Dias”. In: *Do Barroco ao Modernismo: estudos da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 19--.

RÉAU, Louis. *Iconografia del arte cristiano: Introducción general*. Trad. José Maria de Sousa Jiménez. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 2008.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Biblioteca Nacional, 2008.

RICARDO, Cassiano. “Gonçalves Dias e o indianismo”. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil: Era romântica*. Rio de Janeiro: Global, 2004.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1888.

ROSENFELD, Anatol, GUINSBURG, Jacob. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.261-274.

_____. “Um encerramento”. In: GUINSBURG, Jacob (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.275-293.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silviano. “Permanência do discurso da tradição no Modernismo”. In: FUNARTE. *Cultura Brasileira: Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOL. In: CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SUN. In: FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. New York: Cambridge University Press, 2007. 2ed.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

UNAMUNO, Miguel de. *Obras completas*. Prologo, ed. y notas de Manuel Garcia Blanco. Madrid: A. Aguado, 1950. v.3 Ensaaios.

VAZ, Artur Emilio Alarcon. “Portugal no sul do Brasil: Intertextos da ‘Canção do Exílio’”. In: *Revista Letras*. Curitiba, n.59, jan./jun. 2003. Editora UFPR. p.225-237.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*, 1908. 4ª ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

_____. *Estudos de literatura brasileira, 2ª série*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1977.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, 1993.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. “Onde canta o sabiá”. In: *Revista Nossa História*. São Paulo: Biblioteca Nacional, ano 1, nº 5, março 2004. p.68-71.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Prismas)

WEINHARDT, Marilene. “Considerações sobre o romance histórico”. In: *Revista de Letras*, Curitiba, n.43, p.49-59, 1994.

_____. “Quando a história literária vira ficção”. In: ANTELO, R. et al. (Org.) *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas; Abralic, 1998, p.103-9.

_____. “O romance histórico na ficção brasileira recente”. In: CORREA, Regina. (Org.). *Nem fruta, nem flor*. Londrina: Humanidades, 2006. p.131-72

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, Virginia. “Women and fiction”. In: HALE, Dorothy J. *The Novel: an anthology of criticism and theory, 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

YOURCENAR, Marguerite. “Caderno de notas das ‘Memórias de Adriano’”. In: *Memórias de Adriano*. Trad. Martha Calderaro. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

ENTREVISTAS, JORNAIS, REVISTAS E PROGRAMAS DE TELEVISÃO

ANA MIRANDA. *Literato*. Fortaleza: Centro Cultural Banco do Nordeste, 29 abr. 2003. Programa de televisão. Disponível em <http://www.youtube.com/>. Último acesso: 20/11/2012.

ANA MIRANDA. *Autor por autor*. São Paulo: TV Cultura, 17/06/2010. Programa de televisão. Disponível em <http://www.youtube.com/>. Último acesso: 20/12/2012.

MIRANDA, Ana. “Entre a imaginação e a verdade”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano C, n.196, 21 out. 1990. p.78-79. Disponível em <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19901021&printsec=frontp&hl=en>>. Último acesso: 28/11/2012.

_____. “João Soares Neto entrevista Ana Miranda”. *O Povo*, Fortaleza, s/d. Entrevista. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/jsoaresneto1.html>>. Último acesso: 20/11/2012.

_____. “Eleuda de Carvalho entrevista Ana Miranda”. *O Povo*, Fortaleza, 10 mar. 1998. Entrevista.

_____. “Ana Mary C. Cavalcante entrevista Ana Miranda”. *O Povo*, Fortaleza, Caderno Vida & Arte, 01 set. 2000. Entrevista por e-mail. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/1amary1.html>>. Último acesso: 20/11/2012.

_____. “Aquele Canção do exílio”. *O povo*, Fortaleza, Caderno Vida & Arte, 27 ago. 2007. Entrevista concedida a Eleuda de Carvalho. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/723744.html>>. Último acesso: 20/11/2012.

_____. “Feliciano, a romântica”. *O povo*, Fortaleza, 2008. Entrevista concedida a Henrique Araújo. Disponível <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/amiranda.html#dias>>. Último acesso: 20/11/2012.

_____. “A arte de fingir que se mente”. *Revista de história da Biblioteca Nacional*, n. 75, dez. 2011. p.49-52. Entrevista.

MORAIS, Eunice de. *Dias e Dias*, de Ana Miranda. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 60, p. 457-459, jul./dez. 2003.

PÉCORRA, Alcir. “Limites éticos da ficção”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano C, n.196, 21 out. 1990. p.78. Disponível em <<http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19901021&printsec=frontp&hl=en>>. Último acesso: 28/11/2012.

PIRES, Paulo Roberto. “Um diário da paixão: biografia romanceada de Gonçalves Dias flerta sem pudores com o arroubo e exageros do poeta”. *Revista Época*, São Paulo, 30

set. 2002. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT401911-1661,00.html>>. Último acesso: 28/11/2012.

ANEXOS: TEXTOS DE GONÇALVES DIAS APROPRIADOS OU CITADOS NO ROMANCE

ANEXO 1: POEMAS

Título	Publicação	Ocorrências no romance (página/trecho)	Tipo
<i>A concha e a virgem</i>	Últimos cantos	p.179 (virgem cismada)	Apropriação
<i>Adeus</i>	Primeiros cantos	p.89 (acre amargura) p.138 (qual folha instável em ventoso estio) p.161 (brisa favorável/ a vasta... embriagava/ folha... sem custo/ galgar os escarcéus) p.161 (inda uma vez... deserto)	Apropriação Citação Apropriação Citação
<i>A infância</i>	Últimos cantos	p.103 (como um rio... chamejam/noite... cálix/ rota grinalda/uma flor de poesia) p.103 (sobre a veiga... serafim)	Apropriação Citação
<i>Ainda uma vez – adeus!</i>	Novos cantos	p.196 (Enfim te vejo... a teus pés) p.197 (amargo pranto banhados) p.234 (no último arcar... passado)	Citação Apropriação Apropriação
<i>A leviana</i>	Primeiros cantos	p.127 (És engraçada... corpo quebrar)	Citação
<i>A minha musa</i>	Primeiros cantos	p.44-45 (ama a solidão... profundo sentir) p.46 (chora a vida... em vão) p.75 (gotas de orvalho/amam o silêncio/ as cordas... ressoam/ falerno em taças d'oiro) p.91 (lábios mimosos) p.133 (viração... águas/vivo luzir/acentos de um profundo sentir) p.135 (negras asas trágicas)	Apropriação Apropriação Apropriação Apropriação Apropriação
<i>Amor, delírio – engano</i>	Primeiros cantos	p.199 (Mas tu... cruel ciúme...) p.199 (reliquia santa)	Citação Apropriação
<i>À morte prematura</i>	Primeiros cantos	p.209 (Morte prematura... lágrimas metade)	Citação
<i>À restauração do Rio Grande do Sul</i>	Lira vária	p.121 (Acorda!... distrair-te/Nós... também)	Citação
<i>As duas amigas</i>	Segundos cantos	p.128 (uma mariposinha... romper d'alva)	Apropriação
<i>A tarde</i>	Primeiros cantos	p.141 (celestes arroubo) p.172 (sócia do forasteiro) p.172 (é bela a noite... estrelas recamado) p.172 (cintilar dos olhos... torvos pesares)	Apropriação Apropriação Citação Apropriação
<i>Canção de bug-jargal</i>	Últimos cantos	p.91 (tempestades valentes)	Apropriação
<i>Canção do exílio</i>	Primeiros cantos	p.50 (Minha terra... sabiá) p.77 (em cismar sozinha à noite) p.140 (As aves... como lá) p.140 (Um céu... mais prazer ele encontra cá) p.142 (em cismar sozinha...sabiá) p.231 (Minha terra... como lá/Nosso céu... mais estrelas) p.234 (Minha terra... como lá/ nossos bosques... mais amores)	Citação Apropriação Citação Apropriação Citação Citação Citação
<i>Caxias</i>	Primeiros cantos	p.53 (qual gazela... corrente) p.54 (qual gazela... robustos cedros) p.141 (vale de flores... despontava livre)	Apropriação Apropriação Apropriação
<i>Caxias (independência)</i>	Lira vária	p.119 (antemural do arrojo... tendas) p.142 (Quanto és bela... manso lago)	Citação Citação
<i>Como eu te amo</i>	Últimos cantos	p.54 (Como se ama... não me vês) p.80 (Assim... meus/O que é belo... em ti)	Citação Citação

<i>Delírio</i>	Primeiros cantos	p.22 (flores azuis vicejantes)	Apropriação
<i>Deprecação</i>	Primeiros cantos	p.75 (corça ligeira)	Apropriação
<i>Desesperança</i>	Últimos cantos	p.91-92 (amores de essência... céus do Brasil) p.179 (lenitivo cruel)	Apropriação Apropriação
<i>É alegre a flor que brota</i>	Lira vária	p.103 (flor de poesia)	Apropriação
<i>Entusiasmo ardente</i>	Lira vária	p.100 (Entusiasmo ardente... minha lira)	Citação
<i>Fadário</i>	Últimos cantos	p.93 (lágrima desfeita) p.95 (o inseto sempre... que o queima)	Apropriação Apropriação
<i>Idéia de Deus</i>	Primeiros cantos	p.171 (que lh'importa... tempo roedor?)	Apropriação
<i>I-Juca Pirama</i>	Últimos cantos	p.30 (tateiam as trevas... medonha) p.114 (colar d'alvo marfim que orna o colo)	Apropriação Apropriação
<i>Menina e moça</i>	Últimos cantos	p.179 (leda flor)	Apropriação
<i>Mimosa e bela</i>	Segundos cantos	p.53 (ido pelo orvalho do céu) p.82 (qual viçosa fresca rosa)	Apropriação Apropriação
<i>Minha vida e meus amores</i>	Primeiros cantos	p.98 (como um cálix... leve que fosse/ Perfumando os ventos... amores)	Apropriação
<i>No jardim</i>	Lira vária	p.148 (oh ninguém... pudesse achar)	Citação
<i>O baile</i>	Últimos cantos	p.19 (uma tristeza funda... anseia) p.33 (doce encanto/encarnadas pétalas... rosto) p.179 (mar de luzes)	Apropriação Apropriação Apropriação
<i>O canto do piaga</i>	Primeiros cantos	p.30 (Falam Deuses... sonhar) p.82 (ó desgraça! ó ruína!) p.141 (Era a lua... sonhar)	Citação Apropriação Citação
<i>O canto do guerreiro</i>	Primeiros cantos	p.141 (na floresta do vento... sons do boré)	Apropriação
<i>O ciúme</i>	Últimos cantos	p.204 (gaza sutil) p.212 (gigante vulcão)	Apropriação Apropriação
<i>O cometa</i>	Primeiros cantos	p.33 (olhos dum tigre... morde o freio)	Citação
<i>O desengano</i>	Primeiros cantos	p.93 (uma desilusão... flor cortada?)	Apropriação
<i>O mar</i>	Primeiros cantos	p.169 (Enfim... escuto!/ Mas lá te vais...céus) p.169 (mordendo... suspira) p.169 (e à noite... brilhantes)	Citação Apropriação Citação
<i>O meu sepulcro</i>	Últimos cantos	p.91 (lábios mimosos... leite de Procusto)	Apropriação
<i>O romper d'alva</i>	Primeiros cantos	p.172 (tapiz d'alva relva/brisa sussurrando)	Apropriação
<i>Os beijos</i>	Últimos cantos	p.179 (flor de nenúfar)	Apropriação
<i>O soldado espanhol</i>	Primeiros cantos	p.50 (O céu era azul... brando) p.75 (eu que acho em ser triste... prazer) p.199 (flor purpúrea... prado)	Citação Apropriação Apropriação
<i>Os Timbiras</i>	Os Timbiras	p.75 (numa doce... pérolas desfeitas) p.175 (Doce poeira... pérolas desfeitas)	Citação Citação
<i>Por um ai</i>	Últimos cantos	p.92 (lábios mimosos... que declinou) p.145 (raio de alegria ao romper do dia)	Apropriação Apropriação
<i>Protesto</i>	Últimos cantos	p.94 (imitação de uma poesia javanesa)	Apropriação
<i>Retratação</i>	Últimos cantos	p.97 (caído em negro abismo)	Apropriação
<i>Saudades</i>	Últimos cantos	p.91 (em moita de jasmim... doces lágrimas) p.97 (tinha o rosto...desdita/jamais... nome) p.97 (De quando sobre... gravando a morte!) p.97 (escutou as últimas... que o aguardava)	Apropriação Apropriação Citação Apropriação
<i>Seus olhos</i>	Primeiros cantos	p.133 (tão negros... quebrando a soidão)	Citação
<i>Sofrimento</i>	Primeiros cantos	p.210 (pálido espectro... aroma da flor)	Apropriação
<i>Tristeza</i>	Primeiros cantos	p.120 (a lua equilibrada... adormecida) p.122 (Que importa o fel na taça do absinto?)	Apropriação Apropriação
<i>Visões</i>	Primeiros cantos	p.210 (seda do Indostão/nitidez do marfim... sem fim)	Apropriação

ANEXO 2: CORRESPONDÊNCIA E OUTROS ESCRITOS

Fonte	Ocorrências no romance (página/trecho)	Tipo
<i>Carta de 1 jul. 1841 (Lisboa)</i>	p.112 (a desfrutar... até o amanhecer)	Apropriação
<i>Carta de 1 de mai. 1845 (Caxias)</i>	p.207 (vida rude... corada)	Apropriação
<i>Carta de 31 ago. 1845 (Caxias)</i>	p.207 (muito de vago, muito de loucura)	Apropriação
<i>Carta de ago. 1846 (Rio de Janeiro)</i>	p.138 (ainda fresca... n'água)	Citação
<i>Carta de 1 out. 1846 (Rio)</i>	p.17 (é preciso amar... enterramento) p.19 (endiabrada moça/fluido... vertebral) p.25 (vendo o mundo de azul e d'oiro) p.152-153 (Careço... desanimar)	Citação Apropriação Apropriação Citação
<i>Carta de 4 nov. 1846 (Rio)</i>	p.46 (a poesia é dor... egoísta)	Citação
<i>Carta de 2-4 abr. 1950 (Rio)</i>	p.207 (sem ânimo... cercava)	Apropriação
<i>Carta de abr. 1951 (São Luís)</i>	p.148-149 (ambição... qualidades) p.150 (já estava acostumado... esforçado)	Citação Citação
<i>Carta de 6 fev. 1852 (Pernambuco)</i>	p.151 (amava... imensidade)	Citação
<i>Carta de 10 jul. 1853 (Rio)</i>	p.207 (tomava caldos... cera amarela na mão)	Citação
<i>Carta de 19 mai. de 1854 (Rio)</i>	p.183 (pálida, desfalecida...ao vivo) p.185 ("Casei-me com um poeta")	Citação Apropriação
<i>Carta de 25 jun. 1861 (Manaus)</i>	p.17 (coisas que me fazem febre) p.19 (quanto fel... romântica) p.187 (mas em algum... romântica)	Apropriação Apropriação Citação
<i>Carta de ago. 1862 (Paris)</i>	p.215 (Se anunciassem... superlativa!)	Citação
<i>Carta de 21 abr. 1864 (Paris)</i>	p.207 (angina... estômago)	Apropriação
<i>Carta de 24 ago. 1864</i>	p.224 (Ergo... me porá bom)	Citação
<i>Memórias de Agapito</i>	p.86 (um álbum... dourados/Me dolor... petit?)	Apropriação
<i>Prefácio aos Últimos cantos</i>	p.18 (balouçada em castelos de nuvens) p.19 (palmeiras esbeltas e cajazeiros cobertos de cipós) p.90 (a esquecer-se... ficções do ideal) p.91 (as flores amarelas do pau-d'arco) p.93 (castelo nas nuvens/sussurro... palmeira) p.179 (praias desconhecidas... navegantes)	Apropriação Apropriação Citação Apropriação Apropriação Citação
<i>Prólogo aos Primeiros cantos</i>	p.49 (aprendendo... paisagem/casar... santa Poesia)	Citação