

**BÁRBARA LÚCIA VIEIRA DE MAGALHÃES**

**CARNAVALIZAÇÃO E MEMÓRIA MÍTICA NO POEMA  
*CAMONGO*, DE GILBERTO MENDONÇA TELES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Vera Lúcia de Carvalho  
Casa Nova

Belo Horizonte

2013

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, especialmente, à Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vera Casa Nova pela orientação criteriosa e competente, e pelo apoio imprescindível ao desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço também ao Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto, pelo apoio à escolha do corpus analisado, e pela sensibilidade e abertura ao diálogo, propriedades que concorreram para a realização deste trabalho.

À Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cláudia Campos Soares, pela simpatia, amizade e receptividade, que se converteram em estímulo aos meus estudos de mestrado.

Ao Prof. Dr. Marcelino Rodrigues, pela leitura da dissertação.

Ao CNPq, pela concessão de uma bolsa de estudos durante o período de um ano.

## RESUMO

Nesta dissertação desenvolve-se uma leitura da carnavalização literária no poema *Camongo*, de Gilberto Mendonça Teles, concebendo-a como processo mediador da manifestação da memória mítica sob cuja perspectiva projetam-se, na voz do sujeito poético, imagens da ditadura pós-64 no Brasil. Considerando como ação nuclear da carnavalização o ritual ambivalente biunívoco da coroação-destronamento, simbolizado no poema pela concessão alternada do direito de fala aos duplos Camões de cordel e saci, correspondentes das figuras carnavalescas do rei e do bufo, respectivamente identificadas como sujeito da enunciação e do enunciado, a análise consistirá na identificação da hierarquia de posições entre esses sujeitos, posteriormente alterada pelo destronamento do Camões de cordel que eleva o saci à condição de sujeito da enunciação, gerando sua identificação como sujeito poético.

### PALAVRAS-CHAVE:

carnavalização, enunciação, memória mítica, sujeito poético.

## RÉSUMÉ

Cette dissertation développe une lecture de la carnavalisation littéraire dans le poème *Camongo*, de Gilberto Mendonça Teles, en tant que procès médiateur de la mémoire mytique sous la perspective dans laquelle se sont projetés, dans la voix du sujet poétique, des images de la dictature après 1964 au Brésil. En considérant comme action centrale de la carnavalisation le rituel ambivalent biunivoque du couronnement-détronement, symbolisé dans le poème par la concession alternée du droit de parler aux doubles Camões de cordel et saci, correspondants aux figures carnavalesques du roi et du buffon, respectivement identifiées comme sujet de l'énonciation et de l'énoncé, l'analyse consistira à l'identification de l'hierarchie des positions entre telles sujets, ensuite modifié par le détronement du Camões de cordel qui élève le saci à la condition du sujet de l'énonciation, en développant son identité comme sujet poétique.

### MOTS-CLÉS:

carnavalisation, énonciation, mémoire mytique, sujet poétique.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
CAPÍTULO 1 : A OBRA POÉTICA DE MENDONÇA TELES E O CONTEXTO POLÍTICO DE PRODUÇÃO DE <i>SACIOLOGIA GOIANA</i>	
1.1 - Percurso poético – a trajetória de uma poesia	08
1.2 - O contexto político do Brasil nas décadas de 1960 e 1970 : a Ditadura Militar	22
1.3 - O contexto político de <i>Camongo</i>	31
1.4 - Lei da anistia e resistência poética	35
CAPÍTULO 2 : EXPEDICIONÁRIO SACI: DEPOIMENTO DE UM ANTI-HEROI	
2.1 - Elementos para análise da paródia em <i>Camongo</i>	41
2.2 - Saci- Pererê e mito camoniano: os duplos e seus contextos originais	42
2.3 - As manifestações dos duplos e os dois níveis de paródia	46
2.4 - A paródia implícita na 1ª parte de <i>Camongo</i>	54
CAPÍTULO 3 : VOZ OFICIAL E VOZ DESTRONANTE	
3.1 – O parodiar é criação do duplo destronante	60
3.2 – Carnavalização e memória política	67
3.3 - Autoridade militar do Camões de cordel	69
3.4 – Depoimento de Camões sobre o saci de Goiás	70

CAPÍTULO 4: A ENUNCIÇÃO DO POETA SACI: DA PRAÇA CARNAVALESCA  
AO FOLHETIM DOS JORNAIS.

4.1 - A dualidade do rei saci	85
4.2 - Resistência poética e memória política	88
4.3 - Cacos de história na memória do saci	94
4.4 - O sujeito poético saci	98
4.4.1- A volta do chicaneiro.	101
CONCLUSÃO	104
ANEXO	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
BIBLIOGRAFIAGERAL	116

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação desenvolve-se uma leitura da carnavalização literária no poema *Camongo*, de Gilberto Mendonça Teles, concebida como processo mediador da manifestação da memória mítica sob cuja perspectiva projetam-se, na voz do sujeito poético, imagens da ditadura militar pós-64 no Brasil.

Tendo em vista a relevância da abordagem deste tema histórico, transformado em objeto de interdição da censura, bem como os recursos poéticos adotados por Mendonça Teles para inseri-lo no poema, evidencia-se a pertinência da investigação e análise de tais recursos empregados pelo poeta como meio recorrente de resistência à lei do silêncio que interditava não apenas o pensamento e a participação política do cidadão comum, como também as várias formas de expressão artística e, particularmente, a poesia engajada produzida naquele contexto, como é o caso do poema *Camongo*, publicado pela primeira vez em 1980, a despeito da interdição da anistia, como cordel nordestino.

Para o trabalho de interpretação a ser desenvolvido há que se considerar a importância da articulação do contexto político em que o poema foi escrito aos princípios teóricos subjacentes à sua composição, uma vez que estes se constituem como artifícios de linguagem apropriados ao estabelecimento de uma relação dialógica com a política de opressão característica do referido contexto.

O aparente hermetismo com que o leitor se depara ao empreender uma primeira leitura do poema, sobretudo das duas partes iniciais, decorre da linguagem ali produzida a partir do cruzamento de paródias de poemas de cunho patriótico-compostos em louvor da hierarquia governista -, produzido como relação dialógica entre duas vozes verbais articuladas à paródia do inquérito lobatiano sobre o mito folclórico do saci-pererê, também ele originado da atitude patriótica e nacionalista de seu autor, mas cujo texto final, acrescido da intervenção crítica do próprio saci como duplo deste autor, difere da visão hierarquizante dos referidos poemas épicos.

A linguagem de feição paródica inserida no poema se projeta como crítica à ideologia da repressão não apenas por produzir a inversão de sentido dos textos parodiados, mas também pelo fato de introduzir na segunda parte do mesmo uma espécie de encenação da prática de interdição da expressão verbal, através da reprodução da intervenção do Camões de cordel na fala do poeta saci como porta voz de sua própria história.

Ao longo do poema, essa crítica se desdobra em artifício de inserção da memória mítica em cuja manifestação se introduzem, fragmentariamente, os fatos da história da ditadura, bem como a história da formação do poeta, desenvolvida como prática decorrente de sua atitude de resistência política.

Para demonstrarmos a construção desta poética, bem como o contexto político que o gerou, dividimos a dissertação em quatro capítulos em cuja seqüência se introduzem os elementos articuladores da produção da estrutura dialogal que se desdobra em manifestação da memória mítica em que se refletem, por um lado, as imagens da história interdita e, por outro, a visão do poeta sobre o processo de sua conversão de sujeito político em sujeito poético.

É importante, ainda, ressaltar que tais elementos articuladores da estrutura dialogal do poema são identificados gradativamente ao longo das três partes em que ele se divide, a primeira das quais, composta pelas sete estrofes iniciais, apresenta a fala do poeta saci. Na segunda parte, que se estende da oitava estrofe à vigésima nona, predomina a fala do Camões de cordel, e, finalmente, na terceira, compreendida entre a trigésima e a sexagésima quarta, impõe-se novamente a fala do saci, mas numa dicção distinta da apresentada na primeira parte.

O primeiro capítulo apresenta o percurso poético de Mendonça Teles, desde suas primeiras experiências poéticas até os livros posteriores à *Saciologia Goiana* em que se inclui o poema *Camongo*. A seguir, este mesmo capítulo delinea o contexto político da ditadura militar, originário do poema objeto de análise. O segundo capítulo, ocupa-se da análise da primeira parte do poema, bem como dos elementos da paródia a serem considerados na interpretação. O terceiro capítulo introduz a leitura da fala do poeta enigmático, também denominado durante a análise como “poeta sério”, interceptada pela contestação do poeta saci que, ao inserir-se no texto, irá gerar a estrutura dialogal característica da carnavalização.

Finalmente, o quarto capítulo analisa a fala do saci, então introduzida como manifestação da memória mítica, que se apresenta como enunciação do sujeito poético saci, sugerindo a superação de um longo embate contra a política de opressão da ditadura que confiscava ao poeta o seu direito de expressão.

No decorrer da análise acima delineada esperamos demonstrar a articulação da poética desenvolvida ao seu contexto originário e oferecer subsídios para novas leituras do poema *Camongo*, tendo em vista a sua importância histórica e a sua complexidade poética, fonte virtual de reflexões relevantes para os estudos literários.

## CAPÍTULO 1: O POETA E SUA OBRA: O CONTEXTO POLÍTICO DE PRODUÇÃO DE *SACIOLOGIA GOIANA*

### 1.1- Percurso poético – A trajetória de uma poesia

A obra poética de Gilberto Mendonça Teles, inaugurada em 1955, com a publicação de *Alvorada*, livro de poemas de feição parnasiana, apresenta três fases distintas cujos traços particularizantes testemunham a evolução de um percurso poético indissociável do exercício crítico alicerçado em princípios teóricos. Ao organizar a reunião de seus poemas, dividindo-a nas referidas fases, o autor intitulou cada uma delas, identificando-as de acordo com as suas peculiaridades poéticas e sinalizando, simultaneamente, o seu processo evolutivo. Assim, as três fases, vistas em ordem cronológica, intitulam-se, respectivamente, *O Nome*, *A Sintaxe*, *O Sentido*.

A primeira fase, *O Nome*, apresenta como traço principal a luta com a palavra, com o NOME, e constitui-se inicialmente ( 1ª reunião - 1986 ) pelos cinco primeiros livros, respectivamente intitulados *Alvorada* (1955) , *Estrela-d'alva* (1956), *Planície* (1958), *Fábula de Fogo* (1961), *Pássaro de Pedra* (1962), aos quais foi acrescentado, posteriormente, *Sonetos do Azul sem Tempo* (1964/1979).

Nessa fase, ainda vinculada à poesia tradicional, observa-se entre os dois primeiros livros – *Alvorada* e *Estrela d'alva* - e os demais uma transformação que consiste na complexificação da abordagem do sentimento amoroso que, além de objeto de expressão da subjetividade, vai constituir-se também como objeto de reflexão sobre a linguagem poética. Nos dois primeiros, essa abordagem é feita sob a perspectiva romântica tradicional, ou seja, através da expressão da subjetividade que se volta sobre si mesma, num movimento de reafirmação da sensibilidade do autor, como se pode notar na primeira e última estrofes do poema *Melodias*, do livro *Alvorada*, composto por cinco estrofes:

“Ternas melodias de longínquas plagas,  
nas manhãs da vida fascinando a gente,  
sois o desafio de revoltas vagas

pela alma ecoando como um som ausente.”<sup>1</sup>

(...)

“Essas melodias que minh’alma douram,  
que a meus sonhos beijam com tamanho ardor,  
essas melodias tão sonoras foram  
de remotos tempos vibrações de amor.”<sup>2</sup>

A partir do terceiro livro, *Planície*, a expressão da subjetividade se mescla à intervenção da racionalização do sentimento, bem como da atividade poética, e inicia-se, então, um processo de reflexão metalingüística que se estenderá pelas fases subsequentes, e constituirá a característica principal da segunda fase da referida obra. Essa incursão na experiência metalingüística pode ser observada no poema *Vigília*, em que o autor, ao procurar expressar uma visão poética, esforça-se por identificar sua origem e termina por transformá-la em instrumento de reflexão sobre a linguagem da poesia, como podemos constatar nos seguintes excertos:

“Recolho a tarde nos olhos  
cansados de tanta espera  
e perco o rumo dos astros  
na solidão do crepúsculo  
A sombra que se dissolve  
na sombra que me antecede  
não disfarça o impressionismo  
de meu caminho sem rumo.

(...)

Mas sob os pés sintonizo  
o canto do povo antípoda  
que a gravidade equilibra  
na vertical do discurso.

<sup>1</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Melodias*. In: *Hora Aberta- Poemas Reunidos*. Petrópolis: Vozes, p.842.

<sup>2</sup> Op. cit.,p. 843.

Não é cegueira. Nem noite.

(...)

Talvez memória noturna  
 das coisas que nunca vi,  
 da manhã que se desata  
 como um túnel pela estrada  
 por onde tenho de andar.  
 Mas desse sol de metáfora  
 no centro da interjeição.  
 Dessa linguagem contida  
 da mãe-do-ouro que foge,  
 que risca a noite de fogo  
 e vai libertando a seda,  
 a labareda azulada  
 do sonho-fátuo que nasce  
 e faz brilhar no levante  
 o pensamento inconstante  
 que se reduz à sintaxe.”<sup>3</sup>

Nessa primeira fase da obra telesiana, a tematização da criação poética na construção da poesia se destaca também no livro *Fábula de Fogo*, e permanece nos demais, mesclando-se à poesia de conotações românticas.

A partir do livro *Sintaxe invisível* (1967) - primeiro da trilogia que se completa com *Raiz da fala* (1972) e *Arte de armar* (1977) -, o poeta inaugura a segunda fase de sua obra, por ele denominada como *A Sintaxe*, de caráter marcadamente metalingüístico, em que se observa o aprofundamento e intensificação da reflexão sobre a relação entre linguagem e poesia. Nesses livros, a metalinguagem, em cuja realização se manifesta a poesia crítica e a consciência criadora, assemelha-se a uma prática filosófica que resulta numa poética em cuja construção os recursos de expressão da sensibilidade estética se articulam sob uma perspectiva de racionalização da poesia que se, por um lado, sinaliza a importância da atividade crítica na contemplação poética, corroborando uma visão contemporânea de poesia ainda pouco usual na época, embora

---

<sup>3</sup> *Vigília*. In: Op. cit., p.735-736.

não inédita, por outro lado, oferece o risco de reduzir-se a essa perspectiva, o que equivaleria a transformar a atividade poética em exercício retórico. O poeta, entretanto, consciente desse risco, após alguns anos de incursão nessa experiência, saberá empenhar-se em novas propostas, como adiante se verá.

No livro *Sintaxe invisível*, que marca a inauguração da referida fase, Gilberto, revelando certa preocupação com a forma de recepção da poesia, sugere a invisibilidade de sua sintaxe, ou seja, a impossibilidade de apreciá-la ou percebê-la no código linguístico do poema, e a necessidade de construir outra sintaxe, que dependerá da visão e sensibilidade de cada leitor em seu respectivo momento de leitura. Essa referência à insuficiência da sintaxe linguística diante da percepção poética pode ser identificada na segunda parte do poema *Linguagem* com o qual o poeta abre o livro:

“Da sintaxe invisível a certeza  
e o desdobrar tão limpo das imagens  
na vereda serena que dói fundo  
no olhar preciso e vago consumindo  
seu faro entre palavras.

Na estrutura  
da língua se desgasta o meu segredo.  
Se desgastam meus dedos, a mais pura  
moeda que circula desprezível  
no cio deste ofício de buscar-te  
na usura de ti,  
nudez segura,  
absoluta canção e voz perene,  
inicial.”<sup>4</sup>

No entanto, se, por um lado, ele reconhece a distância existente entre a propriedade expressiva da linguagem e a visão poética, por outro lado, parece acreditar demasiadamente no seu poder de domínio sobre as palavras, nos anos iniciais desta segunda fase de sua obra poética, como deixa entrever a primeira parte do poema anteriormente citado:

---

<sup>4</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Linguagem*. In: Op.cit., p. 607.





Em breve análise deste poema, Ángel Marcos del Dios identifica a imagem religiosa e esotérica reveladora do viés metafísico da poesia de Mendonça Teles, apresentando-o nos seguintes termos:

“É por aí que o poeta se vê como um homem de braços abertos na projeção de uma cruz, estendendo-se assim, numa imagem religiosa e esotérica, por todos os pontos cardeais, num horizonte de imagens que passa deste para os outros universos: do visível para os invisíveis, do físico para os metafísicos, do possível para os impossíveis ou, do prosaico para o poético.”<sup>8</sup>

No livro seguinte, *Arte de armar*, também de feição metalingüística, Gilberto elucida a importância do sentimento amoroso e parece buscar formas de equilíbrio entre razão e emoção, o que concorre para que a tendência à racionalização restritiva da linguagem se abra para novas perspectivas que se revelarão na fase posterior. Um exemplo dessa atitude do poeta pode ser colhido em dois fragmentos do poema *Arte de amar*, que remete ao título do livro e sugere a relação existente entre o ato de amar e o ato de armar, ou que o amor é uma arte que depende do jogo de armar, isto é, do uso do pensamento que se reflete na linguagem:

“§ 2. Amor dá e amordaça,  
denso e doce, soturno.  
Mas só tu, amor, danças  
no Abril do plenilúneo.

Amor dói como um doido,  
como um dardo, uma doença,  
dói tudo como todo  
mal sem pé nem cabeça.

Amor doído, doendo,  
doando e até doindo

---

<sup>8</sup> DIOS, Ángel Marcos de. *A casa de vidro da linguagem*. In: TELES, Gilberto Mendonça. Op.cit.,p. 29.

pelas pontas dos dedos  
como um dado perdido.

§ 3. Abro o espaço da fome e me abasteço  
das coisas mais comuns.  
Sou trivial e sóbrio, mas faminto.  
Amo o jogo das tripas e dos tropos  
e todo dia excito a competência  
da língua retorcida como um búzio  
nas vésperas da posse.”<sup>9</sup>

Também neste último livro que completa a trilogia da segunda fase, o poeta introduz em sua obra a imagem de mistério, que destoa dos poemas mais racionalistas e remete ao mito e à história, elementos estes que se reiteram e se multiplicam na sua poética a partir da fase seguinte. No poema *A raiz (II)*, a referência a um lugar distante e indefinido onde há coisas não identificadas, e vagamente associadas a um passado remoto, sugerido pelo emprego de palavras em desuso, compõe a imagem de mistério a ser elucidada pela poesia e aponta para o começo de uma história ainda desconhecida que, no entanto, esvoaça metaforizada em “perfil de rendas”:

“No fundo do poço ou no fundo  
do mundo as coisas não têm nome,  
Ali se esconde tudo e muito  
Mais : a mánica, o pispislone  
E a nena tiste que demanda  
a poesia e a linfa...

Lúcida luz meridiana  
e musical, a história ainda  
é começo, raiz sem pontas  
no carretel, perfil de rendas  
esvoaçantes, como rondas

---

<sup>9</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *Arte de amar*. In: Op. cit., p.516.

de borboletas pelo alpendre:

q e t u o  
 w r y i p  
 a d g j l  
 s f h k ç  
 z c b m !  
 x v n ? <sup>«10</sup>

Essa atmosfera de mistério associada à história e, extensivamente, ao mito antecipa a temática do próximo livro, *Saciologia goiana*, que inaugura a terceira fase da obra em questão. A partir desse livro a tematização da linguagem e da própria poesia mescla-se a referências míticas, esotéricas, cabalísticas, bem como ao humor e ao erotismo. A propósito da presença de elementos míticos na obra poética de Mendonça Teles, e sobretudo nos livros mais conhecidos dessa última fase, Ángel Marcos del Dios observa:

“Religião ou esoterismo, cabalismo ou numerologia, ou simplesmente ludismo, o que conta é que Gilberto procura extrair de todas as formas de cultura, popular e erudita, boa parte de sua matéria poética. Livros como *Saciologia Goiana*, *Plural de Nuvens*, *&Cone de Sombras* e *Álibis*, para só mencionar os mais recentes, estão cheios de elementos esotéricos e cabalísticos, mas com a observação de que o poeta os vira ao revés, lendo a contrapelo toda a tradição séria, sublinhando tudo com um toque de ironia e de humor.” <sup>11</sup>

Os referidos livros, somados a *Arabiscos* e *Improvisuais*, assinalam o amadurecimento do poeta, mas é importante observar que, dentre eles, *Saciologia Goiana* se destaca em virtude de algumas peculiaridades não encontradas nos demais.

Ao chamar a atenção para as especificidades desse livro é ainda Ángel del Dios quem observa:

<sup>10</sup> TELES, Gilberto Mendonça. *A raiz (II)*. In: Op. cit., p. 535.

<sup>11</sup> DIOS Angel Marcos del. *A casa de vidro da linguagem*. In; TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit., p. 30.

“Lembre-se que *Saciologia Goiana* é um livro bem diferente na obra de Gilberto. Predominam nele a reificação, a coisificação da matéria poética, a poetização do comum, do historicamente tido como não-poético, como a valorização poética dos topônimos, hidrônimos, orônimos, pseudônimos, cognomes (apelidos), siglas, tudo. Uma épica, com dois registros: um culto e outro popular, em versos de cordel, o que levou Anazildo Vasconcellos a estudá-lo como discurso épico pós-moderno.”<sup>12</sup>

Sobre esse livro que se destaca na poesia de Mendonça Teles e do qual extraímos o corpus de nossa dissertação é importante ainda acrescentar que, tendo como objeto de tematização de sua épica o contexto político brasileiro da Ditadura Militar pós-64, ele o apresenta através de referências míticas constituídas a partir de relações intertextuais com o poema épico *Os Lusíadas*, bem como com o mito camoniano, fenômeno da cultura popular nordestina, como adiante se verá, e com o contexto do inquérito sobre o mito folclórico do saci-pererê, realizado por Monteiro Lobato em 1917, visando a preservar sua tradição. Tais referências, por sua vez, são introduzidas metaforicamente como peripécias do saci, entidade escolhida por Gilberto como máscara poética e, no caso do poema de cordel, como duplo do sujeito poético que ali se manifesta, num ritual de carnavalização literária.

Inspirada no referido mito folclórico, personificado por Monteiro Lobato no contexto do inquérito, a imagem do poeta-saci pontua a poética de *Saciologia goiana*, surgindo repentinamente em alguns poemas e ocultando-se durante longos intervalos, tal como a figura folclórica unípede, caracterizada pela prática de pequenos furtos e de traquinagens variadas tidas como imperceptíveis quando de sua ocorrência, uma vez que consistem em ações exercidas através de aparições repentinas seguidas do desaparecimento de seu autor.

Ao imiscuir-se na poética de *Saciologia goiana*, o poeta-saci assemelha-se ao aventureiro experiente que, empenhado em relatar suas memórias, e evitando identificar-se diante do leitor, recorre a diferentes estratégias de dissimulação que o introduzirão em cenas e situações particularmente significativas em virtude de sua

---

<sup>12</sup> DIOS, Angel Marcos de. *A casa de vidro da linguagem*. In: TELES, Gilberto Mendonça. Op.cit. ,p.18.

função poética em cada uma das três partes do livro, respectivamente intituladas *Sombras da terra*, *Camongo* e *Antologia*.

Dentre tais “aparições” da figura mítica uma há que se destaca, num poema da primeira parte do livro, tanto pela maneira como dialoga com um dos episódios de *Os Lusíadas*, quanto pela sua função na poética em questão, qual seja, a de referir-se metaforicamente à repercussão da Ditadura Militar na vida pessoal do poeta Mendonça Teles, antecipando, assim, as referências do contexto de repressão política a ser fragmentariamente relatado, como objeto de memória poética, no poema de cordel de que se constitui a segunda parte de *Saciologia goiana*.

O referido poema, integrante da primeira parte do livro intitula-se *Ser tão Camões* e o episódio de *Os Lusíadas* com o qual dialoga é aquele em que o narrador introduz em seu relato o mito do gigante Adamastor.

Em seu longo poema épico, *Camões* narra, através do relato de viagem protagonizado por Vasco da Gama, a história de Portugal, ressaltando suas conquistas, as glórias de seus navegadores e os reis de seu passado.

Em meio à viagem – no canto V da epopéia - é introduzido o episódio do gigante Adamastor, uma figura mitológica que personifica o cabo das tormentas, e que faz sua aparição aos navegantes quando eles, numa noite, viajavam descuidados. Inesperadamente, com sua voz de rochedo ele profetiza, num longo discurso, os destinos funestos reservados como castigo aos navegantes por insistirem em prosseguir em abusivas conquistas pelos mares. Ao ser indagado sobre sua identidade, ele responde com o relato da história de sua metamorfose, dizendo que era um gigante da raça dos titãs, mas que, por haver afrontado os deuses e insistido em conquistar a deusa Tétis, esposa de Peleu, foi convertido em acidente geográfico. Quando, numa noite, ele vê a sua amada e corre para abraçá-la é transformado em penedo. Seu movimento o conduz à inércia, seu castigo pelas ousadias cometidas na insistência de mover-se perigosamente é a imobilidade.

Em *Saciologia goiana*, através do diálogo intertextual com esse mito, o poeta introduz a imagem do rio Araguaia concebendo-o como espécie de testemunha simbólica da Ditadura Militar que se põe a tecer profecias cujo cumprimento será relatado em *Camongo* – segunda parte do livro – e que, ouvidas pelo saci, causam-lhe enorme perplexidade, levando-o a transformar-se em penedo. O gigante desse poema, comparado ao da epopéia, é evidentemente caracterizado por uma ambigüidade que o diferencia do primeiro e que esclarece sua apropriação por Mendonça Teles.

Uma breve observação da distinção entre os traços principais dos dois gigantes permite compreender melhor a significação de *Ser tão Camões* e sua função na poética de *Saciologia goiana*. Nesse poema não há nenhum pedido de explicação sobre a identidade do gigante, que não é uma rocha, mas o rio Araguaia, e à maneira do gigante camoniano, dirige-se ao viajante saci e prevê, num tom ameaçador, que ele jamais ultrapassará os limites de Goiás e, ainda, que será vítima de traição e perseguição política.

Depois de apresentar ao viajante saci os seus presságios, o gigante de *Ser tão Camões* – que podemos denominar como Adamastor Araguaia - se recolhe ao seu antigo leito, retirando-se da presença do saci, e este, reagindo ao que ouvira, tomado de perplexidade, sente-se como se houvesse se transformado em penedo.

Confrontando os episódios dessa metamorfose em ambos os poemas, observamos, entretanto, que a metamorfose experimentada pelo saci é passageira e que o gigante a quem ouvira é um rio que costuma calar-se sobre mitos e calamidades.

No referido episódio de *Os Lusíadas*, ao relatar sua história a Vasco da Gama, e referindo-se ao momento em que, na iminência do encontro com Tétis, fora transformado em penedo, Adamastor assim se pronuncia:

“Oh! Que não sei de nojo como o conte:  
Que, crendo ter nos braços quem amava,  
Abraçado me achei cum duro monte  
De áspero mato e de espessura brava.  
Estando cum penedo fronte a fronte,  
Qu’eu polo rosto angélico apertava,  
Não fiquei homem, não; mas mudo e quedo  
E, junto dum penedo, outro penedo!”<sup>13</sup>

A esta estrofe seguem-se outras três em que o gigante lamenta sua transformação em rochedo e, em seguida, desaparece no mar.

O poema *Ser tão Camões* começa com a descrição do rio Araguaia como um ser integrado à história de vida do poeta e que profetizará metaforicamente o seu futuro de perseguido político. Diante das previsões de tal gigante o saci se abisma,

---

<sup>13</sup> CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p.205.

sente-se transformar em penedo, mas, em seguida parece retomar sua viagem, contemplando em sua memória o rio gigante que “se cala-/ mítoso na linguagem”:

“Assim me disse  
e, queixoso, voltou ao leito antigo,  
deixando-me perplexo e mudo, como  
se junto de um penedo, outro penedo!

Minha perna se foi enrijecendo,  
foi-se tornando longa feito um veio,  
uma pepita de ouro, o estratagema  
de uma forma visual que vai possuindo

as entranhas do mapa e divulgando  
a beleza ideal destas fantásticas  
e vãs façanhas, velhas, mas tão puras,  
tão cheias de si mesmas, tão ousadas

como o rio de lendas que se cala-  
mítico na linguagem.”<sup>14</sup>

A análise comparativa dos dois gigantes nos leva a perceber que enquanto o Adamastor, de *Os Lusíadas*, é um ser estranho aos navegantes cuja experiência relatada soa como ameaça, devendo produzir o efeito moral de tolher-lhes o comportamento assumido no empenho da conquista marítima, o gigante Araguaia, de *Saciologia goiana*, é para o poeta-saci um ser familiar cujas profecias funestas, embora lhe causem estarrecimento momentâneo, não o impedem de prosseguir em sua aventura instigada pelo desejo de perscrutar as lendas e mistérios sobre os quais o rio se cala.

Os fatos e assuntos interditos que determinam o silenciamento do rio Araguaia, e que serão mencionados no poema *Camongo*, relacionam-se ao contexto da Ditadura Militar pós-64 – ressaltando-se aí, em ligação estreita com o referido rio, o conflito conhecido como Guerrilha do Araguaia.

---

<sup>14</sup> TELES, Gilberto Mendonça. Op. cit .,p.368.

Paralelamente a este acontecimento, não vivido pelo poeta, mas acompanhado por ele, destaca-se a sua experiência como vítima de perseguição e repressão política e as dificuldades por ele encontradas para expressar-se sobre tal experiência através da poesia, uma vez que a lei do silêncio imposta durante o período mais radical da ditadura se estendeu, sob novas estratégias, ao período de abertura política, persistindo até meados da década de 1980, quando, então, a primeira eleição pelo voto direto oficializou o fim da ditadura no país após vinte e um anos de vigência.

O poema acima analisado, através da referência ao rio Araguaia como ser que se cala a respeito de suas lendas e calamidades – “rio de lendas que se cala-/mitoso na linguagem”- alude, indiretamente, não apenas ao contexto de repressão política vigente no período mais reacionário da ditadura, designado como o dos “anos de chumbo”, e durante o qual ocorreu a Guerrilha do Araguaia, mas também ao período inicial de abertura política e transição democrática, marcado por intenso controle das Forças Armadas sobre a sociedade civil e pelas propostas inerentes ao movimento da Anistia, promulgada em 1979, que visavam ao esquecimento do passado, ou seja, do período político que serviu de contexto à *Sociologia goiana*.<sup>15</sup>

Editado pela primeira vez em 1982, esse livro contém, como já foi dito, o poema *Camongo*, que compõe a sua segunda parte, e que, ao longo de suas estrofes, além de abordar as formas de repercussão da repressão política na vida pessoal de Gilberto, também menciona alguns fatos decorrentes do autoritarismo do regime então vigente que configuraram o contexto da ditadura.

Confrontado com os outros livros de obra de Mendonça Teles, *Sociologia goiana* é, portando, um livro singular cuja poética se relaciona simultaneamente à situação política da época e à sua repercussão na subjetividade lírica do poeta, motivo pelo qual recebeu por parte da crítica a denominação de epilírico.

Essa poética marcada pela mistura de gêneros- simultaneamente épica e lírica – pode ser melhor percebida no poema *Camongo*, escolhido como corpus desta dissertação, uma vez que o sujeito lírico que ali se manifesta, engendrado pela paródia de um hino, desenvolve a sua subjetividade poética a medida em que se defronta com os ditames da ditadura, ou seja, trata-se da subjetividade de um ser reprimido no seu direito

---

15 A propósito do acordo da anistia cf. *A estratégia da interdição da investigação do passado*. In: CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: editora 34, 2005.

de cidadania que descobre na poesia uma forma de resistência ao controle político sobre ele exercido.

Entretanto, para expressar-se poeticamente, narrando a história de sua luta contra a repressão, ele precisa disfarçar-se sob vozes e máscaras, mantendo oculta a sua identidade, para não ser capturado pelos agentes da censura atuantes na política de controle de liberdade praticada durante o período em que fez as primeiras divulgações do poema, isto é, no momento imediatamente posterior à sua concepção, através de folheto de cordel e, dois anos depois, como parte integrante do livro *Sociologia goiana*, título este inicialmente atribuído ao poema que passou a chamar-se *Camongo*.

Essa necessidade de disfarce que originou a poética de *Camongo* decorreu da política adotada durante o período de transição democrática que abordaremos a seguir.

## **1.2 – O contexto político do Brasil nas décadas de 1960 e 1970: a Ditadura Militar**

O contexto político do Brasil nas décadas de 1960 e 1970 foi marcado pela crise do governo Goulart, seguida pelo golpe de 1964 e pela ditadura militar que se estendeu por vinte e um anos durante os quais as estratégias do regime foram sendo alteradas de acordo com as determinações dos diferentes governos constituídos, bem como pelas ações da população civil, e sobretudo pelo contingente dessa população empenhado nos movimentos de resistência contra a situação imposta e sustentada pelos golpistas através das expedições de atos institucionais.

Tendo sido deflagrado no contexto da Guerra Fria, o golpe de estado levou à ampliação da influência dos Estados Unidos sobre o Brasil a fim de mantê-lo afastado do risco de adesão ao regime da União Soviética que, desde a revolução cubana de 1959, pautada pela adesão gradativa de Fidel Castro ao socialismo, encontrou território propício para infiltrar-se em todo o continente latino-americano.

Dada a extensão territorial do Brasil – maior país da América Latina -, bem como a proximidade da postura de seu dirigente, o presidente João Goulart, das ideias e valores do regime socialista, este país passou a despertar o receio do então embaixador americano Lincon Gordon de vir a transformar-se num reduto de comunismo, tornando-se em pouco tempo uma porta de entrada deste regime para os demais países do continente. O receio do referido embaixador, receio também presente na classe empresarial, bem como nos militares de alta patente, refletia o conflito da “guerra fria”,

instaurado entre os Estados Unidos e a União Soviética, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, quando estes países, em virtude do declínio político da Europa, impuseram-se como as duas superpotências mundiais diante das quais os demais países deveriam se posicionar, aliando-se a um deles, o que implicaria necessariamente em oposição ao regime e ideologia do país não escolhido.

Numa abordagem introdutória do contexto da Guerra Fria, Edgard Luiz de Barros o apresenta nos seguintes termos:

“(…) a expressão “guerra fria” se baseia numa premissa básica: a partir do fim da II Guerra Mundial, e particularmente a partir de 1949, tamanho era o poderio militar (nuclear) dos EUA e União Soviética, que evitavam se destruir, passando a se chocar diplomaticamente e em locais onde não haveria risco de conflito nuclear. Esta seria a equação básica para as relações internacionais e na medida em que o conflito EUA x URSS é ideológico e de aniquilação mútua, o mundo teria que se posicionar entre um e outro, formando áreas de influência e blocos diplomáticos.”<sup>16</sup>

Diante desse conflito ideológico entre as duas superpotências emergentes, o Brasil alinhava-se integralmente aos Estados Unidos, reproduzindo servilmente os símbolos de sua cultura, em reafirmação de uma atitude que mais tarde seria confrontada com as propostas do presidente João Goulart.

Numa entrevista introdutória de seu livro supracitado, Edgard de Barros, em resposta à pergunta referente à posição do Brasil perante o embate das duas potências, confirma a sujeição deste país aos EUA, interpretando a sua subserviência ideológica a este centro do eixo capitalista como situação de prisão. Segundo ele, o Brasil

“Ficou completamente preso nas malhas da Guerra Fria e alinhado, quase incondicionalmente, aos EUA. No Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, a penetração econômica e militar norte-americana modificou hábitos e costumes, padrões de

---

<sup>16</sup> BARROS, Edgard Luiz de. *A guerra fria*. Editora da Unicamp / Atual editora: Campinas, 1998, p.5.

comportamento, consciência e linguagem. Os bens de consumo, os super-heróis, os líderes americanos eram os símbolos do bem, do *way of life*, da moralidade superior dos EUA. Em agosto de 1946, o general Eisenhower visitou o Rio de Janeiro, ostentando a auréola de libertador da Europa, e o ex-chanceler Otávio Mangabeira beijou-lhe a mão, publicamente, numa atitude espetacular de humildade e servilismo. Em 1947, influenciado pela Doutrina Truman, o general Dutra atirou o PC brasileiro novamente na ilegalidade e desencadeou uma feroz repressão aos sindicatos. Em suma, fazíamos bem a imagem de um “quintal dos EUA”.<sup>17</sup>

Essa subserviência do Brasil à ideologia dos Estados Unidos, reveladora de sua cumplicidade com o regime capitalista e de sua posição no contexto da Guerra Fria permaneceu, ainda por um longo período, atingindo uma fase crítica em 1961, justamente quando João Goulart assumiu a presidência da república em virtude da renúncia de Jânio Quadros de quem era vice-presidente.

Ao assumir o poder, afirmando a intenção de realizar reformas de base, aproximando-se, portanto, do ideário socialista, João Goulart, ou Jango, como era chamado, encontrou um país dividido entre dois projetos políticos de tendências opostas. De um lado, um projeto coincidente com a sua finalidade principal que era a independentização do país dos Estados Unidos e da Europa, de outro lado, o projeto de abertura do país ao capital estrangeiro, compatível com os interesses de empresários e banqueiros.

A situação de conflito configurada pelo embate entre tais oposições e pelo risco de tomada do poder pelos militares, quando da renúncia de Jânio, é descrita por Carlos Azevedo como um “pesadelo recorrente”<sup>18</sup> cuja manifestação desde o governo Vargas – há mais de duas décadas, portanto -, gerava naquele momento o impasse entre as forças armadas e as forças políticas diante da possibilidade da tomada de posse da presidência pelo vice João Goulart. Segundo ele,

---

<sup>17</sup> BARROS, Edgard Luiz de. Editora da Unicamp/ Atual editora: Campinas, 1988, p.2.

<sup>18</sup> AZEVEDO, Carlos. *O pesadelo recorrente*. In: *Revista Caros Amigos Especial*, nº 19, março de 2004.

“João Goulart assumiu o governo em sete de setembro de 1961, em meio a um confronto de classes e à crise do regime. Dois projetos de país se defrontavam havia décadas. O embate entre essas forças já levava Getúlio Vargas à morte. De um lado, o projeto de desenvolvimento capitalista nacional, reformista, que, grosso modo, buscava a independência em relação aos Estados Unidos e à Europa (...) De outro lado, o projeto que hoje chamaríamos neoliberal, de liberação do câmbio, defensor de rigoroso controle da inflação e da abertura do país ao capital estrangeiro (...)”<sup>19</sup>

O confronto de classes e propostas econômicas agravado pela crise do regime presidencialista quando da renúncia de Jânio Quadros, empossado no ano anterior, dificultou a posse do vice-presidente João Goulart, temido pelos segmentos sociais conservadores e sobretudo pela maioria dos chefes militares que chegaram a defender a ideia do desferimento de um golpe militar. Mediante as manifestações de resistência de tais segmentos à posse que se fazia urgente, as forças políticas e a população, mobilizando-se em defesa da legalidade e do respeito à constituição, encontraram na instituição do regime parlamentarista a solução para o impasse gerado.

Assim, Jango assumiu o governo mediante a restrição dos poderes presidenciais parcialmente delegados aos Conselhos de Ministros. Mas, em janeiro de 1963, através da realização de um plebiscito, conseguindo obter a revogação da emenda parlamentarista, ele passou a governar em regime presidencialista, e passou a exercer seus plenos poderes.

Ao tomar posse, Jango recebeu como “herança maldita” o enorme endividamento do governo anterior, e, vendo-se forçado a administrá-la, defrontou-se novamente com uma situação de impasse, uma vez que a renegociação das dívidas com os governos dos Estados Unidos e da Europa havia sido inviabilizada e invalidada pelos agentes econômicos do governo de Jânio Quadros.

A despeito da grave crise econômica e do enfraquecimento das forças de seu governo em decorrência da recusa da negociação das dívidas por parte dos americanos, João Goulart, após a realização do plebiscito, compôs um governo de feição reformista,

---

<sup>19</sup> AZEVEDO, Carlos. Idem ibidem.

de centro-esquerda, reafirmando, entretanto, a bandeira das reformas, em função das quais introduziu medidas que favoreciam as classes populares e restringiam a autonomia das classes produtoras sobre a administração de seus próprios lucros. Tais medidas provocaram a fúria de banqueiros, empresários e das multinacionais, o que concorreu para a aceleração das tentativas de desestabilização do governo por parte de políticos e empresários conservadores e para a tomada do poder pelos militares na passagem de 31 de março para 1º de abril de 1964.

Uma vez efetivado o golpe de estado, o Comando Revolucionário cassou deputados, senadores, governadores, prefeitos, militares, desembargadores, embaixadores e outros funcionários públicos. Por sua vez, o chamado Supremo Comando Revolucionário, formado por três ministros militares, gerou o Ato Institucional nº 1 que outorgava a esse comando o poder constituinte, e a este seguiram-se, ainda nos primeiros anos da ditadura, três outros atos institucionais expedidos pelo presidente Castelo Branco, o último dos quais – AI-4 – consistiu na fundação da constituição de 1967, gerada a partir da reforma da constituição de 1946 e objetivada na institucionalização dos princípios do Movimento de 1964.

À gestão deste primeiro presidente da ditadura seguiu-se a do marechal Arthur da Costa e Silva que tomou posse em março de 1967 e em 13 de dezembro do ano seguinte, em face das manifestações contrárias à sua política de distribuição de renda e de abertura do mercado ao capital estrangeiro, expediu o Ato Institucional nº 5 que determinou o fechamento do Congresso Nacional, suspendeu o habeas-corpus e todas as garantias institucionais, atribuindo ao ocupante do cargo da presidência autoridade absoluta no exercício da ditadura.

Irene Cardoso, reportando-se àquele episódio do regime militar, e procurando destacar a gravidade de suas consequências, cita Daniel Fresnot, para quem

“A repressão já não tinha mais limites legais. As diversas políticas assim o entenderam, e teve início para o país um período de terror e arbitrariedades que só terminou muitos anos depois. Dia 13 de dezembro começou (...) o pesadelo (...).”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: editora, 34, p.137.

Esse pesadelo, iniciado a partir da edição do AI-5, a que se refere Fresnot, está relacionado à intensificação das ações do aparelho repressivo que não tardará a se empenhar na montagem de uma estratégia de implantação do terror. Com a suspensão do habeas-corpus e das garantias individuais as forças de repressão pareciam destituídas de critérios na determinação de execuções, prisões e torturas. A banalização do extermínio praticado em nome da lei suscitava imagens de vida e morte que faziam do ano de 1968 uma situação extrema, cuja interpretação ultrapassa o enfoque cabível nos domínios da historiografia. Segundo Irene Cardoso, a reflexão sobre o contexto político daquele ano só é possível sob uma perspectiva filosófica que, por sua vez, remeterá ao mito e à literatura, reflexão esta cuja proposta, formulada por Beatriz Sarlo, remete a “pontos obscuros e ocultos” e, ainda segundo Irene Cardoso, aponta o caminho da interpretação possível dos problemas sociais então instalados:

“Estamos justamente no limite onde uma reflexão sobre a sociedade e a política se converte em reflexão filosófica, e toca aqueles pontos obscuros e ocultos que deram origem às religiões, ao mito, à literatura e aos projetos da Razão e seus Sonhos”.<sup>21</sup>

A banalização da violência, praticada pelas forças da repressão, associada à imposição do silêncio sobre o regime vigente, resulta num sistema obscurantista cuja tentativa de compreensão por parte daqueles que nele vivem só se torna possível através de uma espreita da fissura, isto é, da fenda ou brecha que se imiscui entre a evidência dos fatos negados pela lei da interdição e o desejo de apontá-los e esclarecê-los. Com o endurecimento do regime era essa a situação de opressão que se configurava e a sua abordagem só se poderia introduzir por meio da linguagem simbólica dentre cujas modalidades se encontram o mito e a literatura.

A partir do momento da edição do referido documento entrou em vigência a Doutrina de Segurança Nacional que, em última análise, consistia numa guerra ideológica objetivada na eliminação radical de todo e qualquer cidadão cujas ideias não estivessem a serviço da defesa da ditadura militar, ou seja, quem não estivesse explicitamente a favor do regime era visto e tratado pelo mesmo como inimigo a ser

---

<sup>21</sup> SARLO, Beatriz. *Uma alucinação dispersa em agonia*. Novos Estudos. CEBRAP, nº 11: São Paulo, janeiro de 1985 apud CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: editora 34, p. 138.

eliminado, e, de acordo com essa perspectiva, toda a população passou a ser objeto de suspeita, como lembra Irene Cardoso:

“a presença de uma Doutrina de Segurança Nacional (...) sofre uma inflexão importante com a definição da “guerra de subversão interna”, que abrange a “guerra insurrecional” e a “guerra revolucionária”. Esta passa a colocar em primeiro plano o conceito de fronteiras ideológicas (por oposição ao de fronteiras territoriais) quando a “guerra ideológica” passa a suportar então a teoria do “inimigo interno” e da “agressão indireta”. Assim definida, a “guerra revolucionária” que assume formas psicológicas e indiretas e que explora os descontentamentos existentes e conquista as mentes, passa a considerar suspeita toda a população, como inimigo potencial, a ser controlada, perseguida e eliminada.”<sup>22</sup>

A imposição desta doutrina, juntamente com outras medidas de repressão, dentre as quais se destaca a suspensão do habeas-corpus nos casos de crime contra a segurança nacional – tal como era entendida pelo regime -, bem como o julgamento dos crimes políticos, por tribunais militares, formava um aparato estratégico objetivado na instituição das torturas, desaparecimentos, mortes e prisões clandestinas como práticas normais.

Essa forma de funcionamento do aparelho repressivo, a princípio voltado contra elementos suposta ou comprovadamente envolvidos em movimentos de resistência à ditadura, visava, em última análise, à coerção e intimidação de todos os “inimigos potenciais”, ou seja, da população como um todo, conforme assinala Irene Cardoso:

“A institucionalização da tortura, da “sucursal do Inferno”, além de visar a obtenção de informações sobre grupos revolucionários que combatiam o sistema, impõe, pela combinação de outros mecanismos de intimidação da população – as operações

---

<sup>22</sup> CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: editora, 34, p.153.

“arrastão”, as buscas de casa em casa – o medo, o silêncio e o conformismo a todos os inimigos potenciais.”<sup>23</sup>

O clima de terror perpetrado na sociedade brasileira através dessa medida de endurecimento do regime foi ainda mais acentuado durante o governo subsequente, assumido pelo General Médici, o mais radical dos governos militares cuja gestão, ancorada na estratégia do “milagre econômico”, visava ao ocultamento da trágica situação que se abatia sobre os militantes da oposição engajados na luta armada contra a ditadura, vítimas constantes de perseguição e tortura.

Forjado pelo então ministro da fazenda Delfim Neto, o referido milagre visava a atribuir ao Brasil a imagem de grande potência, projetando-a nacionalmente, através da propaganda de um suposto progresso econômico atribuído a um falso crescimento da indústria brasileira, progresso aparente que, na realidade, decorria do incremento de investimentos estrangeiros e estatais no país responsáveis pela acelerada expansão da dívida brasileira. Assim, enquanto a propaganda política do referido governo reiterava incansavelmente o festejado “milagre econômico”, a dívida externa era triplicada e as condições de vida se agravavam para a maioria da população.

A articulação da repressão com o “milagre econômico”, característica do referido governo, equivale a dois níveis da estratégia do regime militar que evidenciam o seu compromisso com a superpotência americana no contexto da Guerra Fria: a “doutrina de segurança nacional” – importada dos Estados Unidos – e o “desenvolvimento a qualquer preço”.

No mandato seguinte, assumido pelo general Ernesto Geisel, teve início o longo processo de abertura controlada cuja concretização ocorreu cinco anos depois, em 1979, já no governo Figueiredo, através da aprovação pelo Congresso Nacional do projeto de anistia, projeto no qual se expressava o acordo não escrito de que a abertura não levaria à investigação do passado, nem ao julgamento do aparelho repressivo.

Esse processo de abertura intermediado pela anistia e seu respectivo acordo caracterizou a chamada “normalização” da sociedade e da política brasileira que consistiu na lenta restituição de uma aparente harmonia ou pacificação das relações entre as forças armadas e a população civil, harmonia, entretanto, condicionada à interdição do passado.

---

<sup>23</sup> CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*. São Paulo: editora, 34, p.155.

Ao abordar esse processo de abertura controlada, que caracteriza a “normalização” da sociedade e da política, Irene Cardoso destaca o contrassenso de seu condicionamento à produção de uma imagem de sociedade sem passado ou sem história, radicalmente subordinada à condição do esquecimento:

“No Brasil, o processo de abertura altamente controlada pelas Forças Armadas (...) configura a “normalização” da sociedade e da política. De um lado, a característica da longa transição concorre para o esquecimento ou diluição, na memória coletiva, do terror implantado pela ditadura militar e, de outro, a imposição do esquecimento, que toma forma no processo da anistia, interdita a investigação do passado e produz a necessidade do recalque da situação extrema da repressão.”<sup>24</sup>

Reportando-se a Vidal-Naquet, ela destaca o extremo a que pode chegar a imposição do esquecimento ao produzir a categoria do “inexistencialismo”:

“No limite, o esquecimento como imposição da repressão podendo produzir o “inexistencialismo” – realidades que passam a ser consideradas inexistentes pelos “assassinos da memória” (vidal-Naquet, 1988).”<sup>25</sup>

A imposição do esquecimento como condição para a concessão de anistia, sobretudo dos exilados e prisioneiros políticos, irá gerar o recalque, a fissura e a necessidade de elaboração de perdas por meio da simbolização da experiência da opressão que encontrará nas modalidades da linguagem artística o seu meio de expressão, e, dentre tais modalidades, a escolhida pelos poetas e escritores será evidentemente a linguagem poética, em alguns casos articulada ao mito, como ocorreu com Mendonça Teles que estruturou o seu livro *Saciologia goiana* em torno do mito camoniano.

---

<sup>24</sup> CARDOSO, Irene. Op. cit. ,p. 159.

<sup>25</sup> Idem ibidem.

### 1.3 – O contexto político de *Camongo*

Tendo a sua primeira publicação em 1980 em folheto de cordel, com o título de *Saciologia goiana*, o poema objeto de análise, que a partir de 1982 recebeu o título de *Camongo*, passando a integrar a segunda parte do livro de poemas por sua vez intitulado *Saciologia goiana*, teve a sua concepção condicionada ao contexto de transição democrática iniciado em 1978, quando da revogação do Ato Institucional nº 5, a que se seguiu o processo de abertura acima descrito, caracterizado pela interdição da memória política do país imposta pela anistia.

Nesse contexto de submissão compulsória à lei do esquecimento, Mendonça Teles, que pretendia relatar sua experiência de resistência poética à repressão política, vendo-se forçado a driblar a censura, recorreu a estratégias de composição que resultaram na poética de carnavalização definidora da estética de *Camongo*. Tais estratégias se articulam a partir da intertextualidade paródica que, por um lado, ironizando o aspecto militar de *Os Lusíadas*, produz a crítica à ideologia de repressão da ditadura, ainda em vigor durante o período de abertura política, e, por outro lado, como efeito da alusão ao inquerito lobatiano sobre o mito folclórico do saci, resulta na instauração de um contexto de inquerito no espaço mítico do poema, em que o poeta introduz o relato de sua experiência poética mesclada à memória fragmentária da história recente do país.

Dessa forma, embora não se refira aos fatos do passado interdito nas duas partes iniciais do poema, ao construí-lo a partir da articulação de dois tipos de paródia, identificados como de primeiro e segundo nível, em que o primeiro corresponde à paródia explícita e o segundo à paródia implícita, o poeta parodia num primeiro nível a *Canção do Expedicionário* - que, por sua vez, remete à *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias<sup>26</sup> -, e *Os Lusíadas* - textos poéticos de exaltação nacional que refletem o culto à hierarquia -, e, num segundo nível, o documentário *O Sacy-Pererê : Resultado*

---

<sup>26</sup> Podemos identificar o segundo e terceiro versos da primeira estrofe do estribilho da *Canção do Expedicionário*, de Guilherme de Almeida, como reprodução do primeiro e segundo versos da última estrofe da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, como constatamos através do confronto das mesmas: “Por mais terras que eu percorra, / **não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá;** / sem que leve por divisa / Esse “V” que simboliza / a Vitória que virá.” (G. Almeida). Na segunda estrofe acima referida lemos: “**Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá;** / Sem que eu desfrute os primores / Que não encontro por cá; / Sem qu’inda aviste as palmeiras, / Onde canta o sabiá.” (G. Dias).

*de um Inquérito*. Substituindo suas ideias e valores por imagens de opressão e perseguição, o poeta as atribui à visão de um saci que, gradativamente, se apropria do espaço do poema, transfigurando-o em contexto de publicação de fatos da memória interdita pela anistia.

Num cenário político ainda marcado pelas estratégias da Doutrina de Segurança Nacional, imposta a partir da expedição do AI-5 e largamente cultuada durante o governo Médici, o país convivia com vestígios de valores forjados pela propaganda política daquele governo que, dentre outros artifícios de repressão e manipulação da consciência civil, determinou a divulgação pela mídia dos slogans “Ninguém segura este país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”, respectivamente alusivos à vitória do Brasil na Copa de 1970 – capitalizada a favor da imagem do mesmo governo -, e ao êxito deste na erradicação da guerrilha urbana em combate ao regime vigente.

A propaganda ideológica cultuada através dos exemplos citados apontava ideias a serem reproduzidas por outros meios publicáveis e escamoteava a realidade do conflito político vivido pelo país, procurando substituí-lo pela imagem da vitória da seleção brasileira na Copa Mundial e pela ideia – que pareceria vaga e gratuita a quem ignorasse o confronto entre civis e militares – de que só deveriam permanecer no país aqueles que o “amassem”, ou seja, aqueles que se assujeitassem aos ditames em vigor.

Ao introduzir no poema *Camongo* a fala de um poeta de cordel que, em paródia à *Canção do Expedicionário* - inspirada, por sua vez, na *Canção do Exílio* -, identifica-se metaforicamente como egresso de um contexto de traição e perseguição política, o poeta Mendonça Teles ironiza o contexto brasileiro de abertura política, criticando a ideologia que o conforma e que reproduz a ideologia implícita na referida canção, um hino impostamente cultuado pelos soldados expedicionários no período da Segunda Guerra Mundial.

Tal ideologia escamoteia os conflitos inerentes à realidade política do país, substituindo-os simbolicamente pela imagem de um herói disposto a lutar incessantemente por sua ditosa pátria, espécie de singelo paraíso, então distante, para onde deseja retornar, como sugerem as seguintes estrofes:

“Você sabe de onde eu venho?  
 Venho do morro, do engenho,  
 Das selvas, dos cafezais,  
 Da boa terra do côco,

Da choupana onde um é pouco,  
dois é bom, três é demais

(...)

Por mais terra que eu percorra  
não permita Deus que eu morra  
sem que eu volte para lá;  
sem que leve por divisa  
Esse “V” que simboliza  
a vitória que virá:

Nossa vitória final,  
que é a mira do meu fuzil,  
a ração do meu bernal,  
a água do meu cantil ,  
as asas do meu ideal,  
a glória do meu Brasil.”<sup>27</sup>

Neste poema, o soldado que encarna o papel do herói em atitude de exaltação se seu dever de servir aos interesses da pátria, entenda-se, interesses das elites dirigentes de sua pátria, desempenha a mais significativa das funções ideológicas que é a de cristalizar as divisões sociais, fazendo-as parecer naturais, conforme observa Alfredo Bosi:

“A ideologia não aclara a realidade: mascara-a, desfocando a visão para certos ângulos mediante termos abstratos, clichês, slogans, ideias recebidas de outros contextos e legitimadas pelas forças em presença. O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais, depois, encobrir, pela escola e pela propaganda, o caráter opressivo das barreiras; por último, justificá-las sob nomes vinculantes como Progresso, Ordem, Nação,

---

<sup>27</sup> ALMEIDA, Guilherme de. *Canção do Expedicionário*. In: BARROS, Frederico O. P. *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril educação, 1982, p.91-92.

Desenvolvimento, Segurança, Planificação e até mesmo (por que não?) Revolução. A ideologia procura compor a imagem de uma pseudototalidade, que tem partes, justapostas ou simétricas (“cada coisa no seu lugar”, “cada macaco no seu galho”), mas que não admite nunca as contradições reais”<sup>28</sup>

A imagem do soldado “naturalmente” vinculado à sua pátria encobre, na letra da referida canção, a relação de submissão do expedicionário aos seus superiores militares e, por extensão, aos integrantes de um determinado governo e seus respectivos interesses, relação esta que se reproduz no contexto de abertura democrática e de anistia, na passagem da década de 1970 para a de 1980, quando, em nome da “normalização” da sociedade e da política brasileira, a população civil, e sobretudo o contingente dessa população politicamente consciente, viu-se forçado a negar a memória do país recém-saído da ditadura em troca da pacificação e da “liberdade”, firmando um acordo cujos principais interessados eram os segmentos sociais conservadores que financiaram a repressão política.

Esse contexto de abertura em que se introduziu a chamada “normalização da sociedade” gerava uma situação na qual se podia reconhecer a “imagem de pseudototalidade” aludida por Alfredo Bosi, e constituída naquela fase do regime a partir da projeção, intermediada pela propaganda política, da ideia de harmonização social atribuída à conquista da anistia, o que parcialmente correspondia à verdade, mas, em contrapartida, servia como artifício de dissimulação de uma outra forma de opressão exercida pela imposição do silêncio a respeito dos danos remanescentes da fase mais violenta da ditadura.

No poema *Camongo*, o poeta de cordel cuja fala introduz, através da paródia da *Canção do Expedicionário*, a crítica à ideologia do regime militar, embora procure assumir uma atitude de protesto contra a manipulação instituída por esse regime, se apresenta na primeira parte do poema, composta pelas sete estrofes iniciais, como um sujeito indiferenciado, ainda preso à ideologia por ele criticada e, por isso, destituído de identidade própria, e do poder de nomear e de nomear-se.

Nas duas últimas estrofes desta primeira parte, compostas como transição para a parte seguinte, o poeta invoca o auxílio da musa a quem atribui a sua inspiração

---

<sup>28</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 145.

poética e, através desta invocação, abre caminho para o mito ou para a mitologia em cuja direção prosseguirá num processo de resgate de sua memória e identidade que se mescla à história recente do país.

#### **1.4 – Lei da anistia e resistência poética**

O empenho de Mendonça Teles na composição e divulgação do poema *Camongo*, que circulou originalmente como folheto de cordel pelos estados da Paraíba e de Goiás, no ano de 1980, sob o título de *Saciologia goiana*, consistiu numa atitude de engajamento político resultante de sua necessidade pessoal de relatar a experiência da repressão a que fora submetido durante o longo período que se estendeu entre o desferimento do golpe militar, em 1964, e o momento da lei de anistia, promulgada em 1979, cujo teor ainda remetia aos “anos de chumbo” da ditadura, tendo em vista a imposição, tanto aos militares quanto à população civil, do silenciamento sobre o passado.

Segundo estudiosos da obra do poeta<sup>29</sup>, a perseguição política que o vítima decorreu de um equívoco ocorrido quando de sua atuação como intelectual em Goiás às vésperas da tomada do poder pelos militares.

No momento em que foi desferido o golpe de estado, Gilberto, que era professor universitário, dirigia desde 1962, o Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Goiás, e, ainda no início da instauração da ditadura, foi surpreendido por uma das arbitrariedades desse regime: o Centro, acusado pelos golpistas de infiltração de comunistas foi fechado, e ele, sendo seu diretor, embora pertencesse ao Partido Democrata Cristão, foi relacionado como um dos comunistas e acusado de conivência com a suposta infiltração, o que lhe custou dois atos institucionais, o AI-1 e o AI-5, o segundo dos quais o levou ao extremo da aposentadoria compulsória quando ainda estava no Uruguai para onde se havia dirigido em 1966 por determinação da punição do primeiro ato institucional.

Uma vez submetido à aposentadoria compulsória, tendo regressado ao Brasil, Mendonça Teles permaneceu à disposição do governo, lecionando, por determinação dessa instituição, em universidades de Goiás e do Rio de Janeiro, e mantendo-se resignado às interdições impostas pelo sistema vigente. Entretanto, no

---

<sup>29</sup> Cf. DENÓFRIO, Darcy França. “*Sacy / Cererê: o redemoinho lírico*”. In: Boletim do Centro de Estudos Portugueses – FALE/UFMG, vol.16 – n° 20, 1996, p.65-105.

momento em que foi promulgada a anistia, ele se aventurou a expressar-se poeticamente sobre a situação política instaurada no país, e sobre as influências por ela exercidas em sua vida pessoal condicionada à sua trajetória poética.

Para tanto, considerando a permanência da política de repressão que impunha o esquecimento do passado recente, obrigando os cidadãos a calarem-se a respeito das atrocidades praticadas pela ditadura militar, ele introduz, através das paródias da *Canção do expedicionário* e do poema épico *Os Lusíadas*, articuladas à paródia implícita de *O Sacy-Pererê: Resultado de um inquérito*, a crítica da ideologia mantenedora dos regimes autoritários que, em nome de uma ordem pré-concebida ou de um ideal de progresso forjado em função dos interesses de um grupo dominante, sacrificavam a identidade dos cidadãos, privando-lhes da memória e de seu próprio nome, ou seja, de seu direito à identidade.

Ao longo de seu poema, composto por sessenta e quatro estrofes, em alusão implícita ao ano de 1964, que sinaliza o início da ditadura nele tematizada, o poeta se oculta sob duas identidades que se alternam nas duas primeiras partes e se mesclam na terceira e última e, desta forma, à medida que relata metaforicamente a experiência por ele vivida durante os “anos de chumbo” da ditadura, adia para a antepenúltima estrofe a revelação de seu nome poético, ou de sua identidade poética originada naquele contexto de repressão – “Camongo, Camões de roça e quintais”. O esforço para nomear-se, que parece nortear toda a composição do poema, é, portando, indissociável do resgate da memória da fase política testemunhada por ele.

Para driblar a imposição do referido acordo, introduzindo em seu poema um jogo de velamento e desvelamento da história e da sua própria identidade, o poeta evoca em algumas estrofes a imagem da musa a quem atribui simultaneamente a sua inspiração e a responsabilidade pela composição do poema, como podemos constatar no primeiro verso da sexta estrofe, em que, depois de ter-se apresentado, nas estrofes anteriores, como um poeta cuja identidade não se deixa apreender facilmente – “Meu pé de verso por certo/ não sabe deixar sinais” – e de revelar a sua visão pessimista sobre o seu país, marcado por desigualdades e injustiças, ele a ela se dirige, pedindo o seu auxílio para compor um poema de inspiração satírica:

“Por isso, musa, primeiro  
veja bem o que me traz.  
Desse Brasil por inteiro

vou cantar o de Goiás;  
 preciso achar no tinteiro  
 as artes de satanáas.”

O tom satírico empregado pelo poeta é um artifício de que ele se serve para abrir caminho entre adversidades e encontrar o momento propício ao ato de nomear, e, de acordo com a tradição, o poder das musas está relacionado a este ato de nomeação capaz de trazer à presença o não-presente, como nos lembra Irene Cardoso em citação de Torrano:

“As musas, filhas da memória, constituem-se em uma força de esquecimento e memória, com o poder da ausência ou da presença, de velamento e desvelamento. A linguagem que as musas cantam implica uma força de nomear, o poder de trazer à presença o não presente, coisas passadas e futuras. O passado e o futuro pertencem ao reino noturno do esquecimento até que a memória de lá os recolha e faça-os presentes pelas vozes das musas. A força presentificante da nomeação é que mantém a coisa nomeada no reino da memória – o não nomeado pertence ao reino do esquecimento, do não-ser (Torrano, 1981).”<sup>30</sup>

A força de nomear propiciada pela linguagem das musas e o seu poder de trazer à presença o não presente é identificada como o fundamento da poesia, segundo elucidação de Alfredo Bosi:

“O poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido.”<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> TORRANO apud CARDOSO, Irene. *Para uma crítica do presente*, p. 164-165.

<sup>31</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, s/d, p.141.

Desenvolvendo a sua reflexão, o mesmo crítico afirma que na sociedade dominada pelos discursos ideológicos a poesia perdeu o seu poder de dar sentido às coisas, e o seu lugar foi ocupado pela ideologia dominante:

“No entanto, sabemos todos, a poesia já não coincide com o rito e as palavras sagradas que abriram o mundo ao homem e o homem a si mesmo. A extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domesticadas do senso comum preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas.”<sup>32</sup>

Embora referindo-se de maneira mais ou menos generalizada à situação da poesia no contexto da sociedade industrializada do mundo capitalista, a afirmação supracitada, quando relacionada ao contexto específico da ditadura militar no Brasil, indica que também nele a poesia fora relegada, sobretudo quando considera a substituição da mitologia pela ideologia, característica desse tipo de organização social e da divisão do trabalho que rege o seu funcionamento.

Durante a vigência da ditadura pós-64, a ideologia dominante, ditada pelos interesses do governo militar, superestimava ideias e valores que se pudessem associar à imagem de vitória de uma única forma de organização social, não concedendo espaço a nenhum tipo de questionamento da hierarquia imposta pela ordem estabelecida, e tolhendo igualmente a atividade artística pela sua faculdade de propiciar a expressão da individualidade e subjetividade do artista em que se pode manifestar a coexistência ou o conflito de duplicidades, o que levaria inevitavelmente ao temido questionamento e à crítica dos valores impostos.

Ao construir o seu poema a partir da relação dialógica com os contextos de manifestação das figuras míticas do saci-pererê e do cordelista nordestino do mito camoniano, Mendonça Teles resgata o espaço da mitologia, e abre as possibilidades de leitura e questionamento da realidade social e da subjetividade poética, uma vez que o mito, definido como mediador de antinomias, não se presta à capitalização do sentido por nenhum sistema fechado, antes, por sua propriedade de resistir à significação, se

---

<sup>32</sup> BOSI, A. Op. cit., p.142.

constitui como um sistema propício à manifestação de resistência simbólica aos discursos dominantes, que, segundo Alfredo Bosi, caracteriza toda grande poesia moderna. Referindo-se ao estágio de transformação atingido pela poesia a partir do ideal professado por Lautréamont, ele assim se expressa:

“Diante da pseudototalidade forjada pela ideologia, a poesia deverá “ser feita por todos, não por um”, era a palavra de ordem de Lautréamont. Este “ser feita por todos” não pode realizar-se materialmente, na forma de criação grupal, já que as relações sociais não são comunitárias; mas acabou fazendo-se, de algum modo, como produção de sentido contra-ideológico válida para muitos. E quero ver em toda poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos diversos discursos dominantes.”<sup>33</sup>

Em seguida, ele enumera os vários tipos de poesia de resistência de acordo com as diferentes propostas contra-ideológicas por ele apresentadas e, dentre tais propostas, a que se identifica com o poema objeto de nossa análise é a que introduz, por meio da paródia, a crítica direta ou velada à desordem estabelecida, como podemos ver a seguir:

“A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*).”<sup>34</sup>

No poema *Camongo*, ao parodiar o discurso e os valores da ideologia dominante implícitos na *Canção do Expedicionário* e no poema épico *Os Lusíadas*, o poeta Mendonça Teles manifesta simbolicamente a sua resistência à lei da anistia que

---

<sup>33</sup> BOSI, A. Op. cit., p.144.

<sup>34</sup> BOSI, A. Op. cit., p.145.

pretendia legar ao esquecimento a história da luta política empreendida no período da ditadura militar pós-64.

Para expressar essa resistência através da paródia ele introduz em sua poética o mito camoniano nordestino, articulando-o ao mito folclórico do saci-pererê, este, por sua vez, enfocado simultaneamente como elemento da cultura popular e como significante do contexto da pesquisa jornalística desenvolvida por Monteiro Lobato em 1917 com o objetivo de resgatar o imaginário folclórico brasileiro, dada a sua relevância para nossa identidade cultural que, segundo o seu ponto de vista, vinha sendo submetida a um processo de estrangeirização.

A referência indireta de Mendonça Teles a essa pesquisa, que envolveu publicações de textos de leitores do jornal *O Estado de São Paulo* contendo descrições da figura folclórica do saci, bem como “testemunhos” de suas aparições, consistiu numa estratégia de transgressão da interdição da memória política, imposta pela anistia, transgressão esta praticada a partir da paródia ao contexto do referido inquérito sobre o saci, através da qual, assumindo um comportamento semelhante ao daquele saci leitor de jornal e também autor de um depoimento, o poeta introduz nas estrofes do poema episódios da memória interdita cujo efeito de reprodução pela linguagem mimetiza os movimentos articulados pelo saci na prática de suas traquinagens.

A articulação desse mito com o mito camoniano origina a categoria do duplo, fundamental para o processo de carnavalização que se desenvolve no poema, através do qual o poeta abre espaço para o relato de fatos da ditadura pós-64 e, simultaneamente, sobre sua própria experiência poética.

Considerando a relevância dos referidos mitos, bem como do fenômeno da carnavalização literária, para a introdução da análise proposta, iniciaremos o capítulo seguinte com a exposição de seus respectivos conceitos e das funções por eles desempenhadas na estrutura do poema.

## CAPÍTULO 2 : EXPEDICIONÁRIO SACI : DEPOIMENTO DE UM ANTI-HEROI

### 2.1- Elementos para análise da paródia

O poema *Camongo*, constituído pela alternância de duas vozes verbais em 1ª e 3ª pessoa do singular, desenvolve-se através de um cruzamento de paródias cuja leitura remete simultaneamente ao contexto de interdição da anistia, promulgada em 1979, e aquele em que se processou o inquérito sobre o mito folclórico do saci-pererê, durante o ano de 1917, no transcurso da Primeira Guerra Mundial. Tais paródias têm como textos-base a *Canção do Expedicionário*, de Guilherme de Almeida, o poema épico *Os Lusíadas*, de Camões e *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito*, de Monteiro Lobato.

Para analisá-las, bem como aos seus respectivos efeitos de sentido, é importante lembrar que, numa visão mais ou menos generalizada, a paródia se define como um texto constituído a partir de outro que lhe é anterior, visando a produzir uma inversão de sentido cujo efeito mais comum é o da ironia, mas podendo ser também o bom humor e a sátira. Entretanto, considerando a variedade de elementos parodiados na composição de um mesmo texto, como no caso de *Camongo*, bem como a sua relação simultânea com um determinado contexto sócio-político e com a história pessoal do autor - o que lhe confere maior grau de hermetismo -, é importante destacar o que se constitui como principal elemento definidor da paródia, ou seja, o seu caráter duplo, teoricamente denominado como *ethos* paródico, traço indissociável do contexto em que ela se insere, e imprescindível à compreensão de seu sentido, conforme destaca Linda Hutcheon:

“Tanto a ironia como a paródia operam a dois níveis – um primeiro, superficial ou primeiro plano, e um secundário, implícito ou de fundo. Mas este último, em ambos os casos, deriva o seu sentido do contexto pessoal no qual se encontra. O sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses níveis. É este caráter duplo tanto da forma, como do efeito pragmático, ou *ethos*, que faz da paródia um

modo importante de moderna auto-reflexividade na literatura (...).”<sup>35</sup>

No poema em questão, os dois níveis de sentido de cuja sobreposição resulta o sentido final da ironia serão reconhecidos nas paródias explícitas dos poemas épicos, separadamente identificadas nas já referidas vozes verbais, e na paródia implícita a *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito*, comum a ambas as vozes poéticas integrantes das duas primeiras partes, bem como à voz em 1ª pessoa que se manifestará na 3ª parte.

Por conseguinte, identificamos no primeiro nível paródico a tematização da ditadura militar pós-64, e no segundo nível a tematização da história pessoal do poeta Gilberto, condicionada à mesma ditadura. Tais tematizações e seus respectivos níveis paródicos correspondem, por sua vez, a dois planos do discurso reconhecidos nas referidas vozes poéticas: o do enunciado e o da enunciação. Da identificação desses elementos e de sua articulação ao longo do poema dependerá a interpretação da terceira parte centrada em uma única voz, a do saci, na qual, entretanto, se distinguem dois diferentes sujeitos – o do enunciado e o da enunciação.

Na primeira parte do poema, constituída pelas sete primeiras estrofes, já se pode identificar na voz poética que se manifesta em 1ª pessoa, as duas referências míticas escolhidas como duplos do poeta – o saci-pererê e o mito camoniano -, as quais apresentaremos a seguir.

## **2.2- Saci-Pererê e mito camoniano – os duplos e seus contextos originais**

O mito folclórico do saci-pererê, tradicionalmente conhecido e personificado por um negrinho unípede e traquinas que aparece e desaparece repentinamente, deslocando objetos de seus lugares habituais, causando transtornos domésticos e assustando viajantes pelas estradas, foi escolhido por Monteiro Lobato como tema de um inquérito realizado em 1917, e no ano seguinte publicado em livro ao qual atribuiu o título de *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito*.

Ao eleger como um dos duplos parodiadores de *Camongo* esse mito folclórico, Mendonça Teles o situa no contexto do referido inquérito, o que se pode

---

<sup>35</sup> HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989, p.51.

inferir de um excerto do mesmo transformado pelo poeta em epígrafe do poema, e identificado através de citação explícita da respectiva fonte, como vemos a seguir :

“ – *Querias então ...*  
 - ...*que estivesse aqui um Saci, por*  
*exemplo, um currupira, um papagaio,*  
*um macaco, uma preguiça, um tico-tico,*  
*um coronel.*  
 - *bicho enfim que não desafinasse com*  
*o ambiente, como desafina esse anão do*  
*Reno.*

MONTEIRO LOBATO, *O Saci-pererê*  
 (resultado de um inquérito), 1918.<sup>36</sup>

Remetendo-nos à referida fonte, situamos o trecho citado numa das páginas iniciais em que Monteiro Lobato apresenta como origem do inquérito realizado a sua preocupação com a supervalorização pelos brasileiros da cultura estrangeira que ameaçava a identidade nacional, e , sobretudo , a Língua Portuguesa , segundo ele, descaracterizada pela incorporação excessiva de palavras e expressões oriundas das línguas europeias.<sup>37</sup>

A escolha do saci como símbolo da cultura popular brasileira atribuiu-se, dentre outros fatores, à valorização, pelo autor, da ideia de esperteza e sagacidade características desse mito folclórico, características estas significativamente manifestadas através do papel peculiar por ele assumido no decorrer do inquérito, a saber, o de leitor depoente em atitude contestatória das afirmações publicadas a respeito de sua biografia e de suas características. Neste papel, desempenhado pelo saci, de leitor de jornal em atitude de prestação de depoimento em inquérito realizado sobre sua própria “pessoa” parece residir o principal aspecto do contexto do inquérito escolhido por Mendonça Teles como objeto de paródia.

<sup>36</sup> TELES, G.M. *Camongo*. In: *Hora Aberta*. Petrópolis: Vozes, 2003, p.454.

<sup>37</sup> LOBATO, M. *Como surgiu o Sacy em São Paulo?* In: *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica JB AS, 1998, p.11-22.

Tendo-se estendido a toda a população brasileira, a realização do inquérito constou do envio de artigos ao jornal *O Estadinho* (edição vespertina de *O Estado de São Paulo*) contendo depoimentos a respeito da crença no saci, bem como testemunhos de suas aparições prestados através de relatos de “casos ocorridos”. A resposta imediata e positiva da população foi acrescida da participação do próprio saci que procurava desmentir afirmações comuns a respeito de seu caráter e de seus traços físicos – no que facilmente se podia identificar a participação do próprio Monteiro Lobato que, reproduzindo o bom humor e a ironia do saci, procurava contrariar o senso comum apenas por diversão.

Ao introduzir o seu depoimento, o saci diz ter sido expulso da cidade pelas histórias da carochinha e, prosseguindo, desmente afirmações a respeito de suas características, como podemos constatar a seguir:

### ***Depoimento do próprio Sacy***

*Vem da Várzea do Carmo, e reza  
assim:*

Bom dia. Aqui, nos arredores da Paulicéa, por onde ando “paráparando” desde que fui expulso da cidade pelas histórias da carochinha e dos anões cervejeiros da nebulosa Germania, soube que o “Estadinho” “havera” publicado meu retrato e ia fazer minha biographia.

Quis ver o engrossamento. Passei a mão nuns vinténs chãchãs que vinha juntando no buraco de um pau podre desde o tempo que d. Pedro virou onça no Ipiranga e comprei a sua folha. Gostei um pouco do que ella dizia no primeiro numero, mas inquisilei com o retrato. Não está nada parecido, até parece mais com o Manoel Lopes que commigo. Li depois os outros “Estadinhos”, que falavam da minha pessoa e mais “damnado” fiquei porque era só xingação contra mim. Chamam-me negro, “uniperne”, malvado, feioso ... Contaram minhas estrepolias por Minas e Rio de Janeiro e da minha existência em S. Paulo, nem

tico! Entretanto, vivi sempre e com muita consideração na Paulicéa.

Pois, se eu ainda me lembro, e com saudades, das boas amizades que ali cultivei lá pelas alturas da penultima dezena do seculo passado?! Bello tempo!

Quanta prosa boa dei ao meu illustre amigo Emilio Pestana, no escriptorio commercial da rua do Rosario, quantas vezes fui “aquentar” fogo na casa do velho redactor da “Provincia” alli por trás da antiga cadeia a ouvir a cozinheira contar as minhas artimanhas á criançada, quantas ... O P. P. sabe disso; pergunte-lhe se é ou não verdade.

Mas voltemos ás coisas que de mim disseram. Não sou negro nem cabra: filho legitimo de cabocla, caboclo tenho me conservado em S. Paulo (...)

Sou “bi-perne” e piso com os calcanhares para a frente de modo que as minhas pegadas indicam direcção inversa á seguida por mim: menos de um mal é isso um bem porque a humanidade eternamente desviada commigo do bom caminho tem ensejo de mudar de direcção seguindo os traços das minhas plantas.

Também em S. Paulo não sou “Sacy-pêrêrê”: chamo-me “Sacy-sapêrê” e consoante minhas malandragens o povo alcunha-me “Sacy-trique” e Sacy-Moféra”.<sup>38</sup>

Em relação dialógica com esta manifestação da figura mítica do saci no contexto do referido inquérito introduz-se no poema o mito camoniano que, na obra teórico-crítica de Mendonça Teles, é apresentado com um fenómeno da cultura popular nordestina engendrado a partir de uma identificação dos poetas de cordel com o Camões lusitano, autor de *Os Lusíadas*. Essa identificação, cuja referência principal são os infortúnios mais ou menos legendários da vida do renascentista português, se explica como forma de compensação mítico-ideológica. A partir da crença nesta suposta identidade tais poetas exaltam-se continuamente como seres espertos, ultra-inteligentes e generosos para com os pobres e injustiçados. Ao se apresentarem como poetas diante

---

<sup>38</sup> LOBATO, Monteiro. *O Sacy-Pererê: Resultado de um inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica JB, 1998, p. 117-118.

da massa popular que têm como público ou platéia, eles às vezes mencionam detalhes cômicos de uma suposta vida particular de Camões, ou a ele se referem de maneira desafiadora, questionando sua genialidade poética, como podemos constatar nos seguintes exemplos:

“Quem ler essa narrativa  
 Va desculpando os senões  
 Porque seu objetivo  
 É falar nas aptidões  
 Do professor Camonzinho  
 Filho do velho Camões  
 Esse filho de Camões  
 Nasceu numa sexta feira  
 Antes de abrir os olhos  
 Fez a tramoia primeira  
 Roubou de cima da cama  
 A bruaca da parteira  
 (O filho de Camões)!”<sup>39</sup>

“Existem no mundo todo  
 Poetas de grande fala,  
 Como Luís de Camões  
 Que primeiro o povo chama,  
 Mas nenhum inda escreveu  
 Quinhentos versos num drama!”<sup>40</sup>

Como se pode notar, no mito camoniano o que se destaca não é apenas a fala ou imagem do poeta de cordel, mas a relação por ele estabelecida com o Camões lusitano a quem se refere recorrentemente e com o qual mantém uma relação imaginária de familiaridade e camaradagem, transformando-o, desta maneira, numa espécie de duplo dinamizador de sua criação poética, numa figura referencial indispensável à afirmação e manutenção de sua identidade como poeta.

### 2.3- As manifestações dos duplos e os dois níveis de paródia

Na primeira parte do poema, composta pelas sete primeiras estrofes, a figura mítica cuja participação se evidencia é a do saci-pererê que inusitadamente se introduz como poeta de cordel, e, ao anunciar ironicamente o seu indefinido lugar de origem, se

<sup>39</sup> TELES, G. M. *Camões e a poesia brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1973, p. 242.

<sup>40</sup> TELES, G. M. *Op. cit.*, p. 240.

impõe como centro de atenções, sugerindo que se encontra num espaço público e aberto onde dará lugar à sua recitação.

Na sua fala paródica identificamos nas cinco primeiras estrofes, num primeiro plano, ou primeiro nível da paródia, a ironização da já referida *Canção do Expedicionário* cuja letra reflete a ideologia das epopeias no que tange à valorização do sacrifício de um povo em benefício de interesses de representantes do poder. Em sua composição reconhecemos a fala de um soldado expedicionário em missão de guerra que, diante de exércitos estrangeiros, se apresenta como filho de uma pátria distante e saudosa, cuja natureza, bela e fecunda, propicia uma vida de simplicidade e paz, e cuja vitória a conquistar constitui o objetivo principal de sua luta. Assim configurada, a imagem desse soldado corresponde à imagem de herói popular a serviço dos interesses do estado e, portanto, conveniente a uma ordem estabelecida.

Contrariando a orientação norteadora do comportamento desse herói convencional, o expedicionário que se introduz nas estrofes iniciais do poema *Camongo*, em vez de identificar-se como oriundo de uma terra distante e paradisíaca, se apresenta como poeta, proveniente de uma região ao mesmo tempo próxima e distante – “Venho de longe e de perto / Sou das campinas gerais”-, desesperançoso de qualquer vitória, e pessimista com relação ao futuro de uma terra marcada pela hostilidade na luta pelo poder.

Ao confrontar-se com o referido texto, um hino composto para ser cantado por soldados por ocasião da Segunda Guerra Mundial, esse poeta de cordel ironiza simultaneamente a sua visão patriótica idealista e a situação política do Brasil no período compreendido entre o final da ditadura pós-64 e o início da transição democrática (por volta de 1980), como podemos constatar através das seguintes estrofes:

### ***Canção do Expedicionário***

Você sabe de onde eu venho? / Venho do morro, do engenho  
 Das selvas, dos cafezais / Da boa terra do côco  
 Da choupana onde um é pouco / Dois é bom, três e demais.

Venho das praias sedosas / das montanhas alterosas,  
 Do pampa, dos seringais / das margens crespas dos rios

Dos verdes mares bravios / da minha terra natal.

Estribilho:

Por mais terra que eu percorra, / não permita Deus que eu morra

Sem que eu volte para lá, / sem que leve por divisa

Esse “V” que simboliza / a Vitória que virá:

Nossa vitória final / que é a mira do meu fuzil,

A ração do meu bernal, / a água do meu cantil

As asas do meu ideal, / a glória do meu Brasil!

(...)

Venho do verde mais belo, / do mais dourado amarelo,

Do azul mais cheio de luz, / cheio de estrelas prateadas

Que se ajoelham, deslumbradas, / fazendo o sinal da cruz <sup>41</sup>

### ***Camongo***

Venho de longe e de perto, / sou das campinas gerais.

Meu pé de verso por certo / não sabe deixar sinais,

mas reflete o céu aberto / da terra chã de meus pais.

Sou meio cigano e furo / o tempo como os pajés.

Conheço bem o futuro /da terra dos coronéis,

conheço até dedo-duro / e seus amigos fiéis.

Por mais terra que percorra / nas asas dos bem-te-vis,

Na pele da onça ou na gorra / do saci com seus ardis,

Vejo girar como piorra / o Brasil noutros brasis

Um ideal e querido / na voz de nossos avós

Um, ideal, concebido / à custa de todos nós;

---

<sup>41</sup> ALMEIDA, G. de. *Coleção literatura comentada*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 91.

Ideal, mas encolhido / tal como um rio sem foz

E vejo outro, semivivo, / rimando sêmem e pus;

Tão real e sub-ser-vivo / que rima fome e Jesus;

Tão real e subversivo / que entorta as pontas da cruz.<sup>42</sup>

Construída de forma sintética, como convém ao gênero, a referida paródia apresenta a metade da extensão do texto parodiado, condensando em apenas cinco estrofes o diálogo estabelecido com a *Canção do Expedicionário*, composta por dez estrofes. A análise dessa relação paródica deverá levar em conta o ethos paródico, isto é, o seu caráter duplo, cuja importância é destacada por Linda Hutcheon. Assim, procederemos em primeiro lugar à leitura do primeiro nível da paródia, a que denominaremos também como paródia explícita, e, em segundo lugar, à leitura da paródia em nível secundário, também denominada como paródia implícita.

Na parte inicial do poema percebemos, desde a primeira estrofe uma característica de paródia explícita: a afirmação da diferença na repetição da forma – estrofes de seis versos compostos em redondilha maior (7 sílabas) – assumida pela fala de um poeta ou cantor popular que descreve a sua visão sobre o Brasil, o país onde nasceu, bem como a sua própria identidade de brasileiro, seus sentimentos e perspectivas referentes à sua terra natal, e aos diferentes contextos políticos condicionadores de seus respectivos discursos.

Entretanto, essa repetição é assinalada pela diferença afirmada através da ironia, produzida simultaneamente na descrição da visão da pátria, e na atitude do poeta, bem como na sobreposição dos contextos políticos geradores dos referidos discursos e suas respectivas ideologias.

Enquanto a fala do soldado da *Canção do Expedicionário* é determinada pelo contexto da Segunda Guerra Mundial, quando os soldados brasileiros se somaram aos italianos a fim de combater a Alemanha nazista, a fala do poeta Camongo remete ao combate político-ideológico instalado no Brasil no período de abertura em decorrência da promulgação da lei da anistia, em 1979, que, em troca do perdão concedido aos exilados e presos políticos, exigia o esquecimento e o silêncio a respeito das experiências por eles vividas como vítimas da repressão política. Se o soldado

---

<sup>42</sup> TELES, G. M. *Hora Aberta*. Petrópolis: Vozes, p. 455.

expedicionário, que parte a fim de combater o exército nazista, se identifica como brasileiro saudoso de sua terra natal, ingenuamente idealizada e identificada por elementos pitorescos – ou seja, por imagens pictóricas, recorrentemente descritas como para simplificar a realidade brasileira, reduzindo-a aos seus aspectos paisagísticos -, o poeta de cordel revela seu olhar realista sobre seu país, a ele se referindo não como sua “terra natal” dotada de paisagens paradisíacas, mas como a “terra dos coronéis”, em referência à dominação do país pela Ditadura Militar. Diferentemente do soldado expedicionário que apresenta ao longo da canção composta por outrem uma visão idealista e ilusória de seu país, o poeta de cordel, autor de seu próprio poema, construído a partir da desconstrução do poema anterior, afirma reiteradamente uma visão realista, desiludida, característica de quem já se decepcionou o bastante para não mais insistir em idealizações.

A diferença assinalada pela ironia é significativamente percebida na segunda e terceira estrofes de *Camongo* quando comparadas com as estrofes correspondentes do poema parodiado:

***Canção do Expedicionário***

(...)

Venho das praias sedosas  
das montanhas alterosas,  
do pampa, do seringais  
das margens crespas dos rios  
dos verdes mares bravios  
da minha terra natal.

(2ª Estrofe )

Por mais terra que eu percorra,  
não permita Deus que eu morra  
sem que eu volte para lá,  
sem que leve por divisa  
Esse “V” que simboliza  
a vitória que virá:

(3ª Estrofe )

***Camongo***

(...)

Sou meio cigano e furo  
o tempo como os pajés.  
conheço bem o futuro  
da terra dos coronéis,  
conheço até dedo-duro  
e seus amigos fiéis

(2ª Estrofe )

Por mais terra que percorra  
nas asas dos bem-te-vis,  
na pele da onça ou na gorra  
do saci com seus ardis,  
vejo girar como piorra  
o Brasil noutros brasis

(3ª Estrofe )

A análise das referidas estrofes permite perceber que, ao contrário do soldado expedicionário, conformado à contemplação passiva e reverente das imagens pitorescas descritas por outrem como símbolo de sua terra natal, o poeta de cordel, apoiado em sua própria experiência e expressão, é capaz de prever com pessimismo o futuro dessa terra por ele identificada como a terra dos coronéis, ainda submetida ao domínio da ideologia da Ditadura Militar.

O confronto das segundas estrofes de ambos os poemas evidencia, em primeiro lugar, que a longa descrição de imagens pitorescas nas quais o expedicionário se espelha passivamente, identificando-as como sua terra natal, é substituída no poema de cordel por imagens de entidades populares – cigano, pajé – articuladas em torno da ação de ver, ou melhor, de prever o futuro “ da terra dos coronéis “, ou seja, dos representantes da política de repressão.

A substituição do verso “da minha terra natal” pelo referido “da terra dos coronéis” alude à consciência do poeta de cordel de que no seu país, dominado pela política de opressão da ditadura militar não há lugar para ele, mas para os militares que ali vivem empenhados em assujeitar o povo aos interesses dominantes.

Nas estrofes seguintes, ironizando o estribilho da *Canção do Expedicionário* que se restringe a exaltar uma vitória patriótica a ser conquistada pelo soldado, o poeta saci reafirma sua visão crítica a respeito do Brasil, introduzindo a imagem do bem-te-vi como elemento da cultura brasileira que remete à ação de ver, ou de enxergar a realidade, e, adiante, apresenta a distinção entre dois Brasis, um, idealizado pela canção parodiada e outro, real, assolado pela pobreza e opressão:

### *Canção do Expedicionário*

Por mais terra que eu percorra,  
 não permita Deus que eu morra  
 sem que eu volte para lá,  
 sem que leve por divisa  
 Esse “V” que simboliza  
 a Vitória que virá:

Nossa vitória final,

### *Camongo*

Por mais terra que percorra  
 nas asas dos bem-te-vis,  
 na pele da onça ou na gorra  
 do saci com seus ardis,  
 vejo girar como piorra  
 o Brasil noutros brasis

Um ideal e querido

que é a mira do meu fuzil,	na voz de nossos avós
A ração do meu bernal,	Um, ideal, concebido
a água do meu cantil	à custa de todos nós;
As asas do meu ideal,	Ideal, mas encolhido
a glória do meu Brasil!	tal como um rio sem foz

E vejo outro, semivivo,  
 Rimando sêmem e pus;  
 Tão real e sub-ser-vivo  
 que rima fome e Jesus;  
 Tão real e subversivo  
 que entorta as pontas da cruz.

Finalizando esta primeira parte, o poeta introduz mais duas estrofes ainda proferidas pelo saci, em primeira pessoa do singular, as quais, embora consistam num desenvolvimento das ideias e imagens apresentadas nas estrofes anteriores, já não constituem paródia da *Canção do Expedicionário*, mas da “Invocação” do poema épico *Os Lusíadas*.

Quando considerada em seu primeiro nível, a função dessa paródia na estrutura do poema *Camongo* coincide com aquela desempenhada na estrutura da epopeia camoniana, qual seja, a de solicitar o auxílio das musas na composição do poema que irá relatar aventuras de navegantes em ações de descobrimentos. Com efeito, essas duas estrofes finais da primeira parte de *Camongo* antecedem o relato a ser desenvolvido a partir da estrofe seguinte (oitava do poema) em torno das aventuras de um saci de Goiás, conforme anuncia o poeta:

### *Os Lusíadas*

E vós, Tágides minhas, pois criado  
 Tendes em mi um novo engenho ardente  
 Se sempre em verso humilde celebrado  
 Foi de mi vosso riso alegremente  
 Dai-me agora um som alto e sublimado  
 Um estilo grandíloco e corrente,

### *Camongo*

Por isso, musa, primeiro  
 veja bem o que me traz  
 Desse Brasil por inteiro  
 vou cantar o de Goiás;  
 preciso achar no tinteiro  
 as artes de Satanás.

Por que de vossas águas Febo ordene	
Que não tenham inveja a de Hipocrene	Um brasil que tem o jeito
	comprido, de mangará
Dai-me ua fúria grande e sonora	forma de mapa e respeito,
E não de agreste avena ou fruta ruda,	mutamba de índio goiá,
Mas de tuba canora e belicosa,	o saci mais-que-perfeito.
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;	que andara um dia por lá.
Dai-me igual canto aos feitos da famosa	
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda,	
Que se espalhe e cante no universo,	
Se tão sublime preço cabe em verso. <sup>43</sup>	

Ao analisarmos a invocação do saci, composta como paródia da de Camões, observamos na leitura de seu primeiro nível paródico que os principais elementos parodiados são a maneira como o poeta se refere à musa e a inspiração ou engenho artísticos que ele a ela solicita. Enquanto o Camões lusitano se dirige às suas musas com expressivo gesto de reverência, tratando-as por “tágides minhas” e pedindo-lhes que o contemplem com inspiração e estilo mais elevado do que os que até então lhe concederam, o saci do poema *Camongo*, ao se dirigir à sua musa, substitui a reverência por um tom autoritário:

“ Por isso, musa, primeiro  
veja bem o que me traz”

E, ao se referir à inspiração de que necessita para compor o seu poema, em vez de clamar por uma alta inspiração, possivelmente existente entre entidades próximas da musa clássica, como faz Camões

“Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda”

ele, assume a iniciativa de procurar por si próprio as “artes de Satanás”:

---

<sup>43</sup> CAMOES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia 1980, p. 30.

(...)

“Desse Brasil por inteiro  
vou cantar o de Goiás :  
preciso achar no tinteiro  
as artes de Satanás.”

À ironização destes aspectos associa-se a ironia à pretensão de Camões de que a sua poesia seja universalmente conhecida. Enquanto o poeta renascentista deseja a glória universal, como confirmam os últimos versos da invocação –

“ Que se espalhe e se cante no universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso.”

– o poeta saci se restringe a cantar o Brasil goiano e não manifesta nenhum desejo de fama.

Através desta análise da paródia explícita - ou de primeiro nível - das sete estrofes iniciais do poema constatamos a manifestação da crítica do poeta à ideologia da classe dominante, então constituída pelos representantes do regime militar, através da ironização pelo poeta saci, da visão patriótica idealizadora sustentada pelo soldado expedicionário, porta-voz do texto parodiado.

Entretanto, essa visão crítica certamente se reduziria à afirmação da capacidade de expressar insatisfação, não fosse a sua articulação à paródia implícita que permitirá ao poeta, no final do poema, transgredir simbolicamente os limites da opressão e superá-la artisticamente através da sua poesia, como adiante veremos.

#### **2.4 – Análise da paródia implícita na primeira parte do poema.**

Na parte final da análise da paródia explícita às duas últimas estrofes da primeira parte do poema objeto de análise, composta como paródia à “Invocação” de *Os Lusíadas*, ressaltamos, dentre as características reveladoras da índole do saci de Goiás, em contraste com o Camões lusitano – poeta ali parodiado – a sua irreverência diante da musa por ele invocada e o seu aparente desinteresse em ser glorificado como poeta universal.

Tais características deste saci inserido nos limites do Brasil goiano podem ser melhor entendidas quando, além de o identificarmos como sujeito do enunciado, cuja manifestação se encontra no nível da paródia explícita, procuramos também situá-lo, no nível da paródia implícita, como parodiador do *Depoimento do próprio saci*, do contexto do inquérito lobatiano, acima apresentado, em manifestação irônica e dissimulada de uma subjetividade ainda oprimida e desejosa de participação política em atitude de resistência poética.

Assim, quando, sob a perspectiva da paródia implícita, que deriva o seu sentido do contexto pessoal, concebemos as sete estrofes da primeira parte como um texto discursivo, ou como uma fala do saci, duplo de Gilberto, situado no contexto de interdição da anistia, e o remetemos ao contexto de publicação do inquérito lobatiano sobre a popularidade do mito folclórico, identificamos neste último o contexto simbólico inserido no poema *Camongo* como artimanha de Gilberto para abordagem da questão política, objeto de interdição da anistia.

Como já foi dito, o inquérito promovido por Monteiro Lobato, visando a valorização do mito folclórico como elemento identitário da cultura nacional, realizou-se através de prestações de depoimentos da população sobre o mito do saci publicados no jornal *O Estadinho* (edição vespertina de o *Estado de São Paulo*), e teve como episódio principal a participação inusitada (e simbólica, intermediada por Monteiro Lobato) do próprio saci que, em depoimento bem humorado, manifestava sua contrariedade pela incorrespondência entre os dados “reais” de sua identidade e o que os depoentes afirmavam sobre ele, dados entre os quais se destacava a prioridade de seu pertencimento a São Paulo, e não ao Rio de Janeiro e Minas Gerais, como então se divulgava, e que nos permite identificá-lo como “saci da Paulicéa” (termo utilizado pelo próprio saci para referir-se a São Paulo) a fim de distingui-lo do saci telesiano, que se autodenomina “saci de Goiás”.

Através dessa autodenominação Mendonça Teles se distingue do saci do inquérito lobatiano e, ao mesmo tempo, a ele se refere implicitamente, bem como ao depoimento por ele prestado no contexto de publicação do jornal *O Estadinho*, incorporando-o ao seu poema como duplo de que se servirá na articulação do processo de carnavalização a ser introduzido na estrofe seguinte.

Para entendermos a paródia implícita a partir de cuja produção Mendonça Teles constrói a seu “saci de Goiás” é fundamental distinguirmos os contextos dos dois sacis, considerando que o saci da Paulicéa situa-se num contexto mítico que Mendonça

Teles sobrepõe ao contexto do seu “saci de Goiás”, introduzindo em sua constituição a ambiguidade inerente à ironia de sua situação no contexto do poema, qual seja, o seu pertencimento simultâneo ao mundo real e ao universo fictício.

Desta forma, já nas estrofes iniciais identificamos no saci, que parece apresentar-se a um público imaginário, a atitude de encenação, ou seja, a atitude do sujeito que assume a sua própria encenação e, por extensão, o jogo de encenação de sua linguagem, cuja categoria fictícia será melhor percebida a partir da oitava estrofe que sinaliza o início da segunda parte do poema.

A identificação da fala do Saci de Goiás como paródia implícita do depoimento do saci da Paulicéia e a distinção dos referidos contextos, respectivamente pertencentes ao mundo “real” e ao universo mítico e/ou fictício (e que não pode ser confundido com o sentido de “mentira” ou “falsidade” comumente atribuído ao mito) pode ser facultada pela observação do contraste entre as falas das duas figuras que apresentaremos a seguir:

**Saci da Paulicéa**  
(Texto parodiado)

*Depoimento do próprio Sacy*

*Vem da Várzea do Carmo, e reza  
assim:*

“Bom dia. Aqui, nos arredores da Paulicéa, por onde ando “paráparando” desde que fui expulso da cidade pelas historias da carochinha e dos anões cervejeiros da nebulosa Germania, soube que o “Estadinho” “havera” publicado meu retrato e ia fazer minha biografia (...) Gostei um pouco do que ella dizia no primeiro numero, mas inquisilei com o retrato. Não está nada parecido comigo (...) Contaram minhas estrepolias por Minas e Rio de Janeiro e da minha existência em S. Paulo, nem tico! Entertanto, vivi sempre e com muita consideração na Paulicéa (...).

Mas voltemos ás coisas que de mim disseram. Não sou negro nem cabra: filho legitimo de cabocla, caboclo tenho me conservado em S. Paulo (...)

Sou “bi-perne” e piso com os calcanhares para a frente de modo que as minhas pegadas indicam direcção inversa á seguida por mim: menos de um mal é isso um bem porque a humanidade eternamente desviada commigo do bom caminho tem ensejo de mudar de direcção seguindo os traços das minhas plantas (...)”<sup>44</sup>

**Saci de Goiás**  
(Paródia Implícita do depoimento do saci da Paulicéa)

*Camongo*

(1)

Venho de longe e de perto,  
sou das campinas gerais.  
Meu pé de verso por certo  
não sabe deixar sinais,  
mas reflete o céu aberto  
da terra chã de meus pais

(3)

Por mais terra que percorra  
nas asas dos bem-te-vis,  
Na pele da onça ou na gorra  
do saci com seus ardis,  
Vejo girar como piorra  
o Brasil noutros brasis

(6)

Por isso, musa, primeiro  
veja bem o que me traz  
Desse Brasil por inteiro  
vou cantar o de Goiás;  
preciso achar no tinteiro  
as artes de Satanás.

(7)

Um brasil que tem o jeito  
comprido, de mangará  
forma de mapa e respeito,  
mutamba de índio goiá,  
o saci mais-que-perfeito.  
que andara um dia por lá.

(14)

Pois se tiver meu engenho  
e de artes me for capaz,  
hei de por tudo o que tenho  
no folhetim dos jornais  
para mostrar num desenho  
o saci do meu Goiás.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> LOBATO, M. *Sacy-Pererê: Resultado de um inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica JB S.A., 1998, p. 117-118.

<sup>45</sup> TELES, G. M. *Camongo*. In: *Hora Aberta*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 454-455.

Confrontando as falas dos dois sacis condicionadas aos respectivos contextos, devemos levar em conta que o contexto de inquérito do saci de Goiás, introduzido como paródia implícita na segunda parte do poema, como adiante veremos, embora remeta ironicamente ao contexto da pesquisa folclórica, situa-se nos domínios da luta política pelo direito de preservação da memória nacional do contexto de resistência à ditadura – então oficialmente encerrada, mas prolongada através do acordo da anistia que destinava aquele período histórico ao reino do esquecimento.

Para inserir em seu poema a tematização desse dilema político, a despeito da proibição de sua abordagem pelo governo constituído, Mendonça Teles alude simbolicamente ao contexto da pesquisa folclórica, ou do inquérito sobre o mito folclórico e, identificando-se parcialmente com o depoente saci daquele contexto, utiliza-se dele como máscara poética para inserir em seu poema, através de um processo de carnavalização, o relato ficcionalizado de sua resistência às forças políticas da ditadura, metaforizadas no poema como inquérito sobre o mito folclórico através do qual ele introduzirá, na terceira parte do poema, o relato de sua experiência poética construída como resistência à repressão política.

Retomando a análise da função do poeta saci constituído a partir da paródia implícita do depoimento do saci do inquérito lobatiano – ao qual denominamos como “Saci da Paulicéa” -, é importante ressaltar que ele assumirá, no processo de carnavalização, identificado na composição da segunda parte do poema, o papel de duplo destronante, figura essencial no ritual coroação-destronamento que constitui o núcleo do processo de carnavalização.

Entretanto, a despeito da importância de sua função no referido ritual, ele parece assumir ali atitude passiva, surgindo como figura lendária, objeto do relato de um poeta enigmático, de seriedade aparente, identificado como rei do carnaval. Assumindo posição aparentemente secundária, no referido ritual, ele introduz no poema uma abordagem de fatos históricos por sua vez introduzidos pela memória mítica.

Dito isto, no capítulo seguinte, apresentaremos a análise do referido processo de carnavalização, inserido num tempo mítico em cujo fluxo introduzem-se imagens de um inquérito ambigualmente pertencentes à história pessoal do saci de Goiás e à mitologia do saci da Paulicéa.

Finalizando, por hora, a análise desta primeira parte do poema *Camango* objeto de estudo deste capítulo, é importante lembrar que o seu desenvolvimento constou da identificação e contextualização do tema aí abordado por Mendonça Teles e

do levantamento dos elementos inseridos na sua composição a serem articulados no decorrer da leitura proposta.

Assim, dando prosseguimento a esta análise deveremos considerar a coexistência no poema de dois níveis de paródia, lembrando que as paródias de primeiro nível têm como textos anteriores a *Canção do Expedicionário* e o poema épico *Os Lusíadas*, de Camões; e a paródia de segundo nível, o *Depoimento do próprio sacy*, constante do documentário de autoria de Monteiro Lobato, intitulado *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito*. Esses dois níveis de paródia recebem também as denominações de paródia explícita (1º nível) e paródia implícita (2º nível), as quais empregaremos alternadamente durante a análise a ser desenvolvida.

Acresce que a esses dois níveis de paródia correspondem dois planos do discurso poético aí desenvolvido: o plano do enunciado e o de enunciação, articulados aos seus respectivos sujeitos – o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, identificados nas duas partes iniciais do poema aos duplos por nós designados como Camões de cordel – ou poeta militar – parodiador de *Os Lusíadas*, e saci de Goiás, parodiador do depoimento prestado pelo saci da Paulicéa no contexto do inquérito lobatiano de 1917.

A partir do diálogo estabelecido entre esses duplos cujas falas se constituem como paródias dos textos-base acima mencionados, bem como dos conceitos por eles aludidos, o poeta introduz em seu poema o processo de carnavalização literária que constituirá o objeto de nosso estudo no capítulo seguinte.

É importante reiterar que os mencionados contextos eleitos como referências básicas para os duplos parodiadores são o da hierarquia militar, configurado/retratado em *Os Lusíadas*, e o do inquérito sobre a mitologia do saci-pererê reproduzido por Monteiro Lobato em *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito*, contextos cuja alusão, na segunda parte do poema, resultará numa relação hierarquizada entre os duplos introduzida pelo rito de coroação inerente ao processo de carnavalização em cuja articulação o poema se desenvolve.

Essa hierarquia, indicadora das posições sociais dos dois poetas se manifesta/se expressa através do poder ou direito de fala a eles concedido em atribuição aos seus respectivos papéis.

### CAPÍTULO 3: VOZ OFICIAL E VOZ DESTRONANTE

#### 3.1 – O parodiar é criação do duplo destronante

A segunda parte do poema *Camongo*, que se estende da 8ª a 29ª estrofe, é introduzida por uma segunda voz poética, em atitude de narração, que se distingue da primeira, pertencente à primeira parte do poema, já analisada, pelo seu registro culto, bem como pelo tom de aparente seriedade e o emprego da terceira pessoa do singular para referir-se a um objeto de narração do qual ela se mantém distanciada, o que sinaliza a sua posição de superioridade no contexto de um ritual que começa a se desenvolver e que remete a outros contextos igualmente caracterizados por relações hierarquizadas.

Essa voz poética em terceira pessoa é identificada neste poema de caráter narrativo como a voz do sujeito da enunciação em que reconhecemos o duplo Camões de cordel, e se articulará com a voz do poeta saci, já identificado na parte anterior do poema como sujeito do enunciado, criador da paródia e, por conseguinte, como duplo destronante, papel que, segundo Bakhtin, é atribuído ao parodiador.

Essas duas vozes se manifestarão no poema num processo de carnavalização literária, articulando-se em torno do ritual coroação-destronamento, mediador da transformação gradativa do saci de sujeito do enunciado em sujeito da enunciação, transformação que alude simbolicamente ao controle do direito de participação do cidadão comum na preservação e divulgação da memória política do país, e consiste em crítica à interdição desta memória, imposta pelo acordo da anistia no final do período da ditadura militar.

Antes de abordarmos a referida carnavalização apresentaremos uma definição de enunciação, bem como alguns aspectos desse processo pertinentes à análise proposta, partindo, para tanto, da teoria linguística de Benveniste que, a despeito de não pertencer especificamente aos domínios da literatura, constitui a matriz de noções e conceitos básicos desse fenômeno incorporados aos estudos literários e a outras áreas do conhecimento.

Segundo Benveniste, a enunciação é o ato individual de utilização da fala por meio do qual se produz o funcionamento da língua, o que resulta, para aquele que se declara locutor, na implantação do outro diante de si, seja qual for o grau de presença atribuído a este outro.

Desta forma, o que caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva do locutor com um parceiro – seja ele real ou imaginário, individual ou coletivo – em que se reproduz a estrutura do diálogo entre dois sujeitos, alternadamente protagonistas do processo enunciativo, os quais se identificam respectivamente como sujeito do enunciado e sujeito da enunciação.

Ocorre que essa estrutura de diálogo se reproduz também no monólogo que, segundo Benveniste, “procede claramente da enunciação”, devendo ser classificado, “não obstante a aparência, como uma variedade do diálogo, estrutura fundamental”.

Para descrever essa “variedade de diálogo” em que consiste o monólogo, ele assim se expressa:

““O monólogo” é um dialogo interiorizado, formulado em “linguagem interior”, entre um eu locutor e um eu ouvinte. Às vezes, o eu locutor é o único a falar: o eu ouvinte permanece entretanto presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significativa a enunciação do seu locutor. Às vezes, também, o eu ouvinte intervém com uma objeção, uma questão, uma dúvida, um insulto”<sup>46</sup>

Essa estrutura dialogal interiorizada no monólogo poderá ser identificada no poema objeto de estudo, principalmente em sua terceira parte em que, uma vez realizado o ritual de destronamento do duplo Camões de cordel, o poeta saci, apropriando-se da fala, assume a narração de sua própria história e, ao fazê-lo, transita simbolicamente entre o presente e o passado de sua vida, confrontando-se consigo próprio como quem representa dois papéis, encontrando-se, portanto, dividido em dois em decorrência de seu envolvimento com a inspiração poética.

Retomando, no momento, a análise da segunda parte do poema, objeto do estudo deste capítulo, lembramos que o poeta “sério”, uma vez coroado pelo saci, ao assumir a fala, na oitava estrofe, passa a relatar a estória daquela figura mítica, transformando-a em objeto de um discurso transmitido e, portanto, desprovida de autonomia sobre sua própria história, ironicamente caracterizada, na parte do poema que

---

<sup>46</sup> BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, Pontas, 1989, p. 87-88.

se estende da oitava à vigésima segunda estrofe como uma “estória” destituída de memória.

Parodiando a referência de Camões à fragilidade humana diante da manifestação divina, expressa numa das últimas estrofes do Canto I de *Os Lusíadas* - o referido poeta, ao substituir a expressão “bicho da terra tão pequeno”, introduzida nessa epopeia, por “bicho da serra fecundo”, para identificar o saci de Goiás, inicia sua narração com uma expressão aparentemente elogiosa da resistência deste saci, expressão que, entretanto, contém a sua nota de injúria<sup>47</sup>, como adiante demonstraremos, refletindo a ambiguidade característica dos jogos carnavalescos durante os quais os foliões, em manifestação de relações de reciprocidade e familiaridade, louvavam-se e insultavam-se simultaneamente, na praça pública medieval.

Tendo sido coroado pelo próprio saci, ao relatar a história dessa figura mítica, através de reproduções de versões variadas de lendas procedentes de seu mito folclórico, o rei do carnaval Camões de cordel, identificado como charlatão desta festa, tenciona apropriar-se da história do saci e, reproduzindo-a metaforicamente, através de versões estereotipadas, divulgar uma falsa imagem desta figura, bem como da história de sua participação no contexto político da ditadura..

O papel desempenhado por este rei que se empenha em reproduzir a história do saci num ato de engodo, coincide com o papel do chicaneiro que, segundo Bakhtin, embora venha a ser achincalhado e destronado no decorrer da festa, acaba retornando num momento inusitado. Suas idas e vindas na representação carnavalesca da literatura renascentista tematizavam a busca por uma liberdade de pensamento numa cultura ainda completamente dominada pela interdição.<sup>48</sup>

No poema objeto de estudo, a relação simbólica estabelecida pelo saci - verdadeiro rei -, com o rei trapaceiro a ser destronado, concorrerá para a introdução no poema do relato de fatos do período da ditadura destinado ao esquecimento, o que equivale, simbolicamente, à conquista de espaço para a publicação da memória interdita. Tal relação entre as duas figuras que, nesta segunda parte, desempenham os papéis de duplos do poeta Gilberto, pode ser melhor entendida a partir da consideração de aspectos de suas respectivas simbologias que envolvem as funções por eles desempenhadas.

---

<sup>47</sup> Cf. BAKHTIN, M. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: HUCITEC, 1987, p.142.

<sup>48</sup> BAKHTIN, M. Op. cit., p.174.

A investigação dos aspectos dos referidos símbolos pertinentes às funções aludidas indica a procedência da substituição da simbologia do “bobo”, concernente ao Saci, pela do “bufão” que, por sua vez, se liga aos aspectos da simbologia do rei concernentes ao poder de fala a ele concedido no contexto da festa.

Relacionando-se a essas duas figuras simbólicas, interpõe-se a do druida que, embora não seja mencionada na exposição teórica do processo de carnavalização a ser analisado, desempenha função relevante enquanto regulador de contatos entre os homens e os deuses, estabelecidos através da fala, além de aproximar-se, sob certos aspectos, da figura mítica do saci tal como se manifesta no poema.

Partindo de tais observações acerca dos referidos elementos simbólicos, apresentamos a seguir os seus aspectos pertinentes à análise do ritual coroaçãodestronamento.

A equivalência entre o bufão e o druida revelada pela paródia é o que primeiro se destaca na apresentação deste símbolo, conforme podemos constatar no respectivo verbete:

“Em alguns textos irlandeses, o bufo é o equivalente do druida, com o qual seu nome está, aliás, em irlandês, numa relação homonímica (**druí**, genitivo druida e **druth**, genitivo **druith**, bufão). Trata-se evidentemente apenas de uma paródia (...) sim, mas paródia muito significativa, paródia da pessoa, do ego, reveladora da dualidade de todo ser e da face de bufão que existe em cada um. Na corte dos reis, nos cortejos triunfais, nas peças cômicas, o personagem do bufão está sempre presente. Ele é a outra face da realidade, aquela que a situação adquirida faz esquecer, e para a qual se chama a atenção. Uma das características do bufão é a de exprimir em tom grave coisas anódinas e em tom de brincadeira, as coisas mais graves. Encarna a consciência irônica. Quando o bufo se mostra obediente, é sempre ridicularizando a autoridade por um excesso de solicitude. E quando imita nossas esquisitices ou nossas falhas, ele o faz inclinando-se, obsequiosamente. Para além de suas aparências cômicas, percebe-se a consciência dilacerada. Quando bem compreendido e assumido como um duplo de si

mesmo, o bufão é um fator de progresso e de equilíbrio, sobretudo quando nos desconcerta, pois obriga a buscar a harmonia interior num nível de integração superior. Ele não é, portanto, simplesmente um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas.”<sup>49</sup>

A relação de equivalência do “Bufão” com o “Druida” acima mencionada é significativa para a análise do poema em questão, sobretudo se considerarmos o aspecto político deste último símbolo refletido na anteposição de sua fala à fala do rei na sociedade irlandesa, bem como na sua influência sobre a classe guerreira. Mas, além de considerarmos esse aspecto, devemos ainda salientar a função simultânea de sacerdote e satirista desempenhada pelo Druida na Europa ocidental:

“O nome do druida é etimologicamente, o da ciência (...). São, na verdade, sacerdotes e suas doutrinas têm essência metafísica. Caso único, com efeito, na Europa ocidental, eles constituem uma classe sacerdotal, organizada e hierarquizada: sacerdotes sacrificadores, adivinhos ou satiristas, vates ou especialistas em ciências físicas.(...) A Irlanda forneceu toda uma série de nomes ligados principalmente à adivinhação e à sátira. Na Gália só se conhece o nome de **gutuater** (druida), invocador. Os druidas governam, transcendem toda a sociedade humana, e dominam o poder político: na Irlanda como na Gália, o druida fala antes do rei. São os druidas que regulam a eleição real e que determinam a escolha do candidato (ou candidatas). Influenciam, também, toda a classe guerreira, que encerram numa teia apertada de proibições e obrigações, coletivas ou pessoais, e que castigam quando necessário por meio de um arsenal mágico dos mais aperfeiçoados (...). Mas o papel precípua dos druidas é regular os contatos entre os homens e o Outro Mundo dos deuses, por ocasião das grandes festas anuais. Esta é também a razão pela

---

<sup>49</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT. *Bufo, Bufão*. In. *Dicionários de símbolos*-Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 147-148.

qual eles se limitam, de preferência, às suas funções sacerdotais.”<sup>50</sup>

Relacionada a este símbolo, sobretudo no que diz respeito à afirmação do poder através da manifestação da fala na festa real, destaca-se a figura do rei, e mais especificamente a do rei céltico, eleito entre os representantes da classe militar, caracterizado como usurpador, e submetido ao poder divinatório dos druidas, como podemos constatar:

“O rei céltico é eleito, pelos nobres, entre os representantes da classe militar, mas sob a vigilância e a garantia religiosa dos druidas. Guerreiro por suas origens e sua função, o rei está quase no limite do sacerdócio, e sua cor simbólica é, como a dos druidas, o branco. Não combate mais, mas sua presença é necessária: não se ganha uma batalha sem rei, diz um aforismo do médio-irlandês. Seu grande papel não é, entretanto, militar: um bom rei é o que assegura a prosperidade de seus súditos. Os impostos e tributos afluem até ele, e ele os distribui em doações e generosidades (...). É com muita frequência um usurpador a quem se reclama a restituição da realeza e cujo reino acaba na maioria das vezes muito mal. O rei decaído ou enfraquecido pelo poder, ou usurpador, termina seus dias tragicamente, afogado numa cuba de vinho ou de cerveja no seu palácio incendiado. (...) Díon Crisóstomo escreve (orat., 49): Os celtas tinham igualmente os chamados druidas, versados na divinação e em toda outra ciência, sem eles não era permitido aos reis nem mesmo agir, nem decidir, a ponto de serem eles, na verdade, que comandavam, os reis não passando de seus servidores e ministros de suas vontades: Era proibido aos ulates falar antes de seu rei, e era proibido ao rei falar antes de seus druidas. O druida fala antes do rei, mas depois fala o rei em primeiro lugar. A festa real é lugnard, festa de lug, concebido como mediador entre o céu e a

---

<sup>50</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. *Druida*. In. Op. Cit., p. 352-353.

terra, e também festa da colheita, Ao contrário do druida que se move com a mais completa liberdade de ação, o rei céltico está sujeito a uma série de proibições e obrigações (...)<sup>51</sup>

A interligação do rei com o druida em que este último se sobrepõe ao primeiro, assumindo o comando de suas ações, e antecedendo-o na manifestação da fala, ou na apresentação de seu discurso, remete ao ritual de coroação-destronamento inerente à poética de carnavalização do poema *Camongo* que se evidencia no contraste das duas partes iniciais cuja característica principal é justamente a de alternância das vozes indicativas das atuações de dois sujeitos em posições hierarquizadas.

Apresentando o referido ritual coroação-destronamento enquanto ação central da carnavalização literária, Bakhtin, destaca a sua ambivalência e o seu caráter transitório, lembrando que o elemento coroado é o antípoda do verdadeiro rei cujo futuro destronamento já se anuncia.

A análise da relação estabelecida entre os duplos saci e Camões de cordel, na segunda parte de *Camongo*, em que Camões é promovido à posição de rei, enquanto o saci, transformado em objeto da narração, e/ou da fala do rei, assume o papel de bobo, ou de bufão, permite aproximá-los das posições do rei e do druida da mitologia céltica acima apresentada, uma vez que, assim como nessa mitologia, o druida controla o mandato do rei, o reinado do Camões de cordel é implicitamente comandado pelo saci, que a ele concede o poder de fala procedendo, assim, ao ritual de seu coroamento simbólico.

Entretanto, ao longo desta segunda parte, o mesmo saci que coroa o rei, posiciona-se em relação a este como ouvinte ou conselheiro, e, agindo dissimuladamente como druida, procede ao destronamento deste rei na passagem da trigésima para a trigésima primeira estrofe, intervindo no desmascaramento do jogo de vozes metaforizado em estrofe composta como mimetização de cena carnavalesca, como constatamos a seguir:

“- Quem é aquele que passa  
fingindo que chora e ri,  
o que atravessa a vidraça

---

<sup>51</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. *Rei*. In: Op. cit., p. 775.

com a finura de um i,  
 que está pulando na praça  
 como se fosse um saci?”<sup>52</sup>

Essa indagação sobre a identidade do mascarado que “pula na praça” encerra temporariamente o ritual carnavalesco encenado pelos duplos que, nas duas primeiras partes do poema, atuando como parodiadores, fizeram da poética de carnavalização um instrumento de transgressão da interdição ao passado, imposta pela anistia, e instalaram no espaço do poema um processo de abertura para publicação de fatos da memória política e pessoal do poeta Gilberto. Da análise desta poética de carnavalização, desenvolvida como relação dialógica entre parodiadores, nos ocuparemos neste capítulo após a apresentação de elementos da carnavalização indispensáveis à compreensão do poema.

### 3.2 – Carnavalização e memória política

Ao apresentar o fenômeno da carnavalização literária, Mikhail Bakhtin o define como transposição da linguagem do carnaval, por meio de adaptações e transformações das imagens artísticas, bem como de categorias da cosmovisão carnavalesca, para a linguagem literária. Dentre tais categorias interessa-nos destacar as méssalhances carnavalescas que consistem numa extensão da relação familiar a categorias abstratas: valores, idéias, fenômenos e coisas e, conseqüentemente, introduz em um âmbito da festa, combinações entre elementos antagônicos antes separados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. Assim, sob a perspectiva das méssalliances, estabelecem-se os pares carnavalescos formados pela combinação do sagrado com o profano, do elevado com o baixo, do grande com o insignificante, do sábio com o tolo, etc. E a essa categoria de oposições relaciona-se a categoria da profanação em que se destacam sacrilégios carnavalescos tais como o jogo com símbolos do poder supremo e as paródias dos textos sagrados, introduzidas pelos duplos destronantes, dinamizadores do processo de carnavalização.

Tais categorias carnavalescas, como nos permitem perceber as análises de aspectos do poema anteriormente apresentadas, se integram à sua composição e, dentre

---

<sup>52</sup> TELES, G.M. *Camongo*. In: *Hora Aberta*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 460.

elas, a que mais facilmente se identifica é a do par carnavalesco, ou par antagônico, constituído pelos duplos Camões de cordel e saci. O contraste entre essas entidades míticas, observado nas suas respectivas estaturas (implicitamente aludidas), linguagens e comportamentos sociais, se evidencia na evolução do ritual coroação-destronamento que se constitui como ação principal do processo de carnavalização.

Ao apresentar esta ação carnavalesca essencial, Bakhtin destaca a sua ambivalência, traduzida no seu caráter temporário e na previsibilidade de sua futura inversão:

“A ação carnavalesca principal é a coroação bufa e o posterior destronamento do rei do carnaval (...) Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei - o escravo ou bobo, como que inaugurando e se consagrando o mundo carnavalesco às avessas.”<sup>53</sup>

Analisando o sentido desse rito no contexto social, ele o interpreta como expressão da “alegre relatividade” de qualquer regime:

“A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa (...) a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ele é ambivalente desde o começo.”<sup>54</sup>

Evidentemente, a reprodução do ritual carnavalizante no poema objeto de análise, levando em conta o contexto de repressão política condicionante de sua composição, teve como finalidade transgredir a lei da anistia que interditava a memória política, o que levou o poeta a inseri-la num contexto mítico, emprestando-lhe caráter fictício, para publicá-lo finalmente em seu poema depois de convertê-lo em matéria poética.

Imbuindo-se dessa proposta, Mendonça Teles elege os seus duplos, extraindo-os dos diferentes contextos míticos, quais sejam, o aspecto militar de *Os*

---

<sup>53</sup> BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Editora Universitária. 2010, p 141-142.

<sup>54</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010,p.142.

*Lusíadas*, e o contexto de publicação de *O Sacy-Pererê: Resultado de um inquérito*, o que lhe permite conceber-se a si próprio como ser ficcional que no espaço do poema assume alternadamente os papéis de rei e de bobo, respectivamente relacionados ao contexto de hierarquia militar (Camões de cordel) e ao de realização do inquérito sobre a popularidade do saci através de publicação jornalística (*O Estadinho* / 1917).

Antes de retornarmos à análise da coroação, e do reinado do duplo Camões de cordel, é importante apresentar os dados do contexto pessoal do poeta Camões que justificam o papel de autoridade política e/ou militar a ele atribuído no mesmo poema.

### **3.3 - Autoridade militar do Camões de cordel**

Segundo os dados constantes da biografia de Luís Vaz de Camões, este poeta, descendente de modesta fidalguia, nasceu por volta de 1525 e pouco depois de adquirir formação escolar – não tendo provavelmente cursado a Universidade –, começou a projetar-se como poeta de grande talento no ambiente da Corte, então sob o reinado de D. João III. Por volta de 1545, partiu para Ceuta a fim de prestar como cavaleiro fidalgo o serviço militar e, durante essa missão, em luta contra os mouros, perdeu o olho direito. Em 1552, tendo regressado à Lisboa, feriu numa rixa um servidor do Paço e esteve preso no Tronco da cidade durante quase um ano, obtendo em 1553 o perdão sob a condição de engajar-se no serviço militar ultramarino. Sua vida no Oriente, de 1553 a 1559, foi marcada por várias aventuras, pelo heroísmo militar, e também por misérias e naufrágios, configurando-se como uma trajetória típica dos anônimos soldados portugueses que construíram o Império e alargaram a fé. No seu caso, entretanto, as aventuras militares foram vividas com exaltado patriotismo e vieram a se transformar em matéria poética, originando a epopeia nacional intitulada *Os Lusíadas* que narra os feitos heróicos fundadores do maior Império da história.

Publicado em 1575, este poema, cujo assunto é a construção do Império português, tem como núcleo narrativo a viagem de Vasco da Gama às Índias empreendida entre 1497 e 1499. No tocante ao ponto de vista adotado pelo autor é importante ressaltar que, embora se deva considerar a relevância da personagem do Velho do Restelo que, no final do Canto IV, introduz uma visão questionadora das viagens e descobrimentos empreendidos pelos portugueses, a visão predominante é a que favorece a aristocracia governante, pois Camões se propõe cantar os feitos dos nobres e reis que se teriam destacado no processo de construção do Império Português,

omitindo referências relevantes quanto à participação popular, e é sob essa perspectiva que a epopeia se impõe como instrumento de afirmação da nacionalidade portuguesa, destacando-se não apenas pelo material narrativo, mas também pelo esmero lingüístico empreendido pelo autor.

Desta forma, Camões articulou à história de Portugal a exaltação da própria Língua Portuguesa, enriquecida concomitantemente pelo seu próprio trabalho e pela intervenção criativa de latinistas e helenistas de sua época. Como resultado desse empenho o nome de Camões alçou-se, no renascimento, em signo de excelência lingüística, signo este que a poesia de cordel, surgida na Península Ibérica, no século XVIII, irá aos poucos transformar, inserindo-o com ousadia num sistema mítico popular construído em torno de um jogo paródico cujo principal elemento a ser transformado será a própria língua, irreverentemente deslocada de seu registro clássico para um registro caracterizado pela oralidade popular.

Como podemos constatar a partir dos referidos dados da biografia de Camões, sua vida transcorreu entre prestações de serviços militares e o culto da atividade poética, o que permite identificá-lo como poeta militar, devotado ao culto do heroísmo e da exaltação patriótica, traços estes que justificam a função de autoridade por ele desempenhada na relação com o poeta saci na segunda parte do poema.

### **3.4- O depoimento de Camões sobre o saci de Goiás**

Retornando à análise da fala do Camões de cordel a partir de sua introdução na oitava estrofe, e tomando-a como paródia explícita, observamos que o tom de autoridade e superioridade expresso por ela deriva de certa ascendência do sujeito que a produz sobre a figura mítica do saci a que ele se refere.

Ao introduzir a narração de sua história, em tom velado e sombrio, o narrador das aventuras do anti-herói saci parodia uma expressão utilizada por Camões na estrofe CVI de *Os Lusíadas* – a última do Canto I – para referir-se ao contexto de rivalidade e traição instalado no confronto entre Mouros e Cristãos. Tal expressão – “bicho da terra tão pequeno.” – é empregada para caracterizar o homem ou o ser humano fragilizado pelas guerras terrenas e ameaçado pela indignação divina:

“No mar tanta tormenta e tando dano,  
Tantas vezes a morte apercebida;

Na terra, tanta guerra, tanto engano,  
 Tanta necessidade avorrecida,  
 Onde pode acolher-se um fraco humano,  
 Onde terá segura a curta vida,  
 Que não se arme e se indigne o céu-sereno.  
 Contra um bicho da terra tão pequeno?”<sup>55</sup>

Apropriando-se desta expressão com intenção irônica, o duplo Camões inverte o seu sentido, substituindo a palavra “terra” por “serra” a que associa o adjetivo “fecundo”, em substituição ao qualificativo “pequeno”, do poema original, o que resulta numa imagem de guerreiro igualmente distinta do original, como constatamos nos seguintes versos:

“Bicho da serra, fecundo  
 carvalho em que a letra cai,  
 o tipo vai pelo mundo  
 pulando como quem sai  
 de um enredo tão profundo  
 que só de ouvir se diz ai.”<sup>56</sup>

A partir da inserção em seu poema desta imagem do saci não como um ser fragilizado, mas como poeta destemido, resistente a grandes adversidades, como sugerem o quarto e quinto versos - “pulando como quem sai / de um enredo tão profundo” - o duplo Camões passa ao relato das aventuras desse personagem, utilizando para tanto uma linguagem alegórica que parece conferir a ele uma existência lendária.

A introdução no poema da fala deste Camões de cordel em atitude de narração da história do saci sugere a encenação do coroamento simbólico do rei, inerente ao processo de carnavalização literária, através do qual Mendonça Teles alude, sob a perspectiva da paródia de primeiro nível, ou explícita, à perseguição política contra ele praticada, no contexto da ditadura militar, por parte daqueles que, detendo o poder de fala, empenhavam-se em calar os demais.

Em decorrência da inserção desta segunda voz, estabelece-se a relação entre os dois duplos em que Camões de cordel, o poeta militar, detendo a posse da fala,

<sup>55</sup> CAMÕES, L.V. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980., p. 64.

<sup>56</sup> TELES, G.M. *Camongo*. In: *Hora Aberta*. Petrópolis: Vozes, 2003, p.456.

transforma o saci em objeto de seu relato, falando por ele, e assujeitando-o à posição de ouvinte de sua própria história, o que sinaliza o reinado desse poeta Camões cujo coroamento, pelo saci, ocorreu na oitava estrofe, quando este lhe concedeu a apropriação da voz poética, prevendo embora, implicitamente, o seu futuro destronamento. Pois, como lembra Bakhtin, a propósito desse ritual – conforme referimos, -, “na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento”, trata-se de um ritual que simboliza “a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social”.

Se, ao introduzir no poema esse coroamento simbólico, M. Teles alude, sob a perspectiva da paródia explícita (plano do enunciado), à perseguição por ele sofrida no período da ditadura militar, por outro lado, sob o viés da paródia implícita (plano da enunciação), remetendo-se ao contexto de publicação do inquérito lobatiano sobre o mito do saci, metaforiza, através das vinte e duas estrofes integrantes dessa longa fala do Camões de cordel, a série, ou o conjunto de depoimentos enviados pela população brasileira ao jornal *O Estadinho*, em 1917, contendo opiniões e descrições a respeito das “ações” da referida figura mítica, depoimentos, dentre os quais, o mais significativo foi o do próprio saci, como demonstramos no capítulo dois.

Em linguagem ambígua, remetendo simultaneamente à imagem traquinas da figura mítica e à memória interdita de fatos enigmáticos, o Camões de cordel afirma metaforicamente, na 13ª estrofe, o seu desejo de contar ou relatar detalhes sobre a trajetória de um ser invisível, simbolizado pelo mito do pé de garrafa<sup>57</sup>, inserido numa suposta “estória” por ele aludida a pretexto de impedir que o poeta saci relate sua verdadeira história, relacionada à política de opressão da ditadura:

“Vem daí toda a memória  
de sua sorte e azar,  
vem daí a trajetória  
de seu pé e polegar,  
pé-de-garrafa ou da estória  
que eu quero, moça, contar”<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Pé de garrafa :Segundo o *Dicionário Aurélio*, “pé de garrafa” é um personagem mitológico, invisível, mas reconhecível pelo rastro semelhante ao fundo de uma garrafa, o qual, aos gritos, que se vão amiuando e afinal parecem partidos de todas as direções, angustia e desorienta os caçadores da floresta. que não conseguem encontrar o caminho de volta. (Obs.:verbete não encontrado em outras fontes).

<sup>58</sup> TELES, G.M. *Camongo*. Op. cit., p. 457.

Na estrofe subsequente, em resposta à manifestação dessa intenção do poeta militar de relatar a sua história – certamente uma versão a ser criada por aquele poeta – o saci de Goiás intervém inesperadamente, interceptando a fala do referido duplo e afirmando, por sua vez, o seu desejo de divulgar em jornal o seu próprio “desenho” dos fatos, ou seja, a sua versão, o que nos remete ao saci lobatiano que, na ocasião do inquérito realizado acerca de sua mitologia, escreveu para o jornal, protestando contra o desenho ou retrato que os leitores faziam publicar a respeito de si.

Em seu depoimento, como podemos lembrar, o saci lobatiano alude à informação por ele obtida sobre os referidos depoimentos prestados a respeito de sua “existência” e de suas características e manifesta grande decepção pela incorrespondência das descrições publicadas à realidade de seus traços físicos e de sua história de vida; dizendo ter-se “inquizilado” com o retrato:

“(...) inquizilei com o retrato. Não está nada parecido, parece até mais com o Manuel Lopes que commigo.”<sup>59</sup>

A décima quarta estrofe do poema *Camongo*, como podemos perceber, parodiando simultaneamente *Os Lusíadas* e o *Depoimento do Próprio Saci*, enviado ao jornal *O Estadinho*, no contexto do inquérito, refere-se ao desejo dessa figura mítica de publicar em jornal “tudo o que tem”, expressão utilizada para aludir implicitamente à sua história pessoal e ao seu conhecimento da história recente do Brasil:

“Pois se tiver meu engenho  
e de artes me for capaz  
hei de por tudo o que tenho  
no folhetim dos jornais  
para mostrar num desenho  
o saci do meu Goiás.”<sup>60</sup>

Nesta estrofe tem início a segunda parte do ritual carnalizante, correspondente ao início do destronamento do “rei”, pois aí se manifesta a voz do saci que, irreverentemente, intercepta a narração do Camões de cordel, então detentor do

<sup>59</sup> LOBATO, M. *O Sacy-Pererê: Resultado de um Inquérito*. Rio de Janeiro : Gráfica JB SA, 1998, p.117.

<sup>60</sup> TELES. G.M. *Camongo*. In: Op. cit., p. 457.

poder de fala, ousando, como num desafio, substituir a versão da “estória” de sua vida, por ele anunciada, pela história verdadeira a ser publicada no “folhetim dos jornais”.

Parodiando a segunda estrofe do Canto Primeiro de *Os Lusíadas*, o saci, numa atitude de desafio, ironiza o discurso do próprio Camões de cordel – então, “rei” do carnaval – que, em atitude de superioridade, insiste em apresentar uma versão estereotipada de sua biografia, pretendendo divulgá-la como história oficial.

Se em sua epopeia, Camões apresenta a proposta de divulgar as “memórias gloriosas” dos reis, fundadores do Império Português, já consagrados pela ideologia dominante como realizadores de feitos heróicos, o Camões de cordel que se manifesta em *Camongo*, embora parodie na oitava estrofe, através da expressão “bicho da serra fecundo”, a visão camoniana do homem como um ser fragilizado – traduzida na epopeia pela expressão “bicho da terra tão pequeno” –, a partir da estrofe seguinte, numa atitude ambígua, passa a reproduzir, através de uma voz poética caracterizada pelo tom de superioridade do vate encarregado de louvar as ações da aristocracia, versões tradicionais do mito folclórico do saci a serem divulgadas como episódios da história do saci de Goiás, como se pode depreender das seguintes estrofes:

“A mulher fica esquecida,  
tendo pensamento mau;  
e há homem que perde a vida  
passando rio no vau,  
achando coisa perdida  
e vendo mata sem pau.”<sup>61</sup>

As estrofes seguintes, que ressaltam as artimanhas de sedução do saci folclórico, supervalorizando a sua sensualidade, soam como artifício de ocultação de sua verdadeira história. Por fim, a 13ª estrofe confirma a tentativa de engodo do poeta sério que pretende atribuir às supostas aventuras de sedução os conflitos vividos pelo saci e a polêmica que se armou em torno dele:

“Vem daí toda a memória de  
sua sorte e azar,

---

<sup>61</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 456.

vem daí a trajetória  
de seu pé e polegar,  
pé-de-garrafa ou da estória  
que eu quero, moça, contar.”<sup>62</sup>

A essa tentativa de falsa explicação da perseguição sofrida pelo saci este reage com os versos da estrofe já destacada que citamos novamente:

“Pois se tiver meu engenho  
e de artes me for capaz,  
hei de pôr tudo o que tenho  
no folhetim dos jornais  
para mostrar num desenho  
o saci do meu Goiás”<sup>63</sup>

Através da ironização da fala deste Camões de cordel, o poeta saci de *Camongo* que no último verso de estrofe supracitada se autodenomina “saci de Goiás”, introduz no poema, a alusão do *Depoimento do próprio Sacy* enviado ao jornal *O Estadinho* por ocasião do inquérito lobatiano sobre o mito folclórico do saci, e, implicitamente, defende o direito de contestar o discurso daquele poeta, que, por sua linguagem padronizada, é caracterizado como poeta sério.

Assumindo atitude semelhante a do saci que, no decorrer do referido inquérito, insatisfeito com as versões de sua biografia publicadas no jornal, enviou ao mesmo um depoimento de próprio punho, desmentindo afirmações dos demais depoentes a seu respeito, o saci de Goiás intercepta a fala do Camões de cordel, então coroado como rei do carnaval, para manifestar a sua insatisfação sobre a versão de sua história apresentada por tal poeta.

A partir desse confronto entre os dois duplos cujas falas remetem ao contexto da praça pública carnavalesca, apresentada por Bakhtin, configura-se no poema uma situação de embate em que o saci insiste reiteradamente em apropriar-se do poder de fala e assumir a narração de sua própria história.

---

<sup>62</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 457

<sup>63</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 457.

Em seu estudo sobre a carnavalização literária na obra de Rabelais, contextualizada na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin apresenta a praça pública como o espaço em que, nos dias de festa, o povo usufruía do direito de “exterritorialidade”, adquirindo, portanto, o poder de uso da palavra:

“A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Claro, esses aspectos só se revelavam inteiramente nos dias de festa”.<sup>64</sup>

Esse direito de exterritorialidade pertinente ao espaço da praça pública no mundo da ideologia oficial era exercido principalmente através do uso da linguagem familiar, nitidamente distinta daquela utilizada pelas classes dominantes (aristocracia, nobreza, alto e médio clero, aristocracia burguesa e, extensivamente, pela corte).

Nos dias de festa, irrompiam na praça pública vozes destoantes do padrão lingüístico instituído, sinalizando a presença de camelôs e feirantes de toda espécie que, ao apregoarem suas mercadorias em língua vulgar, concorriam para introduzir no espaço público da praça a atmosfera especial em que se praticava o jogo livre e alegre no qual o superior e o inferior, o sagrado e o profano adquirem direitos iguais e são incorporados em coro na ronda verbal.

Ao apresentar esse ambiente de festa na praça pública medieval, Bakhtin o exemplifica através de referências a cenas típicas da obra de Rabelais compostas como um tipo de paródia medieval a instituições sacralizadas que inclui em sua composição imprecções populares constituídas de louvores irônicos e ambivalentes que se convertem em injúrias e vice-versa, em injúrias permeadas de elogios. Esse vocabulário grotesco da praça pública remetia ao estado de metamorfose permanente dos fenômenos naturais, às passagens da noite ao dia, do inverno à primavera, do velho ao novo, da morte ao nascimento – e esforçava-se por apreender o instante da mudança em que se configurava a imagem da coroação-destronamento.

A linguagem ambígua de praça pública carnavalesca que pretendia sinalizar a metamorfose permanente dos fenômenos naturais, esforçando-se por apreender o

---

<sup>64</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São paulo: Hucitec, 1987, p. 132.

momento da mudança expressa pela imagem da coroação-destronamento, parece reproduzir-se no poema em questão sobretudo na décima quinta estrofe, imediatamente posterior à intervenção do saci em desafio ao Camões de cordel (vide poema anexado).

A partir dessa estrofe, e nas cinco que se lhe seguem, a ambigüidade característica da linguagem carnavalesca se introduz no poema em decorrência de uma espécie de mudança de versão do mito do saci reproduzida na narração do poeta sério.

Nessas estrofes a imagem do saci sedutor que predomina entre a 9ª e a 12ª estrofe é substituída pela imagem do viajante aventureiro, desafiador do poder instituído e já aproximado da imagem do poeta:

“Quanto mais pulo aprendia  
e ensinava no sertão  
mais inimigo fazia,  
mais ganhava admiração  
e mais punha poesia  
no seu pulo e certidão”<sup>65</sup>

O traço de traquinagem dessa figura mítica, associado à ousadia do aventureiro poeta, concorre para distanciá-la de uma certa puerilidade identificada na imagem das estrofes iniciais, apesar da sensualidade que lhe é atribuída.

A partir da vigésima segunda estrofe, Camões de cordel, sujeito da enunciação, cita em sua fala a referência de um crítico ao saci de Goiás e este, por sua vez, na estrofe seguinte, se imiscui no poema despido de sua máscara de duplo, apresentando-se, então, brevemente, como “barão gil”

“E pulou tanto que um calo  
na sua perna cresceu  
Veio perito admirá-lo,  
um crítico o reconheceu  
e logo gritou: “Eu falo,  
garanto que ele cresceu”<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 458

<sup>66</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 458

“Esta notícia espalhou-se  
 do bar à escola e ao bordel  
 Um barão gil logo trouxe  
 Tesoura, cola e papel  
 e a tratou como se fosse  
 gesta de um povo e cordel”<sup>67</sup>  
 ( 23ª estrofe )

A partir do verso seguinte, o caráter narrativo do poema se intensifica, assumindo contornos mais precisos, e nele se reflete a atmosfera polêmica, característica de contextos políticos em situação de crise, o que parece indicar que o reinado do Camões de cordel se aproxima do fim, pois a sua voz soberana já não se destaca, ou seja, já não impera com a exclusividade percebida em estrofes anteriores.

A referência inusitada ao “barão gil” que se ocupa da notícia divulgada pelo crítico, tratando-a como “gesta do povo e cordel” é seguida da imagem de manifestação popular, introduzida na estrofe seguinte, e indicada pelo emprego de verbos na terceira pessoa do plural, bem como pela emissão de opiniões sobre o saci que já não reproduzem a lenda folclórica, mas consistem em referências metafóricas à perseguição política por ele vivida, como demonstram as seguintes estrofes:

“Quiseram logo medi-lo,  
 ver o tamanho que tem.  
 Acharam que tinha estilo  
 e muita força também.  
 E houve que dissesse: “Aquilo  
 é capaz de ir mais além”<sup>68</sup>  
 ( 24ª estrofe )

“Saci é bicho danado,  
 pula até nos convencer.  
 Precisa se dedurado,

---

<sup>67</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 459

<sup>68</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 459

precisa um dia perder  
o seu charme e ser cassado  
de sua graça e poder”<sup>69</sup>  
( 26ª estrofe )

Gradativamente, como se pode perceber, a imagem de multidão concentrada em praça pública carnavalesca, de onde emanam palpites e opiniões, proferidas por foliões e transeuntes anônimos, se apodera do poema, e a imagem do rei que detinha o poder exclusivo de fala perde sua autoridade, o que indica a ambiguidade de sua posição e anuncia a mudança a ser efetuada em decorrência do seu destronamento, anunciado pelas vozes populares que se cruzam em imprecações ambigualmente constituídas. Tais imprecações constituídas de louvores irônicos e ambivalentes que se convertem em injúrias e vice-versa, em injúrias permeadas de elogios, podem ser identificadas em outras duas estrofes desta segunda parte que têm como alvo não o Camões de cordel, caracterizado como “poeta sério”, mas o saci:

“Se não tem inteligência,  
o saci sabe o que quer.  
Perturba, tem resistência  
e o mais que o povo disser.  
Ajuntou arte e ciência  
para encantar a mulher”<sup>70</sup>  
( 25ª estrofe )

“Tentaram quebrar-lhe a fuça  
Tentaram cortar-lhe os pés.  
Mas só tinha um e era ruça  
a visão dos coronéis.  
Pensaram na carapuça  
e nem contaram ate dez.”<sup>71</sup>  
( 27ª estrofe )

---

<sup>69</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 459

<sup>70</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 459

<sup>71</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 459

A vigésima quinta estrofe, ainda que se refira elogiosamente à resistência do saci, nega a sua inteligência, podendo ser lida como insulto ou deboche à tentativa de compensação dessa pouca ou nenhuma inteligência com o atributo da sensualidade .

Quanto à vigésima sétima, também parcialmente enaltecida da resistência do saci, composta por expressões vulgares que remetem ao vocabulário grotesco de praça carnavalesca medieval – tais como “quebrar-lhe a fuça” – pode ser entendida como deboche ou ironia à imagem do perseguido que em suas infundáveis atitudes de defesa contra os perseguidores pode ser constantemente apreendido em movimentos ou atitudes cômicas.

Em ambas as estrofes o que se evidencia é o desaparecimento da voz do Camões de cordel que submerge na massa de elogios ambíguos à figura do saci, como que emanados de uma multidão de anônimos em trânsito numa suposta praça carnavalesca. Neste contexto, começa a revelar-se a dualidade do autor do poema, ocultado sob os dois duplos, e o perecimento de um deles, o rei Camões de cordel, atingido pelas conotações insultuosas dos elogios ambíguos no término de seu reinado carnavalesco.

Esclarecendo a significação dos golpes e injúrias do ritual carnalizante, Bakhtin observa que os mesmos constituem, no sistema de imagens da festa popular carnavalesca, atos simbólicos dirigidos contra o rei cujo papel neste sistema é descrito nos seguintes termos:

“Neste sistema, o rei é o bufão, escolhido pelo conjunto do povo e escarnecido por esse mesmo povo, injuriado, espancado, quando termina o seu reinado, da mesma forma que hoje se escarnece, bate, despedaça, queima ou afoga o boneco carnavalesco que encarna o inverno desaparecido ou o ano velho (Os alegres espantalhos).”<sup>72</sup>

Em abordagem do ritual coroação-destronamento como ação carnavalesca principal, anteriormente apresentada, reportando-nos a outro estudo de Bakhtin sobre carnavalesco, destacamos a ambigüidade do rito de coroação que eleger como

---

<sup>72</sup> BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 172.

elemento coroado o antípoda do verdadeiro rei, prevendo desde o início o seu futuro destronamento.

No ritual de destronamento reproduzido no poema verificamos que o rei Camões de cordel, tendo assumido o poder ao projetar-se como narrador, na imagem da oitava estrofe, e exercendo-o, portanto, através da afirmação do poder de fala, terá sua voz substituída a partir da 24<sup>a</sup> estrofe, pelas imprecações anônimas proferidas em praça pública e, em seu lugar, impondo-se como alvo de atenções, ressurgirá o saci, o bufão que, na primeira parte do poema, se expressa em tom de brincadeira sobre os graves problemas gerados pela desigualdade social característica da realidade brasileira.

A substituição do Camões de cordel pelo saci como autoridade para a qual passam a convergir as atenções confirma a ambivalência biunívoca do ritual coroação-destronamento, sinalizada por Bakhtin, através da qual se proclama a alegre relatividade de tudo, como consta da seguinte afirmação:

“O rito do destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável (repito: trata-se de um rito biunívoco). Através dela transparece uma nova coroação (...). O carnaval, por assim dizer, não é substancial, mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo”.<sup>73</sup>

O destronamento de Camões através do qual transparece a coroação do saci em praça carnavalesca pode ser observado sobretudo na 30<sup>a</sup> estrofe, que sinaliza a substituição de papéis e a promoção do saci à condição de sujeito da enunciação por meio de sua apropriação gradativa do ato da fala que, inicialmente travestida de um tom carnavalesco, irá mesclar-se – a partir da trigésima quarta estrofe – a uma entonação dramática na qual se reflete a subjetividade do poeta empenhado em evocar a memória de sua experiência política.

Assim, a indagação sobre a identidade do carnavalesco que pula, ou brinca na praça já contém em si a referência do saci que assume o reinado na festa já encenando emoções ambíguas – “fingindo que chora e ri” – como demonstra a referida estrofe:

---

<sup>73</sup> BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 142.

“Quem é aquele que passa  
 fingindo que chora e ri,  
 o que atravessa a vidraça  
 com a finura de um i,  
 que está pulando na praça  
 como se fosse um saci?”<sup>74</sup>

A esta estrofe seguem-se outras três ainda aparentemente impregnadas do tom carnavalesco que parece marcar a transição para a terceira parte do poema, anteriormente mencionada.

Estas três estrofes de transição para a conquista do direito de fala a ser obtido pelo saci se constituem como resposta à pergunta, ou charada carnavalesca, sobre a identidade do novo rei, e, para introduzi-las, o poeta as dissimula sob uma voz carnavalesca inicialmente ingênua e apolítica – identificada na 31<sup>a</sup> e 32<sup>a</sup> estrofes abaixo transcritas:

“Ninguém conhece por certo,  
 ninguém sabe, ninguém viu.  
 Só sabem que sou concreto  
 E cheio de amor e cio.  
 Basta pensar-me e por perto  
 se escuta logo um psiú”.<sup>75</sup>

( 31<sup>a</sup> estrofe )

“Meu assobio de cana  
 com seu balanço e vaivém  
 atraí logo uma fulana,  
 Mulher ou filha de alguém,  
 e durante uma semana  
 é sempre xodó, meu bem.”<sup>76</sup>

( 32<sup>a</sup> estrofe )

---

<sup>74</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 460

<sup>75</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 460

<sup>76</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 460

Entretanto, na estrofe subsequente, a referida voz se investe de conotação política como em atitude de anúncio do tema histórico a ser introduzido na fala do poeta na terceira parte do poema:

“Tal como um umbigo gigante,  
 tipo de cano ou funil,  
 traço por dentro e durante  
 o mais exato perfil,  
 juntando num só semblante  
 os brasis do meu Brasil”<sup>77</sup>  
 ( 33ª estrofe )

Nesta estrofe, que consideramos como a última etapa de transição para a conquista do direito de fala, o poeta saci parece retomar a atitude por ele assumida nas sete estrofes iniciais da 1ª parte do poema, quando, em paródia à *Canção do Expedicionário*, apresentava sua visão crítica sobre a realidade brasileira.

Entretanto, se naquela parte inicial, ao se referir à relação do Brasil com outros “brasis”, ele suscita de forma generalizada a incoerência existente entre as duas imagens de Brasil por ele conhecidas – a oficialmente cultuada pelo hinário nacional, idealizada como terra próspera, justa e ordeira – e a imagem real, permeada de miséria e de injustiças sociais, na estrofe supracitada, os “brasis” por ele aludidos situam-se no contexto da anistia, e correspondem reciprocamente à imagem de Brasil divulgada pelos militares e ao contingente de brasileiros politicamente alienados e vulneráveis à imposição de interdição da memória da ditadura.

Empenhado em abordar aquele impasse político gerado pela anistia, a despeito da proibição expressa por tal acordo, uma vez coroado como rei do carnaval no espaço do poema, ele introduzirá na parte seguinte uma cadeia de revelações mais ou menos dissimuladas sobre a sua história pessoal em cujo avesso se inscreve a história da ditadura pós-64, conforme demonstraremos no capítulo seguinte.

---

<sup>77</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 461.

## CAPÍTULO 4: A ENUNCIÇÃO DO POETA SACI: DA PRAÇA CARNAVALESCA AO FOLHETIM DOS JORNAIS.

### 4.1 – A dualidade do rei saci

No final do capítulo anterior, demonstramos, a partir da análise do ritual de destronamento do Camões de cordel, a coroação do saci que, em substituição àquela figura achincalhada pela multidão, no final de seu reinado, passa a constituir-se como alvo de atenção da cena poética, aproximando-se, em virtude de suas atitudes ambíguas, da figura do bufão.

Tendo em vista a relevância da simbologia dessa figura, anteriormente apresentada, para o poema em questão, destacamos abaixo os seus aspectos identificados aos traços do saci, sobretudo aqueles inerentes às estratégias de linguagem por ele desenvolvidas e pertinentes à sua transformação em sujeito da enunciação, condição decisiva para a introdução no poema da memória da ditadura pós-64, então interdita pelo acordo da anistia.

Dentre os aspectos da simbologia do bufão apresentados no terceiro capítulo interessa-nos ressaltar primeiramente o seu caráter paródico. De acordo com a simbologia apresentada,

“O bufo é o equivalente do druida, com o qual seu nome está (...) numa relação homonímica (...). Trata-se evidentemente apenas de uma paródia (...). Sim, mas paródia muito significativa, paródia da pessoa, do ego, reveladora da dualidade de todo ser e da face do bufão em cada um (...)”<sup>78</sup>

Se considerarmos que o druida é um sacerdote cuja doutrina tem essência metafísica, percebemos porque o bufo, ou bufão, figura integrante de peças cômicas, assume em relação a ele uma posição de equivalência paródica, uma vez que o cômico bufão é, pelo menos aparentemente, o inverso do sacerdote.

---

<sup>78</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 147-148

Essa categoria paródica do bufo, sua propriedade de projetar-se como “paródia da pessoa, do ego, reveladora da dualidade de todo ser e da face do bufão que existe em cada um” será reconhecida pelo poeta Gilberto como um de seus traços pessoais, numa das estrofes finais do poema, como característica do duplo por ele incorporado, como constatamos a seguir:

“Um poeta de água doce,  
meio barroco e *bufão*,  
que toma chá de erva-doce  
com cachaça e com limão  
e escreve como se fosse  
da contra-revolução”<sup>79</sup>

Com efeito, nesta última parte do poema, a encenação do diálogo entre os duplos, antes colocados em situação de confronto na praça pública carnavalesca, se converterá numa espécie de relação do poeta Gilberto consigo mesmo, o que imprime à sua linguagem uma dualidade característica do monólogo interior, em que se espelha sua subjetividade poética, não observada nas estrofes anteriores.

Ainda com respeito à simbologia do bufão, particularmente no que toca à sua linguagem, é importante destacar o jogo irônico por ele incorporado como modalidade expressiva, conforme consta de sua simbologia:

“Uma das características do bufão é a de exprimir em tom grave coisas anódinas e em tom de brincadeira, as coisas mais graves. Encarna a consciência irônica (...). Para além de suas aparências cômicas, percebe-se a consciência dilacerada.”<sup>80</sup>

A ironia do bufão, incorporada por Gilberto, atravessa todo o poema *Camongo*, mas na terceira parte, de que agora nos ocupamos, a sua expressão assume feição específica, refletindo-se também na plasticidade das imagens fragmentárias da história da ditadura por ele introduzidas a partir do momento em que, na trigésima quarta estrofe, reportando-se ao passado, assume o ato de apropriação da fala poética,

<sup>79</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 465.

<sup>80</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT, Op. cit., p. 147-148.

introduzindo-se no poema como sujeito da enunciação em relato da experiência vivida que se confunde com o referido período histórico.

Como já referimos anteriormente, reportando-nos à Benveniste,<sup>81</sup> o que caracteriza a enunciação é a acentuação da relação discursiva do locutor com um parceiro – seja ele real ou imaginário, individual ou coletivo -, em que se introduz a estrutura do diálogo entre dois sujeitos respectivamente identificados como sujeito do enunciado e sujeito da enunciação.

Quando transposta para o interior do monólogo, essa estrutura dialogal, característica do processo enunciativo, é manifestada através de representações psicodramáticas, as quais podem ser identificadas no poema através dos índices de manifestação da dualidade emocional do poeta que, ao evocar o seu passado, atualizando-o através de imagens poéticas, imprime a tais imagens a mescla das sensações de melancolia e ironia que, por sua vez, remete à ironia do bufão incorporada por Gilberto, conforme mencionamos.

Podemos dizer que nessa estrutura dialogal interiorizada no monólogo, se espelha a subjetividade poética do saci a qual se evidencia a partir da 34ª estrofe de *Camongo*, quando, depois de ocorrido o ritual de destronamento do poeta Camões de cordel, o saci, ao assumir a narração de sua própria história, introduz, no presente de sua narração, os episódios de seu passado de resistência poética e política, passando a situar-se assumidamente entre dois tempos – o presente em que se encontra, e o passado para onde se volta em atitude digressiva, projetando-se no poema como sujeito dividido, ou melhor, como sujeito poético originado de sua poesia de resistência contra a opressão política.

Desenvolvendo a sua abordagem sobre a manifestação da divisão do sujeito no interior do monólogo, Benveniste a analisa como relação de transposição do diálogo em monólogo passível de materializar-se em figurações psicodramáticas por vezes decorrentes de desdobramentos da inspiração, como atestam suas próprias palavras:

“Esta transposição do diálogo em “monólogo” onde EGO ou se divide em dois, ou assume dois papéis, presta-se a figurações ou a transposições psicodramáticas: conflito do “eu [Moi] profundo”

---

<sup>81</sup> BENVENISTE, E. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas, Pontas, 1989, p 87.

e da “consciência”, desdobramentos provocados pela inspiração,..etc.”<sup>82</sup>

Tal transposição do diálogo em monólogo de que fala Benveniste, pode ser identificada no início desta terceira parte de *Camongo* em que, após o destronamento do rei Camões, efetuado no final da parte anterior, o saci transpõe a relação dialogal por ele inaugurada no confronto com aquele rei para uma espécie de monólogo interior em cuja manifestação transparece a sua subjetividade poética, como demonstra a 35<sup>a</sup> estrofe, em que, lembrando a sua partida para o exílio, o poeta se vê diante de si mesmo como um ser fadado a submergir na sombra, tendo embora diante de si um destino aberto pela poesia. A ironia de se saber poeta em meio a uma experiência de perda de espaço social infunde-lhe o sentimento de melancolia projetado na imagem seguinte:

“Deixei a loja e o emprego  
fui ver o dia sumir  
Vi a noite num morcego  
e meu destino se abrir  
a poesia era o sossego  
modo de ser e fingir.”<sup>83</sup>

A partir da expressão dessa subjetividade ambigualmente constituída de melancolia e ironia, ou de uma ironia melancólica, o poeta introduz no poema as imagens que se desdobrarão em relato de experiência poética construída como alternativa de resistência política de cuja análise nos ocuparemos a seguir.

#### **4.2 - Resistência política e memória poética**

Ao apropriar-se da fala, revestindo-lhe de uma entonação distinta da que projetou nas partes anteriores do poema, o poeta saci, então sujeito da enunciação, introduz nas cinco primeiras estrofes desta parte uma voz caracterizada pela mescla de sentimentos e sensações cuja expressão se manifesta através de imagens que sugerem a relação de sua partida para o exílio com a sua descoberta da poesia, surgida como forma

<sup>82</sup> BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989, p.88.

<sup>83</sup> TELES, G.M. *Camongo*. In: Op. cit., p.461.

de resistência à opressão da ditadura. e, ao mesmo tempo, ironizam a imposição da transformação de alguns cidadãos em entidades fictícias como condição de sobrevivência de sua identidade civil :

“Um caco de vidro, lente  
embaçada de aprendiz,  
foi que me deu o presente  
que me salvou por um triz,  
me deu o mundo e a semente  
do que faço e do que fiz.”<sup>84</sup>

( 36ª estrofe )

“Eu era um ser reprimido  
um saci muito coió,  
um cantador escondido  
no mato que ne cipó,  
até que olhei pelo vidro  
da fantasia, e foi só.”<sup>85</sup>

( 37ª estrofe )

Nessas estrofes, relatando a sua experiência poética surgida como resistência à opressão política, o poeta, voltado para a sua própria subjetividade, reproduz as imagens acentuadamente melancólicas de um saci que se move entre o pesar da partida para o exílio e o envolvimento com a descoberta da poesia.

Utilizando uma linguagem composta pela mescla dos registros oral e verbal, esse poeta se faz passar propositadamente por figura fictícia – como ele próprio revelará na quinquagésima terceira estrofe –, e o conteúdo de sua fala, então atribuída ao ser fictício, não parece pertencer nem à história política, nem à história pessoal do poeta Gilberto, mas se confunde ironicamente com a lenda do saci enquanto entidade mítica, ou seja, tanto a história pessoal do referido poeta quanto as referências ao contexto da ditadura, à primeira vista, parecem não passar de traquinagens do saci em seu universo folclórico, como podemos observar na trigésima quarta estrofe:

---

<sup>84</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 461.

<sup>85</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 461

“Um dia virei eclipse  
 Cone de sombra e cetim  
 Prendi o gorro num clips  
 E olhei o sol do jardim  
 Minha perna era uma elipse  
 Num céu de nuvens sem fim”<sup>86</sup>.

( 34ª estrofe )

Entendida ou interpretada literalmente, não passa de um quadro composto com intenção lúdica, mas, se atentarmos, por exemplo, para a imagem do eclipse (1º verso) como metáfora do desaparecimento compulsório do saci, ou de sua partida para o exílio, bem como para a imagem da elipse de sua perna (5º verso) como suspensão ou interdição de seus pulos e deslocamentos, o que subentende a suspensão de seu direito de ir e vir em livre exercício de cidadania, percebemos o efeito crítico resultante da ambigüidade irônica intencionalmente introduzida no poema. A mesma cena que, por um lado, pode ser vista como efeito de fala inocente, por outro lado, revela sua finalidade de criticar o contexto de opressão instaurado pelo regime militar que condenava aqueles que não o defendessem, ou não se mantivessem alheios à situação por ele imposta, a submergirem nas sombras – “céu de nuvens sem fim”- por tempo indeterminado.

Por evocar o período da Ditadura Militar através da descrição metafórica de uma impressão sensorial – desaparecer nas sombras – relacionada à política de opressão então instaurada, essa imagem crítica se constitui também como introdução à abordagem da história sob a perspectiva da memória mítica, perspectiva essa atualmente reconhecida como parte necessariamente integrante do trabalho de elaboração científica da história, em virtude de sua propriedade de capturar, através da reprodução fragmentária de cenas e episódios históricos, o momento da ameaça oferecida ao sujeito histórico de entregar-se às classes dominantes, classes estas simbolizadas no contexto de *Camongo* pelos segmentos sociais comprometidos com o desferimento do golpe e a instauração da política de repressão.

Em uma de suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin ressalta a importância da apropriação, pelo historiador, da reminiscência histórica tal como ela

---

<sup>86</sup> TELES, G.M. Op. cit.,p.461.

relampeja no momento do perigo a fim de que o sujeito histórico possa futuramente salvar-se da eventual sujeição ao poder do inimigo. Ao descrever a importância da capacidade de articulação histórica do passado, ele assim se pronuncia:

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo (...) O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes como seu instrumento.”<sup>87</sup>

No poema *Camongo*, o poeta que se faz passar por entidade fictícia para proceder ao relato fragmentário da memória da ditadura, interdita pelo acordo da anistia, assume, nas estrofes supracitadas, bem como nas subseqüentes, uma perspectiva semelhante a do historiador que, ao abordar o passado histórico, apropria-se de imagens relampejantes indicadoras do perigo a ser evitado, perigo este oferecido, naquele momento histórico, por setores da classe dominante interessada na condenação da memória política ao reino do esquecimento.

Assumindo a visão reveladora que se projeta na captura de lampejos de reminiscência política, o poeta anuncia na trigésima nona estrofe, através da imagem do “eclipse pelo avesso”, a sua decisão de relatar os fatos históricos determinantes de sua experiência de resistência à repressão política, como vemos a seguir:

“Mas agora te ofereço  
carne de vaca e de boi  
Vou usar logo em começo  
Rima difícil em – oi.  
E um eclipse pelo avesso  
Vou te contar como foi.”<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense: 1986, p.224.

<sup>88</sup> TELES, G.M. Op. cit.,p.462.

Ao fazer o seu anúncio, ele se dirige a um “outro” indefinido que pode ser identificado como um elemento equivalente ao transeunte anônimo da praça carnavalesca integrado à parte anterior do poema, ou seja, como o leitor de jornal a quem possa interessar a notícia sobre os anos de chumbo da ditadura, então em processo de extinção, mas ainda reproduzida na interdição da memória, instituída pelo acordo da anistia.

O tom de ironia que o poeta imprime à referida estrofe remete ao vocabulário grotesco da praça pública carnavalesca, estudado por Bakhtin, e, simultaneamente, ao *Depoimento do próprio saci* do inquerito lobatiano ao qual o poema se refere em paródia implícita, conforme demonstramos anteriormente.

Esta estrofe, imediatamente anterior ao relato dos verdadeiros fatos da história da ditadura relacionados à história do poeta, remete às duas estrofes já destacadas da segunda parte, respectivamente alusivas à tentativa de engodo do rei Camões de cordel, que, na segunda parte do poema, já analisada, se empenhava em divulgar uma falsa versão da biografia do poeta saci, e à reação deste a tal tentativa, que consistiu em anunciar, por sua vez, uma futura publicação da verdade dos fatos nos “folhetins dos jornais”.

Reportando-nos à referida situação de embate entre os dois poetas, devemos lembrar que a estrofe proferida pelo Camões de cordel, intencionada em divulgar uma falsa versão da história do saci é, por sua vez, antecedida das cinco primeiras estrofes da fala daquele mesmo Camões, contendo versões do mito ideológico do saci, ou seja, do mito incansavelmente reproduzido através de variações estereotipadas de uma lenda destinada ao entretenimento popular e, a despeito de seu atrativo lúdico, desprovida de acuidade crítica. Tal estrofe anunciante da falsa versão, a décima terceira do poema, é seguida daquela que identificamos como a mais significativa e instigante das estrofes do poema por anunciar a proposição que se cumpre na terceira parte. As duas estrofes ilustrativas do referido embate são:

“Vem daí toda a memória  
de sua sorte e azar,  
vem daí a trajetória  
de seu pé e polegar,  
pé-de-garrafa ou da estória

que eu quero, moça, contar.”<sup>89</sup>

( 13ª estrofe )

“Pois se tiver meu engenho  
e de artes me for capaz,  
hei de por tudo o que tenho  
no folhetim dos jornais  
para mostrar num desenho  
o saci do meu Goiás”<sup>90</sup>

( 14ª estrofe )

Retornando à análise da estrofe introdutória das imagens da memória interdita, anteriormente mencionada, ao contrastarmos seu verso final com o verso de mesma posição da 13ª estrofe, verificamos que ambos se referem a duas versões de uma mesma história, sendo que a versão verdadeira é aquela anunciada na trigésima nona estrofe:

“Mas agora te ofereço  
carne de vaca e de boi.  
Vou usar logo em começo  
rima difícil em – oi.  
E num eclipse pelo avesso  
vou te contar como foi.”<sup>91</sup>

( 39ª estrofe )

Contrastando os versos finais das referidas estrofes, percebemos a ironia implícita na repetição da palavra “contar” e constatamos que as histórias anunciadas por cada um desses versos diferem entre si, e que a primeira, anunciada pelo Camões de cordel, é um longo engodo sem enredo, e apenas a última leva a efeito sua proposta.

Esses versos finais – “Eu quero, moça, contar” (13ª estrofe) e “Vou te contar como foi” (39ª estrofe) - aludem também, por sua vez, ao *Depoimento do próprio saci* publicado no contexto do inquérito lobatiano sobre esse mito folclórico.

---

<sup>89</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 462.

<sup>90</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 457.

<sup>91</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 46

Naquele contexto, como já mencionamos, o saci pererê, insatisfeito com as narrações de sua biografia publicadas no jornal *O Estadinho*, escreve, por sua vez, para o mesmo jornal corrigindo os dados que, segundo ele, não correspondem à sua verdadeira história.

Remetendo-se ironicamente àquele contexto lúdico, o poeta saci de Goiás, no contexto da anistia política no Brasil, caracterizado pela interdição da memória dos fatos da ditadura pós-64, então ainda em processo de encerramento, discorda de tal proibição e compõe o poema *Camongo* a cujo desenvolvimento articula o processo de carnavalização, já analisado, como artifício de transgressão da censura da referida anistia.

Nas estrofes que se seguem àquela acima transcrita, o poeta introduz, em linguagem metafórica e imagens fragmentadas, episódios da memória interdita que se confundem com sua história pessoal e, ao mesmo tempo, questionam o jogo de interdição do regime militar que pretendia exercer o controle sobre a sociedade através da adoção e manutenção de hábitos, costumes e padrões de mentalidade semelhantes aos descritos por Bakhtin, em sua teoria da carnavalização, como característicos da sociedade medieval e consagrados pela ordem vigente naquele período como “corretos” e inquestionáveis.

Ao abordar os referidos costumes e processos mentais, padronizados pela ideologia dominante, como objeto de carnavalização da cultura medieval, Bakhtin os contextualiza no espaço da praça pública, e Mendonça Teles, por sua vez, aproximando o contexto da ditadura e da anistia no Brasil daquele contexto de autoritarismo medieval, imprime aos episódios da ditadura por ele descritos o aspecto carnavalizante que transfigura o fato histórico em gesto carnavalesco, no que reside um artifício de ironização da ideologia, ambigualmente dirigido à política medieval e ao contexto da ditadura pós-64 no Brasil. Esse artifício de ironização do excesso de autoritarismo introduz no poema a narração metafórica da história da ditadura militar, a despeito da interdição imposta pela anistia.

#### **4.3 – Cacos de História na memória do saci.**

À proposta do poeta de relatar, “num eclipse pelo avesso”, os episódios da ditadura cuja memória havia sido interdita pela anistia, em 1979, segue-se o relato fragmentário dos mesmos, que os retrata como cenas retalhadas e alinhavadas por

palavras que convidam o leitor a “revirá-las pelo avesso”. Esta expressão, utilizada por Bakhtin para descrever a atitude carnavalesca medieval de questionar o poder instituído, “revirando pelo avesso” palavras e expressões impostamente cultuadas para ver o que havia “por baixo”, ou “por trás” das mesmas, se traduz, no poema *Camongo*, no culto da paródia e da ironia - linguagens destinadas a operar inversões de sentido - como incitação ou provocação ao questionamento, por parte do leitor, do objeto da ironização das referidas linguagens:

“Em 64 estâncias  
 numa linguagem comum  
 vou-te mostrar a ignorância  
 dos donos do virundum  
 que foram por militância,  
 fazendo farra e zunzum.”<sup>92</sup>

( 40ª estrofe )

“Abril de sessenta e quatro  
 Abriu seu mês e seu show.  
 Tornou-se tudo um baratro,  
 Até o acento endoidou.  
 Deixaram só um teatro  
 O que a censura deixou.”<sup>93</sup>

( 41ª estrofe )

“Tudo então se representa,  
 artes e atores ,no som  
 de um refrão que se sustenta  
 só por si mesmo e não com  
 a voz do povo que atenta  
 No que é ruim, no que é bom.”<sup>94</sup>

( 43ª estrofe )

“Mas era teatro de guerra  
 Feito de palha e paiol  
 Um dedodura ,outro berra  
 Tocando tara e tarol.  
 Apontam nomes na terra  
 tentando apagar o sol”<sup>95</sup>

“E foi assim que quinze anos  
 depois, no a-e-i-o-u,  
 o povo só tendo enganoso,  
 rabo de arraia e tatu,  
 trataram de abrir os canos,  
 tentaram salvar o angu.”<sup>96</sup>

<sup>92</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 462.

<sup>93</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 462.

<sup>94</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 463.

<sup>95</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 462.

<sup>96</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 464

( 42ª estrofe )

( 48ª estrofe )

Tais imagens fragmentárias, compostas a partir das referências ao show e ao teatro, introduzem no poema, sob a metáfora de espetáculo teatral - sobretudo estrofes 41ª, 42ª e 43ª - fatos do período da ditadura pós-64 que evocam a memória daquela fase histórica destinada ao esquecimento pelo acordo da anistia.

A escolha da imagem do teatro e da representação teatral como metáfora introdutória da abordagem dos referidos fatos do período, então condenado ao esquecimento, deriva, ao que parece, da referência ao episódio do fechamento do CPC – Centro Popular de Cultura - em 1964, introduzida como alusão ao início da ditadura dentre cujos episódios referenciais se destaca a interdição pelos militares do referido órgão cultural de que restou apenas o prédio onde se instalava (“Deixaram só o teatro, /o que a censura deixou”).

Em consequência da recomposição metafórica de tal episódio, que marcou o início do regime ditatorial, o poeta introduz no poema a imagem do teatro de cuja carga simbólica ele se apropria para referir-se em primeiro lugar ao caráter pejorativamente teatral do golpe militar de 1964 que, a despeito de autodenominar-se como “revolução” – o que implicaria em intervenção política a favor do povo – consistiu num movimento articulado pelos setores da elite conservadora objetivado em impedir as reformas populares, projetadas pelo governo Goulart, e em defender os interesses capitalistas da burguesia empresarial.

Ao atribuir a denominação de “show” ao referido movimento, o poeta ironiza o seu caráter farsesco e, na estrofe seguinte, reproduz a encenação de gestos que remetem ao perfil do autoritarismo militar, então imposto como sistema de governo, aludindo, ao mesmo tempo, à traição que o vitimou como poeta e cidadão, determinando sua partida para o exílio; conforme observamos na 42ª estrofe que novamente destacamos:

“Mas era teatro de guerra,  
feito de palha e paiol.  
Um dedodura outro berra  
Tocando tara e tarol.  
Apontam nomes na terra

tentando apagar o sol.”<sup>97</sup>

Acentuando a crítica ao caráter farsesco do movimento, o poeta contrapõe, na estrofe seguinte, o contingente das artes e dos atores ao do povo, aludido através da referência à sua voz (“a voz do povo”) – sugerindo a prepotência dos primeiros em relação ao segundo, uma vez que tais “atores” sustentam o seu refrão, ou seja, as ordens de seu sistema de governo, em atitude aleatória, ignorando a opinião dos governados.

À referência à introdução dessa linha divisória na relação entre povo e poder segue-se a descrição metaforizada da repercussão do regime instaurado na vida pessoal do poeta, durante o período em que ele se estendeu, e a referência à anistia, movimento instaurador da interdição da memória da ditadura.

Dessa forma, o poeta realiza na última parte de seu poema o objetivo de expressar-se a respeito dos anos de chumbo da ditadura, então transformados em passado recente, e em objeto de interdição da anistia.

Apesar da conquista dos meios de expressão necessários à abordagem da referida memória, depois de transformá-las em objeto de divulgação popular, então convertido em matéria poética de cordel nordestino, o poeta se dá conta de que o que houve de mais relevante em toda a sua experiência de transgressão, intermediada pela prática do ritual de carnavalização, foi o fato de ter-se tornado poeta, ou melhor, de ter-se tornado sujeito poético constituído pela relação com a sua poesia de resistência.

A partir da quadragésima nona estrofe do poema, o poeta saci relata sua expectativa inicial, quando da promulgação da anistia, seguida da constatação de uma transformação interior que o impedia de retomar a participação social anterior à experiência do exílio:

“Abriram a cidadela  
(brecha na casa que rui),  
eu pulei logo a janela  
como quem ama e pissui,  
procurando encontrar nela  
tudo o que sou e que fui.”<sup>98</sup>

( 49ª estrofe )

<sup>97</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 462.

<sup>98</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 464.

“Mas já era outro e no mato  
 não encontrei mais nenhum  
 sinal, motivo ou retrato  
 do meu passado, só um  
 miado agudo de gato,  
 talvez de cio ou jejum.”<sup>99</sup>

( 50ª estrofe )

Nas estrofes seguintes, o poeta retrata sua subjetividade constituída pela experiência de fazer-se passar por um ser fictício para escrever o seu poema *Camongo*. Ao longo dessas estrofes, ele se afirma como sujeito poético em constante transformação na relação com a poesia e a memória e, quanto ao seu aspecto fictício, projetado no duplo Camões de cordel, observamos que ele volta a se manifestar nas últimas estrofes, lembrando, como observa Bakhtin, a alegre relatividade do poder, como adiante veremos.

#### 4.4 – O sujeito poético saci

Ao longo do poema, o poeta saci empenhou-se num ritual de transgressão a fim de conquistar o direito à fala para, então, introduzir a narração da história da anistia. Na sua luta por essa conquista do direito à fala, metaforizada na carnavalização, já apresentada, ele passou da condição de sujeito do enunciado a de sujeito da enunciação e, no trajeto entre tais posições, tendo-se, enfim, apropriado da fala, tornou-se sujeito poético.

Essa luta pela conquista do direito à fala pode ser interpretada também como luta contra a lei do silêncio imposta pelo regime militar durante o período da ditadura, luta metaforizada nas duas partes iniciais do poema através da relação estabelecida entre o poeta saci e o Camões de cordel, o poeta militar, que, atuando como agente da censura, rouba a fala do saci, apresentado nas sete estrofes iniciais como um poeta subversivo que, em paródia à *Canção do Expedicionário*, apresenta, em tom de

---

<sup>99</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 464.

protesto ou de manifesto popular, uma visão de Brasil em tudo contrária àquela apresentada pelo hino objeto da paródia, anteriormente analisada.

Reportando-nos à referida relação entre os dois personagens, em que o saci simboliza o verdadeiro poeta de cordel, e o Camões de cordel, uma espécie de rei charlatão do carnaval medieval, lembramos que o saci, manifestando-se como poeta do povo, apresenta sua visão de Brasil, revelando indignação contra a desigualdade social e, em seguida, anunciando a sua intenção de compor um poema – “Por isso, musa, primeiro, / veja bem o que me traz / deste Brasil por inteiro / vou cantar o de Goiás”.

Entretanto, a declaração de seu desejo de “cantar” aquele estado é seguida da intervenção do poeta Camões de cordel que, numa atitude autoritária, introduz a sua voz no poema, fazendo calar a voz do saci, e substituindo-se a ele em narração de uma suposta história daquela entidade mítica, na verdade, uma série de estrofes compostas como um conjunto de versões variadas do conhecido mito folclórico do saci-pererê, utilizadas no poema com o intuito principal de metaforizar o expediente encontrado pelo Camões de cordel para calar a voz do saci.

Oprimido pelo gesto autoritário, o saci imiscui-se, em reação de protesto, na fala de Camões, introduzindo no poema uma estrutura de diálogo através da qual promove o desmascaramento do jogo e, por conseguinte, o destronamento daquele censor charlatão cujo lugar no poema carnalizado ele passará a ocupar, apropriando-se do ato de fala para, então, introduzir a história interdita do período da ditadura com a qual se confunde a sua história pessoal permeada pela poesia.

No decorrer de seu trajeto de transgressão da interdição imposta pelo Camões de cordel, o saci experimentou a indignação de ver-se como objeto de um discurso falsamente transmitido (sujeito citado na enunciação do Camões de cordel) e, ao obter o direito de pronunciar-se, tornando-se sujeito da enunciação, defrontou-se consigo próprio como sujeito da memória de resistência à opressão da ditadura, descobrindo-se, então, como sujeito poético, ou como sujeito de uma resistência política a qual se sobrepõe o culto da atividade poética.

Articulando poesia e política, o poeta saci viu-se obrigado a fazer-se ficção como ele próprio afirma nas seguintes estrofes:

“Meu corpo ficou fechado  
Contra bala e traição.  
Tomei a forma do Estado

vou penetrando o sertão.  
 Não me suportam de lado,  
 mas finjo que sou ficção.”<sup>100</sup>

( 53ª estrofe )

“Um poeta de água doce,  
 meio barroco e bufão,  
 que toma chá de erva-doce  
 com cachaça e com limão  
 e escreve como se fosse  
 da contra-revolução”<sup>101</sup>

( 54ª estrofe )

Parodiando o hino patriótico e o poema épico anteriormente apresentados, o poeta introduz a ironia no poema a princípio para criticar o contexto político da ditadura, mas, durante o desenvolvimento de sua aventura poética, intermediada pelo ritual de carnavalização, levado a defrontar-se com suas limitações pessoais, desmotivado para retomar a vida política e social, ele passa a ironizar-se a si mesmo como poeta, dando-se conta de que se tornou uma espécie de paródia de seu próprio ego, como o bufo é paródia do druida na mitologia céltica, conforme explica Chevalier:

“(…) o bufo é o equivalente do druida (...). Trata-se evidentemente apenas de uma paródia (...). Sim, mas paródia muito significativa, paródia da pessoa, do ego, reveladora da **dualidade de todo ser** e da face de bufão que existe em cada um (...).”<sup>102</sup>

Consciente dessa dualidade, o poeta saci atua ao longo do poema como mediador de oposições e, como tal, transgride a lei da anistia, promovendo um equilíbrio simbólico entre o universo da ditadura e o do cidadão comum, desejoso de obter livre acesso à informação que circula “no folhetim dos jornais”.

<sup>100</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 465

<sup>101</sup> TELES, G.M. Op. cit., p. 465

<sup>102</sup> CHEVALIER e GHEERBRANT. Alain. *Dicionários de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p.147.

Conforme demonstramos anteriormente, o poeta cumpre a profecia anunciada na décima-quarta estrofe, qual seja:

“Pois se tiver meu engenho  
e de artes me for capaz,  
hei de por tudo o que tenho  
no folhetim dos jornais  
para mostrar num desenho  
o saci do meu Goiás.”

Esta estrofe, que constitui a primeira e mais significativa interceptação da fala do poeta militar Camões de cordel pelo poeta saci, é introduzida como contraproposta à intenção expressa daquele poeta de divulgar uma versão enganosa da história do saci, versão que se aproxima do mito ideológico, entendido como “falsa consciência”, de que fala Alfredo Bosi, opondo-se, de certa forma, ao mito cosmogônico reproduzido pelo saci.

A ideologia a que Alfredo Bosi<sup>103</sup> se refere em seu ensaio é aquela produzida com o objetivo de mascarar a realidade, caracterizada por desigualdades e discrepâncias sociais. A narração do Camões de cordel, se fosse levada às últimas consequências, transformaria o saci em mero serviçal alijado de sua própria história.

A narração do poeta saci, por sua vez, reproduz a lógica do mito cosmogônico, ou seja, o processo de formação mítica, e ao fazê-lo, introduz no poema a dimensão crítica que se pode converter em interesse pelo estudo da poesia social.

#### **4.4.1 – A volta do chicaneiro**

Depois de obter o cumprimento da profecia anunciada na décima quarta estrofe, o que implica na substituição da ideologia pela cosmogonia mítica em que se revela a sua consciência criadora, o poeta saci, enquanto duplo destronante, continuamente inserido no processo de carnavalização, caracterizado pela relatividade alegre de toda e qualquer hierarquia, depara-se novamente com um outro duplo

---

<sup>103</sup> BOSI, A. *Poesia resistência*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 145.

parodiador cuja forma de manifestação do poema remete à ressurreição do velho rei destronado de que fala Bakhtin.

Conforme observamos no capítulo três dessa dissertação, o papel desempenhado pelo rei charlatão que se empenha em reproduzir a história do saci num ato de engodo, coincide com o papel do chicaneiro que, embora achincalhado e destronado, no decorrer da festa, sempre retorna em um momento inusitado, tematizando através de suas idas e vindas, na representação carnavalesca da literatura renascentista, a busca pela liberdade de pensamento numa cultura dominada pela interdição.

Ao descrever a ressurreição do velho rei, o chicaneiro, ou trapaceiro, no processo de carnavalização, Bakhtin a apresenta nos seguintes termos:

“(…) no momento em que todos crêem que o chicaneiro (velho rei) está morto a pauladas, ele ressurge bem vivo e todo satisfeito (o novo rei). Sua fuça vermelha é a cara pintada do palhaço.”<sup>104</sup>

Esta voz que retorna nas três últimas estrofes, remetendo à função desempenhada pelo Camões de cordel da segunda parte do poema e, por extensão, ao chicaneiro de que fala Bakhtin, por um lado, apresenta semelhança com essa figura, identificando-se com o seu papel de palhaço em pose no novo rei. Por outro lado, esta mesma voz se insinua como a de Gilberto, autor do poema que, apontando para o próprio jogo, assume a sua identidade de poeta criador dos dois duplos os quais dramatizam, no trajeto poético percorrido entre as estrofes iniciais e as finais, as idas e vindas do poder, tematizando a busca por uma liberdade de pensamento impraticável no contexto da anistia que, ao gerar uma cultura limitada à lei da interdição, remetia ironicamente ao contexto sócio-político da cultura renascentista.

Nas três últimas estrofes do poema, como em prosseguimento a um diálogo carnalizado que não cessa, o velho Camões de cordel, então identificado ao referido chicaneiro, parece ironizar a conquista do saci, introduzindo-se novamente em atitude de narração da história daquele duplo destronante. Mas, esta nova narrativa parece produzir-se por uma atitude diversa da que se observa na segunda parte do poema. Aqui,

---

<sup>104</sup> BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 174.

embora permaneça o tom de humor e ironia, já não se observa a tentativa de engodo, ou seja, as ações narradas já não consistem em meras versões do conhecido mito do saci-pererê, mas em descrições metafóricas da história do saci de Goiás, então identificado como “Camongo, Camões de roça e quintais”, expressão que remete ao título e, finalmente, nomeia o poeta que, no início da concepção de seu poema, não apenas não tinha voz, como também, não tinha nome. Aqui, ele indica inclusive o processo de formação deste nome:

“Por aqui um camondongo  
 Pediu à musa não mais.  
 Roeu seu dom e, num longo  
 bocejo de Ferrabrás,  
 se transformou em Camongo,  
 Camões de roça e quintais.  
 ( 62ª estrofe)

Com seu ar de pernilongo  
 E setas de satanás,  
 se sacia num ditongo  
 porém gritando por mais,  
 comendo como um João-congo,  
 bebendo como os pardais  
 ( 63ª estrofe)

Com sua luta sem gongo,  
 com seu rio e seus rivais,  
 foi tirando de um porongo  
 alguns fuxicos orais  
 que alinharei e prolongo  
 nesta estória de Goiás.”  
 ( 64ª estrofe)

## CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação procurou-se demonstrar a trajetória poética do saci, iniciada como atitude de resistência à política de opressão da ditadura militar desde o seu período inicial até a anistia, que encerrou oficialmente o regime de repressão radical, concedendo o “perdão” aos militantes esquerdistas pelas ações de resistência praticadas, mas exigindo em troca o silêncio absoluto sobre os fatos que passavam a integrar um período marcado pelo autoritarismo e o obscurantismo parcialmente favorecidos pelo estado de alienação de uma expressiva porcentagem da sociedade.

Movido pelo interesse de relatar a sua experiência pessoal, Mendonça Teles consegue retratar em seu poema, através da paródia e da carnavalização, o drama do silenciamento forçado, da fala que se esforça num anseio de expressão, e se recua perante a intervenção de um engodo soberano.

Por meio da dramatização da relação, inicialmente hierarquizada, entre duas vozes poéticas, o poema aborda o embate travado entre o herói coletivo e um representante do poder pelo direito ao conhecimento da história política do país, tema relacionado ao contexto da anistia determinante da composição do poema.

Ao mesmo tempo, o poeta tematiza a relação entre sua atividade poética e o contexto político em que ele a exerceu, sugerindo, no final do poema, que se tal contexto consistiu inicialmente no principal motivo de criação de sua poesia e esta, por sua vez, chegou a ser vista como instrumento político, no decorrer de sua experiência, ele se dá conta de que, a despeito de sua relevância histórica e de seu poder de determinação sobre as liberdades individuais, o contexto político transformado em memória, tornou-se matéria de poesia, sobrepondo-se, portanto, para o poeta, à questão política.

Para demonstrar essa trajetória, metaforizada na relação dialógica entre os duplos saci e Camões de cordel, desenvolvida ao longo das três partes em que o poema se divide, respectivamente analisadas no segundo, terceiro e quarto capítulos desta dissertação, procedemos inicialmente à identificação dos elementos do processo de carnavalização sob cuja perspectiva se introduz a abordagem da relação entre poesia e política.

A investigação das características e posições dos duplos inseridos no poema como parodiadores, por sua vez identificados, em seus respectivos níveis paródicos

como Camões de cordel e saci-pererê em depoimento no inquérito lobatiano, nos conduz à análise da segunda parte do poema, desenvolvida no terceiro capítulo desta dissertação.

No referido capítulo, que se detém sobre a segunda parte do poema, identificamos a simbolização de uma relação hierarquizada, decorrente da coroação carnavalesca do Camões de cordel pelo saci que resulta para este último numa relação de submissão com o primeiro, empenhado em interditar a sua fala, ao divulgar uma falsa versão de sua história. Esta relação, cuja hierarquia se estabelece a partir da ação carnavalesca da coroação, se expressa sobretudo pela posição do elemento coroado, então identificado como sujeito da enunciação a quem cabe a apropriação de fala e o proferimento de seu discurso.

Entretanto, nesta mesma parte, o saci intervém em contestação da fala do poeta enigmático, como que anunciando a publicação de outra versão da história nos “folhetins dos jornais”. Agindo como o saci do inquérito lobatiano que intervém como participante do movimento de valorização de sua própria figura, afirmando ter encontrado falhas nas informações a respeito de sua “pessoa”, o saci do poema de Gilberto, intervém, por sua vez, na fala do rei carnavalesco, expressando o seu descrédito sobre o que ele diz, e anunciando que se valerá da sua arte e de seu engenho para promover a publicação de uma nova história.

Ao final dessa segunda parte, por meio da intervenção de outro ritual carnavalesco, o saci obtém o destronamento de Camões, sugerindo assim, a alegre relatividade de sua superioridade hierárquica e, na parte seguinte, afirma-se como sujeito da enunciação, posição esta que lhe permite introduzir no poema imagens da ditadura militar de 1964, a serem projetadas sob a perspectiva da memória mítica.

A manifestação do saci como sujeito da história e de sua própria poesia se introduz na terceira parte do poema, por sua vez analisada no quarto capítulo da dissertação. Nesta parte, como demonstramos, o saci é elevado à posição de sujeito da enunciação e, assim, introduz o relato da memória da ditadura, antes interdita pelo Camões de cordel. Este relato, entretanto, distancia-se daquele desenvolvido pela historiografia científica. Sua composição se desenvolve sob a perspectiva da memória mítica, também definida como memória emocional, e resulta numa projeção de imagens fragmentárias da história entre cujos estilhaços destacam-se os que apontam para o perigo da repetição da história.

Início e fim do poema, a voz do poeta que no decorrer de seu trajeto se dividiu em duplos, retorna como sujeito poético em afirmação de sua consciência criadora, assumindo novamente uma voz em terceira pessoa, que parece nos remeter ao opressor Camões de cordel. Entretanto, este novo rei, embora apresente ambiguidade irônica característica das vozes integradas à composição do poema, já não se identifica com a figura daquele narrador empenhado em interditar a fala do poeta contestador, mas, em atitude descontraída, relata brevemente a relação do poeta com a linguagem de que se serve em afirmação de sua identidade poética.

Desenvolvida esta leitura de *Camongo*, ressaltamos a importância da relação entre política e poesia a partir da qual se desenvolve a sua poética, construída como um processo de transformação gradativa da perspectiva do poeta.

No início do poema, a fala sustentada pela voz em primeira pessoa, proferida pelo saci em tom de manifesto político, remete à atitude de um poeta jovem desejoso de fazer de sua poesia um instrumento de luta política, acreditando numa possível transformação social do Brasil.

Este entusiasmo inicial, entretanto, se recua quando ele se depara com a fala de um outro poeta que, num gesto autoritário, se impõe como seu substituto e como pretense autor de sua biografia, composta como um conjunto de variações estereotipadas sobre o mito folclórico do saci.

A partir dessa imposição de autoritarismo, que parece consistir numa metáfora da interdição da censura imposta no período da anistia, o saci empenha-se na reconquista do direito de manifestação política e, quando consegue resgatá-lo, se ocupa do relato da história da ditadura pós-64 a que se articula à sua história pessoal.

Entretanto, ao remeter-se a este passado histórico, lembrando a traição de que resultou a sua sujeição à opressão da ditadura, e a descoberta da poesia como instrumento de resistência a essa repressão, o poeta se dá conta de que para ele a experiência poética se sobrepõe à experiência política cujo valor, embora reconhecido, é relativizado: a importância de tal experiência, transformada em memória, reside na sua conversão em matéria de poesia, e a ela, por sua vez, sobrepõe-se a identidade do poeta.

Numa das últimas estrofes do poema, o poeta finalmente revela o seu nome poético – “Camongo, Camões de roça e quintais” - e, neste ato de nomear, associa a força presentificante da memória ao fundamento da própria poesia.

Remetendo-nos ao primeiro capítulo deste trabalho, em que foi abordada a resistência poética à lei da anistia, destacamos as considerações de Irene Cardoso e Alfredo Bosi a propósito do ato de nomear.

Segundo Irene Cardoso, a linguagem que as musas cantam implica uma força de nomear e, conseqüentemente, de presentificar o não-presente, enquanto, para Alfredo Bosi, o poder de nomear consiste no fundamento da linguagem e, por extensão, da poesia. Segundo a sua visão, o poeta é o doador de sentido.

Na referida estrofe do poema em questão, o poeta que se nomeia, depois de afirmar que já não tem o que pedir à sua musa, tendo relatado suas memórias, reafirma a sua capacidade de condensá-las e presentificá-las no ato de nomeação, o que confirma a sua função de doador de sentido. “Camongo, Camões de roça e quintais”, é o poeta goiano que se traveste de seu duplo Camões para compor criticamente a epopeia – inseparável da memória - de um contexto político brasileiro simbolizado por Goiás, estado natal do poeta.

Através da leitura aqui apresentada esperamos proporcionar esclarecimentos pertinentes à compreensão do relativo hermetismo deste poema e despertar o interesse pela sua leitura que, uma vez iniciada, pode oferecer acesso a um condensado universo de conhecimento histórico-crítico e de prazer estético.

**ANEXO I**

## CAMONGO

A Sérgio de Castro Pinto

– *Querias então...*

–...*que estivesse aqui um Saci, por exemplo, um currupira, um papagaio, um macaco, uma preguiça, um tico-tico, um coronel.*

– *bicho enfim que não desafinasse com o ambiente, como desafina esse anão do Reno.*

Monteiro Lobato, *O Saci-pererê*  
(resultado de um inquérito), 1918.

Venho de longe e de perto,  
sou das campinas gerais.  
Meu pé de verso por certo  
não sabe deixar sinais,  
mas reflete o céu aberto  
da terra chã de meus pais

Sou meio cigano e furo  
o tempo como os pajés.  
Conheço bem o futuro  
da terra dos coronéis,  
conheço até dedo-duro  
e seus amigos fiéis.

Por mais terra que percorra  
nas asas dos bem-te-vis,  
na pele da onça ou na gorra  
do saci com seus ardis,  
vejo girar como piorra  
o Brasil noutros brasis

Um ideal e querido  
na voz de nossos avós  
Um, ideal, concebido  
à custa de todos nós;  
Ideal, mas encolhido  
tal como um rio sem foz

E vejo outro, semivivo,  
rimando sêmem e pus;  
tão real e sub-ser-vivo  
que rima fome e Jesus;  
tão real e subversivo  
que entorta as pontas da cruz.

Por isso, musa, primeiro  
veja bem o que me traz  
Desse Brasil por inteiro  
vou cantar o de Goiás;  
preciso achar no tinteiro  
as artes de Satanás.

Um brasil que tem o jeito  
comprido, de mangará  
forma de mapa e respeito,  
mutamba de índio goiá,  
o saci mais-que-perfeito.  
que andara um dia por lá.

Bicho da serra, fecundo  
carvalho em que a letra cai,  
o tipo vai pelo mundo  
pulando como quem sai  
de um enredo tão profundo  
que só de ouvir se diz ai.

A mulher fica esquecida,  
tendo, pensamento mau;  
e há homem que perde a vida  
passando rio no vau  
achando coisa perdida  
e vendo mata sem pau

Com sua perna fogaosa  
possui noite e a manhã,  
penetra a terra cheirosa,  
muda de costumes do clã,  
faz poesia, conta prosa  
e exhibe o seu talismã

- o fumo de Bela Vista  
cheiroso e tão natural  
que a todo mundo conquista  
seja por bem ou por mal  
e que foi posto na lista  
da subversão nacional.

Por sua espécie e produto  
foi posto na exposição.  
Avaliaram-lhe o fruto  
com muita imaginação  
e lhe deram num viaduto  
o prêmio da sedução.

Vem daí toda a memória  
de sua sorte e azar,  
vem daí a trajetória  
de seu pé e polegar,  
pé-de-garrafa ou da estória  
que eu quero, moça, contar.

Pois se tiver meu engenho  
e de artes me for capaz,  
hei de por tudo o que tenho  
no folhetim dos jornais  
para mostrar num desenho  
o saci do meu Goiás

Este saci com seu fumo,  
com sua perna e boné,  
perdeu um dia seu prumo,  
pôs umas coisas no pé  
e foi pulando sem rumo  
pelas moitas de sapé.

Era de ver pé-de-vento,  
redomoinho, pião,  
uma perna de jumento,  
uma muleta de cão,  
pulando no pensamento,  
deixando rabos no chão.

Pulava campos e léguas  
e olhava além do espigão,  
trançava as crinas das éguas,  
plainava de gavião,  
mudava o metro das réguas,  
era a maior confusão.

Quanto mais pulo aprendia  
e ensinava no sertão,  
mais inimigo fazia,  
mais ganhava admiração  
e mais punha poesia  
no seu pulo e certidão.

E cada pulo que dava  
chamava mais a atenção:  
queriam ver sua clava,  
conhecer o seu bordão,  
todo mundo só pensava  
na sua imagem e opção

Deu um pulo e foi à França,  
usou perfume de spray,  
entrou num baile sem dança,  
amou a filha do rei  
e namorou a esperança  
como todo direito e lei.

Deu um pulo mais pra frente,  
viu novas terras e céu,  
conheceu coisas e gente,  
parou, tirou o chapéu,  
traçou as gringas no dente  
pulando de déu em déu.

E pulou tanto que um calo  
na sua perna cresceu  
Veio perito admirá-lo,  
um crítico o reconheceu  
e logo gritou: “Eu falo,  
garanto que ele cresceu”.

Esta notícia espalhou-se  
do bar à escola e ao bordel.  
Um barão gil logo trouxe  
Tesoura, cola e papel  
e a tratou como se fosse  
gesta de um povo e cordel.

Quiseram logo medi-lo,  
ver o tamanho que tem.  
Acharam que tinha estilo  
e muita força também.  
E houve que dissesse: “Aquilo  
é capaz de ir mais além.

Se não tem inteligência,  
o saci sabe o que quer.  
Perturba, tem resistência  
e o mais que o povo disser.  
Ajuntou arte e ciência  
para encantar a mulher.

Saci é bicho danado,  
pula até nos convencer.  
Precisa se dedurado,  
precisa um dia perder  
o seu charme e ser cassado  
de sua graça e poder”.

Tentaram quebrar-lhe a fuça,  
tentaram cortar-lhe os pés.  
Mas só tinha um era ruça  
a visão dos coronéis.  
Pensaram na carapuça  
e nem contaram até dez.

Mesmo assim, vendo o tamanho  
da minha coxa e confins,  
pensaram me dar um “banho”,  
embelezar meu jardins,  
mas achando tudo estranho  
mudaram logo os seus fins.

Mas o saci ficou fulo  
e nem contou até três.  
Deu novamente o seu pulo,  
sumiu no mundo outra vez  
e voltou falando chulo,  
dando banana proceis.

- Quem é aquele que passa  
fingindo que chora e ri,  
o que atravessa a vidraça  
com a finura de um i,  
que está pulando na praça  
como se fosse um saci?

Ninguém conhece por certo,  
ninguém sabe, ninguém viu.  
Só sabem que sou concreto  
E cheio de amor e cio.  
Basta pensar-me e por perto  
se escuta logo um psiu.

Meu assobio de cana  
com seu balanço e vaivém  
atrai logo uma fulana,  
Mulher ou filha de alguém,  
e durante uma semana  
é sempre xodó, meu bem.

Tal como um umbigo gigante,  
tipo de cano ou funil,  
traço por dentro e durante  
o mais exato perfil,  
juntando num só semblante  
os brasis do meu Brasil.

Um dia virei eclipse;  
cone de sombra e cetim.  
Prendi o gorro num clips  
e olhei o sol do jardim:  
minha perna era uma elipse  
num céu de nuvens sem fim.

Deixei a loja e o emprego,  
fui ver o dia sumir.  
Vi a noite num morcego  
e meu destino se abrir:  
a poesia era o sossego,  
modo de ser e fingir.

Um caco de vidro, lente  
embaçada de aprendiz,  
foi que me deu o presente  
que me salvou por um triz,  
me deu o mundo e a semente  
do que faço e do que fiz.

Eu era um ser reprimido  
num saci muito coió,  
um cantador escondido  
no mato que nem cipó,  
até que olhei pelo vidro  
da fantasia, e foi só.

A noite se abriu inteira  
sobre mim, como quem mói.  
E as coisas todas de feira  
me deram força de herói  
que a poesia mais faceira  
concebe, ajuda e constrói.

Mas agora te ofereço  
carne de vaca e de boi.  
Vou usar logo em começo  
rima difícil em – *oi*.  
E um eclipse pelo avesso  
vou te contar como foi.

Em 64 estâncias  
numa linguagem comum,  
vou-te mostrar a ignorância  
dos donos do virundum  
que foram, por militância,  
fazendo farra e zunzum.

Abril de sessenta e quatro  
abriu seu mês e seu show.  
Tornou-se tudo um barato,  
até o acento endoidou.  
Deixaram só um teatro  
o que a censura deixou.

Mas era teatro de guerra  
feito de palha e paiol  
Um dedodura ,outro berra  
tocando tara e tarol.  
Apontam nomes na terra  
tentando apagar o sol.

Tudo então se representa,  
artes e atores, no som  
de um refrão que se sustenta  
só por si mesmo e não com  
a voz do povo que atenta  
No que é ruim, no que é bom.

Um, velho cone de sombra  
foi crescendo em dó maior.  
Puseram flores, alfombra,  
limparam choro e suor,  
fizeram tudo o que assombra  
mas ninguém soube de cor.

Soube sim, mas conservando  
no peito angústia e rancor.  
Via gente delatando  
o colega pensador  
e via de vez em quando  
a lei fazendo terror.

Era a sombra de uma perna  
cheia de cãibras e nós.  
Vinha do fundo, cisterna  
de enganos e quiproquós  
Não era a imagem moderna  
de um saci, nem da sua voz.

Não foi coisa e pensamento  
que o povo inteiro propôs.  
Foi obra de movimento,  
eclipse nalma do algoz,  
castelo feito de vento,  
fogo na palha do arroz.

E foi assim que quinze anos  
depois, no a-e-i-o-u,  
o povo só tendo enganos,  
rabo-de-arraia e tatu,  
trataram de abrir os canos,  
tentaram salvar o angu.

Abriam a cidadela  
(brecha na casa que rui),  
eu pulei logo a janela  
como que ama e pissui,  
procurando encontrar nela  
tudo o que sou e que fui.

Mas já era outro e no mato  
não encontrei mais nenhum  
sinal, motivo ou retrato  
do meu passado, só um  
miado agudo de gato,  
talvez de cio ou jejum.

Não havia mais espaço  
para o meu jeito taful.  
O tempo ficava escasso,  
já sem oeste e sem sul,  
e eu já sentia cansaço,  
meu preto virava azul.

Tratei de girar no centro,  
juntei eclipses e luz,  
pus fumo, mel e coentro  
na perna que me conduz,  
olhei o mapa e por dentro  
atei os pontos da cruz.

Meu corpo ficou fechado  
contra a bala e traição.  
Tomei a forma do Estado,  
vou penetrando o sertão.  
não me suportam de lado,  
mas finjo que sou ficção.

Um poeta de água doce,  
meio barroco e bufão,  
que toma chá de erva-doce  
com cachaça e com limão  
e escreve como se fosse  
da contra-revolução

De vez em quando aparece  
alguém pedindo perdão  
Mando rezar uma prece,  
mando beijar meu dedão,  
depois lhe ponho meu S,  
marca de ferro e tição.

Vou marcando os traidores,  
vou aprendendo a lição:  
primeiro mandando flores,  
depois metendo o facão.  
Mas ninguém vê. Há rumores,  
ninguém confirma a versão.

O povo diz em cochicho  
que o saci perdoa não:  
transforma o cabra num bicho,  
depois lhe mete o ferrão.  
Tudo feito com capricho  
e na maior discricção.

Há quem – mulher ou mancebo –  
esconde tudo e diz não;  
outros, com jeito de efebo,  
fazem versos de alusão,  
subindo no pau-de-sebo,  
descendo na contramão.

Até a musa da estória,  
musa de forno e fogão,  
deixou a renda e, finória,  
deitou comigo no chão,  
me deu amor e memória,  
me pôs o tempo na mão.

Plantei o tempo num pingo,  
no pingo plantei meus ais,  
nos ais plantei um domingo  
e num domingo lilás  
acendi o meu cachimbo,  
pus no cachimbo sinais

De fama, fumo e fumaça,  
misturados por iguais,  
e vi saindo da raça  
uns sacizinhos reais  
que vão espalhando graça  
pelos fundões de Goiás.

.....  
Por aqui um camondongo  
pediu à musa não mais.  
Roeu seu dom e, num longo  
bocejo de Ferrabrás,  
se transformou em Camongo,  
Camões de roça e quintais.

Com seu ar de pernilongo  
e setas de satanás,  
se sacia num ditongo  
porém gritando por mais,  
comendo como um João-congo,  
bebendo como os pardais.

Com sua luta sem gongo,  
com seu rio e seus rivais,  
foi tirando de um porongo  
alguns fuxicos orais  
que alinhabei e prolongo  
nesta estória de Goiás.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AZEVEDO, Carlos. “*O pesadelo recorrente*”. In: Revista Caros Amigos Especial, nº19 março de 2004, p. 4-6.
- AMARAL, Marina . *Foi assim ( de arrepiar)*. In.: Revista Caros Amigos Especial, nº19 , março de 2004, p. 8-11.
- BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. *Guilherme de Almeida*. Col. Literatura Comentada .São Paulo:Abril educação, 1982, p. 91-92.
- BAKHTIN, Mikhail.*Problemas da Poética de Dostoievski*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 115-206.
- *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 125-241.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* .In: *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* . São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.
- BENVENISTE, Emile. “*O aparelho formal da enunciação*”. In: *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989, p. 81-90.
- BOSI, Alfredo. “*Poesia Resistência*”. In : *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix,1977, p. 141-192.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- CARDOSO, Irene. *Para uma Crítica do Presente*. São Paulo: editora 34, 2005, p. 133-178.
- DENÓFRIO, Darcy França. “*Saci/cererê: o redemoinho lírico*”. In: Boletim do Centro de Estudos Portugueses – FALE/UFMG, vol.16-nº 20, 1996, p. 65-105.
- DÍOS, Angel Marcos de.. “*A Casa de Vidro da Linguagem*”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Hora Aberta – Poemas Reunidos*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 3-32.
- DOMENICI, Thiago. “*Marcha funesta*”. In.: Revista Caros Amigos Especial, nº 19, março de 2004, p.7.
- DREIFUSS, Armand René. *1964: A Conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. -4ª ed. Curitiba: Ed, Positivo, 2009.
- DIAS, Gonçalves. *Primeiros Cantos*.Belo Horizonte: Itatiaia, 1998, p.16.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: edições70. 1989.

- LIMA, Roberto Sarmiento. “*A ideologia na casa de bonecos – a ideologia de Os Lusíadas, a epopéia de Portugal*”. In.: Revista Conhecimento Prático. Literatura, nº 43. São Paulo : ed. Escala Educacional, junho de 2012, p.32-43.
- LOBATO, Monteiro. *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica JB S.A., 1998.
- SELIGMANN- SILVA, Márcio.*História, Memória, Literatura.O testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Camongo*. In: *Hora Aberta - Poemas Reunidos*. Petrópolis:Vozes,2003, p.  
\_\_\_\_\_.-*Camões e a Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1973.  
\_\_\_\_\_.-*Retórica do Silêncio I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- VIEIRA, Evaldo. “*Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização*”. In.: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta – A experiência brasileira (1500–2000). A grande transação*. Ed. Senac, co-edição Sesc : São Paulo, 2003, p- 185-217.

**BIBLIOGRAFIA GERAL:**

- AZEVEDO, Carlos. “*O pesadelo recorrente*”. In: Revista Caros Amigos Especial, nº19 março de 2004, p. 4-6.
- AMARAL, Marina . *Foi assim ( de arrepiar)*. In.: Revista Caros Amigos Especial, nº19 , março de 2004, p. 8-11.
- BARROS, Frederico Ozanam Pessoa de. *Guilherme de Almeida*. Col. Literatura Comentada .São Paulo:Abril educação, 1982, p. 91-92.
- BAKHTIN, Mikhail.*Problemas da Poética de Dostoievski*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 115-206.
- *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 125-241.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história* .In: *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura* . São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.
- BENVENISTE, Emile. “*O aparelho formal da enunciação*”. In: *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989, p. 81-90.
- BOSI, Alfredo. “*Poesia Resistência*”. In : *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo: Cultrix,1977, p. 141-192.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- CARDOSO, Irene. *Para uma Crítica do Presente*. São Paulo: editora 34, 2005, p. 133-178.
- CASA NOVA, Vera. “*Patativa do Assaré : para um estudo de gêneros na poética popular*”. In.: Boletim do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG – Ano V – Nº 9 – janeiro/junho de 1983, p. 60-74.
- \_\_\_\_\_. *Comunicação, discurso e semiótica : dos almanaques a ...* 2ª ed. revista. Belo Horizonte: Veredas e Cenários – Educação, arte e cultura, 2010.
- DENÓFRIO, Darcy França. “*Saci/cererê: o redemoinho lírico*”. In: Boletim do Centro de Estudos Portugueses – FALE/UFMG, vol.16-nº 20, 1996, p. 65-105.
- DIAS, Gonçalves. *Primeiros Cantos*.Belo Horizonte:Itatiaia, 1998, p. 16.
- DÍOS, Angel Marcos de.. “*A Casa de Vidro da Linguagem*”. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Hora Aberta – Poemas Reunidos*. Petrópolis: Vozes, 2003, p. 3-32.

- DOMENICI, Thiago. “*Marcha funesta*”. In.: Revista Caros Amigos Especial, nº 19, março de 2004, p.7.
- DREIFUSS, Armand René. *1964: A Conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. -4ª ed. Curitiba: Ed, Positivo, 2009.
- GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia*. Rio de Janeiro : editora Codecri, 1979.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: edições70. 1989.
- LIMA, Roberto Sarmiento. “*A ideologia na casa de bonecos – a ideologia de Os Lusíadas, a epopéia de Portugal*”. In.: Revista Conhecimento Prático. Literatura, nº 43. São Paulo : ed. Escala Educacional, junho de 2012, p.32-43.
- LINS, Vera. “*A poesia em tempos de guerra : uma tentativa de ler a poesia brasileira contemporânea no contexto da violência*”. In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Escritas da violência - vol.I – O Testemunho*. Rio de Janeiro: ed. Sette Letras, 2012, p.254-262.
- LOBATO, Monteiro. *O Sacy-Pererê: resultado de um inquérito*. Rio de Janeiro: Gráfica JB S.A., 1998.
- SELIGMANN- SILVA, Márcio. - “*Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil*”. In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.)  
 \_\_\_\_\_. *Escritas da violência- vol.II – Representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina* Rio de Janeiro : ed. Sette Letras. 2012, p. 64-85.
- \_\_\_\_\_. “*A escritura da memória : mostrar palavras e narrar imagens*”.In : *Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL, UNICAMP*, 26.1,jan./jun.2006. p. 31-45.
- \_\_\_\_\_. *História, Memória, Literatura.O testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- OLMOS, Ana Cecília. “*Narrar na pós-ditadura (ou do potencial crítico das formas estéticas)*”.In.: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Escritas da violência vol.II – Representações da violência na história e na cultura contemporânea na América Latina*. Rio de Janeiro: ed. Sette Letras, 2012, p. 133-142.
- PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- A Outra Voz*. São Paulo: Siciliano, 1993.

- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 3ª ed., 1983.
- TÂMEGA, Leda. *Mito e Poesia Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1986, p.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Camongo*. In: *Hora Aberta - Poemas Reunidos*. Petrópolis:Vozes,2003, p.
- \_\_\_\_\_.-*Camões e a Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: MEC, 1973.
- \_\_\_\_\_.-*Retórica do Silêncio I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- VIEIRA, Evaldo. “*Brasil: do golpe de 1964 à redemocratização*”. In.: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Viagem Incompleta – A experiência brasileira (1500–2000). A grande transação*. Ed. Senac, co-edição Sesc : São Paulo, 2003, p- 185-217.