



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ - UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL
COORDENAÇÃO DO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS



DANIEL JUDVAN DA SILVA SOUSA

CÂNTICO DOS CÂNTICOS PARA FLAUTA E VIOLÃO, DE OSWALD DE ANDRADE: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL COM CANTARES BÍBLICOS

TERESINA
2023

DANIEL JUDVAN DA SILVA SOUSA

CÂNTICO DOS CÂNTICOS PARA FLAUTA E VIOLÃO, DE OSWALD DE ANDRADE: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL COM CANTARES BÍBLICOS

Dissertação apresentada ao PPGL – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura;

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Wanderson Lima Torres.

TERESINA
2023

S725c Sousa, Daniel Judvan da Silva.
Cântico dos cânticos para flauta e violão, de Oswald de Andrade: uma análise intertextual com cantares bíblicos / Daniel Judvan da Silva Sousa. – 2023.
104 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, *Campus* Poeta Torquato Neto, Teresina-PI, 2023.
“Orientador Prof. Dr. Wanderson Lima Torres.”
“Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

1. Bíblia. 2. Cântico dos Cânticos. 3. Intertextualidade.
4. Modernismo. 5. Oswald de Andrade. I. Título.

CDD: 801.95

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Nayla Kedma de Carvalho Santos (Bibliotecária) CRB-3º/1188

TERMO DE APROVAÇÃO



CÂNTICOS DOS CÂNTICOS PARA FLAUTA E VIOLÃO, DE OSWALD DE ANDRADE – UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL COM CANTARES BÍBLICOS DANIEL JUDVAN DA SILVA SOUSA

Esta dissertação foi defendida às 19h, do dia 30 de Março de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres – UESPI
Orientador

Professora Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes – UESPI
Membro interno

Professor Dr. José Renato de Araújo Sousa – UFPI
Membro externo

Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa – UEMA

Visto da Coordenação:

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matrícula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Dedico este trabalho àquela que está para mim, como D'Alkmin está para Oswald de Andrade e como Sulamita está para Salomão, Patrícia Ribeiro.

AGRADECIMENTOS

A Deus, cujo kairós permitiu que eu entrasse no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, no tempo certo. Nas palavras de Oswald: “as coisas são / as coisas vem / as coisas vão / as horas / vão e vem / não em vão”. Chegar até aqui, foi obra e graça dEle, pois nEle nós existimos e nos movemos. Reconhecendo essa máxima, estendo os meus agradecimentos às pessoas que foram indispensáveis nessa jornada, sem elas eu dificilmente teria conseguido finalizá-la.

Ao meu orientador, professor Dr. José Wanderson Lima Torres, pela paciência, por compartilhar seus conhecimentos comigo, e, sobretudo, por acreditar que eu poderia juntar as duas áreas em torno das quais a minha vida orbita – Teologia e Literatura. Essa dissertação é “o fruto crédulo das sementeiras”, tanto minha, quanto sua.

A todos que fazem o Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí, pela sabedoria, pela agilidade e pela presteza dispensadas aos alunos. Em especial, aos professores cujas disciplinas eu cursei, obrigado por me inspirarem, por me guiarem, tornando-me um pesquisador.

Aos meus filhos, Dhara Patrícia e Emanuel Judvan, pois suas existências alegam o meu coração. Vocês são o “sol de montanha” “sol esquivo de montanha” “felicidade” são os seus nomes.

À minha mãe, “estrela de abas abertas”, pelas orações. Aos meus irmãos por serem âncora na minha vida e “porto esperado”. A vocês minha gratidão e meu amor.

Aos colegas de mestrado, os da sessão do descarrego, quando adentramos no mundo novo, o mestrado, e não sabíamos o que nos aguardava. Nossas ligações tornaram-se a válvula de escape. Aos colegas, Laércio e Kelson, pela parceria, pela troca de conhecimento e pelos artigos que dividimos a autoria, quem sabe, um dia, o mundo os conheça.

RESUMO

A presente dissertação objetiva pesquisar a intertextualidade entre o poema *Cântico dos Cânticos para flauta e violão* e o livro canônico *Cantares* de Salomão, também conhecido como *Cântico dos Cânticos* de Salomão. A partir desse propósito, o estudo visa: estabelecer as relações da literatura com a Bíblia; identificar a influência do livro de *Cantares* na literatura brasileira; investigar as estruturas de *Cantares* em comparação à do poema do Oswald de Andrade e relacionar os processos de apropriação intertextual na poética moderna brasileira, com foco na obra de Oswald de Andrade. O alcance desses objetivos serão sob à luz teórica de Eurich Auerbach (2015), Robert Alter (1997; 2007), Alter e Kermode (1997), Eugene Webber (2012), Geraldo Cavalcanti (2005) no que tange à Bíblia em sua relação com a literatura; Julia Kristeva (2005), Afonso Sant'anna (2003), embasam a teoria da intertextualidade; de Benedito Nunes (1979) e Maria Augusta Fonseca (2008), o aporte da visão poética e do projeto modernista de Oswald de Andrade; Haroldo de Campos (1992) e Jorge Schwartz (2014) servem às análises. Esses teóricos e outros, citados à exigência da pesquisa, fazem-se necessários para dar sustentação ao estudo, bem como trazer luz de entendimento para que ela responda: De quais procedimentos Oswald de Andrade se vale para se apropriar intertextualmente do livro bíblico de *Cantares* em sua obra *Cântico dos cânticos para flauta e violão*? – De que maneira o poema de Oswald dialoga com o ideal modernista de poesia engajada? – Como ocorre o processo de intertextualidade, para além do título do poema *Cântico dos cânticos para flauta e violão* e o livro de *Cantares*? O trajeto percorrido foi a via metodológica - descritivo-analítica, cuja abordagem qualitativa assume um procedimento bibliográfico que se efetivou por meio de sistematização de dados e categorias analíticas de excertos do poema *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*, de Oswald de Andrade, e do livro canônico de *Cantares*. Para efeito de análise do poema, outros mecanismos que estão para além do texto literário, como o contexto histórico e político em que circunda a obra foram considerados. Em síntese, concluiu-se que o poema *Cântico dos cânticos para flauta e violão* é um exemplo de como a intertextualidade pode ser utilizada de maneira criativa e inspiradora em sua temática, em sua estrutura, na forma e para além do seu conteúdo na obra de um poeta. Oswald de Andrade parodiou, carnavalizou, ab-rogou e se apropriou do *Cântico dos cânticos* antropofagicamente é o que conclui esse estudo.

Palavras-chave: Bíblia. Cântico dos Cânticos. Intertextualidade. Modernismo. Oswald de Andrade.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 A BÍBLIA E A LITERATURA	8
2.1 A bíblia como literatura	14
2.2 <i>O cântico dos cânticos</i> , uma poética para além do sagrado.....	21
2.3 O Cântico dos Cânticos em diálogo com a literatura brasileira.....	38
3 OSWALD DE ANDRADE EM LINHAS MODERNAS.....	49
3.1 Oswald de Andrade e o projeto modernista	52
3.2 A poética de Oswald de Andrade	55
4 CÂNTICOS DOS CÂNTICOS PARA FLAUTA E VIOLÃO DE OSWALD DE ANDRADE E O ENTRELACE COM O CÂNTICO BÍBLICO.....	60
CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

No poema *Cânticos dos Cânticos para flauta e violão*, de Oswald de Andrade, o título faz uma referência direta a uma das traduções do livro bíblico de *Cantares*. A partir dessa constatação, e para além dessa evidência, esta pesquisa tem como principal objetivo analisar a intertextualidade entre o poema *Cânticos dos Cânticos para flauta e violão* e o livro canônico de *Cantares*. Para isso, as figuras, simbologias e os bastidores da tessitura poética serão contextualizados e explorados às exigências da pesquisa.

A partir desse propósito, o estudo visa estabelecer as relações da literatura com a bíblia; identificar a influência do livro de *Cantares* na literatura brasileira; investigar as estruturas de *Cantares* com a estrutura do poema do Oswald de Andrade e relacionar os processos de apropriação intertextual na poética moderna brasileira com foco na obra de Oswald de Andrade. Esse estudo se encontra organizado, além da Introdução, em três capítulos: A Bíblia e a Literatura; Oswald de Andrade em linhas modernas e; *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão* de Oswald de Andrade e o entrelace com o *Cântico* bíblico.

Os teóricos citados na apresentação capitular, dessa introdução, bem como os outros, citados à exigência da pesquisa fazem-se necessários para dar sustentação ao estudo, bem como trazer luz de entendimento para que ela responda – De quais os procedimentos que Oswald de Andrade se vale para se apropriar intertextualmente do livro bíblico de *Cantares* em sua obra *Cântico dos cânticos para flauta e violão*? – De que maneira o poema de Oswald dialoga com o ideal modernista de poesia engajada? – Como ocorre o processo de intertextualidade, para além do título do poema *Cântico dos cânticos para flauta e violão* e o livro de *Cantares*?

Ressalta-se ainda que, para efeito de análise do poema, outros mecanismos que estão para além do texto literário, como o contexto histórico e político que circunda a obra, foram considerados.

Primeiramente, busca-se estabelecer as relações da literatura com a Bíblia, por meio de uma visão geral das abordagens que permitiram a esta última ser reconhecida como literatura, lida como literatura, além de promulgar a sua importância para a formação da poética ocidental. Nomes como Eurich Auerbach (2015), Robert Alter (1997; 2007), Alter e Kermode (1997) e Nobeit Frye (1998) subsidiam esse tópico.

Ainda no primeiro capítulo, o tecido do *Cântico* de Salomão é investigado, sob uma abordagem literária, levanta-se questões como autoria, datação, canonicidade e estrutura composicional, a fim de aproximar a tessitura bíblica do tecido mundano, à luz teórica de Geraldo Cavalcanti (2005); Michael Eaton e G. Lloyd Carr (1989); Eugene Webber (2012); Mircea Eliade (1992); e de Antônio Magalhães (2000), serão requeridas com a intenção de responder uma pergunta muito cara ao estudo - Quais os procedimentos que Oswald de Andrade se vale para se apropriar intertextualmente do livro bíblico?

Para finalizar o primeiro capítulo, o tópico intitulado *O cântico dos cânticos* em diálogo com a literatura brasileira trata da intertextualidade e busca identificar a influência do livro do *Cântico dos Cânticos* na poética da literatura brasileira, além de dar lastro para que se responda: Como ocorre o processo intertextual, para além do título, do poema *Cântico dos cânticos* para flauta e violão e o livro de *Cantares*? Nessa investigação, embasam os argumentos que envolvem o construto intertextual: Tiphaine Samoyault (2008); Julia Kristeva (2005), Afonso Sant'anna (2003).

No capítulo seguinte: Oswald de Andrade em linhas modernas, traça-se um percurso rumo a descobrir – De que maneira o poema *Cântico dos cânticos* para flauta e violão dialoga com o ideal modernista de poesia engajada? Levanta-se apontamentos sobre o modernismo brasileiro e os novos caminhos estéticos propostos pela modernidade e que tem em Oswald, sua força motriz. Os Manifestos - Pau-Brasil e Antropofágico dão o tom da sua poética e reúnem provocações a uma arte revolucionária que dialogue com o seu contexto e seja a ponta de lança capaz de promover mudanças sociais a partir do reconhecimento de nação, de povo. Assim, o objeto estético torna-se instrumento bélico, é o que considera a poética oswaldiana. Benedito Nunes (1979) e Maria Augusta Fonseca (2008) fornecem os apontamentos que argumenta este capítulo.

No terceiro e último capítulo, nomeado *O Cântico dos cânticos para flauta e violão* e o entrelace com o *Cântico* bíblico, focaliza, então, a intertextualidade operada pela interação dos objetos. A artilharia poética de Oswald de Andrade, revelou a maestria oswaldiana de se aproximar, interagir e se apropriar do *Cantares* à sua maneira. O aporte teórico desse capítulo se ancora nos estudos de Haroldo de Campos (1992), Eduardo Sterzi (2022) e Jorge Schwartz (2014). Conhecer os bastidores da tessitura do poema é indispensável para uma leitura mais fidedigna das análises, para isso, recose-a obra memorialística dedicada à Maria Antonieta

D'Alkmin, de onde tiramos a versão do poema aqui analisado, de Écio Macedo Ribeiro e Marília de Andrade (2003). Outros teóricos serão lembrados à medida que a pesquisa exigir. Contudo, os autores aqui mencionados servirão às citações, quer diretas, como naquelas que embasam, quer indiretamente em todo o trabalho.

Em síntese, conclui-se que o poema *Cântico dos cânticos para flauta e violão* é um exemplo de como a intertextualidade pode ser utilizada de maneira criativa e inspiradora em sua temática, em sua estrutura, na forma e para além do seu conteúdo na obra de um poeta. Oswald de Andrade parodiou, carnavalizou, ab-rogou e se apropriou do *Cântico dos cânticos* antropofagicamente é o que conclui esse estudo.

2 A BÍBLIA E A LITERATURA

A abordagem literária da Bíblia não é algo novo, segundo Antônio Magalhães (2000), ainda no século XVIII, precisamente em 1753, com o livro *de sacra poesia Hebrorum*, e em 1781, com o livro *Die judische Dichtungen und Fabeln*, respectivamente, Robert Lowth e Johann Gottfried Herder foram os primeiros a abordarem a Bíblia como obra literária. A partir daí, e nesse contexto,

[...] a bíblia passa a ser vista de forma cada vez mais expressiva como literatura mundial, de cuja riqueza autores de todos os matizes poderiam usufruir. Constata-se uma recepção tanto quantitativa, pelo número de escritos literários que a bíblia provocou, quanto qualitativa, pela sua força estética em se adaptar a tantos contextos e gerações distintas (MAGALHÃES, 2000, p. 96).

Assim, a leitura literária da bíblia nasceu na ênfase historicista do século XVIII, período de valorização da racionalidade humana e repulsa de qualquer conhecimento que não tivesse os ideais do iluminismo, o que impôs às obras literárias a necessidade de comprovação histórica e científica. Portanto, em uma negação à abordagem literária, de uma maneira geral, “a crítica literária [...] tratou os textos bíblicos como relíquias, provavelmente distorcidas na transmissão, de um passado que era preciso recuperar o mais exatamente possível” [ALTER; KERMODE, 1997, p. 12).

Apontados os traços da relação Bíblia e Literatura, em épocas passadas, não obstante ao relato de Magalhães (2000), ora citado, e considerando três séculos de modernos estudos bíblicos, o diálogo entre elas não se revelou tão profícuo como poderia ter sido. O alcance e a força dos escritos bíblicos, por terem sido aceitos por cristãos e judeus como verdade revelada, desencadearam um processo historicista de compreensão de como essa literatura emergiu e de como ela influenciou as civilizações, sobretudo, a ocidental.

Conforme Anjos et al (2021), ao passo que as obras literárias eram vistas sob a ótica racionalista, o movimento renascentista trouxe o gosto pelos clássicos, reavivando o interesse pelo estudo dos textos bíblicos em suas línguas originais, o grego e o hebraico. À luz dos avanços científicos da época, a Bíblia passava por uma criteriosa análise, o que não ocorreu com as línguas orientais. “Assim, a Bíblia,

considerada como linguagem fantástica e sobrenatural, encontrou-se sob fortes críticas e completamente desacreditada dos movimentos racionalistas que se intensificam com o positivismo do séc. XIX” (ANJOS et al, 2021, p. 362).

Ainda de acordo com os autores, desencadeou-se uma busca pela verdade bíblica fora das categorias religiosas, em uma substituição por fatos históricos. De maneira que a tessitura bíblica passou a ser investigada por uma abordagem historicizante, cancelada pela arqueológica. Portanto, “já não mais guiado por uma abordagem religiosa, mas buscando desenvolver métodos objetivos de análise. A crítica literária e o método histórico foram sistematicamente empregados em textos bíblicos” (ANJOS et al, 2021, p. 363).

Nesse contexto, já no séc. XX, o método histórico-crítico é amplamente aceito nos circuitos acadêmicos em detrimento à análise literária. Nas palavras de Robert Alter,

[...] o impulso para esse empreendimento continua inquebrantável, de modo que à maioria dos estudiosos do campo ainda parece muito mais urgente investigar, por exemplo, como um determinado salmo terá sido usado num hipotético ritual religioso do que como ele funciona como peça de poesia refinada (ALTER, 2007, p. 35).

Robert Alter e Frank Kermode pontuam que o método criou um antagonismo desnecessário entre o caráter literário da Bíblia e o seu aspecto religioso, e sustentam que

[...] a evidência dos textos sugere que o impulso literário no Israel antigo era tão forte quanto o religioso, ou, mais exatamente, que ambos eram inextricáveis, de modo que para entender o segundo é preciso levar plenamente em conta o primeiro. Em toda a narrativa bíblica, e em boa parte da poesia bíblica, o domínio no qual a invenção literária e a imaginação religiosa estão unidas é a história (ALTER; KERMODE, 1997, p. 29).

De acordo com os teóricos, a visão factual do método “desviou a atenção da narrativa, poesia e profecia bíblicas como literatura, tratando delas ao contrário, como registros históricos mais ou menos distorcidos” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 14). A visão histórica, no intuito de reconstruir a gênese dos textos e a ênfase na formação literária da Bíblia, desconsidera que a literariedade¹ do próprio texto importa mais que a sua autenticidade histórica.

¹ Termo originário do formalismo russo que busca a identificação de características específicas - linguísticas, semióticas, sociológicas – e que permitem considerar um texto como literário.

Robert Alter e Frank Kermode, apesar de reconhecerem o valor do método histórico-crítico, a sua importância cultural e doutrinária, ressentem-se pelo caráter separatista que este impôs à religião, e pontuam que grandes nomes da cultura literária da época do iluminismo eram igualmente críticos influentes, teóricos do drama e ousados críticos bíblicos. Para os autores, esses importantes estudiosos “não supunham dever se especializar em literatura secular ou religiosa” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 13).

Embora não seja necessariamente nova a abordagem literária da Bíblia, essa interação ainda é conflituosa, tanto por parte da crítica literária, que, dentro de um espírito iluminista-separatista, atribui à Bíblia, essencialmente, o caráter religioso e dogmático das suas narrativas, quanto por parte da teologia, que prioriza o olhar doutrinário e a sacralidade da Bíblia, em uma noção restritiva da sua polissemia textual. Para Antônio Magalhães:

[...] esta dificuldade existe de ambos os lados, seja pelos que se consideram guardiães da Bíblia como livro sagrado e inspirado, seja pelos que se consideram defensores de uma crítica literária que não reconhece o tema da religião como constitutivo e estruturante de parte da literatura ocidental. Normalmente pessoas que lêem a Bíblia somente com a visão teológica ou de suas confissões não se permitem reconhecer a variedade existente no texto bíblico. Priorizam o olhar doutrinário e unívoco, não a polissemia e oscilação dos personagens e das tramas. Assim como há críticos literários que preferem evitar o tema da religião como se isto significasse a perda ou o comprometimento da obra literária (MAGALHÃES, 2008, p. 9).

O autor afirma ainda que o religioso é parte constitutiva do que é literário da Bíblia, portanto não é possível estabelecer uma diferença entre o que é religioso e o que é literário na Bíblia, pois ambos aspectos se confundem e interagem de forma densa e complexa. Assim, na visão do autor:

[...] a Bíblia é literatura não porque tenha algo de literário que estivesse escondido em meio ao religioso. Neste caso, a religião seria, na visão equivocada de alguns intérpretes, um obstáculo para a compreensão dos aspectos literários da Bíblia. [...] o caráter sagrado não é um acidente, uma casualidade, mas a constituição do que viria a ser uma das tradições literárias mais importantes da história do ocidente. Por outro lado, este sagrado não pode ser confundido simplesmente com o dogmático, com o conceito (MAGALHÃES, 2012, p. 139).

Robert Alter, sobre a ênfase na visão religiosa que se faz da Bíblia, pontua como um impeditivo para que o estudo da Bíblia tenha relevância acadêmica:

[...] uma razão óbvia para a ausência de interesse científico na análise literária da Bíblia reside no fato de que, ao contrário da literatura grega e latina, a Bíblia foi considerada durante muitos séculos, por cristãos e judeus, como fonte primordial e única da verdade divina revelada. Essa crença ainda tem influência profunda, tanto naqueles que a refutam como naqueles que a perpetuam (ALTER, 2007, p. 34).

Northop Frye recorre à miscelânea do conteúdo bíblico para reiterar que a Bíblia não ganhou existência por mero acaso, mas por um trabalho longo e complexo de um processo editorial, que deve ser examinado “à luz da própria existência” e cuja abordagem literária da bíblia “não é de per si ilegítimo: pois nenhum livro poderia ter uma influência literária tão pertinaz sem possuir, ele próprio características de obra literária” (FRYE, 1992, p. 14-16).

Além disso, é notório que poetas, dramaturgos, romancistas, ensaístas, teatrólogos e afins, sobretudo os do ocidente, buscam na Bíblia os fios para tecerem os seus textos literários e estabelecem, assim, diálogos intertextuais com o construto bíblico. Para Flávio Aguiar:

[...] de Dante Alighiere e John Milton a Franz Kafka, o legado literário da Bíblia é amplo e variado. A palavra bíblica chegou ao Brasil de barco – e com ela vieram o céu, o purgatório e o inferno. Nas letras brasileiras, José de Anchieta, Gregório de Matos e Oswald de Andrade são alguns dos autores que escreveram páginas que foram inspiradas, direta ou indiretamente, em passagens do livro sagrado (AGUIAR, 2005, p. 58).

Nesse sentido, torna-se um equívoco a leitura reducionista e exclusivista entre literatura secular e religiosa, a qual não enxerga na Bíblia a sua importância como livro da cultura, de processos civilizatórios complexos e de tessitura para o desenvolvimento da literatura ocidental. Antônio Magalhães reitera que, mesmo levando em consideração a criatividade e a grandiosidade da variedade literária dos países ocidentais, ainda assim, a Bíblia é:

[...] o livro por excelência da civilização ocidental, como nenhum outro conseguiu se tornar”. [...] nele reside a seriedade de toda uma civilização, os fundamentos éticos e religiosos de diferentes culturas e a reserva de temas que passaram a determinar a maior parte dos grandes debates que ainda hoje continuamos a discutir (MAGALHÃES, 2000, p. 97).

Vale ressaltar que, para a correta compreensão da literaridade bíblica, é necessário considerar que a narrativa é constituída por concepções religiosas e teológicas. Para Magalhães (2000), um dos aspectos da força que a Bíblia exerceu sobre a literatura mundial advém da forma de narrar as incongruências da existência e a sua complexidade, para ele, esse modelo narrativo que destaca o biográfico, o histórico e a jornada de vida, “se apresenta como um verdadeiro método a ser considerado” (MAGALHÃES, 2000, p. 96)

Oswald de Andrade, a figura mais emblemática do modernismo brasileiro, se apropria do tecido bíblico no que tange à exposição das incongruências da existência e a sua complexidade e expõe-no em seu labor poético. As relações intertextuais com o intertexto da Bíblia mantêm-se pela via da reinterpretação de seus elementos em uma perspectiva moderna e brasileira. Em seu *Manifesto Antropófago* (1928), Oswald faz referência à queda do homem no Jardim do Éden, ele subverte a história ao afirmar que os antropófagos brasileiros teriam comido o fruto proibido e assimilado seus poderes.

O modernista dialoga com temas bíblicos em sua crítica social e política. Em seu romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), o poeta faz referência à história bíblica de Caim e Abel para criticar a violência e a desigualdade social. Na história bíblica, Abel é morto por Caim por ciúme e inveja, e Oswald usa essa história para mostrar como a sociedade brasileira é marcada pela competição desenfreada.

Para Haroldo Bloom (1995), são os textos literários e religiosos que mais ajudam na compreensão do ocidente, o crítico defende que a Bíblia é uma das bases de formação do pensamento ocidental, pois nela constam histórias que, originalmente, não deixam a desejar quanto à semelhança com as maiores narrativas do mundo e que são verdadeiros patrimônios literários da humanidade.

Ademais, embora o livro bíblico de *Cantares* seja o intercambiador do objeto dessa pesquisa e carregue em sua gênese o aspecto religioso na sua abordagem, nesse estudo, a perspectiva será literária, pois, de acordo com Alter e Kermode:

[...] quaisquer que sejam nossas razões para atribuir valor a Bíblia - como o relato da ação de Deus na história, como o texto fundador de uma religião ou religiões, como um guia para a ética, como evidências sobre povos e sociedades no passado remoto e assim por diante. De fato, a análise literária deve vir primeiro, pois, a menos que tenhamos um entendimento claro do

que o texto está fazendo e dizendo, ele não terá muito valor sob outros aspectos (ALTER; KERMODE, 1997, p. 13).

Assim, para efeito de considerar a análise literária do livro canônico de *Cantares*, a fim de descobrir de que maneira Oswald de Andrade dialoga com o livro canônico, Robert Alter explica o que seria essa análise literária que empreende e propõe:

quando falo em análise literária, refiro-me às numerosas modalidades de exame do uso engenhoso da linguagem, das variações no jogo de ideias, das convenções, dicções e sonoridades, do repertório de imagens, da sintaxe, dos pontos de vista narrativos, das unidades de composição e de muito mais; em suma, refiro-me ao exercício aquela mesma atenção disciplinada que, por diversas abordagens críticas, tem iluminado, por exemplo, a poesia de Dante, as peças e Shakespeare, os romances de Tolstói. (ALTER, 2007, p. 28,19).

Para isso, o tópico que se segue pretende, de maneira breve, trazer alguns apontamentos sobre a Bíblia como literatura e apontar como as especificidades da narrativa bíblica, desveladas por Erich Auerbach (1971) e estendidos por Robert Alter (2007), ganharam status de inovação, conforme evidencia o trecho:

de fato, um dos objetivos fundamentais das inovações técnicas promovidas pelos antigos escritores hebreus consistiu em promover certa indeterminação de sentido, especialmente quanto às causas da ação, às qualidades morais e à psicologia dos personagens. Possivelmente pela primeira vez na narrativa literária, o significado foi concebido como um processo que exige revisão contínua tanto no sentido usual como na acepção etimológica de ver de novo suspensão da opinião, exame atento das várias possibilidades e avaliação das lacunas de informação. Como parte do processo de construção do sentido [...] (ALTER, 2007, p. 27-28).

Os aspectos levantados por esses dois teóricos destacam o caráter inovador do procedimento narrativo bíblico, portanto crucial para o entendimento da abordagem literária da Bíblia, ponto importante para o alcance do objetivo desta dissertação, uma vez que ela pretende pesquisar a intertextualidade entre o poema *Cântico dos Cânticos para flauta e violão* de Oswald de Andrade e o livro bíblico de *Cantares*. Ademais, “uma visão literária das operações narrativas pode nos ajudar, mais que qualquer outra coisa, a ver de que maneira essa percepção se traduziu em histórias que exerceram influência tão poderosa e duradoura em nossa imaginação” (ALTER, 2007, p. 43).

2.1 A bíblia como literatura

Estabelecidas as relações da literatura com a Bíblia, neste sub-tópico, busca-se investigar o seu tecido e os aspectos que a fizeram ser promulgada como intertexto para literatos, autores e poetas como Oswald de Andrade; que se valeram das suas páginas como matéria prima e da sua forma como instrumento modalizador de suas obras. Ademais, há de se considerar que os seus vestígios ‘nos poemas e romances apontam para questões que superam os aspectos meramente estéticos e colocam-nos diante de temas fundamentais da própria vida humana e de seus conflitos (MAGALHÃES, 2000, p. 138)

Embora muitos autores tenham na Bíblia uma rica fonte de personagens e narrativas, estudos dos diálogos intertextuais entre a literatura e a Bíblia ainda são escassos e muito recentes na academia. No entanto, no decorrer dos últimos anos, houve um interesse de perceber o texto bíblico por suas qualidades literárias, facilitando, assim, a interação entre esses campos.

O marco desse processo deu-se a partir do clássico *A cicatriz de Ulisses*, parte integrante da obra *Mimesis*, de 1946, tradução brasileira de 1971, do crítico alemão Erich Auerbach. Nas palavras de Robert Alter e Frank Kermode “um estudo extraordinário, polimático, uma obra fenomenal [...] crucial em mostrar o caminho para uma união da tradição crítica secular com a religiosa” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 14).

No primeiro capítulo de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, Auerbach propõe uma análise literária comparativa entre o estilo homérico na *Odisseia* e o estilo narrativo do quase sacrifício de Isaque, filho de Abraão, patriarca dos hebreus, que se encontra no livro de Gênesis 22. 1-13. Portanto, entre a literatura clássica helenista e a literatura hebraica, o autor aproximou as literaturas, comparou os estilos e descobriu valiosos recursos narrativos bíblicos, desfazendo o conceito errôneo de valoração e de contraste entre os dois estilos literários:

não se tratava mais de uma questão de equacionar conduta com hebraísmo e cultura com helenismo; e com a bíblia podendo ser como fonte de valor estético, questões vastas e novas se abriram, não somente sobre a revisão das relações entre o grego e o hebraico, mas também sobre a exploração de textos que paradoxalmente eram negligenciados, ainda que venerados e estudados (ALTER; KERMODE, 1997, p. 16).

O crítico vai além do simples contraste narrativo entre essas obras, igualmente antigas e épicas, pois percebe que a literatura bíblica está aberta à imaginação e à interpretação do leitor, enquanto a literatura grega é descritiva e analítica.

Não é fácil, portanto, imaginar contrastes de estilo mais marcantes do que estes, (...). De um lado (Odisseia), fenômenos acabados uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano: pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado (Gênesis), só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão (AUERBACH, 2015, p. 9).

Assim, Homero é explícito, opera sob o primeiro plano, desconhece segundos planos, sua narrativa é uma minuciosa descrição, o texto é acabado, sem penumbra: “o que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor”, portanto, passível de análise, mas não de interpretação (AUERBACH, 2015, p. 3). Se o texto homérico é contínuo e sem margem às interpretações, ele não acontece como o texto bíblico “cujo acabamento é deixado, contudo, ao leitor” (AUERBACH, 2015, p. 6).

A narrativa bíblica é obscura, inacabada, sem a marcação de tempo e de espaços definidos. Nela, o silêncio e os discursos fragmentários são mais sugestivos do que esclarecedores. “Só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão [...] e precisam de interpretação” (AUERBACH, 2015, p. 9). Os textos bíblicos mais aludem do que concluem, assim, a imaginação e a busca por novas interpretações são incentivadas em um processo de interação e produção de sentidos, ao tempo em que é exigido do leitor “se aprofundar uma vez e outra vez no texto e a procurar em todos os seus pormenores a luz que possa estar oculta. E como há no texto tanta coisa obscura e inacabada [...] o seu afã interpretativo encontra sempre um novo alimento” (AUERBACH, 2015, p. 12).

Outro ponto, igualmente importante, é que Auerbach discorre sobre a diferença entre o estilo homérico e o bíblico, no que diz respeito aos personagens. Na narrativa bíblica, apesar das descrições sucintas e de meios aparentemente simples, os personagens são construídos com profundidade e complexidade. “Os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos do que os homéricos; eles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à

consciência” (AUERBACH, 2015, p. 9). Os personagens, embora estejam envolvidos em algum acontecimento na narrativa, não se entregam a ponto de perderem a dimensão psíquica de fatos e de outros acontecimentos ocorridos em outros espaços, há uma multiplicidade de camadas dentro de cada ser humano, seus pensamentos e sentimentos são mais intrincados:

Isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma de dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas da consciência e o conflito entre as mesmas (AUERBACH, 2015, p. 10).

Assim, a Bíblia e Homero estão no cerne da cultura literária ocidental, e serviram de base inicial para o estudo de Auerbach sobre a representação da realidade na literatura do ocidente. Para Alter e Kermode, a partir dessa obra,

[...] a interpretação dos textos como realmente são na verdade foi revitalizada. Este desenvolvimento não foi simples nem isolado, tampouco representou uma mera reação contra a tradição moderna dos estudos bíblicos profissionais. Ele vem de uma necessidade, sentida tanto pelos estudiosos eclesiais como pelos seculares, de conseguir um novo ajustamento com a bíblia tal como ela é, ou seja, como literatura de alta importância e vigor (ALTER; KERMODE, 1997, p. 14).

O segundo grande marco da abordagem literária da Bíblia deu-se a partir do livro de Robert Alter, filólogo, professor de literatura comparada e hebraica, intitulado de *A arte da narrativa Bíblica*, o qual é um copilado de artigos de sua autoria, publicado em periódicos norte-americanos, entre 1975 à 1980, e lançado no Brasil em 2007.

Os artigos que compõe o livro discorrem sob a abordagem literária bíblica, as nuances e especificidades da narrativa canônica, a investigação de como é possível ler a Bíblia em uma perspectiva de prosa ficcional, que, segundo ele, “precisamos compreender melhor é que a visão religiosa da Bíblia adquire profundidade e sutileza justamente por ser apresentada mediante os mais sofisticados recursos da prosa de ficção” (ALTER, 2007, p. 42). Robert Alter deu continuidade ao estudo de Auerbach que, segundo ele, deu-se mais por intuição do que por sistematização.

Auerbach mostrou, com mais clareza que qualquer outro antes dele, que o laconismo hermético da narrativa bíblica é uma expressão profunda de arte e não de primitivismo, mas a sua percepção provém de uma arguta intuição crítica que não se fundamenta num método concreto para o tratamento das características específicas das formas literárias da Bíblia (ALTER, 2007, p. 36).

Os apontamentos feitos por Auerbach, das marcas distintivas dos procedimentos narrativos de Homero, ordenação e iluminação de todos os elementos que compõe o enredo e dos escritores bíblicos, foco e penumbra, sobre algumas partes da narrativa, foram aprofundados e serviram de base para o crítico inglês observar que o tratamento artístico, para as histórias gregas, foram feitas por meio de epopeias, enquanto que “é um fenômeno peculiar e culturalmente significativo que, entre os povos antigos, somente o de Israel tenha escolhido expressar suas tradições nacionais em prosa” (ALTER, 2007, 47).

O crítico analisa as histórias patriarcais em um viés literário para defender e justificar o tratamento artístico dessa prosa, a fim de construir o termo que ele chama de ficção historicizada para dar conta do híbrido narrativo que mescla imaginação, realidade e que se “distancia constantemente dos temas e usos do universo da lenda e do mito” (ALTER, 2007, p. 46). Na concepção dele:

[...] essas histórias não são historiografia, mas uma recriação imaginativa da história feita por um escritor talentoso que organizou os materiais disponíveis segundo determinados eixos temáticos, de acordo com sua notável intuição da psicologia dos personagens. Cabe lembrar que ele se sentia inteiramente livre para criar monólogos interiores de seus personagens; para atribuir-lhes sentimentos, intenções ou motivações a seu bel-prazer; para inventar diálogos (e o escritor é, sem dúvida, um dos mestres do diálogo na literatura) em ocasiões nas quais ninguém mais, senão os próprios atores, tinha conhecimento exato do que fora dito (ALTER, 2007, p. 62).

Para Lima, Alter procurou demonstrar que as narrativas bíblicas seriam uma ficção artisticamente concebida e que suas tramas são construídas em meio à circunstâncias históricas, em outras linhas, “criam enredos originais pautados em acontecimentos que eram culturalmente aceitos como história” (LIMA, 2015a, p. 61). O crítico inglês ainda postula que, “se, não nos dermos conta de que os criadores da narrativa bíblica eram escritores que, como quaisquer outros, entregavam-

se à exploração dos recursos formais ou imaginativos de seu meio ficcional” perderemos grande parte do que as histórias bíblicas têm a nos dizer, pois restará apenas o caráter educativo ou informativo, sem lugar para o deleite (ALTER, 2007, p. 78).

Robert Alter tinha a intenção de lançar nova luz sobre a Bíblia mediante a aplicação de uma abordagem literária que dialogasse com a atualidade, que fosse acessível para leitores em geral, ao passo que também fosse exata e útil aos que já dispõem de um conhecimento bíblico e, nas palavras dele:

[...] acabei fazendo uma descoberta inesperada: que a Bíblia tem muita coisa a ensinar a qualquer pessoa que se interessa por narrativa, pois sua arte – que parece simples, mas é maravilhosamente complexa – é um exemplo magnífico das grandes possibilidades da narrativa. (ALTER, 2007, p.10)

Alter, mesmo deixando clara sua condição de não filiado à nova narratologia que prosperou na França e nos Estados Unidos, por considerar de utilidade limitada e achar que tais procedimentos não dão conta de ir além da análise das estruturas formais, ele desvela as estratégias bíblicas de narração “para uma compreensão mais profunda dos valores, da perspectiva moral contida num tipo particular de narrativa” (ALTER, 2007, p. 10).

Para o teórico, os estudos de outros críticos que abordavam a Bíblia de forma literária nada mais eram que virtuosos e inigualáveis exercícios de interpretação bíblica, por isso a sua preocupação em seus estudos é fornecer aos leitores interessados nas narrativas bíblicas ferramentas para que eles enxerguem a Bíblia como uma unidade narrativa e não como uma “produção homogênea, assim como um romance moderno, inteiramente concebida e executada por um único escritor independente, capaz de supervisionar sua obra original, do rascunho preliminar às provas de autor” (ALTER, 2007, p. 39).

Para o filólogo, os textos antigos podem ser considerados rudimentares ou simples se a estes forem impostas práticas de leitura modernas. Ele ressalta que, para a correta compreensão de um texto bíblico, é necessário atentar para duas características:

[...] o uso repetido da analogia narrativa, por meio da qual uma parte do texto faz um comentário indireto a outro; e a função ricamente expressiva da sintaxe, que muitas vezes tem a força significativa das imagens num romance de Virginia Woolf, por exemplo, ou da digressão analítica num romance de

George Eliot. A atenção a esses atributos não conduz a uma leitura mais "imaginativa" das histórias bíblicas, mas a uma leitura mais precisa; e, uma vez que todas essas características estão ligadas a detalhes discerníveis no texto hebraico, a abordagem literária acaba sendo muito menos conjectural do que a pesquisa histórica que se dedica a saber se um versículo contém palavras emprestadas do idioma acadiano, se reflete práticas sumérias de parentesco ou se foi alterado por um erro do copista (ALTER, 2007, p.41).

O hebraísta defende que a Bíblia é uma arte compósita e que os autores e redatores bíblicos trabalhavam com noções de unidade narrativa bastante diferente das nossas. Além disso, ele destaca que a crítica literária não pode cair na armadilha de modernizar o antigo por pura pressão da interpretação criativa, sem considerar que os procedimentos característicos da narrativa bíblica diferem daqueles adotados na ficção ocidental, conforme o que é apresentado no trecho:

[...] o texto bíblico pode não ser o tecido acabado que a tradição judaico-cristã pré-moderna imaginou, mas pode ser que a miscelânea confusa de textos que as pesquisas tantas vezes quiseram pôr no lugar das noções mais antigas, lida com mais minúcia, forme um padrão intencional (ALTER, 2007, p. 200).

Alter e Auerbach comungam da ideia de que os textos bíblicos deram origem às narrativas irregulares e fragmentadas, e que essa característica bíblica produz relatos mais humanizados. Por meio da percepção de Herbert Schneidau, Alter, afirma: “[...] a escrita bíblica recusa a circularidade estável do mundo mitológico e se abre à indeterminação, às variáveis causais, às ambiguidades de uma ficção elaborada para se aproximar das incertezas da vida na história” (Alter 2007, p. 50). Para Magalhães (2000), o tecido bíblico à literatura ocidental emprestou tramas, eternizou personagens que imitam a vida, que são inconclusos, ambíguos, mutáveis e imprevisíveis, além de revelar as incongruências da existência.

Tanto o texto bíblico, objeto de interação, quanto o poema de Oswald de Andrade, analisados nesta pesquisa, se opõem a qualquer interpretação harmonizadora, em suas gêneses há cortes, junções e montagens como procedimentos literários. Robert Alter busca o equilíbrio entre a crítica literária contemporânea e a tradição bíblica. Sobre esse processo intertextual da literatura bíblica, ele promulga,

[...] de maneira geral, o objeto da pesquisa literária é um livro ou, como muitos preferem, sob influência das teorias francesas mais recentes, um texto. No entanto, a um exame mais minucioso, logo se vê que o texto bíblico é ao

mesmo tempo múltiplo e fragmentário. [...] Um século de trabalho analítico levantou sólidos argumentos para provar que, muitas vezes, quando ingenuamente imaginamos estar lendo um texto, o que temos na realidade, é uma costura contínua de textos anteriores, provenientes de tradições literárias divergentes, inclusive de tradições orais, com interferências, menores ou maiores, de revisões posteriores na forma de glosas, costuras, fusões, e assim por diante (ALTER, 2007, 198).

As considerações sobre o caráter literário da Bíblia, promulgadas até aqui, intencionam o alinhamento literário para, assim, promover um diálogo intertextual entre uma obra tida como sagrada e canônica com uma obra moderna. Portanto, pretende-se reiterar que o livro de *Cantares*, parte integrante da Bíblia, é tão literatura quanto o poema *Cântico dos Cânticos para flauta e violão* de Oswald de Andrade o é. Nessa dissertação, o viés adotado é o poético, entrelaçado pelas concepções do sagrado e do erótico, considerando as travessias intertextuais e poéticas que circundam os objetos deste estudo.

Ademais, nas palavras de Charles Wheeler e John Gabel (1993), ler a Bíblia como literatura é:

Considerar como consideraríamos qualquer outro livro: um produto da mente humana. Nessa concepção, a Bíblia é um conjunto de escritos produzidos por pessoas reais que viveram em épocas históricas concretas. Como todos os outros autores, essas pessoas usaram suas línguas nativas e as formas literárias então disponíveis para a auto-expressão, criando, no processo, um material que pode ser lido e apreciado nas mesmas condições que se aplicam à literatura em geral, onde quer que seja encontrada (WHEELER e GABEL, 1993, p. 17).

Os autores acreditam que, em alguns aspectos fundamentais, a Bíblia não é diferente das obras de, digamos, Shakespeare, Emily Dickinson, Henry Fielding e outros, assim, a expressão ler a Bíblia como literatura é tão desnecessária como “ler algo chamado Shakespeare como literatura ou Emily Dickinson como literatura? Supomos que a sua obra seja literatura, sem necessidade de demonstrá-lo” (WHEELER; GABEL, 1993, p. 17).

Apontadas essas questões conflituosas dos aspectos e abordagens literárias da Bíblia, no próximo subtópico, buscaremos apresentar e analisar a poética do livro de *Cântico dos Cânticos* que alimentou a imaginação de vários autores e em variadas épocas. O *Cântico*, em comparação aos outros livros bíblicos, difere logo na forma: é muito mais breve do que os outros – consta apenas de oito capítulos;

encontra-se escrito inteiramente na forma de diálogo ininterrupto e contínuo e assume a postura representada pela relação eu – tú, em dissonância com toda a Bíblia que postula um diálogo nos paradigmas eu – comunidade ou eu – Deus.

2.2 O cântico dos cânticos, uma poética para além do sagrado

Shir ha Shirim – eis o nome em hebraico – o mais belo dos cantos - O Cântico dos Cânticos, parte integrante da Bíblia, cânone ocidental, o livro carrega em sua gênese o religioso e o literário, opera sob a interação do sagrado e do profano para descrever de maneira onírica e apaixonada o amor de um rei e sua amada Sulamita. Os amantes perdem-se e desejam-se ardentemente e, ao se encontrarem, de forma recíproca são raptados pelo erotismo, embalados por metáforas que os transpõe para o sexual e o espiritual; o individual e o social e para a fauna e a flora, em uma dimensão fora do tempo e para além do espaço. Para Cavalcanti (2005, p. 97), a poesia dos *Cânticos* “nos ajudar a ver, a ouvir, a sentir, pois pensa com imagens e busca suas imagens nos aspectos da vida quotidiana que são comuns a todos os homens”.

A apresentação contextual do *Cântico dos Cânticos* se dará intercalando algumas análises literárias, pois é essencial que se compreenda a literariedade do livro, bem como os fatores e aspectos que o fazem dialogar com a obra oswaldiana. Vale ressaltar que, embora questões como autoria, datação, gênero, análise da identidade das personagens e do seu papel social e narrativo sejam pontuados, não serão empreendidos esforços para destrinchá-las amiúde, por questões de tempo e, por não atender aos objetivos dessa pesquisa. Embora, tais questões tenham o seu valor, as análises em volta delas, pouco servirá para fins literários, uma vez que desviará a devida atenção da apreciação da literariedade e da corporeidade da tessitura bíblica tão importante para a compreensão da formação e interação do poema de Oswald de Andrade. Vale ressaltar que a versão da tradução bíblica adotada para os recortes será a Bíblia de Jerusalém, editora Paulus.

Para Francis Landy (1997), a metáfora bíblica fascina o ouvido sensual, tanto quanto aguça o intelecto, tendo em vista que a poesia hebraica é uma sucessão abstrata de imagens verbais, de sons e de impressões sensoriais conectadas pela sinestesia. Outrossim, o paralelismo é parte constituinte de toda poética encontrada na Bíblia, e tende a dirigir-se à estrutura retórica, tal qual a aliteração.

A poesia hebraica não possui métrica nem rima silábica, o que há é a rima de pensamentos, rima das imagens evocadas por intermédio do paralelismo, constituinte da arte da composição poética bíblica. Landy recorre a Robert Alter para concordar que ela é caracterizada por um “ritmo semântico-sintático” (ALTER, 1985 apud LANDY, 1997, p. 329).

O uso da metáfora no *Cântico dos cânticos* não é simplesmente uma figura embelezadora do texto, e sim, um recurso da retórica, enquanto na tradição poética ocidental a metáfora tem predominantemente uma dimensão visual, na poética hebraica tem uma dimensão funcional. Temos, assim, de forma aplicada, metáforas como: “teus olhos são pombas” (Ct 1,15b), a expressão não se refere à forma dos olhos ou uma símile com a pomba, mas ao valor simbólico, por meio do qual os olhos da mulher são portadoras de paz. O mesmo acontece com a expressão: “Teus seios são dois filhotes, filhos gêmeos de gazela, pastando entre açucenas” (Ct 4,5), considerando a dificuldade de aproximação de uma gazela, fica sublinhado o pudor dos seus seios fugazes em se revelar como os pequenos da gazela. Portanto, “a metáfora não é um ornamento acessório da linguagem bíblica, mas uma de suas modalidades diretivas do pensamento” (FRYE, 1992, p. 81)

Conforme revelado, pelos exemplos acima, as metáforas analisadas focalizam-se em volta do corpo humano, que, por sua vez, são extraídas do mundo natural, da arquitetura, da geografia e das artes. Esse repertório metafórico em volta do corpo humano, muito difundido no oriente próximo, “num aspecto muito concreto, porém, seria possível detectar o que se poderia chamar de uma influência. Trata-se, no caso, do uso da descrição anatômica sistemática do corpo” – os wasfs² – e que o poeta do *Cântico* o explora com maestria (CAVALCANTI, 2005, p. 110). No *Cântico*, sumariamente - estamos diante de figuras muito simples e de grotescas comparações dos corpos dos amantes com animais, plantas, frutas, obras de arte, tecidos preciosos, edifícios, dentre outros, posteriormente – descobre-se, um elaborado recurso do jogo entre símile e metáfora particularmente desenvolvido chamados de wasfs².

² Wasf é um gênero literário de origem árabe pelo qual se descreve poeticamente o corpo humano. Do ponto de vista formal, os wasfs caracterizam pela forma paralelística e pelo abundante uso de imagens e metáforas. Na literatura hebraica as wasfs do *Cântico* são o único exemplo encontrado. O termo é de uso comum entre os estudiosos do *Cântico*.

Os corpos dos amantes têm um papel nuclear na poética do *cântico*, estes que, por sua vez, encontram-se mergulhados no desfrute da experiência amorosa, em uma sinestesia que envolve a visão, a audição, o olfato, o tato e o paladar, conforme evidencia o trecho:

Que belos são teus amores,
minha irmã, noiva minha;
teus amores são melhores do que o vinho,
mais fino que os outros aromas
é o odor dos teus perfumes.

Teus lábios são favo escorrendo,
ó noiva minha,
tens leite e mel sob a língua,
e o perfume de tuas roupas
é como a fragrância do Líbano.
(Cânticos 4,10-11)

A combinação dessa característica com os outros recursos poéticos, encontrados no livro bíblico, cria uma linguagem particularmente elevada e intensa. Para Hugo Heyrman (2005), o sensorio humano tem qualidades sinestésicas em suas conexões interativas em todas as formas de arte, isso porque “a sinestesia é a transferência de qualidades de um domínio sensorial para outro, à tradução da textura para o tom ou do tom para a cor, do cheiro para o sabor” (HEYRMAN, 2005).

Dessa forma, essas experiências sinestésicas possuem uma intensa carga erótica que inebria e captura os amantes: pelo sabor – “teus brotos são pomar de romã com frutos preciosos: cachos de hena com nardos” (Ct 4.13); pelo cheiro – “Despontam figos na figueira e a vinha florida exala perfume. Levanta-te, minha amada, formosa minha, vem a mim!” (Ct 7.13); pelos olhos – “Como és bela, minha amada, como és bela! ... São pombas, teus olhos escondidos sob o véu” (Ct 4.1); pelo contato com o corpo do outro, tão desejado, sempre adiado e enfim consumado – “Já vim ao meu jardim, minha irmã, noiva minha, comi minha mirra e meu bálsamo, comi meu favo de mel, bebi meu vinho e meu leite” (Ct 5.1).

O tema do livro não é só ou simplesmente a paixão visceral de dois amantes, mas sim a busca um do outro, que se juntam e se perdem, se procuram e se encontram. Essa busca mútua ocorre por intermédio das coisas que os cercam, plantas, animais e da geografia, que os entrelaçam e os separam nesse processo de encontros e desencontros, de modo que “os amantes só conseguem comunicar-se por intermédio do mundo, da metáfora” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 327).

Nessa busca, a natureza não é um mero acessório da metáfora, é ela protagonista – constante termo de comparação com os corpos dos amantes – componente ativo da experiência amorosa – percurso transcendente da luxúria, cheio de aromas e perfumes que os envolve, os abriga:

Como és bela,
quão formosa,
que amor delicioso!

Tens o talhe da palmeira,
e teus seios são os cachos.

Pensei: "Subirei à palmeira
para colher dos seus frutos!"
Sim, teus seios são cachos de uva,
e o sopro das tuas narinas perfuma
como o aroma das maçãs.

Tua boca é delicioso vinho
Que se derrama na minha,
Molhando-me lábios e dentes.
(Cântico 7. 7-10)

Então questiona-se como um livro, tão mundano no seu conteúdo, conseguiu torna-se parte do cânone das Sagradas Escrituras? Ecoa justamente essa pergunta. Contudo, por ter sido canonizado pelos judeus e pelos cristãos, sentenciase que há no Cântico traços da inspiração divina, o que se credita um certo valor espiritual e transcendente engendrado nele. Nos dizeres de Marcia Falk, o *Cântico* não deve ser visto simplesmente como poesia, mas como a “quintessência” da poética bíblica, pois é estruturado de maneira singular a explorar, para além da linguagem padrão, “elementos como jogos sonoros, trocadilhos, aliteraões e uma abundância de imagens sensuais que apelam a todos os sentidos, o uso sofisticado e sutil das metáforas e a utilização flexível da técnica estilística do paralelismo” (FALK, 1990 apud CAVALCANTI, 2005, p. 97).

O Cântico dos Cânticos é sagrado, não só por estar incluído no livro sagrado dos judeus e dos cristãos, mas se pensarmos que o texto trata de um assunto maximamente mundano, qual o amor entre um homem e uma mulher e que, nele, estão presentes referências sexuais, eróticas, que em tudo fariam pensar, que este, não pudesse ser sacralizado biblicamente. No entanto, a leitura alegórica do amor divino pelo seu povo, Israel, tese advinda da tradição hebraica e que se tornou dominante na tradição judaico-cristã possibilitou a canonicidade do livro. As chaves

de leitura moderna propõem uma visão mais ancorada no sentido literal do texto, focada na dimensão mundana do amor descrito no livro. Qualquer que seja a hermenêutica aplicada, não há dúvidas, porém, de que o tema é o amor, seja terreno ou celestial, mundano ou espiritual, sagrado ou profano. No *Cântico dos cânticos*, o sagrado está espalhado no amor dos dois amantes e no mundo que os rodeia – pois “não há outra linguagem senão a do amor profano para poder exprimir os arroubos da alma possuída pelo amor divino” (HADDAD, 1950, p. 12).

Sob o erotismo presente em todo o livro canônico, deve-se considerar a relação fronteiriça que envolve o sagrado e a dessacralização, que o pesquisador não revisite o passado com os valores do presente sob o risco de comprometer o entendimento de textos produzidos quando a humanidade estava mais propensa ao sagrado, haja vista a dessacralização imperante na modernidade. Eliade argumenta que “seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (ELIADE, 2010, p. 27).

Haroldo de Campos (2004) em *Éden: um tríplice bíblico* reconhece o livro bíblico do *Cântico* como elevada obra de arte verbal cuja leitura precisa ser resgatada da leitura meramente confessional. No sentido de revelar, por meio da linguagem, o que há de sagrado na paixão dos amantes e no erotismo encontrado no livro, analisar-se-á o escrito sob duas perspectivas, confessional e secular, o trecho:

Eu dormia,
mas meu coração velava
e ouvi meu amado que batia:
“Abre, minha irmã, minha amada.
pomba minha sem defeito!
Tenho a cabeça molhada.
meus cabelos gotejam orvalho!”

Já despi a túnica,
e vou vesti-la de novo?
Já lavei meus pés,
e os sujarei de novo?”

Meu amado põe a mão
pela fenda da porta:
as entranhas me estremecem,
minha alma, ouvindo-o, se esvai.

Ponho-me de pé
para abrir ao meu amado;
minhas mãos gotejam mirra.
meus dedos são mirra escorrendo

na maçaneta da fechadura.
(Cântico 5.2-5)

Sulamita dormia e o seu coração velava, posto um véu, ou seja, seu coração estava coberto, inacessível. Enquanto dormia, o seu amado encontrava-se à porta a bater- “ouvi o meu amado que batia”, Sulamita empreende desculpas para não atendê-lo – “Já despi a túnica, E vou vesti-la de novo? Já lavei meus pés, E os sujarei de novo?” As imagens dessa busca evocam o desencontro de propósitos, em um sentido alegórico, a imagem de um Deus que deseja estabelecer-se no coração encoberto, indisponível; ao passo que, Sulamita, símbolo das pessoas nas quais Deus deseja se estabelecer, para torná-las a sua noiva, sua igreja. A relação está clara e pode ser comprovada no capítulo 3, versículo 20 do livro de Apocalipse: “Eis que à porta e bato: se alguém ouvir minha voz e abrir a porta, entrarei em sua casa e cearei com ele, e ele comigo”.

Os textos bíblicos, de maneira geral, atuam de forma a se posicionarem como a busca de uma aliança, um elo entre Deus e os homens, bem como o elo entre os homens, como criaturas e como irmãos. Neles, Deus não é apenas a força criadora, ele é “uma metáfora daquilo que repousa por trás do mundo visível, mas principalmente, ele é o elo entre o homem e o universo desconhecido, daquilo que transcende a própria materialidade” (CAMPBELL, 1990, p. 11).

Para Eugene Webb (2012), a noção do sagrado é mais antiga do que a teologia, e a compreensão do sagrado passa pelos seus aspectos cambiantes do conceitual e do experiencial, e por seus dois pólos: o transcendente, a fonte e a qualidade do sacra; e o imanente, o veículo, o meio pelo qual o sagrado chega ao homem. O que se constitui um paradoxo, pois o sagrado transcende tudo o que é finito, mas continua a se revelar apenas naquilo e por meio daquilo que tem fim, em objetos que são partes integrantes de nosso mundo profano, natural.

Assim temos, a paixão visceral dos amantes e as coisas que os rodeiam, como a natureza, e os próprios corpos como o imanente – o veículo do sagrado. Em uma leitura secular do texto analisado alegoricamente, o orvalho e a mirra representam a excitação, os humores sexuais; as alusões à porta e à fechadura, que o amado implora para amada abrir, simbolizam o sexo feminino.

Ainda para Eugene Webb (2021), o sagrado seria a majestade atribuída à vasta superioridade de seu poder; a sensação de assombro, diante do sacro; o sentimento de uma dependência ontológica integral, o sentimento de criatura, o

sentimento abissal de indignidade - “em termos religiosos, de iniquidade” (WEBB, 2012, p. 18). Além disso, o que se opõe ao sagrado não é o secular, mas o profano. O secular é o mundo da vida no tempo, e que pode ser vivenciado como sagrado ou como profano. Dito isso, teríamos: o profano como oposição ao sagrado, o pornográfico como oposição ao erótico, e o secular intercambiando essas relações. O Profano é tudo que não é sagrado, e que a manifestação do sagrado acrescenta algo mais em qualquer objeto, ao tempo que não deixa de ser ele mesmo; “esta é uma incômoda união do finito com o infinito, a qual aponta para ambas as direções de uma só vez” (WEBB, 2012, p. 18).

As referências de cunho sexual são abordadas sem embaraço ou vergonha, pois não são profanas. Os jovens amantes aproximam-se da experiência sensual com naturalidade, sem constrangimento. Sem relutarem, os seus corpos se procuram e encontram-se em uma intensa sensação, como revelam as passagens por meio das quais é difícil não perceber a evidência de que a relação saiu do campo da procura à realização amorosa: “És jardim fechado, minha irmã, noiva minha, és jardim fechado, uma fonte lacrada” (Cântico 4. 12), na linguagem o amado revela, através da metáfora jardim que a atividade sexual ainda não havia ocorrido. E outras que, por intermédio das metáforas, evidenciam a atividade amorosa dos jovens: “Já vim para o meu jardim, irmã minha, noiva minha. Colhi a minha mirra e meu bálsamo, comi o meu favo de mel, bebi o meu vinho e o meu leite (Cântico 5:1). “Meu amado desceu ao seu jardim, aos terrenos perfumados, foi pastorear nos jardins e colher açucenas. Eu sou do meu amado, e o meu amado é meu, o pastor das açucenas” (Cântico 6. 2,3).

O *Cântico*, celebra uma sexualidade fértil e fecunda, insiste no seu fascínio estético e erótico – a relação sexual é uma verdadeira celebração do amor absoluto. Nesse sentido que importância tem esse debate de caráter sagrado ou profano, quando “o poema deve individualizar-se em cada leitor e se um sentiu sagrado o que o outro percebeu profano, esse é um dever mínimo que todo o poema que se preza deve realizar (HADDAD, 1950, p. 17)

Ainda sobre o sagrado, por envolver posturas afetivas, é bem mais do que um conceito. Eugene Webbe (2012) credita à literatura o veículo de sua maior e mais direta expressão, e não aos tratados filosóficos, teológicos ou psicológicos. Segundo o comparatista, é nas obras de literatura que acontece, por intermédio de

imagens, a fusão de elementos intelectuais e emocionais, capazes não só de conceituar o sagrado, mas de promover uma experiência cognitiva.

Segundo Antônio Magalhães (2000), é nas expressões literárias que se encontram as várias formas do uso da linguagem; é nos textos literários que se revelam o mistério mais profundo da vida humana. É nas palavras que reside a verdade, elas são os espelhos que refletem a sociedade, os dramas existenciais, a busca pela compreensão de si, do divino, do sagrado. Para o autor, a literatura é companheira da teologia nessa busca.

A beleza poética da manifestação amorosa dos protagonistas transcendeu do livro bíblico e soprou sobre Oswald de Andrade inspirando-o em seu célebre poema, *Cântico dos cânticos para flauta e violão* uma declaração de amor a Maria Antonieta d' Alkmin, a sua última esposa, o poema de versos livres, quebrados em vários segmentos e dividido em estrofes desiguais, combina ritmos e explora campos sonoros inusitados. Segue um trecho do segmento *himeneu* do *Cântico* de Oswald Andrade, objeto dessa dissertação e que dialogará com o livro bíblico aqui apresentado:

Para teu corpo
 Construirei o dossel
 Abrirei a porta submissa
 Ligarei o rádio
 Amassarei o pão
 (ANDRADE; RIBEIRO, 2003, p. 58)³

Os dois objetos dessa pesquisa apresentam-se em volta da temática comum – o amor visceral de dois amantes. É evidente que, do ponto de vista estrutural e narrativo, não são textos homogêneo, unitários, e que, embora, não existam ligações lógicas entre as suas seções o conjunto delas contém: refrões, temas, palavras e frases comuns que os entrelaçam e os envolvem. “A unidade do *Cântico*, afinal, é garantida, no seio da sua heterogeneidade, por estas repetições temático-formais e pelo comum molde literário que torna este conjunto de textos desligados, um todo harmônico.” (CATACCHIO, 2012, p. 11).

³ Os fragmentos do poema *Cântico dos cânticos para flauta e violão* que serviram as análises, foram retirados do livro dedicado à biografia de Oswald, mais precisamente no tocante ao capítulo de sua vida ao lado de Maria Antonieta. Das seis versões deixadas por Oswald, esta versão foi estabelecida por Gênese Andrade da Silva para a edição crítica da *Obra incompleta* de Oswald de Andrade. O poema foi publicado pela primeira vez na *Revista Acadêmica*, n. 64, ano X, Rio de Janeiro, junho de 1944, pp. 9 -20.

Como visto, até aqui, o livro dos *Cântico* tem despertado interesse religioso e literário, além da interação entre o sagrado e o profano que, em sua gênese, tem se revelado um desafio para os pesquisadores que agem de maneira que, em sua atuação, não haja prejuízos para nem um dos campos, cultural e religioso. A respeito disso, Antônio Magalhães (2000) esclarece:

Não podemos esquecer que as escrituras não se encontram somente em relação com a comunidade confessante-interpretante. Elas são resultado de um processo sincrético gerado por transfundos culturais nos quais as comunidades antigas estavam inseridas e em cujas teias as comunidades de hoje também estão presas e constroem seu destino histórico. Creio que a Bíblia deva ser lida sempre respeitando-se a sua amplitude de alcance e sua dinâmica de formação (MAGALHÃES, 2000, p. 200).

A fim de pontuar sobre a autoria, recorremos o trecho que abre o *Cântico dos Cânticos* 1. 1 -4:

O mais belo cântico de Salomão.
Que me beije com beijos de sua boca! Teus amores são melhores do que o vinho, o odor dos teus perfumes é suave, teu nome é como óleo escorrendo, e as donzelas se enamoram de ti...
Arrasta-me contigo, corramos! Leva-me, ó rei, aos teus aposentos e exultemos! Alegremo-nos em ti! Mais que ao vinho, celebremos teus amores!
Com razão se enamoram de ti... (CÂNTICO 1, 1-4).

No primeiro verso, “O mais belo cântico de Salomão” direciona a autoria ao filho e sucessor de Davi no que seria o reinado de Israel. Salomão é amplamente conhecido para além dos circuitos confessionais por sua sabedoria. A história narrada no livro bíblico (II Reis 3, 16-28) paira no inconsciente coletivo. Nela, duas mulheres procuram o Rei Salomão para julgar: ambas haviam dado à luz e conviviam no mesmo ambiente, porém um dos bebês morreu e as duas reclamavam a maternidade da criança com vida.

Salomão ordena que a criança fosse dividida ao meio e que fosse entregue uma parte para cada mulher, ao passo que a mulher que preferiu ver o menino com vida, mesmo nos braços da outra, suposta mãe, o Rei a sentenciou como a verdadeira mãe. Erich Auerbach (2015, p. 9) observa que “os seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos [...] seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados”. Provavelmente seja por isso que alguns personagens bíblicos se encontrem no inconsciente coletivo, e talvez por isso se credita a Salomão a autoria do *Cântico dos Cânticos*. Os autores Eaton e Carr ponderam que:

[...] foi durante seu reinado que o reino de Israel atingiu o zênite de sua glória e riqueza. “Salomão, o sábio e rico monarca, tornou-se o patrono das artes, da arquitetura, e do comércio internacional (...). Não é de surpreender-se que um poema de amor como este fosse atribuído, ou dedicado, a Salomão. Não havia, em Israel, quem não soubesse de seu vasto harém e de suas inúmeras esposas. I Reis 11.1-3 registra 700 esposas e 300 concubinas, e provavelmente deixa de incluir outras ligações como as que a tradição etíope atribui a Salomão, e à rainha de Sabá (EATON; CARR, 1989, p. 181).

De acordo com Cavalcanti (2005), para os que defendem a autoria salomônica, há no poema evidências substanciais, haja vista que Salomão é mencionado explicitamente em várias passagens do livro, tais como nos trechos do Cântico: 1: 1; 3: 7,9,11; 8: 11, 12). Aliado a isso, os adeptos da autoria de Salomão apoiam-se no caráter sapiencial⁴ do *Cântico dos Cânticos*, pois, segundo eles, “se coaduna com o restante da produção literária do monarca, a quem se atribui, igualmente [...], a autoria de Provérbios, Eclesiastes e Sabedoria” (CAVALCANTI, 2005, p. 23).

Cavalcanti (2005) cita uma disputa sobre a autoria do Cântico entre o reformador João Calvino e o adepto da teologia reformada Sebastian Castellio. Para Calvino:

[...] o argumento de que o próprio poema afirma a autoria de Salomão não se sustenta, pois o título do poema em hebraico contém a cláusula *asher lishlomóh* que pode ser lida tanto como "que é de Salomão", indicando sua autoria, como "que diz respeito a Salomão", indicando neste caso, que dele trata ou a ele concerne (CAVALCANTI, 2005, p. 24).

Em geral, considera-se que Salomão pode ter sido um dos maiores e mais poderosos monarcas da antiguidade, e um profícuo “autor de cantos (1005, segundo se lê em I Rs 4:32), tornava verossímil poder ser, igualmente, o autor do Cântico” (CAVALCANTI, 2005, p. 24). Até o século XIX, a autoria atribuída a Salomão era inquestionável, em decorrência da apreciação da alegorização difundida tanto pelo judaísmo quanto pelo cristianismo, talvez por ter sido parte responsável pela canonicidade dos Cântico dos Cânticos. No entanto, o modo alegórico tem perdido força em detrimento a inúmeras interpretações e, por causa disso, questões como a datação e a autoria foram colocadas em dúvida.

Para os alegoristas cristãos, o amado seria Cristo e a Igreja seria a amada, já para a alegoria judaizante, Yahweh seria o amado e a nação Israelita seria a amada. À medida que a interpretação alegórica deixa de ser importante, a autoria

⁴ Sapiencial vem de uma palavra latina *sapientia*, que significa sabedoria. Portanto, sapienciais seriam aqueles livros que trazem a experiência, a cultura, numa palavra, a sabedoria do povo de Israel.

creditada a Salomão perde relevância na teologia liberal, “que entendem os Cânticos como meras parábolas sociais da vida política ou amorosa do povo Israelita”. Portanto, como posto no parágrafo anterior, a hermenêutica de Cantares sob o viés alegórico foi a grande responsável pela canonicidade e por ter feito o Cântico dos Cânticos ter chegado até nós, despertando tamanho interesse, tanto literário como eclesiástico (NAVES, 2021, p. 31).

Para Naves (2021), embora a abordagem alegórica não seja tão relevante como foi no passado, ela não pode ser ignorada devido aos estudos modernos, pois a sua importância para o sagrado e para o secular favoreceu muitas leituras a respeito do seu conteúdo, mantendo o livro de Cantares em seu status de *corpus* literário através dos tempos, sendo interpretado de várias formas, por sua riqueza literária e seu lugar na sacralidade.

Não obstante, Cavalcanti (2005) não reconhece a autoria, mas considera a atribuição a Salomão, visto que, por tudo que se sabe da biografia salomônica, pouco ou nenhuma verossimilhança existe entre a figura do rei presente no poema e a personalidade real do Salomão histórico, sendo completamente inviável a possibilidade de o próprio monarca ter escrito o *Cântico dos Cânticos*. Por essa razão, parte-se do pressuposto de que o texto, na verdade, seria uma coletânea de diversos textos eruditos, escritos então por inúmeros autores diferentes.

Encontramos um contra-argumento na proposta de ficção historicizada da Bíblia de Robert Alter (2007), já aludida no subtópico anterior. Para Alter, é culturalmente significativo que, entre os povos antigos, só Israel tenha escolhido expressar suas tradições por meio da prosa, permitindo-se a indeterminação, as variáveis causais, as ambiguidades de uma ficção elaborada para se aproximar das incertezas da vida na história. Para o hebraísta, o teor ficcional bíblico em nada diminui o impulso histórico que permeia a Bíblia hebraica, pois, no entendimento dele, a ficcionalidade bíblica funciona como poderoso recurso que:

[...] é decerto mais elegante que a realidade sempre mais misturada das várias narrativas bíblicas. O que a Bíblia nos oferece é uma sequência irregular e um constante entrelaçamento de detalhes factuais (sobretudo, mas não exclusivamente, nos períodos tardios) com uma "história" puramente lendária; aqui e ali, vestígios enigmáticos de tradições mitológicas: relatos etiológicos; ficções arquetípicas sobre os pais fundadores da nação; histórias folclóricas sobre proezas fabulosas de heróis e homens de Deus; personagens totalmente fictícios associados ao progresso da história nacional

sob uma capa de verossimilhança; e personagens históricos tratados de forma ficcional (ALTER, 2007, p. 58).

Se os personagens históricos foram tratados de forma ficcional, muito provavelmente também poderíamos considerar que a dubiedade da expressão (*asher li-shelomoh*), operada pelo uso da preposição (le), que indica posse, fosse uma estratégia literária, a fim de valorar o texto erótico de modo que “este Cântico seria de autoria de Salomão, ou a pessoa mencionada seria a que coligiu o material [...], portanto o *Cântico* que Salomão escreveu, ou que fora dedicado a ele, ou que fora editado a ele, ou publicado, por Salomão” (EATON; CARR, 1989, p. 230).

Para Lima, o recurso literário que historiciza a ficção bíblica pode ser explicado com base na semiótica greimasiana, por intermédio do processo de ancoragem⁵ “o emprego de elementos concretos que acabam por produzir um efeito de realidade no texto literário” (LIMA, 2015, p. 162).

Quando se trata do *Cântico dos Cânticos*, questões sobre autoria, datação e canonicidade serão sobre indícios espalhados, montagens argumentativas e engenhosas análises historicizantes que, por motivos já esclarecidos na abertura desse capítulo, não são interesse dessa pesquisa. O texto de Steven Weitzman esclarece sobre as mudanças na leitura e na abordagem literária da Bíblia, além de refletir sobre a importância de críticos pioneiros nessa nova forma de estudo da literariedade bíblica, conforme comprova o trecho:

Anteriormente os estudiosos da Bíblia desviaram a atenção da literatura bíblica para uma realidade anterior aos textos- as fontes da Bíblia, sua autoria, os eventos e instituições que estão por trás deles. Estudiosos como os que contribuíram com *O Guia Literário da Bíblia* de Alter e Kermode buscavam ensinar sua audiência sobre como ler e apreciar a Bíblia em si por meio da atenção às suas artimanhas - como ela orchestra o som, a repetição, o diálogo, a alusão e a ambiguidade para gerar significado e efeito (WEITZMAN, 2007, p. 191).

Em consonância com a citação acima, essa dissertação adota o viés poético das metáforas, do paralelismo e a aliteração como produto da retórica bem construída típica do livro do *Cântico* e o entrecruzamento, vez ou outra, entre o sagrado

⁵ Conforme o Dicionário de Semiótica de A. J. Greimas e J. Courtés: “Por ancoragem histórica compreende-se a disposição, no momento da instância da figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaço temporais e, mais particularmente, de topônimos e de cronônimos que visam a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido ‘realidade’” (2012, p. 30; grifo dos autores).

e o erótico, considerando as travessias intertextuais; também lamenta que questões como a canonicidade, a autoria, a datação e a interpretação demandem mais tempo e pesquisas do que se propõe neste estudo.

Diante disso, baseado nos argumentos já promulgados, e a fim de servir as análises poéticas do *Cântico* que serão trabalhadas conforme o entendimento das interpretações alegóricas e literais e, por entender que nem sempre, no que tange ao cânon bíblico, são passíveis de precisão, sobretudo, o livro em questão, a autoria e a data estão unilateralmente ligadas. Desse modo, atribuiremos a Salomão a autoria do livro canônico.

Julia Kristeva entende que Salomão “é o autor presumido do canto, aquele sem o qual o canto não existiria”. Embora a citação não seja uma defesa da suposta autoria de Salomão, ela permite que o pesquisador considere a possibilidade de uma redação tardia ou uma edição dos cânticos sob a égide do monarca. (KRISTEVA, 1988, p. 116).

Para Geraldo Holanda Cavalcanti (2005):

Excluída a autoria salomônica, nenhuma hipótese razoável existe para sugerir qualquer outro autor (ou autora), repartindo-se os analistas entre os que defendem uma autoria singular do poema e os que o veem como uma montagem anônima de diversos textos eruditos, ou mesmo populares, associados a festejos esponsalícios, ou, ainda, segundo outras versões, uma coleção de cantos associados a ritos de fertilidade (CAVALCANTI, 2005, p. 25).

A constatação de Cavalcanti (2005), embora não explique, salvaguarda a autoria do malabarismo que os pesquisadores fazem para sustentar suas convicções autorais. Para Naves “a maioria esmagadora dos estudiosos que adotam uma composição tardia dos Cantares bíblicos também defendem as mais diversas possibilidades autorais do poema” (NAVES, 2021, p. 29). Esse malabarismo que Naves (2021) chama, não se verifica apenas no campo dos estudos literários, mas também campo do sagrado. De acordo com Rafael Rodrigues, é preciso livrar o *Cântico dos Cânticos* das amarras da religiosidade, das interpretações moralistas, das leituras moderninhas e “ler o texto perguntando pelos corpos que se aproximam, acariciam e se relacionam intensa e eroticamente” (RODRIGUES, 2005, p. 41).

Ademais, devido sua antiguidade e, também, atemporalidade, o livro canônico de *Cantares* conquistou o seu espaço na sociedade, tornando-se um produto cultural e religioso ao mesmo tempo, pois, embora seja da ordem do sagrado, os

cantares têm influenciado a poética de vários autores brasileiros e conquistado o seu espaço na literatura, e não só os espaços religiosos.

De acordo com Perrone-Moisés, as obras clássicas são aquelas cujo juiz é o tempo:

o grande juiz da obra literária é o tempo. Se uma obra continua a suscitar novas leituras, não é porque ela contém valores essenciais, mas porque ela corresponde a indagações humanas de longa duração, concernentes à vida e à morte, ao amor e ao ódio, à paz e à guerra, e porque essas indagações estão nela formuladas numa linguagem cuja eficácia significativa é reconhecida por leitores de sucessivas épocas. É esse reconhecimento que faz um clássico [...] (MOISÉS, 2016, p. 65).

Desse modo, um clássico seria aquela obra que, mesmo com o decorrer do tempo, continua a suscitar indagações aos seres humanos sobre suas próprias vidas, não esgotando, assim, a sua capacidade de aproximação e interpretação. Ítalo Calvino reflete que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer (CALVINO, 1993, p. 11).

Nas palavras de Moacyr Scliar (2005, p. 15), o “Cânticos atribuído a Salomão é tão insólito que muitas autoridades religiosas preferem interpretá-lo como metáfora de amor à divindade”. É um diálogo apaixonado entre um homem e uma mulher, que já começa com “Que me beije com beijos de sua boca!” sob o recurso da metalinguística, a linguagem se estabelece e se interpreta, o verbo beijar se manifesta como um pedido, uma súplica, uma ordem e Sulamita exige que seja de seu rei, não servem os beijos de outrem; “de sua boca!” é a acomodação dos lábios, é o não encaixe da sua boca em outras bocas, assim a construção imagética acontece por meio de pleonasma e, sintaticamente, do uso do adjunto adnominal restritivo, reforçando o valor da súplica pela redundância e pela especificação.

Quem seria essa Sulamita, uma simples camponesa que seduziu a Salomão, que expressa seus desejos, seus arroubos sensuais, que, por sinal, causa um inevitável estranhamento? Por serem raros os registros em livros antigos dos desejos femininos, o texto revela a sabedoria de Salomão – presumindo-se que seja ele o autor. A sua sabedoria era deixar que as mulheres expressassem seus desejos, seus sentimentos.

O texto bíblico sugere duas possibilidades de sua identidade. É possível que ela seja a pacificadora. Sulamita é mencionada no capítulo 7, verso 1 do Cântico,

assim Sulamita seria o seu nome e “pacificadora” assumiria o seu significado ou até mesmo a jovem Abisague, conforme narra o primeiro livro dos Reis (I Reis 1,3): “Procuraram, pois, em todo o território de Israel uma jovem bela e acharam Abisague de Sunam e a trouxeram ao rei”. “Sulamita” é tomado por termo designativo de procedência, ou seja, mulher nascida em Sunam.

Para Chevalier e Gheerbrant (1999), o beijo é símbolo de união e de adesão mútua e que tem conotações espirituais. Portanto, é uma adesão espiritual advinda do beijo, assim a boca assume como o canal de saída e de entrada do fôlego de vida, ou seja, do espírito que vive dentro de cada um. O beijo nesse sentido é o signo, a unidade sîgnica, a chave para os sentidos evocados.

Na expressão “Teus amores são melhores do que o vinho, o odor dos teus perfumes é suave” temos o símbolo vinho, ligado ao sagrado, que representa a alegria; ligado ao profano, representa a embriaguez e o erotismo. Em uma constituição sagrada/erótica “teus amores” - seria um eufemismo para a alegria do teu gozo; uma comparação semântica, vinho e suave; e uma comparação sinestésica – o odor e o sabor, “odor dos teus perfumes” refere-se à propriedade, à posse e à origem desse odor; “é suave” – demonstra que esse odor foi além das narinas chegou ao campo do paladar. Para Michael Eaton e Lloyd Carr, “estão bem estabelecidas as ligações existentes entre o vinho e o sexo [...] excitação e alegria” (EATON; CARR, 1989, p. 227).

A complementariedade proporcionada pela relação entre os personagens estabelece certa contrariedade no que compreende o esperado para os padrões e dinâmicas exercidas entre os indivíduos na época, pois um Rei se apaixonar por uma camponesa “é uma ameaça à ordem social” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 341). A estrutura do texto, dividida entre Salomão e Sulamita, além do coro, passa a possuir um significado para além da sua construção. Percebe-se que a mulher é, surpreendentemente, convidada a compartilhar a sua percepção, o seu amor e seus desejos como mostra essas partículas: “Arrasta-me contigo, corramos! Leva-me, ó rei, aos teus aposentos e exultemos! Alegremo-nos em ti! Mais que ao vinho, celebremos teus amores! Com razão se enamoram de ti...” (CÂNTICO 1, 1-4).

As analogias presentes evidenciam o erotismo entre o Rei Salomão e Sulamita e a sua posição dentro dessa relação alheia à opinião pública. Por essa razão, considera-se que, nesse caso específico, Sulamita não se permite ocupar o lugar de submissão e obediência que seria comum a sua posição social. O trecho acima

evidencia tal aspecto, pois Sulamita pede ao Rei que a leve aos aposentos, a fim de se alegrarem com vinho e com amores, o que seria algo impensado para a posição cultural de uma mulher na sociedade dos tempos bíblicos.

Se os textos bíblicos, de uma maneira geral, operam de forma a convocar um elo entre criatura e criador. De acordo com Silva (2015, p. 46), essa aliança também pode ser percebida em *Cântico dos Cânticos* através da forma como se estrutura a relação entre homem e mulher, Salomão e Sulamita. Como evidencia o trecho de *Cântico dos Cânticos* 5.6 - 8:

[...]

Abro ao meu amado,
mas o meu amado se foi...
Procuro-o e não o encontro.
Chamo-o e não me responde...

Encontraram-me os guardas
que rondavam a cidade.
Bateram-me, feriram-me,
tomaram-me o manto
as sentinelas das muralhas!"

Filhas de Jerusalém,
eu vos conjuro:
se encontrardes o meu amado, que lhe direis?... Dizei
que estou doente de amor! (CÂNTICO 5. 6-8)

O amor dos amantes do *Cântico* não é um amor fácil, perfeito e isento de dificuldades, tendo em vista que, em diversos momentos, os jovens devem suportar a situação da separação, da violência, do afastamento, da ausência do outro para enfim se aliançarem. A noiva, que recusou abrir a porta, agora, vai à busca do seu amado, porém por causa do horário – e das convenções sociais da época- e como consequência dessa busca é tida por prostituta e é espancada pelos guardas da cidade.

Contudo, a violência sofrida não se compara à ausência do amado, a jovem amante não está doente pela agressão, mas sim pela falta que faz o seu amado - “se encontrardes o meu amado, que lhe direis? ... Dizei que estou doente de amor! Sulamita conclama as mulheres – “Filhas de Jerusalém, eu vos conjuro:” Nas palavras de Alter e Kermode: “A violência testemunha a intensidade do desejo de unir até mesmo os fenômenos mais discrepantes” (ALTER; KERMODE, 1997, p. 339). Considera-se, então, na perspectiva religiosa, as discrepâncias de um Deus que habita nos céus e que quer se estabelecer em um coração humano, nesse sentido

o texto atribui ao amor e ao desejo a dor e a violência sofrida. Tal passagem, poder-se-ia dizer ainda que tipifica, inclusive, a figura do Cristo, o amado, o qual veio ao mundo, conforme João 3, versículo 17, mas, apesar de seu amor “de tal maneira”, segundo João 3, versículo 16, foi, a priori, rejeitado e desprezado, de acordo com Isaías 53, versículo 3. A esse respeito o livro de Lucas, capítulo 17, versículo 25, também confirma que “mas antes é necessário que ele sofra muito e seja rejeitado”, o que reforça, uma vez mais, a relação amor-dor em destaque no trecho do *Cântico*.

O livro do *Cântico* para os religiosos é um livro de inspiração divina. Para os estudos literários, um poema que até hoje suscita interesse nas mais diversas áreas do conhecimento e com diversas possibilidades de interpretações. Para Erich Auerbach, o Velho Testamento, parte em que se encontra o livro de *Cantares*, “fornece história universal” (AUERBACH, 1971, p.13). Uma busca sistemática acerca do assunto em bases de publicações científicas mostrou que, embora haja um vasto construto sobre a obra de Oswald de Andrade, nenhuma pesquisa sobre o poema *Cânticos dos Cânticos para Flauta e Violão* e sua intertextualidade com o livro bíblico foi encontrada.

O livro de *Cantares* tem sido tema de relevantes pesquisas na academia, como dissertações e teses. Dentre essas, destacamos as dos seguintes pesquisadores: Reginaldo Viera Naves, em sua dissertação *Castro Alves em busca do Cântico dos Cânticos* (2021), em que o autor traça o entrelace do poema “Hebreia” de Castro Alves com o livro *Cântico dos Cânticos*; Maria José Modesto Silva e sua tese *Cântico dos Cânticos em Perspectiva Alegórica e Semiótica* (2015), na qual a autora analisa o livro bíblico *Cântico dos Cânticos* sob a ótica discursiva, alegórica e semiótica; e *Corporeidades em Cântico dos Cânticos* (2012), de Aline Jardim Lobo, cuja autora apresenta uma interpretação feminista desse livro bíblico.

Sobre a obra de Oswald de Andrade, foram encontradas significativas contribuições e estudos pioneiros, como seguem os exemplos: *Por que ler Oswald de Andrade* (2008), no qual a autora Maria Augusta Fonseca, que tem vários artigos publicados sobre o modernismo, dissecou sobre a vida e a obra do poeta precursor do movimento modernista; Em *Oswald Canibal* (1979), de Benedito Nunes, o autor mostra como Oswald de Andrade antecipou intuitivamente toda a dialética do Modernismo brasileiro, os organizadores Marília de Andrade e Écio Macedo Ribeiro fazem um recorte dos últimos catorze anos da existência do escritor, seu casamento e sua produção artística; dentre essa produção, a do poema objeto desta

pesquisa no livro intitulado *Oswald de Andrade e Maria Antonieta d'Alkm: Marco Zero* (2003).

As obras aqui pesquisadas rompem com alguns paradigmas ao abordarem a prosa poética fragmentada, o rompimento das fronteiras dos gêneros literários, os usos atípicos das figuras de linguagem, a relação entre o sagrado e o profano, que operam e interagem causando literariedade.

A relevância desse estudo se dá pela relação intertextual e interdisciplinar com outras áreas de conhecimento, o que o torna não apenas um produto literário, mas também cultural. Assim, esse estudo surge como mais um elo da cadeia dialógica construída ao redor das discussões acerca do poeta modernista, da aproximação da teologia com a literatura e da importância da Bíblia na formação da poética do ocidente e de sua influência na literatura nacional.

O construto dessa pesquisa contribuirá para engrossar o lastro dessa temática, ao passo que a obra de Oswald de Andrade será revigorada e revigorará o tecido bíblico. Um fator determinante para essa renovação se dá pela interação com o livro bíblico de *Cantares*, um livro carregado de beleza poética e extremamente utilizado como tessitura na poesia brasileira, além de ser portador de grandes figuras e histórias.

2.3 O Cântico dos Cânticos em diálogo com a literatura brasileira

O *Cântico dos Cânticos*, para os religiosos, é um livro inspirado por Deus; para os estudos literários, um poema erótico. No longo e esclarecedor parágrafo do ensaio *A paixão na literatura — do Cântico dos Cânticos e dos gregos à poesia contemporânea*, Adélia Meneses (2002) reitera que:

Cântico dos Cânticos, que é um dos mais belos livros da Bíblia, um longo poema lírico de alta qualidade poética e em que se celebra o amor de uma mulher e de um homem, encontramos, condensados quase todos os tópicos que transformarão nos elementos constitutivos da poesia amorosa passional da Lírica do Ocidente, a saber: o referido topos da busca amorosa; a percepção do amor phatos, como doença (afeto/afetado); a questão do amor-destino, amor fatalidade; o topos do pertencimento mútuo; a participação da natureza, mimeticamente ligada aos sentimentos subjetivos dos amantes; a presença do 'jardim'; as metáforas da Natureza para designarem a fruição de amor como frutas que são colhidas e provadas; a relação Amor/Morte; o conceito do amor enquanto fogo (MENESES, 2002, p. 47).

As considerações de Adélia Meneses (2002) apontam os elementos constitutivos da poética amorosa encontrados no livro do *Cântico* e que também permeiam as obras de consagrados autores brasileiros, para os quais a força do amor em todas as suas vertentes ultrapassam os obstáculos que entravam no diálogo entre a literatura e os textos bíblicos.

Para Tiphaine Samoyault (1968), a literatura se escreve em sua relação com o mundo e consigo mesma, “com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (SAMOYAULT, 1968, p. 9). Para a autora, a intertextualidade não é apenas a citação ou a retomada, mas a descrição dos movimentos da escrita e reescrita, “a tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento” (SAMOYAULT, 1968, p. 11).

A beleza poética dos textos em movimento, a retomada e a novidade da multiplicidade de sentidos operados pelo jogo metafórico do livro sagrado inspiraram poetas brasileiros como: Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Castro Alves, Manuel Bandeira, Jamil Hadadd, Hilda Hist e Oswald de Andrade, autor do poema objeto desta dissertação, e muitos outros que, também beberam na poesia dos *Cântico dos Cânticos*.

Para Geraldo Cavalcanti, no Brasil, “o *Cântico* já exerce sua influência desde Vieira que ocupava um lugar relevante entre as fontes do *insigne* sermônista. Mas será entre os românticos que iniciará sua carreira profana” (CAVALCANTI, 2005, p. 166). Cavalcanti alude o poema “Boêmios”, de Álvares de Azevedo, onde se encontra o seguinte diálogo entre os personagens Níni e Puff, a cena se passa na Itália do séc. XVI:

Níni

Estás bêbado, Puff. Tresandas a vinho

Puff

O vinho! És uma besta; só um parvo
 Pode a beleza desmentir do vinho.
 Tu nunca leste o *Cântico dos Cânticos*
 Onde o rei Salomão, como elogio
 Dizia à noiva: - Pulchriora sunt
 Ubera tua vino!
 (CAVALCANTI, 2005, p.166)

A intertextualidade com os *Cantares* bíblicos acontece de forma parafrástica, citação, paródia, epígrafe, afins e, em “extensão ao original”, esse diálogo mostrou-se produtivo e brilhante para a literatura brasileira (SANT’ANNA, 2004, p. 17).

Flávio Aguiar (2005) descreve o ateu Machado de Assis, como um dos autores mais bíblicos em matéria de citação, além disso a obra machadiana é repleta de citações bíblicas com um arrimo de finas ironias. Machado de Assis, já em *Crisálidas*, seu primeiro livro de poesia, na epígrafe de Sinhá, cita o poema salomônico: “O teu nome é como o óleo derramado” (CAVALCANTI, 2005, p.166). A obra machadiana é vasta e deixa mais de um registro de seu interesse pelo *Cântico*. Portanto, considerando a vasta literatura empreendida pelo poeta e a proposta desse estudo intertextual se limitar à poética que tenha dialogado com o *Cântico dos Cânticos*, apenas recortes dos poemas “A Cristã Nova” e “Sabina”, ambos do livro *Americanas* (2009), serão destacados dentre a extensa obra machadiana, por fazer alusão a um dos intertextos aqui pesquisados.

No poema “A Cristã Nova”, a personagem recém-convertida ao cristianismo se vê angustiada pela inquisição que afligia seu pai por ser judeu. Ângela, a cristã nova é “bela como a açucena dos *Cantares*, como a rosa dos campos”. Ainda no fragmento IV, um pouco mais adiante, Machado associa a beleza da cristã-nova à formosura da cor de Sulamita, comparando Ângela - “morena é a face linda, levemente pálida” “corada ao sol da juvenil américa”. No *Cantares*, Sulamita promulga “sou morena, mas formosa, ó filhas de Jerusalém” – “não olheis eu ser morena: foi o sol que me queimou” (*Cântico*, 1. 5,6)

Sentada

Aos pés do velho estava a amada filha,
 Bela como a açucena dos *Cantares*,
 Como a rosa dos campos. A cabeça
 Nos joelhos do pai reclina a moça,
 E deixa resvalar o pensamento
 Rio abaixo das longas esperanças
 E namorados sonhos. Negros olhos
 Por entre os mal fechados
 Cílios estende à serra que recorta
 Ao longe o céu. Morena é a face linda
 E levemente pálida. (...)
 Corada ao sol juvenil da América.
 (ASSIS, 1875, p.69).

Fica evidente a presença da intertextualidade entre dois poemas da obra *Americanas* (2009), de Machado de Assis, e o livro *Cântico dos cânticos*. Em “Sabina”, uma bela e jovem mucama, assim como ocorre no poema citado anteriormente, o autor retoma a temática do amor e da busca por um sentido para a vida através da narrativa de duas personagens femininas, cada uma em sua própria condição existencial. A jovem cristã que sofre o suplício inquisitorial por amor ao pai, assim como a formosa mucama, enfrentam dilemas existenciais que as desassossegam e as obrigam a buscar um sentido para suas vidas em meio às dores que enfrentam. Esse é um tema recorrente no livro *Cântico dos cânticos*, que explora de forma intensa e simbólica a temática do amor e da busca por um sentido para a vida, quando acontece essa busca por um sentido existencial, “à literatura é concedido o valor teológico” (MAGALHÃES, 2000, p. 190). Assim, pela via dos cântico dos cânticos, Machado de Assis opera também uma interdisciplinaridade.

Otávio, ao testemunhar Sabrina, a “cria da casa”, fica inebriado e suplica – “Oh! não me negues teu suave aroma!” Nesse contexto, Machado de Assis reproduz o clima que cerca o *Cantares*, explora intensamente a temática do amor e da beleza. O poeta cria a mesma conexão simbólica entre a beleza da moça e a natureza tal qual a poética dos *cânticos* – “olhos de gazela” “Flor do mato, Mais viçosa do que essas outras flores”, no *cantares* de Salomão é – “açucena entre açucenas”. A temática estabelece o clima que envolve o poema de Salomão e de Machado de Assis. Segue trechos de “Sabrina” e intercalado com fragmentos de *Cantares*:

(...)
Sabina, enfim? Logo a conhece Otávio,
E nela os olhos espantados fita
Que desejos acendem. - Mal cuidando
Daquele estranho curioso
Oh! não me negues teu suave aroma!
(ASSIS, 2009, p. 87)

[...]

Roubaste meu coração,
minha irmã, noiva minha,
roubaste meu coração
com um só dos teus olhares,
uma volta dos colares.
(CÂNTICO 4.9)

Que belos são teus amores,
minha irmã, noiva minha;
teus amores são melhores do que o vinho,

mais fino que os outros aromas
 é o odor dos teus perfumes.
 (CÂNTICO 4. 10)

(...)
 Flor da roça nascida ao pé do rio,
 Otávio começou - talvez mais bela
 Que essas belezas cultas da cidade,
 Tão cobertas de joias e de sedas,
 Oh! não me negues teu suave aroma!
 (ASSIS, 2009, p. 87)

Os trechos aludidos acima interagem de maneira que as similitudes os aproximam e os completam pelo tema e pelo clima de louvação à amada dos dois intertextos. A interação de Machado de Assis com *Cantares* se dá pela temática e pela paráfrase no trecho:

Pela aberta da folhagem,
 Que inda não doura o sol, uma figura
 Deliciosa, um busto sobre as ondas
 Suspende o caçador. Mãe d'água fora,
 Talvez, se a cor de seus quebrados olhos
 Imitasse a do céu: se a tez morena,
 Morena como a esposa dos Cantares,
 Alva tivesse; e raios de ouro fossem
 Os cabelos da cor da noite escura,
 Que ali soltos e úmidos lhe caem,
 Como um véu sobre o colo. Trigueirinha,
 Cabelo negro, os largos olhos brandos
 Cor de jabuticaba, quem seria,
 Quem, senão a mucama da fazenda,
 Sabina, enfim?
 (ASSIS, 2009, p. 87)

O *Cântico dos cânticos* fornece a Machado de Assis personagens, tema, e estrutura composicional, além da busca pelo sentido da vida nos dois poemas de Machado (2009), que descrevem duas situações de conflitos raciais e religiosos no novo país. Enquanto a cristã-nova renunciou a sua vida em solidariedade de seu velho pai, a apaixonada Sabina também fez o mesmo para que o fruto de seu amor pudesse viver. Em ambos a alusão ao *Cântico* ocorre com status de honra, e sem subversão. É a intertextualidade temática - intertextualidade estilística, no sentido *stricto sensu* em que “o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação”, ou seja, é a recusa ao implícito (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 17)

Se para Tiphaine Samoyault (1968, p. 18) “o texto é um lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores”, de igual modo, para Bakhtin (2008, p. 207), todo texto tem em sua gênese um caráter dialógico “complexo e multifacético”. Assim como para Umberto Eco (2012, p. 578) “os livros falam entre si”. Castro Alves, com os fios emprestados de *Cântico dos Cânticos* falou, o seu poema *Hebreia* (1870).

Já na epígrafe, Castro Alves, em seu poema *Hebreia* (1870), a expressão *Flos campi et liliam convallium* é uma referência direta ao Cântico registrado em Cantares 2.1, cuja tradução, segundo a Bíblia de Jerusalém, é: “sou o narciso de Saron, o lírio dos vales”, Castro Alves abunda em citações o seu poema. À musa chama de “lírio do vale oriental”; ele próprio é “o lótus para o chão pendido que hebreia pede venha a ser-lhe “o orvalho brilhante” (CAVALCANTI, 2005, p. 166).

Hebreia

Flos campi et liliam convallium.
Cântico dos Cânticos

POMBA d'esp'rança sobre um mar d'escolhos!
Lírio do vale oriental, brilhante!
Estrela vésper do pastor errante!
Ramo de murta a recender cheirosa! ...

Tu és, ó filha de Israel formosa...
Tu és, ó linda, sedutora Hebreia...
Pálida rosa da infeliz Judeia
Sem ter o orvalho, que do céu deriva!

(...)

(ALVES, 2008, p. 17)

Castro Alves transporta do *Cantares* o louvor e exaltações que direcionada a sua amada. Já no primeiro verso, tal qual Salomão que diz “Pomba minha, que andas pelas fendas do penhasco” (Cântico 2,14), o poeta romântico também faz uso da mesma metáfora ao se referir à amada como “pomba da esperança”. Para Salomão e para Castro Alves, a amada é mensageira da paz. Já no segundo verso,

o eu lírico de “Hebreia” (1870) compara sua querida ao “lírio do vale oriental”, referência à planta que é o símbolo da felicidade a dois e da boa sorte no relacionamento, assim como o faz Salomão ao dizer que Sulamita sobressai entre as mulheres, “qual o lírio entre os espinhos” (Cântico 2. 1,2).

Em Castro Alves a intertextualidade é feita por meio de paráfrases diretas, e por citações indiretas: os elogios à Sulamita de Salomão são transportados para a “Hebreia” de Alves. Na obra *Intertextualidade – Diálogos Possíveis* (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012), os autores trabalham com propriedade tal recurso muito usado pela poética. Os conceitos de intertextualidades explícitas e implícitas desenvolvidos pelos teóricos são aparentes no diálogo de “Hebreia” (1870) com o texto bíblico, desde o título até o último verso.

Manuel Bandeira, em *Cântico dos Cânticos*, reproduz o diálogo da busca, do desejo, do encontro, do erotismo escancarado. Manuel Bandeira marca época com a poesia que traz o nome do livro bíblico:

Cântico dos cânticos

– Quem me busca a esta hora tardia?
 – Alguém que treme de desejo.
 – Sou teu vale, zéfiro, e aguardo
 Teu hálito... A noite é tão fria!
 – Meu hálito não, meu bafejo,
 Meu calor, meu túrgido dardo.
 – Quando por mais assegurada
 Contra os golpes de Amor me tinha,
 Eis que irrompes por mim deiscende...
 – Cântico! Púrpura! Alvorada!
 – Eis que me entras profundamente
 Como um deus em sua morada!
 (BANDEIRA, 1993, p. 223-224)

Enquanto a sensualidade do *Cantares* se esconde nas metáforas, o erotismo de Bandeira (1993) nelas se faz escancarado, ou realocado ao seu devido lugar, como disse Lêdo Ivo, “o poeta colocou o assunto bíblico em seu verdadeiro centro de gravitação: a sensualidade da conjunção amorosa, num clima de sadio e humano desejo e evidente euforia” (IVO, 1967 apud CAVALCANTI, 2005, p. 170).

Manuel Bandeira utiliza elementos eróticos em sua poesia, por meio de paródias e de carnavalizações, explora o conteúdo dos *Cantares* bíblicos, de forma

mais literal e explícita e abandona a mística do poema salomônico. A intertextualidade carnalizada, portanto é vista como uma forma de romper com a tradição literária anterior e explorar novas possibilidades temáticas e formais na poesia, o que representa uma marca do modernismo.

A expressão "túrgido dardo" como exemplo da forma como a poesia de Manuel Bandeira faz referência ao *Cântico dos Cânticos* e expõe de maneira clara e direta as relações afetivas e sexuais entre as pessoas. Para Bruno Mota (2016), a poesia de Bandeira consegue transitar entre os polos matéria e espírito com espontaneidade, cria um diálogo entre os amantes que condensa o máximo que o amor natural pode oferecer. A espontaneidade do diálogo amoroso retratado na poesia de Bandeira é vista como um reflexo da busca dos modernistas pela liberdade de expressão e pela valorização do indivíduo e de suas emoções e desejos.

Assim, se todo texto é mediado pela intertextualidade, é fundamental as ocorrências intertextuais, pois elas permitem aos textos o seu prosseguimento, a sua continuidade. Nesse sentido, para Laurent Jenny, a intertextualidade seria a recusa do ponto final, da petrificação dos sentidos, e que "fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua desconhecida". (JENNY, 1979, p. 5).

Sob esse aspecto, Jamil Almansur Hadadd encontrou no tecido bíblico material para, intertextualmente, produzir duas obras, em uma recusa ao ponto final. O poeta concebeu *Cântico dos Cânticos: atribuído a Salomão* (1950) e *A lua do remorso: atribuído a Salomão* (1951).

SULAMITA

Eu sou morena, ó filhas de Jerusalém!
 Que importa o ser morena? A minha carne tem
 a beleza sem par,
 o vívido clarão
 das tendas de Kedar
 ou das áureas cortinas do Rei Salomão!
 Que importa o ser morena? Ardente, o sol, um dia
 meu rosto encheu de um resplendor de pedraria.
 Mandou de meus irmãos a raiva malfadada
 que à guarda do vinhal eu fôsse condenada.
 E pelo hôrto eu guardei vinha por vinha,
 Só não pude infeliz! guardar a minha!
 (HADADD, 1950, p 31).

Em uma intertextualidade explícita, com o texto de *Cantares* 1, o poema bíblico e o poema de Hadadd convergem semanticamente. Sulamita sente a necessidade de explicar a sua cor brunida e a justifica como decorrência de seu labor. Segundo a própria pastora, o custoso serviço imposto por seus irmãos a fez morena (Cântico 1.6).

Para Fiorin, o diálogo entre os textos é a “incorporação do enunciado da voz ou das vozes de outro(s) no enunciado”, apresentando para o leitor outras possíveis vozes inferidas no discurso retomado (FIORIN, 2006, p.32). A relação intertextual permite compreender como os discursos se influenciam e se relacionam entre si, revelando as conexões e as diferenças entre eles. Além disso, o diálogo intertextual possibilita a criação de novos sentidos e significados, uma vez que a incorporação de outros discursos no próprio discurso pode gerar novas interpretações e perspectivas sobre a realidade.

Na contemporaneidade, o diálogo poético do *cântico* com a literatura brasileira tem se dado como uma tendência ao erotismo. Para Hugo Friedrich “a lírica do século XX não traz mais nada de fundamentalmente novo” (FRIEDRICH, 1991, p. 141). Uma literatura que desfruta de certa liberdade temática e estética que, de certo modo, foi proporcionada pelo modernismo. Essa literatura livre busca inspiração ou apoio em outros textos ou obras, resultando em outro texto que, na verdade, não é uma invenção, mas uma reinvenção, na qual o autor se desdobrou para ressignificar o texto pré-selecionado.

Para Alfredo Bosi, esse tipo de diálogo intertextual contemporâneo “acha meios de trazer a matriz à tona, de explorar as suas entranhas, de comunicá-la”. É o uso da linguagem não para velar para revelar (BOSSI, 2000, p. 32). É o que faz Adélia Prado, ela revela o erotismo presente no *Cântico dos cânticos* em seu poema “Para o Zé”:

Eu te amo, homem, hoje como
Toda vida quis e não sabia,
Eu que já amava de extremoso amor
O peixe, a mala velha, o papel de seda e os e os eixos
De bordado, onde tem
O desenho cômico de um peixe-os
Lábios carnudos como os de uma negra.
Devogo, quando o que quero é só dizer
Te amo. Teço as curvas, as mistas
E as quebradas, industriosa como abelha,
Alegrinha como florinha amarela, desejando
As finuras, violoncelo, violino, menestrel
e fazendo o que sei, o ouvido no teu peito
para escutar o que bate. Eu te amo, homem, amo

o teu coração, o que é, a carne de que é feito,
 amo sua matéria, fauna e flora,
 seu poder de parecer, as aparas de tuas unhas
 perdidos nos casos que habitamos, os fios
 de tua barba. Esmero. Pego tua mão, me afasto, viajo
 pra te saudar, me calo, falo em latin para requisitar meu gosto:
 “Dize-me, ó amado da minha alma, onde apascentar
 o teu gado, onde repousas ao meio-dia, para que eu não
 ande vagueando atrás dos rebanhos de teus companheiros”.
 Aprendo. Te aprendo, homem. O que a memória ama
 Fica eterno. Te amo com a memória, imperecível.
 Te alinho junto das coisas que falam
 Uma coisa só: Deus é amor. (...)
 (PRADO, 1991, p. 101 -102).

O erotismo e a sua busca por uma realização plena por meio da natureza, fauna e flora. A aparente desconexão unitária presente em *Cântico dos cânticos*, ecoa na poesia adeliãna por meio da citação e da paráfrase. Adélia enxerta em seu poema “Para o Zé” *Cântico dos cânticos* (1:7):

avisa-me, amado de minha alma,
 Onde apascentas, ondes descansas
 o rebanho ao meio-dia,
 para que eu não vagueie perdida
 entre os rebanho dos teus companheiros.
 (CÂNTICO, 1.7).

Assim, a poetisa mineira bebe na fonte dos *cantares* para construir poeticamente o seu louvor ao Zé, provocando efeitos de erotismo e religiosidade, duas linguagens de vertentes aparentemente incomuns. Para Magalhães (2000, p.136), “a linguagem da fé é, antes de tudo, linguagem do mundo”. “Poemas de palavras comuns postos a serviço de um momento de revelação” (SECCHIN, 1996, p. 110).

A intertextualidade do livro bíblico *Cântico dos cânticos* na poética brasileira, deu-se pelo conteúdo formal da obra, em sua estrutura composicional fragmentada, dispersiva, porém unificada pela louvação à amada e pela relação que pode ocorrer por meio da epígrafe, da citação, da paráfrase, da paródia, do pastiche e da repetição.

Por certo, a investigação intertextual do Cantares com a literatura não será esgotada nesta dissertação, no entanto, a força significativa das imagens evocadas pela poética bíblica e emprestadas a literatos, poetas, escritores e afins que revelam movimentos de convergência e de beleza poética. Assim, compreende-se que entenderam que a Bíblia “é muito mais que a exposição de uma conduta moral ou

religiosa; é também a chave para a leitura de seus contextos”; é o ponto de acesso e a expressão de uma realidade antiga (ANJOS, et al. 2021, p. 361).

3 OSWALD DE ANDRADE EM LINHAS MODERNAS

O modernismo surgiu entre a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Suas origens, portanto, estão em um período de profundo conflito, revolução e transformação social. Também é importante lembrar que o contexto histórico do movimento modernista foi amplamente influenciado pelo processo de industrialização em andamento e pelos vários avanços tecnológicos que dele resultaram.

Raimundo Matos (1993), em sua tese, intenciona uma conceptualização do modernismo: "a modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é o eterno e o imutável". Para o pesquisador, a modernidade refere-se a um estilo, um modo de vida, uma organização social que surgiu na Europa a partir do século XVII e que então teve uma influência mais ou menos global. Esse conceito traz à arte e à literatura a possibilidade de inovar sempre e romper com o fixo, com a tradição, a ousadia (MATOS, 1993, p. 8).

Segundo Peter Gay (2009, p.19), "os climas, mesmo os emocionais, mudam, o que significa que o modernismo teve sua própria história, como todas as histórias, com um lado interno e um lado externo". A partir dessa hipótese, identifica-se que a história do modernismo serve para explicar o movimento regionalista que fez parte dele e, como tal, foi também um processo de mudança e de divulgação de sua própria história na literatura brasileira.

Para Abaurre e Pontara (2005), o modernismo brasileiro propôs novos caminhos estéticos na forma de manifestos para a literatura, cujas ideias reconciliavam a cultura indígena e intelectual. O resgate das manifestações culturais, o uso do recurso da linguagem sem preconceitos e a proposta de ver com olhos livres é uma marca do modernismo no Brasil.

O movimento modernista no Brasil tem seu marco inaugural com a *Semana de 22*. Em um primeiro momento, há uma preocupação imediata com a inserção do Brasil na ordem moderna internacional e no plano artístico, a formação de uma arte autenticamente brasileira. Em um segundo momento, o surgimento de uma preocupação de pensar a identidade nacional brasileira além do nível artístico e estético.

Benedito Nunes (2004) aponta que o Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo foram os degraus que o Modernismo galgou, e que o movimento de 22 foi o seu

“caudatário”. Para o pesquisador, as reverberações desses ismos advindos das correntes europeias no desenvolvimento do nosso Modernismo “deu-se como um mal necessário, ou como uma espécie de ritual de passagem que a literatura brasileira teve de cumprir, antes de alcançar a normalidade da vida adulta”. Ainda para Nunes, o período compreendido entre 1922 a 1930 seria apenas um experimento polêmico, anárquico e imitativo (NUNES, 2004, p. 316, 317).

Se para Benetido Nunes (2004) as obras produzidas nesse período sob o carimbo de modernas não seriam verdadeiramente originais, para Bosi (1994), da *Semana de 1922* ao fim da década, surgiram obras fundamentais para a percepção do Modernismo, tais como:

[...] as Memórias Sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade. Em 1924, O Ritmo Dissoluto; de Manuel Bandeira. Em 1925, A Escrava que não é Isaura, de Mário; Pau-Brasil, de Oswald; Meu e Raça, de Guilherme de Almeida; Chuva de Pedra, de Menotti del Picchia. Em 1926, Losango Cáqui, de Mário; Toda a América, de Ronald de Carvalho; Vamos Caçar Papagaios, de Cassia no Ricardo; O Estrangeiro, de Plínio Salgado. Em 1927, Amar Verbo-Intransitivo e Clan do jaboti, de Mário; Estrela de Absinto, de Oswald; Brás Bexiga e Barra Funda, de Alcântara Machado; Estudos (1. série), de Tristão de Ataíde. Em 1928, Macunaíma, de Mário; Martim Cereré, de Cassiano; Laranja da China, de Alcântara Machado, e a redação inicial de Cobra Norato, de Raul Bopp, que só o publicaria três anos mais tarde (BOSI, 1994, p. 385).

Para Bosi (1994), a *Semana da Arte Moderna* renovava a mentalidade nacional, que buscava autonomia artística e literária. Ela foi o ponto de encontro das várias tendências modernas, ao tempo em que também foi uma plataforma que impulsionou a consolidação de grupos, a publicação de livros, de revistas e de manifestos. Dentre essas publicações, logo após a *Semana de 22*, em maio de 1922, como expressão imediata do movimento aparece a *Klaxon*, o primeiro órgão do modernismo brasileiro. A revista mensal de arte moderna, *Klaxon*, um nome derivado da buzina exterior do carro, aludia ao anúncio, em voz alta, das novidades do mundo moderno.

Apesar de sua curta duração (apenas 9 edições), ela esteve em circulação até janeiro de 1923. O mensário foi inovador em todos os aspectos, no *design* gráfico, na existência da publicidade e na oposição entre o antigo e o novo, tornando-o o modelo para várias revistas que se seguiriam, como a *Antropofagia*. “O que parece apenas incongruência em *Klaxon* terá frutos em toda a década e se

chamará *Macunaíma, Pau-Brasil, Cobra Norato, Martim Cererê*” (BOSI, 1994, p. 386).

No ano em que nascia a revista, também foram publicados os dois primeiros livros do movimento, a coleção de poesia *Paulicéia Desvairada*, de Mário de Andrade, e o romance *Os Condenados*, de Oswald de Andrade. Essas iniciativas foram fundamentais para que o modernismo brasileiro se tornasse algo mais que “novos ideais estéticos ainda confusamente misturados nas noites bulhentas do Teatro Municipal” (BOSI, 1994, p. 385).

Entre os pontos de vista já mencionados, anteriormente, de Benedito Nunes, que crê que entre 1922 e 1930 a obras nada mais eram do que “exageros do Futurismo e do Dadaísmo nacionais” (NUNES, 2004, p. 317) e de Bosi que acredita que “desde o fim da década apareceram obras fundamentais para a inteligência do Modernismo” (BOSI, 1994, p. 385), uma convergência perceptível entre os dois é a figura de Oswald de Andrade como personagem, elemento fundante e essencial ao modernismo brasileiro, como evidenciam os trechos:

Oswald trouxe, para o nosso Modernismo, então em andamento, uma *experiência por participação* (...) no clima de atrito e desafio, na atmosfera de rebeldia e de renovação criados conjuntamente pelos manifestos futuristas, pelos ecos da teorização cubista e pelas expressões circunstanciais do humor *dada* (NUNES, 2004, p. 318).

É a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista, pois foi ele quem assimilou com conaturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/30. Havia nele todos os fatores sociais e psicológicos que concorreram para a construção do literato cosmopolita, daquele *homo ludens* que se diverte com a íntima contradição ética alienado-revoltado diante de uma sociedade em mudança (BOSI, 1994, p. 403).

Esses excertos revelam bem mais do que a importância do poeta para o modernismo brasileiro, revelam traços da sua essência. Oswald de Andrade era conhecido por sua personalidade exuberante e combativa. O modo provocativo e pulsante da sua escrita não passava despercebido, nas suas palavras: “ninguém imagina o esforço feito para liquidar em mim essa primeira timidez. Quando dela saí, saí por explosão. E isso explica muito de minhas atitudes agressivas e insólitas” (FONSECA, 2011, p. 11).

Antonio Cândido, em uma famosa memória sobre ele, construiu uma imagem

que talvez não perca em nada o que sua figura representava para essa sociedade:

[...] Ele scandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade excepcionalmente poderosa atulhava o meio com sua simples presença. Conheci muito senhor bem posto que se irritava só de vê-lo, – como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco. “Esse sujeito não tem pescoço, tem cachaço.” – ouvi de um, que parecia simplesmente tomado pela necessidade de dizer qualquer coisa desagradável. “Que luvas de palhaço!” – dizia outro. Eram as que punha de vez em quando, penso que feitas para esportes de inverno, de tricô, brancas com uns motivos pretos vistosos. “Foi Blaise Cendrars que me deu”, disse ele sorrindo certa vez, na Livraria Jaraguá, onde passava sempre (CANDIDO, 1977, p. 23).

Oswald de Andrade, com a sua explosão de personalidade, tomou para si a tarefa de pensar na brasilidade modernista para além do plano artístico e de avançar em direção ao plano cultural e político. “Ninguém mais do que Oswald de Andrade acentuou, e às vezes até exageradamente, as íntimas relações entre a atividade do grupo de 22 e as correntes renovadoras da época” (NUNES, 2004, p. 327).

3.1 Oswald de Andrade e o projeto modernista

De acordo com Bosi “Oswald de Andrade representou com seus altos e baixos a ponta de lança do ‘espírito de 22’ a que ficaria sempre vinculado, tanto nos seus aspectos felizes de Vanguardismo literário quanto nos seus momentos menos felizes” (BOSI, 1994, p. 403). Em 1923, Oswald de Andrade viajou para a Europa e entrou em contato direto com os movimentos europeus, especialmente o cubismo e o dadaísmo. E foi em Paris, “do alto de um estúdio na Place Clichy - o umbigo do mundo”, segundo Paulo Prado, que ele “descobriu o Brasil” (PRADO, 2003, p. 89). Independentemente da lenda, é interessante notar que, por meio do contato com as tendências da vanguarda europeia, há um entendimento do “brasileiro”, descobrindo a força do nacional, supondo que tal identidade exista.

Benedito Nunes (2004) postula que, a “antropofagia literária” manava do primitivo, que se encontra todos os territórios geo-político. A característica da vanguarda, presente na obra de um Picasso e de outros artistas cubistas, dadaístas, que levou ao “iluminismo” parisiense de Oswald, foi o primitivismo, “o ponto de convergência de nossa vanguarda modernista com as vanguardas europeias” (NUNES, 2004, p. 322). Para Oswald, a Antropofagia significou uma

espécie de redefinição da cultura brasileira em relação à cultura-mãe europeia, em um movimento de autêntica independência através de uma "primitiva" muito brasileira. Com Antropofagia, parece que Oswald de Andrade, através do tortuoso caminho da vanguarda europeia, redescobriu, finalmente, o nacional popular.

Maria Augusta Fonseca cita sobre a consciência de Oswald de como se deu essa descoberta, quando, na abertura da *Exposição de Arte Moderna* em Belo Horizonte Oswald, declara: "se alguma coisa eu trouxe das minhas viagens à Europa dentre duas guerras, foi o Brasil mesmo. O primitivismo nativo era o nosso único achado de 22" (FONSECA 2011, p. 77). Enquanto para o europeu o primitivo era exótico, diferente da "cultura branca", que tinha que ser explorada, para nós era natural a uma tradição, como afirma Antonio Candido, "agora, no Brasil, as culturas primitivas estão misturadas com a vida cotidiana ou ainda vivem reminiscências de um passado recente" (CANDIDO, 1977, p. 121).

Entretanto, foi com o olhar europeu, com essa maneira de ver o outro desconhecido, que Oswald retornou ao Brasil. O Manifesto da Poesia *Pau-Brasil* de 1924 é uma consequência da necessidade de explorar a "primitiva" impressão que guiou a nova disposição intelectual de Oswald de Andrade. Oswald questionou a exploração econômica e a dominação política em um tempo de rígidas posições da elite:

Essa radiografia da vida brasileira que ele faz mistura-se à declaração de princípios e de ação poética. Assim, no "Manifesto da Poesia Pau Brasil", Oswald veicula seu texto numa linguagem telegráfica, de feição coloquial, combinando a densidade expressiva das grandes sínteses e boa dose de humor. Surpreende pela mobilidade da estrutura e pela temática variada, que condensa em pequenos blocos desiguais (FONSECA, 2011, P. 58).

Entretanto, é somente com o *Manifesto Antropofágico*, de 1928, que Oswald descobre a possibilidade de pensar as diferenças da cultura brasileira como um valor em si, que não precisa mais ser endossado pelo europeu como um produto de exportação. "Somente a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente" - são as primeiras palavras do manifesto. Assim é definido o traço da nacionalidade brasileira: ser antropofágico (ANDRADE, 2002, p. 47).

Escrito num estilo humorístico e crítico, atento ao papel unificador da cultura nacional, o *Manifesto Antropofágico* exalta a importância da ingestão e da digestão cultural e seletiva como práticas necessárias para superar toda a obstinação

passada. Segundo Oswald de Andrade, "a antropofagia foi na primeira década do modernismo o auge ideológico, o primeiro contato com nossa realidade política porque foi divisória e orientada para o futuro" (ANDRADE, 1991, p. 111). Ao procurar responder às questões fundamentais, "o que somos" ou "o que nos une", "a metáfora antropofágica indica que o que nos une é o outro, o fato de que ele existe, que ele nos interessa e, sobretudo, que queremos devorá-lo" (ALMINO, 2011, p. 55).

A antropofagia, "ritual de valoração para certos ameríndios que comiam o inimigo a fim de assimilar suas qualidades de guerreiro". No manifesto, à luz dessa tradição, o antropofagismo retorna, então, em toda sua força e sem mediação, o que desde o início representava o elemento indígena das terras brasileiras. "O que é brasileiro", irredutível a qualquer outra cultura ou nacionalidade, é ser Tupi (indiano). Diante dessa questão, Oswald elabora uma paródia de uma conhecida fala do príncipe Hamlet – *Tupi or not tupi – that is the question* ("Tupi ou não Tupi, essa é a questão", famosa frase de Oswald Hamlet - 1995, p. 47) (FONSECA, 2011, p. 75).

Numa tentativa de conscientização, Oswald repeliu a catequese dos europeus que "impôs aos ameríndios sua moral repressora, castrando sua cultura, vestindo suas vergonhas, lembrando que o colonizador branco esmagou a cultura nativa" (FONSECA, 2011, p. 75). Haroldo de Campos, em seu célebre ensaio *Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira*, revela que:

[...] a "antropofagia" oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem", (idealizado sob o modelo das virtudes européias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado (CAMPOS, 2006, p. 234-235).

Dessa forma, o pensamento oswaldiano constitui-se na desconstrução dos valores defendidos até o século XIX e na expansão de possibilidades do trato com a cultura, sobretudo, da arte. Northrop Frye (1992) acredita que uma das funções

práticas da crítica é organizar conscientemente uma tradição cultural para tornar os indivíduos cientes do condicionamento mitológico.

Um divisor de águas para Oswald de Andrade, o *Manifesto Antropofágico*, contém linhas-mestras de um novo movimento, a antropofagia, o projeto estético ideológico mais importante de Oswald de Andrade. “Esses propósitos, em formas variantes, foram por ele perseguidos até o final da vida, ainda que a contundência fosse atenuada e sem a impetuosidade dos primeiros tempos” (FONSECA, 2011, p. 66). Assim, a antropofagia é um traço essencial para a compreensão de seu pensamento crítico e de boa parte de sua obra, acompanhando suas inquietações artísticas e culturais.

Ainda para Nunes, os dois Manifestos, o Pau Brasil, de 1924, e o Antropofágico, de 1928, são “insubstituíveis peças de convivência no levantamento das ideias oswaldianas e na própria dialética do Modernismo” (NUNES, 2004, p. 323). Oswald de Andrade, com a sua consciência intelectual, viva em um pensamento ágil, trouxe ao cenário nacional o despertar da discussão de problemas que, ainda hoje, reverberam, como a questão da identidade cultural e do nacionalismo. A sua poética é assunto do próximo sub-tópico.

3.2 A poética de Oswald de Andrade

Oswald de Andrade iniciou a produção literária ficcional com *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que começou a escrever pouco depois da viagem à Europa, em 1912. Dessa primeira redação da obra, o escritor divulgou vários capítulos em revistas da época. Porém, os fragmentos publicados anteriormente sofreram mudanças, porque Oswald reformulou o texto na década de 1920, forjando uma nova versão sintética e lapidar, terminada em 1923.

A obra *Memórias sentimentais de João Miramar* foi publicada em 1924. Da primeira versão, Oswald aproveitou quase todos os títulos dos capítulos, mas fez uma depuração na escrita, “sustentado por uma visão já armada por conceitos da modernidade” (FONSECA, 2011, p.117,118). A obra, agora revisada, com os novos conceitos, torna-se o rito de passagem para o modernismo, a obra que modelaria os conceitos do modernismo brasileiro, foi classificada por Mário de Andrade como “a mais alegre das destruições”.

Oswald deu o primeiro grande passo para a liberação do verso brasileiro,

estabelecendo uma sintaxe não linear, cuja construção foi, muitas vezes, baseada em técnicas de montagem, na busca de equilíbrio e síntese. No trecho encontrado no livro de Fonseca, Oswald expõe procedimentos artísticos e esclarece concepções sobre a sua arte, sobretudo, a da palavra:

Transponho a vida. Não copio igualzinho. Nisso residiu o mestre equívoco naturalista. A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição. O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve - nunca o que houve (FONSECA, 2011, p. 65).

Embora, de acordo com Fonseca (2011), essas concepções estejam longe de descrever a exarcerbação máxima de Oswald contra o meio social e da sua contundência crítica, as declarações lançam luz sobre os recursos utilizados pelo poeta modernista ao se apropriar do livro de Cantares para produzir o seu poema *Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão*. Do cubismo, ele trouxe a técnica de corte e colagem (montagem); do futurismo, a sequência desordenada de elementos, as palavras livres, a destruição da sintaxe habitual, o gosto pela velocidade, a apreciação do espaço branco.

No *Primeiro caderno do aluno de Poesia Oswald de Andrade*, 1927, podemos ver a exploração do espaço da página, onde os poemas compartilham espaço com os desenhos, produzidos por Oswald. Com isso, o poeta aproxima as linguagens verbal e visual. Augusto de Campos ressalta que, na edição original, alguns poemas curtos, ou "poemas-síntesis", como diria este autor, "cada um ocupa uma página, deixando espaço para a explosão e o choque" (CAMPOS, 1992, p. 22).

Maria Augusta Fonseca (2011), afirma que Oswald consegue extrair aquele máximo de informação com o mínimo de palavras, além de ressaltar que ele apela para a métrica irônica e dúbia, explora a pluralidade de recursos dinâmicos e artísticos bastante sutis e inesperados, provoca situações de alternância, cria sugestões de movimento. Não basta romper com métricas e rimas (versos livres e em branco, cheios de elementos prosaicos), um poema como, por exemplo, *Longo da linha*, feito com apenas nove palavras, rompe com um horizonte de leitura, no qual até mesmo o tempo/expectativa de compreensão da poesia se materializa em um "espaço" maior:

Coqueiros
 Aos dois
 Aos três
 Aos grupos
 Altos Baixos
 (ANDRADE, 1978, p. 137).

Neste e em outros poemas, Oswald justapõe palavras como um operador de câmera, e aqui recria o momento da "longa fila" completa em um poema curto, puramente imaginário. As palavras são fragmentos que simulam o caminho do olho, o caminho da linha. O poema parece ter sido criado com um mínimo de palavras que poderiam registrar esse momento, com a objetividade e frieza de uma câmera. Uma composição semelhante é encontrada no poema "Nova Iguaçu", no qual as linhas são justapostas com substantivos próprios, sem a ajuda de um verbo, compondo um verdadeiro retrato de um novo Brasil:

Nova Iguaçu

 Confeitaria Três Nações
 Importação e Exportação
 Açougue Ideal
 Leiteria Moderna
 Café do Papagaio
 Armarinho União
 No país sem pecados
 (ANDRADE, 1978, p. 108).

A metonímia emerge como um recurso recorrente nos poemas de Oswald, sublinhando e compondo uma obra fragmentária - uma visão do mundo - que favorece a "percepção dos seres e das coisas não em sua plenitude e totalidade, mas em segmentos, partes, fragmentos" (OLIVEIRA, 2002, p. 111).

Os poemas podem ser vistos como *flash* da realidade brasileira (para usar uma rubrica de fotografia), de um ângulo irônico-humoroso, em que a construção metonímica, de acordo com a técnica de montagem, era uma característica constante. No poema seguinte, o momento é tão fugaz que se assemelha a uma verdadeira fotografia, destacando, através da metonímia de "pernas" e "cabeças", uma (micro)realidade do país: o conflito, por exemplo, entre preto (capoeira) e branco (o "sordado"). Além disso, a linguagem coloquial, expressa nesse e em

outros poemas, muitas vezes, enfatizava o humor como parte do projeto modernista de representar/gravar o discurso brasileiro.

Este poema e os outros *Poemas da colonização* são verdadeiros poemas *flash* que assumem de forma crítica e satírica a condição de escravo negro no Brasil naquela época. Os poemas curtos desta série são estruturados como base para que também possam ser considerados como contos curtos, instantâneos da vida cotidiana:

Medo da senhora

A escrava pegou a filhinha nascida Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada
(ANDRADE, 1978, p. 94).

Cena

O canivete voou
E o negro comprado na cadeia
Estatelou de costas
E bateu coa cabeça na pedra
(ANDRADE, 1978, p. 94).

Esses "instantâneos" funcionam, em outro sentido, como testemunhos políticos de uma época, ou como imagens históricas. Oswald, o fotógrafo, o operador, como diria Barthes, olha através do pequeno buraco da câmera para pequenos "momentos" ou flashes da realidade brasileira, que no reino da literatura se tornam poemas-imagens, através dos quais o poeta-fotógrafo consegue delimitar, enquadrar e colocar "em perspectiva o que quer 'capturar' (surpresa)" (BARTHES, 1984, p. 20-21).

Como aponta o crítico Antonio Candido, "Oswald já estava naquela época em contato com as técnicas de fotografia e cinema" (CANDIDO, 1977, p. 14), uma experiência que pode ter sido decisiva na criação de suas narrativas poéticas, que se assemelham, como já foi dito, aos flashes de uma câmera, captando momentos do cotidiano e quase sempre deixando um tom de ironia e humor no ar.

Haroldo de Campos, no ensaio "Lirismo e participação", sobre o poema *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*, acredita que a poética contida no louvor à sua amada, e por que não dizer que a poética de Oswald, "é um exemplo de resposta à provocação da arte revolucionária com fórmula revolucionária, isto é, quer nos dar a ver um poema onde seja possível encontrar uma perfeita isomorfia

entre a solução estética e o engajamento político” (CAMPOS, 1992, p. 93). Isso posto, subtende-se que o poema carrega uma síntese dos valores do poeta. Nele, Oswald faz confluír uma intimidade lírica e fragmentos da realidade externa, a fim de não dissociá-los de sua percepção do mundo, de modo que o poema é explicitamente político.

Tal afirmação condiz com um autor que tinha uma noção elevada da política: “Sempre amei a política em seu verdadeiro sentido. Nunca a pratiquei num nível rasteiro, mas dentro do conceito aristotélico”. Questionado em uma entrevista, no final da vida, qual seria o seu melhor e o pior poema o artista avaliou que Cântico dos cânticos para flauta e violão era o seu melhor poema” (STERZI, 2022, p.38).

4 CÂNTICOS DOS CÂNTICOS PARA FLAUTA E VIOLÃO DE OSWALD DE ANDRADE E O ENTRELACE COM O CÂNTICO BÍBLICO

Um olhar desatento verá no poema que Oswald de Andrade fez para sua mulher, Maria Antonieta D'Alkmin, apenas uma declaração lírica e dramática. Pensado em sua estrutura, em sua decomposição e no contexto da sua produção, final da Segunda Guerra Mundial, 1942, ano em que o *Cânticos dos Cânticos para flauta e violão* foi concebido, percebe-se que essa obra carrega em si temas universais e que congrega um discurso amoroso e crítico harmoniosamente. O poeta, bastante crítico, busca de “empréstimo a fatos ou obras que lhe forneçam os meios para atingir seus objetivos: seja as revoluções russas de 1905 e 1917, seja o filme *O Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, seja o teatro de Maiakowski ou até mesmo a Bíblia”. Tudo é passível de assimilação, utilização ou incorporação para este autor vigoroso e virulento (CURY, 2003, p.13)

Sob a égide desses empréstimos, pontuados por Cury (2003), Oswald de Andrade, debate, polemiza, escreve e aflora o seu lirismo crítico de teor político, típico da sua poética. A intertextualidade em Oswald de Andrade está muito mais próxima da concepção pós-moderna de tempo histórico - voltada para o ato paródico de reescrever a história. Conforme define Linda Hutcheon, na intertextualidade pós-moderna: "os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do 'mundo' e da literatura" (HUTCHEON, 1991, p. 163).

O título do poema *Cânticos dos cânticos para flauta e violão* notadamente é uma intertextualidade com o *Cântico* bíblico, o que não causa nenhuma surpresa ao leitor, no entanto, a interação de Oswald com esse texto, dá-se mais por afinidades que por citações, pois o poeta resvala para a paródia, sem demonstrar qualquer preocupação de profanar a tessitura bíblica. “E a maturidade de um discurso se revela quando o autor, atingindo a paródia, liberta-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades”. A paródia constitui-se como efeito intertextual para a descontinuidade de normas já consagradas – um efeito de deslocamento – de deformação (SANT' ANNA, 2003, p. 28).

Oswald de Andrade percebeu que, para que sua poesia tivesse uma função além do que simplesmente ser poesia, no sentido visual e estético de ser, como

algo que pudesse ter uma dimensão não só ser bela, mas ser política, crítica, educativa e artística ao mesmo tempo, seria necessário negar a própria ideia de poesia tal como era formulada nas primeiras décadas do século XX, engessada a padrões estruturais já convencionados. Negar a poesia como ela era também representava uma afirmação, uma forma de questionar o lugar que a poesia ocupava na hierarquia do pensamento, na cultura e no sistema de valoração atribuída a certas obras e à maneira do fazer poético não só do Brasil, mas do Ocidente como um todo. Essa negação afirmativa é a desautomatização do objeto estético, o efeito de estranhização de Viktor Chklósvski (2019), a criação da visão, e não o seu reconhecimento, por meio da alteração da forma, do não reconhecimento, da transferência de percepção.

A despeito da prevalência da abordagem cômica, a irreverência na obra oswaldiana é subjacente, pois o autor encarava a literatura, não como meio venal de vida, e sim como um apostolado. Oswald constrói sua negação humorística satirizando aqueles que se opunham à sua maneira lírica. Dessa forma, a poesia de Oswald não apenas subverte as normas literárias, mas também questiona os valores sociais e culturais da época. A escrita oswaldiana é marcada pelo uso do humor velado, da ironia e da sátira como recursos para subverter normas e questionar valores sociais e culturais pré-estabelecidos. É a visão carnalizada de Oswald uma das razões pelas quais muitos críticos e leitores não compreendiam seus escritos ou desvalorizavam sua obra.

Em um ensaio publicado escrito a partir do *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, Oswald traça um diálogo a partir de uma repreensão de um crítico que aponta para a importância da tradição na poesia, um "homem de bigodes ruivos", o interpela, repreensivo: - "Você rima com o pretérito perfeito!". - "De fato" - pondera Oswald - "eu havia, sem perceber, cometido mais esse crime contra a carta poética do passado." Oswald buscava criar uma poesia que estivesse em sintonia com o seu tempo, que fosse capaz de expressar os conflitos e as tensões de uma sociedade em transformação. Nesse sentido, a poesia era vista como: "máquina de guerra", "poesia de transição, poesia de guerra, poesia carro de assalto". Essa postura crítica em relação à tradição poética pode ser entendida como um dos aspectos mais significativos da poesia de Oswald. Ele buscou criar uma poesia que não apenas rompesse com a tradição, mas que também se desprendesse dos valores burgueses que permeavam a cultura da época. Sua poesia era marcada por uma visão

de mundo que valorizava a liberdade, a criatividade e a experimentação, e que se colocava como contraponto à poesia conservadora e tradicionalista que predominava na época (ANDRADE, 2004, p.76)

Essa máquina de guerra é a poética de Oswald, o poeta engendra na linguagem toda a sua artilharia, a atualidade era a da Segunda Guerra Mundial, o poema é de 1942, o ensaio de 1943, o seu modo laboral evidente, também transporta-se para outras épocas de sua obra.

Sobre o processo constitutivo dos textos, “é preciso levar em consideração as circunstâncias sociais que possibilitam a ocorrência dessa construção. Todo texto representa, simultaneamente, uma instância tanto de uma prática discursiva quanto de uma prática social” (HATTNER, 2019, p.14). Segue a análise, do fragmento Alerta, o qual demonstra como o poeta transporta para o poema amoroso o contexto de guerra:

Alerta

Lá vem o lança-chamas
 Pega a garrafa de gasolina
 Atira
 Eles querem matar todo amor
 Corromper o pólo
 Estancar a sede que eu tenho d'outro ser
 Vem de flanco, de lado,
 Por cima, por trás
 Atira
 Atira
 Resiste
 Defende
 De pé
 De pé
 De pé
 O futuro será de toda a humanidade
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p.53)

O poeta, em sua relação amorosa, resvala todo o seu lirismo crítico por meio da linguagem, dos símbolos e da sua realidade histórica. Com a progressão do poema, a defesa da relação amorosa se confunde com a defesa da humanidade. “Vivência amorosa e convivência política – opera-se não por um pacto exterior, mas por dentro, na textura mesma da linguagem. O que lhe confere uma singular eficácia” (CAMPOS, 1992, p. 95). Nesse trecho, não apenas as figuras selecionadas pelo eu lírico, mas também a brevidade das frases, remetem a um contexto de decisivo, o qual requer celeridade ao extremo, além da resistência e da defesa de que

depende “toda a humanidade”. Também vale ressaltar a ausência dos sinais de pontuação, que remete à ideia de irreverência e continuidade espontânea (do poema), sem que esteja restrito quer às regras da gramática, quer às regras da vida.

Cântico dos Cânticos para flauta e violão integra a poética funcional do eu-lírico com o eu-coletivo. Nele, Oswald mescla o lirismo amoroso e fragmentos da realidade – “um semelhante conflito de sentimentos e a necessidade de recorrer a uma análoga dialética de expressão”, sua estrutura consiste em uma montagem de quinze fragmentos titulados separadamente – “oferta” até “encerramento e grand finale” - o poeta, isomorficamente, cristaliza o individual e o coletivo (CAMPOS, 1992, p. 93).

Se em todo texto a palavra introduz a ideia de multiplicidade de discursos e grandes possibilidades de integração linguísticas, sociais e culturais, foi a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin que Julia Kristeva introduz o termo intertextualidade, como sendo o “cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos”. Ademais, a literatura constitui-se a partir de permanentes processos de retomadas, empréstimos e trocas. Isso posto, o texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta – a intertextualidade é um elemento essencial do trabalho da língua no texto (SAMOYAULT, 1968, p.15).

A proposta da presente dissertação é pesquisar a intertextualidade entre o poema *Cânticos dos Cânticos para flauta e violão* e o livro bíblico do *Cantares*. Isso, de imediato, já implica lidar com as noções polifônicas e dialógicas trazidas pelas palavras e concretizadas no texto. “Assim, sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura. Desde então é compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura” (SAMOYAULT, 1968, p. 74). Portanto, os textos dialogam no interior do mesmo campo, de modo que o discurso literário se autoreferencia à literatura, ou seja, toma a própria literatura como modelo. De outro modo, “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua desconhecida” (JENNY, 1979, p. 5).

De acordo com Laurent Jenny “a intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é soma dos textos existentes” (JENNY, 1979, p.22). O diálogo do poeta modernista com o livro de *Cantares*, ou *Cântico dos cânticos* de Salomão, para compor o seu *Cântico dos cânticos para flauta e violão* deu-se a partir do título. Para muitos exegetas, o *Cântico* seria uma coletânea de cânticos que celebram o

amor mútuo e fiel que sela o matrimônio - os cantos de núpcias, comum ao oriente próximo e assimilados pelos hebreus.

No título dado por Oswald, há uma alusão explícita à obra canônica, com uma alteração: o acréscimo de dois instrumentos – a flauta e o violão -. Ao introduzir esses instrumentos musicais, o poeta sinaliza o gênero musical choro, um gênero tipicamente brasileiro, tocado nas cantigas de roda à sua época. Com isso, indica como deve ser lida a sua obra – ouvida a lírica do seu amor – por intermédio das imagens sonoras produzidas por esses instrumentos, em uma sinestesia, da visão e da audição, que confluem para causar uma experiência, uma sensação.

Nos dizeres de Landy sobre o *Cântico* de Salomão, o poema é uma sucessão abstrata de imagens verbais. Seu encanto “deriva em parte de sua qualidade musical, sua função como voz; e em parte, de seu jogo imaginativo com a beleza do mundo, correspondente ao nosso próprio devaneio relacionado às sensações com que ele continuamente nos circunda” (KERMODE, 1997, p. 329). No *Cântico* de Oswald, sua constituição textual é quebrada em vários fragmentos, totalizando quinze, divididos em estrofes desiguais, as quais combinam ritmos e exploram campos sonoros inusitados, em um diálogo com a tessitura bíblica e com as coisas que o rodeiam, tais como temas universais, mostrando, de forma surpreendente, o exercício poético do verso livre.

Oswald de Andrade, apropria-se dessa profusão de imagens verbais oriundas da poética salomônica e, ao tomar por empréstimo o título, transforma-as à sua maneira, conferindo-lhes o tom da sua obra, em uma perspectiva bilateral, própria dos estudos das influências no modernismo brasileiro: “a obra atesta um índice de originalidade irreduzível, é que o empréstimo gerou uma relação bilateral mais profunda, por obra da qual o devedor também se torna credor” (NUNES, 1979, p. 27).

A obra atesta a sua originalidade, por ser uma paródia, o que necessariamente a obriga estabelecer um diálogo intertextual de maneira estilizada com os gêneros carnavalizados e com a sátira menipeia. Isso posto, menciona-se que Bakhtin vê a paródia como “elemento inseparável da sátira menipeia e de todos os gêneros carnavalizados”. Ainda segundo Bakhtin, o discurso da paródia traz uma combinação de elementos heterogêneos e aparentemente incompatíveis tais como: o diálogo filosófico, os discursos oratórios, a aventura, o naturalismo, o fantástico, a utopia etc. O autor estabelece, sob essa perspectiva, “o carnaval e sua percep-

ção própria do mundo como o princípio reunificador de todos esses elementos díspares em um todo orgânico e que esse princípio possui uma força e uma vitalidade excepcionais" (BAKHTIN, 1970 *apud* BARROS e FIORIN, 2003, p. 53).

A leiturização operada pelo acréscimo de tais instrumentos ao título "é conceitual na medida que ressignifica o livro bíblico, mobilizando - pela exigência do entendimento do hipertexto bíblico e sua transformação em um gênero musical tão brasileiro como o choro (ou nas cantigas de roda)" (BEZERRA, 2022, p. 172). O poema é marcado pelo ritmo e pela musicalidade, que fazem referência à música popular brasileira e à cultura brasileira.

Na primeira linha do poema, "saibam quantos este meu verso virem", ao usar o verbo ver, Oswald de Andrade cria um jogo poético que introduz o elemento da visão como adequado à recepção da poesia. Isso cria uma tensão com o acréscimo dos instrumentos ao título, que sugere uma operação imaginativa de escuta dos *Cânticos dos Cânticos para flauta e violão*. Essa tensão é intencional e serve para desestabilizar, humorizar e parodiar o título do livro bíblico, além de construir uma imagem sonora como pano de fundo que servirá à leitura do poema, em uma combinação de ritmos dos recursos poéticos, como metáforas, aliteraões, assonâncias e repetições, que enriquecem ainda mais a sonoridade e a musicalidade da obra. O poeta cria uma experiência que envolve não só a leitura, mas também a visualização, a audição e a percepção sensorial.

Maria Antonieta D'Alkmin a musa do poeta modernista, trinta anos mais nova que seu amado, normalista prestes a se formar, foi contratada em julho de 1942, como secretária, a fim de datilografar, catalogar e editar os originais do livro *Marco Zero*. D'Alkmin vê o amor desabrochar por aquele a quem conhecia pela fama e que o ligava a vários casamentos e ao comunismo. Em sua bibliografia memorialística, a amada revela o início desse romance, ou seria, o início do *Cântico* à ela ofertado:

Aconteceu numa tarde de outubro de repentina e violenta tempestade, em que Oswald e eu trabalhávamos tranquilamente em *Marco Zero*, outras que rebentaram em cheio sobre minha cabeça.

De repente, Oswald, sem que eu suspeitasse, deu-me um beijo na testa, proclamando: 'Eu te amo'. No momento de um raio, caí num choro desmantelado. Indaguei de Oswald a razão de sua surpreendente atitude e ele confirmou o que me havia dito: 'Eu te amo'. Minutos depois, ao contrário do primeiro impacto, uma risada brotou de min e eu me senti feliz naquela inesperada situação. Neste momento, o Oswald mostrou-me numa folha de papel dobrado os primeiros versos do *Cântico dos cânticos* escritos a lápis:

Saibam quantos este meu verso virem
 Que te amo
 Do amor maior
 Que possível for

E contou-me: 'Esses versos são o início de um poema que você me inspirou!' (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p.49).

O poema à Maria Antonieta D'Alkmin lhe é dado como "Oferta", título acrescentado, posteriormente, ao trecho que abre o *Cântico*. "Oferta" é a ação de oferecer; contudo, trata-se de um oferecimento não das palavras em um papel dobrado, mas "Do amor maior/Que possível for". O eu lírico à amada "oferta" esse amor, aos outros, porém, ele comunica, em uma linguagem quase cartorial de proclamas: "Saibam quantos este meu verso virem" a mensagem é dada a todos, de forma expressiva e imperativa. "Que te amo" não existe uma preocupação sobre o que os outros vão pensar, ou dizer, mas se ela vai aceitar a oferta e, as condições de tamanho e extensão desse amor – "Que te amo", da extensão que esse amor conseguiu chegar, "Do amor maior" - (do tamanho) - "que possível for". O limite é o próprio amor, pois é ele que vai determinar as suas medidas. O poeta não usa uma só palavra figurada, mas a organização, a combinação delas "se ordenam como um conceito figurado, uma realidade diversa do que as palavras exprimem em sentido próprio" (CANDIDO, 2006, p.116)

Os dois Cânticos, o de Salomão e o de Oswald, constituem a sua estrutura narrativa de maneira independente, são compostos por fragmentos, por pequenos cânticos, o que permite serem lidos separadamente e, ainda assim, se complementarem pela unidade temática, e pelas figuras encapsuladoras. No de Salomão a unidade integralizadora é o tema, o amor e a busca dos amantes para viverem esse amor. No de Oswald, os fios que os interligam são a interação do eu lírico, o individual – a partir da figura de Maria Antonieta, alvo desse amor- e o coletivo – a família da sua amada que não aprova o relacionamento; a guerra e os vestígios do seu passado amoroso. Esse entrelaçamento entre o individual e o coletivo, assim como o conflito desse enlace, ficam evidentes e podem ser compreendidos a partir da:

canção e calendário

Sol de montanha
 Sol esquivo de montanha

Felicidade
 Teu nome é
 Maria Antonieta d'Alkmin

No fundo do poço
 No cimo do monte
 No poço sem fundo
 Na ponte quebrada
 No rego da fonte
 Na ponta da lança
 No monte profundo
 Nevada
 Entre os crimes contra mim
 Maria Antonieta d'Alkmin

Felicidade forjada nas trevas
 Entre os crimes contra mim
 Sol de montanha
 Maria Antonieta d'Alkmin

(...)

Em “Canção e calendário”, título do segundo fragmento do cântico oswaldiano, o modernista produz uma colagem lírica do seu amor à Maria Antonieta em forma de “canção”, sem deixar de lado o “calendário”, o tempo histórico que marcaria para sempre a história, uma guerra mundial. Sobre o *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, Haroldo de Campos observa que Oswald:

[...] consegue realizar a rara fusão do eu-lírico com o eu-participante ou coletivo, superpondo sem transição, solidárias inclusive por encadeamento no plano semântico e sonoro, as imagens da mulher amada e da cidade heroica (Stalingrado, no caso), a primeira perseguida pelas pessoas e convenções, a segunda pela invasão nazista. (CAMPOS, 1989, p.13)

Poiésis artística e práxis social interagem para dar voz, construir imagens e estabelecer o subjetivo sobre a dura realidade: a guerra travada em busca da concretude do amor e as “trevas” do tempo bélico. O eu lírico constrói um arco simbólico entre as barreiras que impede a vivência do amor. Nas palavras de D’Alkmin, trata-se de ‘um duelo de morte’ travado com a família, contextualiza-se à Segunda Guerra Mundial (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p.49). O poeta traz à memória o “Sol de montanha”, pois o verso inicial evoca a esperança de que o brilho do sol e a sua clareza, por mais “esquivo”, arredo e escondido por detrás de uma montanha, que ele possa estar, chegará e que haverá o momento de se estabelecer imponente e, quando esse momento chegar, será a “Felicidade” que se estabelecerá em sua plenitude. Ressalte-se que esta palavra encontra-se só em uma linha, majestosa, demarcando, assim, o

seu reluzir. Além disso, as imagens do sol e o simbolismo felicidade são usados como metáforas para Maria Antonieta D'Alkmin, enquanto “montanha” representa as dificuldades que se agigantaram em torno do amor dos amantes. A metáfora da montanha servirá para dar encadeamento das ideias poéticas e marcar o movimento de subir – alto (monte); descer - baixo (fundo).

As aliterações causadas pelos fonemas |n|, |f|, |p| e o jogo rítmico das assonâncias tônicas e átonas produzem o ritmo do trecho e representam o fio condutor da subjetividade e da sonoridade do poema. O eu lírico movimenta-se no plano vertical de baixo para cima – “No fundo do poço”; “no poço sem fundo”; “No cimo do monte”. No plano horizontal – “Na ponte quebrada”; circunda as águas “no rego da fonte” e “Na ponta da lança” forja o tempo “Nevada”, a figura da neve traz a sensação de depuração e de purificação pelo crime cometido “Entre os crimes contra mim Maria Antonieta D'Alkmin”. As metáforas não são utilizadas como acessório da linguagem, “mas uma de suas modalidades diretivas do pensamento”, esse recurso encontrado na poética bíblica, Northrop Frye, pontua, que, no tecido bíblico, a metáfora é funcional onde “a versatilidade de uma única palavra, como forma, ideia, substância, ser ou tempo pode dar a chave de todo um sistema de pensamento”. Diante dessa constatação, Oswald, sem intenção ou por imersão, se apropria desse recurso e dialoga com o *Cântico* de Salomão na construção do seu *Cântico* para Maria Antonieta D'Alkim. (FRYE, 1992, p. 83).

Ainda sobre “canção e calendário”, Oswald, com o seu espírito combativo, contrasta o imaginário do ideal feminino encontrado na literatura do passado com a valorização de D'Alkmin. O poeta moderno costura um hipertexto a partir de uma leitura crítica desse ideal histórico e transforma Maria Antonieta em um símbolo dessa literatura de vanguarda que ele faz emergir. Para Bakhtin, “antes de tudo, a intertextualidade é interna das vozes que falam e polemizam no texto, nele produzindo o diálogo com outros textos” (BARROS e FIORIN, 2003, p.04). A voz bradou impetuosa “contra a memória forte do costume” e a sua cristalização em arquétipos que se reproduziam na cultura da época (FONSECA, 2008, p.72). Com rimas simples, o eu lírico trava uma luta com aqueles que apontavam o seu vigoroso passado amoroso e os responde:

(...)

Não quero mais as moreninhas de Macedo
 Não quero mais as namoradas
 Do senhor poeta

Alberto d'Oliveira
 Quero você
 Não quero mais
 Crucificadas em meus cabelos
 Quero você

Não quero mais
 A inglesa Elena
 Não quero mais
 A irmã da Nena
 Não quero mais
 A bela Elena
 Anabela
 Ana Bolena
 Quero você

(...)

As negativas, “não quero mais”, direcionam para uma sequência de nomes femininos que se referem, ao mesmo tempo, a mulheres reais e às personagens femininas de narrativas históricas e ficcionais. Oswald de Andrade aproxima-se da Moreninha, personagem da obra inaugural do movimento romântico, de Joaquim Manuel de Macedo, a Ana Bolena controversa rainha consorte da Inglaterra e que inspirou numerosas biografias e obras ficcionais, essas imagens fantasiosas e heroicizadas do feminino que pairam sobre o imaginário literário e real, juntam-se “a irmã da Nena”, que em uma linguagem coloquial, marca proximidade, avizinhandando essas imagens de mulher ideal. O poeta pretere todas elas, as famosas, as idealizadas, as vizinhas, as de longe, as de perto e suplica à sua amada:

(...)

Toma conta do céu
 Toma conta da terra
 Toma conta do mar
 Toma conta de mim
 Maria Antonieta d'Alkmin

(...)

O amor a Maria Antonieta D'Alkmin é historicizado, tal qual é o processo da arte compósita bíblica, já aludidos no segundo capítulo e, que engendrou a composição dos cânticos salomônicos. “Esse esquema é decerto mais elegante que a realidade (...) personagens totalmente fictícios associados, sob a capa de verossimilhança, e personagens

históricos tratados de forma ficcional” (ALTER, 2007, p. 58). Para Oswald, a autorreflexividade da literatura reside no desligamento de propósitos práticos do objeto estético; do refinamento artístico e intelectual “que, no fundo, não é mais do que preguiça colonial-estética helênica e renascentista” (BOAVENTURA, 1990, p. 25). Oswald é agramatical, coloca em primeiro plano aspectos do uso da linguagem, não no seu sentido mórfico, mas no plano da “negação que, por certo, é também uma afirmação, a afirmação de um abalo e, mais que isso, de um deslocamento (STERZI, 2022, p. 31). Nisso, Maria Augusta Fonseca, cita uma fala esclarecedora do modernista sobre procedimentos artísticos e concepções da arte da palavra:

Transponho a vida. Não copio igualzinho (...). A verdade de uma casa transposta na tela é outra que a verdade na natureza. Pode ser até oposta. Tudo em arte é descoberta e transposição.

O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve (FONSECA, 2008, p. 65)

A perturbação proposital da “afasia” e do arranjo das imagens servem para defesa da realização amorosa, os versos são regados pelo drama pessoal-familiar e pelo drama coletivo da guerra. Cada palavra, por mais que pareça simples, é minuciosamente pensada a exaustão a fim de servir o propósito poético do “eu-participante”. Jorge Schwartz, no texto introdutório - “Provisoriamente Definitivo” -, da coleção de arquivos Oswaldiano, cita a “festa” dos pesquisadores ao encontrarem vários manuscritos de importantes obra do autor, dentre essas descobertas, seis rascunhos manuscritos do *Cântico dos cânticos para flauta e violão*. Nas palavras do biógrafo, “esses manuscritos revelam o verdadeiro *work in progress* oswaldiano, o rigor construtivo para a criação do poema e as oscilações de que procura a palavra certa até chegar à depurada definitiva” (SCHWARTZ, 2014, p. 76).

(...)

E se ele vier
Defenderei
E se ela vier
Defenderei
E se eles vierem
Defenderei
E se elas vierem todas
Numa guirlanda de flechas
Defenderei

Defenderei
Defenderei

Cais de minha vida
Partida sete vezes
Cais de minha vida quebrada
Nas prisões
Suada nas ruas
Modelada
Na aurora indecisa dos hospitais

Bonançosa bonança
(ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 50-51)

As aproximações dos cânticos, oswaldiano e salomônicos, revelam que ambos os poemas não demonstram uma efusão espontânea ou uma elocução mecanizada e tradicionalista, como citado anteriormente no cântico de Oswald, uma depuração da linguagem ao seu ponto máximo. No cântico de Salomão, nas palavras de Schonfield, citadas por Cavalcanti “o autor é um mestre da linguagem, na sua capacidade de encontrar a palavra exata, algumas vezes uma palavra rara, de modo a encaixar-se no sentido e na cadência” (SCHONFIELD, 1959, p. 63 *apud* CAVALCANTI, 2005, p. 103,104).

Oswald desenha possibilidades de combate, na reunião familiar em que pediria Maria Antonieta D’Alkmin em casamento, ou convenceria a sua família de torná-la sua amásia. Marcadas pelo “se”, as possibilidades são: “E se ele vier” (o pai de D’Alkmin) “ao lado de meu pai e ele perguntou se eu queria casar com o Oswald Respondi-lhe, rapidamente: Quero!” – “E se ela vier” (a mãe de D’Alkmin) “Você não deve continuar trabalhando com o Oswald. As mulheres que passaram pela vida dele foram todas pra ‘rua da amargura’!” – “E se eles vierem” (os irmãos de D’Alkmin) “O primogênito dos irmãos homens não me dirigiu palavra, nem eu a ele. Os outros condenaram minha peremptória decisão de casar-se com Oswald.” “E se elas vierem”, “A inglesa Elena, a irmã da Nena, Anabela e Ana Bolena”, as mulheres reais, as inventadas, ou todas quantas viessem, até mesmo, “Numa guirlanda de flechas”. A ele, a ela, a eles ou a elas a resposta seria: “Defenderei” o amor que encapsulou o eu e o tú (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 65).

Das muitas alegações levantadas, parte delas pelos irmãos, “inclusive a de que eu seria amásia de Oswald. - Amásia ou esposa no papel, a vida com ele quem vai viver sou eu!” (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 65). Sulamita, a amada de Salomão, de igual modo, trava uma batalha com seus irmãos e sua resposta, considerando a marca do tempo sobre a língua e o contexto poderia também ser dado

por D'Alkmin aos seus: “os filhos de minha mãe se voltaram contra mim, fazendo-me guardar as vinhas, e minha vinha, a minha... eu não pude guardar (CÂNTICO, 1.6). “Os filhos de minha mãe”. Os irmãos voltaram-se contra Sulamita para que esta guardasse a sua “vinha”. No plano sexual, o termo vinha funciona como metáfora para as áreas genitais. Sulamita e D'Alkmin, elas não precisam de algo externo ou de alguém que consagre ou que as permita viverem o amor.

Haroldo de Campos levanta uma questão, em poesia - em que medida o eu-lírico e o eu-participante, contidos no mesmo plano semântico e linguístico, podem conter-se em um objeto sem desgastá-lo da sua categoria do estético, sem redundar em retórica sentimental? O crítico levanta a questão e ele mesmo responde usando o *Cântico dos cânticos para flauta e violão* – “Raras vezes, em nossa poesia, o *phatos* amoroso atingiu tal densidade, feita, não obstante, de agudo despojamento”. Para Campos, “um poema de defesa total e obstinada desse amor, contra tudo e contra todos, convenções ou pessoas, que a ele se opunham” (CAMPOS, 1992, p. 93,94). Na sequência de “canção e calendário” o poeta lança um:

convite

Escuta este verso
 Qu' eu fiz pra você
 Pra que todos saibam
 Qu' eu quero você
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 51)

O “convite”, o eu lírico por intermédio do verbo escutar, contrapõe o seu título, não é um convite, mas sim um imperativo afirmativo “escuta”, que denota uma lírica apaixonada de um “eu” para um “tu” e que resvala no “todos”, é uma mensagem para eles, os que se opunham a seu amor à Maria Antonieta. O verso é o selo desse amor, a comprovação desse amor total. Oswald a ama, pois fez verso para ela. Assim, o “saibam” estabelece um diálogo com todos que tiverem acesso a sua escritura de que seu amor é real, autobiográfico e escorre para a sua poesia.

imemorial

Gesto de pudor de minha mãe
 Estrela de abas abertas
 Não sei quando começaste em mim
 Em que idade
 Em que eternidade
 Em que revolução solar
 Do claustro materno

Eu te trazia no colo
 Maria Antonieta d'Alkmin

Te levei solitário
 Nos ergástulos vigilantes da ordem intraduzível
 Nos trens de subúrbio
 Nas casas alugadas
 Nos quartos pobres
 E nas fugas

Cais de minha vida errada
 Certeza do corsário
 Porto esperado
 Coral caído
 Do oceano
 Nas mãos vazias
 Das plantas fumegantes

Mulher vinda da China
 Para mim
 Vestida de suplícios
 Nos duros dorsos da amargura
 Para mim
 Maria Antonieta d'Alkmin

Teus gestos saíam dos borrinhos incompreendidos
 Que tua boca ansiosa
 De criança repetia
 Sem saber
 Teus passos subiam
 Das barrocas desesperadas
 Do desamor
 Trazias nas mãos
 Alguns livros de estudante
 E os olhos finais de minha mãe
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 51-53)

No conjunto de pequenos poemas que forma “imemorial”, aquilo que não se tem na memória por ser muito antigo, a figura materna funde-se na imagem poética de D’Alkmin. É pelo viés da arte antropófaga que Oswald retoma o sentimento órfico de suas reflexões filosóficas e, em uma linguagem coloquial, quase confidencial se reveste de “Claustro materno” e aponta “De criança repetia” – “A nova poesia restaura o reino da criança, do primitivo e do louco. Ouçamos Nietzsche”.

Como promulga o poeta sobre o fazer poético e o entrelace do seu pensamento filosófico-político (STERZI, 2022, p. 39). Antonio Candido (1990) aponta sobre a permanência da infância em Oswald. Como recurso de negação à norma, do menino que não quis crescer, o seu amadurecimento seria perecer, permanecer infante seria uma quebra, uma evasão, uma ruptura da ordem das coisas e um mergulho nelas.

A poesia que emana dessa “permanência da infância” se faz, simultaneamente, tarefa ético-política, no que diz respeito a construir o processo de identificação, compressão e reconhecimento de si e do outro, mas também exercício heurístico que diz respeito à percepção de mundo. É a escrita com a aventura e a liberdade, sem amarras a papéis sociais, ou seja, o direito de brincar e não se adultizar é o que faz com que o poeta escreva sempre de novo — e sempre diferentemente.

Para além dessa “permanência da infância” da qual fala Antonio Candido (1990), para a compreensão do teor político do *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, na visão do autor, como o melhor dentre a sua obra explicitamente política. O cântico evidencia o espaço do matriarcado como exercício político, filosófico e poético de Oswald de Andrade, de modo que o matriarcado/primitivo, que coaduna na figura da mãe, seria a capacidade de recuperar a solidariedade social. Enquanto o patriarcado, estabelece o seu contraponto no mundo civilizado. Benedito Nunes centraliza-se na relação dialética entre esses dois hemisférios, nos quais tese e antítese materializam o confronto entre o pré-histórico e o histórico, entre a vida primitiva e a civilização. “As relações matriarcais e antropofágicas comporiam então o status do homem natural.” (NUNES, 1979, p. 70)

Do ponto de vista estético, a escrita de Oswald de Andrade pode ser compreendida sob o “signo da devoração” que, de acordo com Antonio Candido, “posto em face do mundo – da natureza, da sociedade, de cada homem – Oswald os engloba e assimila à sua substância, a ponto de parecerem projeção do seu eu” (CANDIDO, 1990, p. 17). Sterzi lembra que o próprio Oswald, no “*Manifesto Antropófago*”, descreve da seguinte forma o seu percurso de conhecimento pela devoração: “da equação eu parte do *Cosmos* ao axioma *Cosmos* parte do eu”. Tal afirmação configura-se como uma figuração do mundo como “projeção” do eu oswaldiano, mas do próprio eu que se deixa atravessar e abalar pelo mundo, tal como a Antropofagia foi pensada. Afinal, “Não se trata reduzir o mundo à sua medida (isto é, à medida do eu, como diz Candido), mas alcançar o ponto em que a distinção entre eu e mundo não se ponha mais” (STERZI, 2022, p. 41).

Para Coutinho et al. (2019), a configuração estética da escrita Oswaldiana “é marcada acentuadamente pela ruptura. A ruptura representa a superação e a recusa aos costumes e aos modos de pensar correntes, e na prática também se manifesta pela quebra da fronteira entre prosa e verso” (COUTINHO e BENITES,

2019, p. 75). Ademais, para os autores, “nota-se em sua poética uma estrita ligação com a cultura antropofágica produzida por uma cultura matriarcal, ou seja, uma poética que representa o repúdio ao tecnicismo” (COUTINHO e BENITES, 2019, p. 72). Nas palavras de Oswald de Andrade: “eu nunca fui capaz de contar sílabas. A métrica era coisa a que minha inteligência não se adaptava, uma subordinação a que me recusava terminantemente” (DA SILVA BRITO, 1971, p. 30).

A natureza fragmentada das estruturas dos cânticos de Salomão e de Oswald não os impediu de apontar certos aspectos fundamentais de suas épocas. No cântico de Oswald, além da guerra que reverbera em sua escrita, o autor se apropria do conceito de materno do *Cântico* de Salomão quando os devora ao seu conceito filosófico matriarcal e os manipula como procedimento estético. Conforme Bakhtin, Julia Kristeva pontua que, “a história e a moral escrevem-se e leem-se na infraestrutura dos textos” (KRISTEVA, 2005, p. 66).

No *Cântico dos Cânticos* ou *Cantares*, conforme descrito no trecho: “encontrei o amado da minha alma. Agarrei-o e não o soltei, até levá-lo à casa da minha mãe, ao quarto daquela que me concebeu” (CÂNTICO 3.4). Sulamita não deseja literalmente que fossem irmãos, “mas que tivessem a liberdade de exprimir publicamente seu amor.” O que nem mesmo entre marido e mulher era bem-visto, ao contrário entre irmãos que era perfeitamente permissível (EATON e LLOYD CARR, 1989, p. 325).

E ainda: “Ah! se fosses meu irmão, amamentado aos seios da minha mãe! Encontrando-te fora, eu te beijaria, sem ninguém me desprezar: eu te levaria, te introduziria na casa de minha mãe, e tu me ensinarias; dar-te-ia a beber vinho perfumado e meu licor de romãs (CÂNTICO 8. 1, 2). O texto bíblico é relativamente direto. Eaton e Lloyd chama atenção para o problema hermenêutico do significado da palavra traduzida “ensinarias”, uma vez que o verbo carrega o sentido de “ensinar” ou “aprender” e que, na língua original, “a forma aqui pode ser a segunda pessoa, masculino, singular ou a terceira pessoa, feminino, singular, podendo referir-se ao amado “tu ensinarás”, ou à mãe, “ela ensinou” (EATON e LLOYD CARR, 1989, p. 325).

A imagem da mãe como vértice para a consumação sexual dos amantes, no *Cantares*, é um resquício da poesia de amor praticada no oriente próximo, tal qual os *wasfs*. Cavalcanti alude que, na concepção de Pablo Andiónach, a figura da mãe, no cântico, de estabelecer o vínculo com a filha por intermédio do “momento em

que a atividade sexual de uma deu lugar à concepção da outra. (...) A mensagem é, por conseguinte, que a sexualidade feminina não começa com esta mulher, mas esteve presente na sensibilidade das mulheres que a precederam (CAVALCANTI, 2005, p. 323).

Para Eaton e Lloyd Carr, a lírica amorosa do antigo Oriente Próximo “é marcada pela franqueza, pela abertura, pela ternura, tudo isto misturado com ardente expectativa, e descrições eróticas explícitas, objetivando o amado e a amada. Cantares de Salomão não constitui exceção” (EATON e LLOYD CARR, 1989, p. 201). “O Matriarcado é uma entidade mítica”, é como entende Coutinho e Benites (2019, p. 74). Oswald causa uma afasia, uma ruptura na imagem ocidental sacralizada de uma mãe ao uni-la à imagem da mulher amada, o objeto de desejo a quem ele quer ensinar – “O segredo onomatopaico do mundo”:

Dote

T'ensinarei
O segredo onomatopaico do mundo
Te apresentarei
Thomas Morus
Federico García Lorca
A sombra dos enforcados
O sangue dos fuzilados
Na calçada das cidades inacessíveis

Te mostrarei meus cartões postais
O velho e a criança dos Jardins Públicos
O tou-tou de dançarina sobre um táxi
Escapados ambos da batalha do Marne
O jacaré andarilho
A amadora de suicídios
A noiva mascarada
A tonta do teatro antigo
A metade da Sulamita
A que o palhaço carregou no carnaval
Enfim, as dezessete luas mecânicas
Que precederam teu uno arrebol
(ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 55-57)

A língua em Oswald de Andrade é simples e aparece em versos com um falar cotidiano, o qual não intenciona só embelezar as expressões, mas criar imagens que visam ditar um comportamento, uma ação. Se a linguagem é simples, o construto e o arranjo das imagens evocadas são de grande erudição crítica. Para Oswald, mais do que palavras, os fatos históricos e a historicização contam como um ornamento, têm um valor performativo. Não se trata simplesmente de imagens,

mass de verdades históricas voltadas para anúncio de um amor arrebatador. Essa é a maneira como ele é e é assim que ele entende a linguagem: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 1978, p.6).

O modernista recorre a “Thomas Morus”, político humanista, autor da obra *Utopia*, defensor de uma sociedade ideal, regida pela lei e pela religião; Federico García Lorca, poeta espanhol que fez arte de ataque, de sobrevivência em meio às rachaduras políticas e culturais; à obra de Manning Coles, *A sombra dos enfocados*, e a cartões postais. Em uma teia de significação, o poeta constrói “paralelismo de significado”, de pensamento, tal qual a poesia bíblica se propõe. Para Alter, os poetas hebreus antigos estão constantemente promovendo significados para os quais o ouvido ocasional captam a mera repetição (ALTER e KERMODE, 1997, p. 658).

Em uma leitura despreziosa, desatenta, o poema não passa de um emaranhado de orações desconexas. Sob a luz da intertextualidade, porém, Kristeva, amparada pelos conceitos de Bakhtin, pontua que, o “diálogo e ambivalência são o único procedimento que permite ao escritor entrar na história, professando uma moral ambivalente, a da negação como afirmação” Isso posto, na visão da autora, a ambivalência “implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história”. (KRISTEVA, p. 71,72). O fragmento “dote” é repleto de referências da política, da história, da literatura e da Bíblia, de onde ele tirou “a metade da Sulamita”. Os fios entrecruzam-se, não como um livro de citações, mas como um “diálogo como transgressão (...) testemunhada por uma certa literatura moderna erótica e parodística” (KRISTEVA, 2005, p. 74).

Oswald de Andrade dessacraliza Sulamita. Se, na Bíblia, ela é conceito do amor total, símbolo de um povo a quem o amado deseja ardentemente possui e, para o cristianismo, o símbolo de um povo que espera o retorno do seu amado. Em *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, ela é “a metade”, “A que o palhaço carregou no carnaval”. Bakhtin, entende o discurso poético como polifônico, que alcança a sua plenitude no discurso do carnaval, pois “transgride as regras do código linguístico, assim como as da moral social, adotando uma lógica de sonho”. Ademais, “o diálogo é melhor ilustrado na estrutura da linguagem carnavalesca, onde as relações simbólicas e a analogia precedem as relações substância-causalidade” (KRISTEVA, 2005, p. 74-76).

Com “o segredo onomatopaico do mundo”, o poeta busca a imanência, a plena realização dos seus desejos, a satisfação sexual e os sons produzidos segredados pelos amantes. O modernista não deseja prazer solitário, antes, anseia ensinar e contrariar o fluxo comum em que os pais da noiva dão o “dote”, ele oferece o seu. O eu lírico não ousa revelar os sons onomatopaico, pois os entende como sagrados. Eugene Webb, sobre a postura do sagrado e sua eminência no uso da linguagem, aponta o seu aspecto experiencial e afirma que este deve ser considerado, uma vez que o senso do sagrado, como “uma força que dá origens a conceitos e que pode até mesmo violar os seus limites. Quando isso acontece, a linguagem tradicional não mais se adequa com tanta precisão, e utilizá-la passa a ser rude e provavelmente capcioso” (WEBB, 2012, p. 293).

Se a linguagem não daria conta de expressar a eminência sacra da realização amorosa, o tempo também não. Em “canção e calendário”, Maria Antonieta D’Alkmin é o símbolo do amor no tempo presente, a colagem cronológica no passado e a expressão do desejo no futuro. Em outro fragmento temporal:

relógio

As coisas são
 As coisas vêm
 As coisas vão
 As coisas
 Vão e vêm
 Não em vão
 As horas
 Vão e vêm
 Não em vão

(ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 55)

Analisado como unidade de sentido isolado, o enxerto posto é banalizado como algo recorrente, cotidiano, tal qual o “tic tac” de um relógio, que a disposição das palavras recria mentalmente. O fragmento não possui nenhuma expressão amorosa, nem exaltação do amor à sua musa. Apenas o ir e vir do pêndulo, a rotina, o esquecimento, o que não condiz com a tessitura proposta. Contudo, se analisado como uma arte compósita, como defende Alter, sobre a composição bíblica, amplia-se a visão e a compreensão desse fragmento como unidade do todo. Na visão de Alter, os textos da Bíblia possuem descontinuidades, duplicações e contradições difíceis de se harmonizarem com o senso comum acerca da unidade literária. O crítico

chama atenção do modo de como os autores e redatores bíblicos concebiam a suas escritas:

Trabalhavam com noções de unidade bastante diferentes das nossas, e que a plenitude de expressão que procuravam obter quando escreviam levou-os muitas vezes a transgredir o que uma cultura e uma época posteriores inclinaram-se a diagnosticar como cânones de unidade e coerência lógica (ALTER, 2007, p. 200)

O tecido bíblico pode não ser o tecido acabado que a tradição imaginou, mas pode ser a miscelânea, a heterogeneidade e a confusão de textos, “lida com mais minúcia, forme um padrão intencional” (ALTER, 2007, p. 200). O hebraísta levanta certas passagens bíblicas para desvelar o que ele chamou de “lógica narrativa”, em detrimento da “lógica linear”, frente às aparentes repetições contraditórias. Para ele, o autor hebreu antigo não seria “tão tolo ou incapaz a ponto de não perceber o conflito” exigido pela harmonização interpretativa, mas estava perfeitamente consciente, apenas “considerou-a superficial” (ALTER, 2007, p.207,208) Tal procedimento, não se explica, mas traz luz ao que ocorre nos fragmentos poéticos “canção e calendário” e “relógio”.

Em termos práticos, uma leitura que busca harmonizar os fragmentos oswaldianos depara-se com uma aparente contradição, como aludido acima, no entanto, se a leitura empreendida visa juntar as unidades temáticas, ou seja, juntar o todo fragmentado sob o tema proposto pelo autor – o amor arrebatador à D’Alkmin -, encontrará um tecido multifacetado harmonioso. Robert Alter menciona a descrição clássica de Sergei Eisenstein do efeito da montagem cinematográfica, que certamente ajuda na compreensão da arte compósita como procedimento:

A justaposição de dois planos independentes por sua junção assemelha-se menos a uma simples soma de um plano mais um plano do que a uma criação. Assemelha-se a uma criação - e não à soma de suas partes - devido à circunstância de que em cada justaposição o produto é qualitativamente distinto de cada elemento componente visto em separado. [...] Cada segmento da montagem passa a ser não uma coisa desvinculada, mas uma representação particular do tema geral (EISENSTEIN, 1943, p.17 *apud* ALTER, 2007, p. 211)

De acordo com Jamil Haddad, a primeira impressão que se tem, quando em contato com o *Cântico* de Salomão, é a de que o poema bíblico não passa de “um agregado mais ou menos desconexos de fragmentos líricos”. No entanto, Haddad

constata que ele “é uma unidade compreendida sobretudo como uma convergência de todos os momentos do poema em torno de uma ideia fundamental, a fidelidade e a pureza do amor de duas criaturas” (HADDAD, 1950, p. 17).

A soma do todo não se faz de maneira quantitativa, considerando cada parte de maneira isolada, mas ele é somado por aglutinação, por meio da qual podem ocorrer perdas de sentido. No caso do *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, sua estrutura consiste numa montagem de quinze fragmentos, titulados separadamente desde “oferta” até “encerramento e gran-finale”. Somados por justaposição, cada segmento da montagem contribui para representação do tema geral: a celebração da mulher de Maria Antonieta D’Alkmin “– poema de amor total – conquistado ao cabo de andanças e lutas, na maturidade da prática da vida – é também um poema de defesa total e obstinada desse amor contra tudo e contra todos, convenções ou pessoas, que a ele se opunham” (CAMPOS, 1992, p. 93)

Em linhas gerais, verifica-se a justaposição e a ordenação desses segmentos: “alerta”, “fabulário familiar”, “acalanto”, “relógio” e “compromisso”. Os fragmentos estão postos exatamente nessa ordem e coadunam para a construção do todo sentido temático:

alerta

Lá vem o lança-chamas
 Pega a garrafa de gasolina
 Atira
 Eles querem matar todo amor
 Corromper o pólo
 Estancar a sede que eu tenho d’outro ser
 Vem de flanco, de lado,
 Por cima, por trás
 Atira
 Atira
 Resiste
 Defende
 De pé
 De pé
 De pé
 O futuro será de toda a humanidade

fabulário familiar

Se eu perdesse a vida
 No mar
 Não podia hoje
 T’a ofertar
 Os nevoeiros, as forjas, os Baependis
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 53,54)

No “alerta”, a guerra contextualiza-se com a luta travada pelos apaixonados para o pleno estabelecimento da relação amorosa. “O lança chamas” “vem de flanco, de lado, por cima, por trás” e chega “no mar” do fragmento “fabulário familiar”, que em sua concepção titular denota um conjunto de fábulas que já lhes são conhecidas, familiares; ou por fabulística da família, e ainda, por fábulas familiar. No fragmento, o poeta ressentir-se com a possibilidade perder a vida, e assim, - “t’a ofertar” - não ter a ofertar à D’Alkmin: “os nevoeiros”, metáfora para a obscuridade, a sombra que nevoaçava sobre os amantes - “as forjas” que os fundiria, os modelariam, os tornaria mais fortes - “os Baependis”, a clareira, o rasgo na mata fechada, a saída do nevoeiro pelas armas forjada no fogo. O eu lírico constrói uma progressão de sentidos em um movimento perpendicular, por meio do qual a teia de significação é construída, e não atribuída somente pelo fragmentos isolados, mas pelo conjunto justaposto dos segmentos que o antecedem e o precedem.

acalanto

Acuado pelos moços de forcado
Flibusteiro
Te descobri

Muitas vezes pensei que a felicidade sentasse à minha mesa
Que me fosse dada no locutório dos confessionários
Na hipnose das bestas-feras
No salto mortal das rodas-gigantes
Ela vinha intacta, silenciosa
Nas bandas de música
Que te anunciavam para mim
Maria Antonieta d’Alkmin

Quando a luta sangrava
Nas feridas que sangrei
C’o alfinete na cabeça te deixei
Adormecida
No bosque
T’embalei
Agora te acordei
(ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 54)

Sob o título “acalanto”, música de ninar e aconchego, D’Alkmin é elipsada. Enquanto o seu amado é acuado, como manda a tradição, pego pelas unhas como um touro pelos moços de forcado. A luta engendrada pelas camadas críticas à sociedade e suas esferas, agora, torna-se corpórea em “quando a luta sangrava”, “nas feridas que sangrei”. Assim, o sangue assume metaforicamente a dor, em um

processo metonímico, a luta e a ferida sangra. Da terra para o mar, a luta é transportada, não pelo “flibusteiro” que o poeta assume ser, mas pelos fragmentos anteriores, que o eu lírico “alerta” - “Eles querem matar todo amor” - “Corromper o polo” - “Estancar a sede que eu tenho d’outro ser”. A artilharia pesada que vem de todos os lados, “vem de flanco” – “por cima, por trás”, tem a intenção de acabar com o amor obstinado. Diante disso, o amante não conseguiu uma outra saída, a não ser navegar “no mar” do “fabulário familiar”, a fim de buscar “acalanto” da amada, se fez “flibusteiro”, pirata do mar, para então “descobri” - “Maria Antonieta D’Alkmin” - “Adormecida” – “No bosque” ao encontrá-la, o poeta a embala e, mesmo avesso a métrica, rima – “T’ embalei” “agora te acordei”.

relógio

As coisas são
 As coisas vêm
 As coisas vão
 As coisas
 Vão e vêm
 Não em vão
 As horas
 Vão e vêm
 Não em vão
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 55)

O poeta desperta-a, pois o “relógio” já marca, não o tempo de maneira cronológica, o *chronos*, o tempo calculado e subordinado à linearidade, mas o tempo *kairós*, o momento oportuno de viver o amor, apesar da temporalidade sombria que os cercam, pois - “as coisas são” como são - “as coisas” – “vão e vem” – “as coisas vem” – “as coisas vão” – “não em vão”. O eu lírico celebra que todas as vivências o trouxeram para esse tempo, coisas foram e vieram para o alcance desse fim. No fragmento que anterior, o poeta descreve suas vivências à procura da felicidade nos âmbitos familiar - “muitas vezes pensei que a felicidade sentasse à minha mesa” –, espiritual - “que me fosse dada no locutório dos confessionários” –, transcendente - “na hipnose das bestas feras – infantil: “no salto mortal das rodas gigantes”, que configuram exemplo das coisas que se foram, mas coisas também vêm. Segundo o poeta, “ela vinha intacta, silenciosa” anunciada “nas bandas de música” “Maria Antonieta D’Alkmin”. A espera não foi em vão, “as horas” trouxeram D’Alkmin e os atou em um:

compromisso

Comprarei
 O pincel
 Do Douanier
 Pra te pintar
 Levo
 Pro nosso lar
 O piano periquito
 E o Reader's Digest
 Pra não tremer
 Quando morrer
 E te deixar
 Eu quero nunca te deixar
 Quero ficar
 Preso ao teu amanhecer
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 53-55)

Haroldo de Campos afirma que “é hábito na poesia oswaldiana, os títulos acabam se integrando no corpo das respectivas seções do poema” (CAMPOS, 1992, p. 94). O “compromisso” era bem mais do que titular, o fragmento assume o efeito de pacto no corpo dos versos poéticos. Pacto que vai para além da vida:

(...)

Quando morrer
 E te deixar
 Eu quero nunca te deixar
 Quero ficar
 Preso ao teu amanhecer
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 55)

Ademais no “compromisso”, Oswald de Andrade vê-se refletido na imagem que a crítica construiu em torno do pintor Henri Rousseau, conhecido como Douanier por seu trabalho como aduaneiro na Alfândega. Com traços primitivistas e uma aparente ingenuidade artística e grotesca, o pintor ab-rogava os cânones até então reconhecidos. A sua obra foi pouco apreciada pelo público geral e pelos críticos. “Comprarei o pincel” é a validação da arte do Douanier por Oswald, que conhece muito bem o peso da crítica sobre a suas obras – é a subjetividade e a mercantilização posta no sentimento do poeta. “O piano periquito” e a “revista Reader's Digest” justapostos aglutinam o sentimento normatizador comum à sociedade da época, na qual a revista era um instrumento de regulação social feminina, com imagens comerciais, lições sobre como se portar à mesa, novelas femininas, fatos ou histórias sobre a Segunda Guerra do ponto de vista dos aliados, além da promoção

da propaganda do regime instalado, que censurava a imprensa e conduzia a opinião pública (DE MELLO, 2014). Assim, o lirismo de Oswald de Andrade cotidianizou-se pela objetividade do mundo das coisas que são como são, marcadas pelas horas e por uma rotina mundana a qual o poeta deseja ficar preso ao alvorecer da sua amada.

Empreendidas as análises, observa-se que visam esclarecer a arte compósita bíblica e sua harmonização nas estruturas textuais multifacetadas que propõe Robert Alter (2007). Conclui-se que o fragmento “relógio”, se deslocado do segmento onde foi justaposto, não só se contrapõe ao fragmento “canção e calendário”, mas se desarmoniza com o todo textual - como já analisado em parágrafos anteriores. Além disso, mesmo sendo duas unidades de marcação temporal “calendário” - “relógio” e por mais que estejam dentro do mesmo campo semântico do tempo, as imagens evocadas por “relógio” não convergem à temática poética – nenhuma exaltação à musa do poeta, nenhuma defesa heroica, nenhuma camada crítica – só ao objeto concreto e frio, só ao tilintar da disposição das palavras em um tic-tac sem fim, a uma rotina a que o eu lírico está aprisionado nas coisas que são como são – “as coisas são” as coisas vêm” “as coisas vão”. Vejamos mais uma vez o fragmento de forma isolada do segmento em que foi justaposto:

acalanto

(...)

relógio

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão

Compromisso

(...)

(ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 55)

Examinando-o a partir do ponto de onde foi posto, entre “acalanto” e “compromisso”, perceber-se-á que “relógio” coopera para a unificação do todo e que a

aparente contradição dissonante é uma das características do tecido textual multifacetado que o autor habilidoso manipula, recorta, monta, estabelece novos padrões de relação das unidades e “transpõe o centro da mensagem poética para as sequências” (KRISTEVA, 2005, p. 113).

Jorge Schwartz aponta que “a ideia do acaso ou da improvisação no processo composicional do autor é abolida”. O biógrafo recorre à Maria Augusta Fonseca e a Antonio Candido para “destacar a vocação para o fragmento, estilema integrador da vida e da obra” como característica da usina literária da vida e das obras oswaldiana (SCHWARTZ, 2014, p. 77).

black-out

Girafas tripulantes
Em pára-quedas
A mão do jaburu
Roda a mulher que chora
O leão dá trezentos mil rugidos
Por minuto
O tigre não é mais fera
Nem borboletas
Nem açucenas
A carne apenas
Das anêmonas

Na espingarda
Do peixe espada
Transcontinental ictiossauro
Lambe o mar
Voa, revoa
A moça enastra
Enforca, empala
À espera eterna
Do Natal

Desventra a ventre donde nasceu
A neutra equipe
Dos sem luar
No fundo, fundo
Do fundo mar

Da podridão
As sereias
Anunciarão as searas
(ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 58-60)

A “estilística miramarina” à estética do fragmentário é apontada como valor oswaldiano, por Haroldo de Campo, no ensaio em que analisa a obra inaugural do modernismo, *Memórias sentimentais de João Miramar*. Para o autor, a obra revela

o procedimento estilístico que consiste na disposição de palavras de maneira em que a sua apresentação não seja de modo óbvio. Nas palavras do crítico “é o processo metonímico pelo qual os dados de uma realidade trivial (irrelevante na sua versão estilística originária, convencional) são reelaborados, rearticulados, reordenados para adquirir condição estética” (CAMPOS, 1992, p. 105). É sob o blackout que Oswald impõe o procedimento miramarino, ao produzir o seu “rodízio apocalíptico” de imagens, fundado na realidade do texto como coisa de palavras, cuja coerência se mede pelos seus próprios materiais - as palavras ordenadas em um certo nível de contiguidade. “Girafas tripulantes” “em paraquedas” – tripulantes e paraquedas atuam como contíguos do ar, ou seja, existe um plano de reconhecimento dessas palavras em que o termo girafa une ao tempo que estranhaliza.

Haroldo de Campos (1992), amparado pelos estudos de Roman Jakobson, em uma tentativa de detectar a chave de entendimento do procedimento estilístico acima mencionado, discute sobre dois “tipos de perturbação afásica”: “a que afeta a operação de substituição”, atingindo a relação de similaridade que dá a metáfora, e a que atinge a combinação e a formação de contexto, como sendo “a capacidade de hierarquização das unidades linguísticas, a relação de contiguidade que constitui a metonímia” (CAMPOS, 1992, 98). O crítico aponta ainda que o discurso normal opera nos polos da metáfora e da metonímia e que, por questões de ênfase estratégica no estilo de Oswald, a metonímia tem mais recorrência.

As células rítmicas dos fonemas |em| e |as| produzem o som do tipo aliterativo nas expressões - “nem borboletas”; “nem açucenas”; “a carne apenas”; “das anêmonas”. “O tigre não é mais fera” é “a carne apenas” é a perturbação da impossibilidade da substituição que a disposição da palavra gerou. No caso, a similitude ocasionou a metáfora, “o tigre não é mais fera”, mas não é um animal delicado, do tipo inseto “nem borboletas”; “nem açucena”, pois com a sua beleza, perfume e ornamento é “a carne apenas” “das anêmonas”. O termo anêmona encapsula a própria perturbação metafórica, assim o eu lírico deixa claro que o tigre não é um animal, como a borboleta o é, não é uma flor, é “a carne apenas” de um invertebrado ambíguo, de modo que aqueles que têm pouca ou nenhuma familiaridade com a escrita oswaldiana questionam-se: anêmona é uma planta ou um animal? A Carne das anêmonas é a metáfora para o tigre, que não é mais uma fera, ou seria uma metonímia? O tipo de leitura desse “estilo miramarino” “exige um leitor ativo, não

só do ponto de vista interpretativo, mas também da própria montagem, selecionando e combinando os fragmentos disponibilizados pelo autor, numa associação de imagens e ideias (CANTARINO, 2016, p. 425).

Açucena assume-se como o canal onde ocorre a transposição do tema amoroso para o social, porque vive entre os espinhos, ou seja, sabe estabelecer-se nos espinhais de uma guerra. Com o “nem açucenas”, o eu lírico transporta o leitor para o contexto da guerra e o desvincula da imagem da singela flor da qual Salomão, em seu cântico, compara a sua amada: “como açucena entre espinhos é minha amada entre as donzelas” (CÂNTICO, 2.2) e com a qual Sulamita estabelece poses: “meu amado é meu e eu sou dele, do pastor das açucenas” (CÂNTICO, 2.16). “Blackout” é entretecido por imagens “fálicas e bélicas” em um andamento anafórico e paralelístico, pela técnica da repetição aliterativo, agnominativo e paronomástico - “na espingarda” “do peixe espada”; “no fundo, fundo” “do fundo mar”; “voa, revoa”, “a moca enastra” “enforca, empala”, “as sereias” “anunciarão as searas”. (CAMPOS, 1992)

Oswald não desvincula a sua poética das amarras icônicas do mundo exterior, “pois uma de suas dominantes, presente inclusive e precisamente no insólito de suas técnicas e processos, é a sátira, ao nível social e linguístico de uma determinada faixa, perfeitamente localizada no tempo e no espaço, desse mundo exterior” (CAMPOS, 1992, p. 105). O estilo miramarino, postulado por Haroldo de Campos, busca a emancipação de seu mundo de signos e de fundar na realidade do texto a sua própria realidade, nas palavras do crítico é a “absolutização da metonímia, por exemplo, que passa de técnica diluída no enredo a ingrediente de primeiro plano, sem entrar em contradição dos propósitos críticos-satíricos de Oswald” (CAMPOS, 1992, p. 105).

Jorge Schwartz, sobre a recuperação documental da obra de Oswald de Andrade revela “uma personalidade intelectual avessa à metodologia de gabinete ou à preservação sistemática das diversas etapas de seu próprio processo produtivo, no sentido de se preparar ou de posar para a posteridade”. No entanto, o biógrafo entende que tal atitude despreendida, espontânea, mostra uma ingenuidade do autor que nunca suspeitou que iria se tornar umas das mais “extraordinárias figuras literárias”, o “mais radical dos modernistas”. Ademais, “o caráter fragmentário e disperso da própria documentação, espelha uma vida intelectual enriquecida (...), por um sentido permanente do descontínuo, pelo espírito da polêmica (quando não da

contradição) que Oswald nunca temeu e que ressalta no próprio conteúdo das obras” (SCHWARTZ, 2014, p. 68).

O caráter fragmentário da composição bíblica, conseqüentemente, do *Cântico* de Salomão, resvalou no *Cântico* de Oswald, não por distração, mas por interação ou até mesmo, como postulou Benedito Nunes, “por impregnação atmosférica, por captação intuitiva que se faz através da convivência com pessoas e coisas” (NUNES, 1979, p.25). Cavalcanti alude que, Haroldo de Campos, ao observar certas características formais como a técnica das repetições, o andamento anafórico e paralelísticos, a reiteração topológica de palavras iguais ou parônimas presentes no poema à D’Alkmin. Fez com que ele questionasse: “Essa observação de Haroldo de Campos nos faz perguntar se não haveria aí um aproveitamento, talvez mesmo consciente, de técnicas presentes e bem aparentes no próprio Cântico dos cânticos” (CAVALCANTI, 2005, p. 170).

encerramento e gran-finale

Nada te sucederá
 Porque inerte deste o teu afeto
 No soco do coração
 Te levarei
 Nas quatro sacadas fechadas
 Do coração

Deixei de ser o desmemoriado das idades de ouro
 O mago anterior a toda cronologia
 O refém de Deus
 O poeta vestido de folhagem
 De cocos e de crânios
 Alba
 Alfaia
 Rosa dos Alkmin
 Dia e noite do meu peito que farfalha

A teu lado
 Terei o mapa-múndi

Em minhas mãos infantis
 Quero colher
 O fruto crédulo das sementeiras
 Darei o mundo
 A um velho de juba
 A seu procurador mongol
 E a um amigo meu
 Com quem pretenderam
 Encarcerar o sol

Viveremos
 O corsário e o porto

Eu para Você
 Você para mim
 Maria Antonieta d'Alkmin

Para lá da vida imediata
 Das tripulações de trincheira
 Que hoje comigo
 Com meus amigos redivivos
 Escutam os assombrados
 Brados de vitória
 De Stalingrado
 (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 61,62)

No *gran finale*, o drama pessoal da realização amorosa, permeado pelo drama coletivo da guerra, tem o seu encerramento, conclamando a liberdade e sua realização - “A teu lado” “Terei o mapa-múndi”. O poeta alcança a pacificação e a plenitude amorosa - “Viveremos” “O corsário e o porto” “eu para você” “você para mim” “Maria Antonieta d'Alkmin” – “eu sou do meu amado, o meu amado é meu” - diria Sulamita.

O poeta, de longe, acompanha a guerra enquanto vive sua experiência amorosa. Assim, em “Você para mim”, o “mim” repercute em “Alkmin”; “brados” repercute em “assombrados” e resvala sonoramente em “Stalingrado”. Ecos de D’Alkmin sobre a guerra vencida e acabada, em formas de aliteração, rima externa e interna. Haroldo de Campos, acredita que, em especial, nesse poema, “a telescopagem do eu-lírico e do eu-participante, da vivência amorosa e da convivência política – opera-se não por um pacto exterior, mas por dentro, na textura mesma da linguagem. O que lhe confere uma singular eficácia” (CAMPOS, 1992, p. 96).

O poeta modernista, por impregnação como queira Benedito Nunes (1979), ou por intenção, como sugere Cavalcanti (2005), se apropria das técnicas do *Cântico dos cânticos*, impondo o seu estilo oswaldiano, parodiando e carnavalizando a sua estrutura. Jorge Schwartz, sob a visão humorística de Oswald, sentencia:

A ironia, o humor e a dimensão paródica representam uma interpretação carnavalesca da vida (...). É desta maneira que Oswald de Andrade consegue atingir uma profunda visão crítica da sociedade em que viveu, incorporada numa das personalidades e numa das linguagens mais ricas, mais instigantes e, acima de tudo, mais modernas de nossa literatura (SCHWARTZ, 1980, p. 6).

A constatação de que Oswald se apropria intertextualmente do *Cântico dos cânticos* de Salomão na construção do seu *Cântico à D’Alkmin* não é de toda absurda, pois o biógrafo Jorge Schwartz (2014), ressalta que o caráter não intencional

de posar na posteridade entre os figurões literários e o desprendimento de registrar os processos criativos das suas obras, não desmerecem o seu rigor e seu comprometimento com a escrita fervilhante. O pesquisador revela “um Oswald que se alimenta de fontes históricas de primeira mão para reescrever esta mesma história sob forma de poesia”. E continua:

Em "História do Brasil", seção inaugural do livro Pau Brasil, gostaríamos de oferecer ao público leitor, pela primeira vez, e rigorosamente, todas as fontes históricas utilizadas por Oswald na elaboração do conjunto de poemas. Eles foram literalmente recortados de textos que vão desde a carta de Pero Vaz de Caminha, passando pelos textos de Pero de Magalhães Gandavo, Claude d'Abbeville e outros, até D. Pedro I (SCHWARTZ, 2014, p. 75).

Maria Antonieta D'Alkmin, sobre o ofício pelo qual foi contratada, rememora que “cheia de sorte eu fui me desincumbindo das tarefas que ele me incumbia (...) que era a pesquisa de material para o enriquecimento das personagens e das paisagens:

(...). Diariamente recebia minha incumbência que seria mexer e revirar uma porção de cadernos de material e retirar cenas, frases, paisagens para enriquecimento do romance.

(...)

Sempre que o Dr. Oswald saía, deixava, na nossa mesa de trabalho bilhetinhos como estes: “Antonieta: veja se acha nos cadernos de material a história da onça”; “Reúna material, não se aflija com a “fazendinha”. Quando eu chegar, acharemos. Temos grandes trabalhos. Muito grato Oswald. (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 42)

(...)

“Antonieta, esses cadernos que estão aí na frente tem coisas preciosas. Conserve-os separados dos outros. Trabalhe na découpage de Lâmpada e Edípia” (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 97)

(...)

“Antonieta, assisti a um espetáculo único que muito servirá para Marco Zero” (ANDRADE e RIBEIRO, 2003, p. 97)

Esses relatos, se não esclarecem, lançam luz de entendimento sobre a usina produtiva oswaldiana. O poeta modernista bebe em fontes históricas, literárias, bíblicas e políticas com a intenção de produzir os fios que se entrecruzam e se articulam em um tecido multifacetado. Oswald não mascara a sua aproximação com o texto com o qual dialogará, tendo em vista que a obra aqui analisada, dedicada a sua amada, faz referência já em seu título ao livro sagrado *Cântico do cântico*. Assim, o modernista apropria-se do texto sem constrangimento e sem amarras, trava uma batalha com o passado, com a cultura, com a fé e até mesmo com o amor.

Retoma-se Bakhtin, pela ótica de Alexandre, para compreender o movimento dialógico entre os textos que Oswald de Andrade preservava com rigor:

(...) palavra literária é um cruzamento de superfícies textuais que se dá em nível horizontal, quando a palavra no texto pertence ao mesmo tempo a quem escreve e ao destinatário, e vertical, quando é orientada na direção do corpus literário anterior ou do contemporâneo, que por fim não deixa de englobar a escritor, o destinatário e o contexto cultural tanto da obra que retoma, quanto da retomada (BAKHTIN Apud ALEXANDRE 2010, p. 144)

A citação de Bakhtin, conforme apresentada pelo autor Alexandre (2010), destaca a importância do movimento dialógico entre os textos e sua relação com o contexto cultural em que estão inseridos. Essa perspectiva fortalece o argumento intertextual dos objetos aqui apreciados, além de permitir e identificar como a poética e atitudes críticas de Oswald de Andrade se desenvolveram em diálogo com os textos que o cercam.

Dessa forma, é possível compreender que o *Cântico dos cânticos para flauta e violão* não é um produto isolado, mas sim o resultado de uma complexa rede de interações dialógicas que envolve o autor: o seu contexto, as obras que lhe antecedem e o leitor, todos imbricados nessa teia intertextual. A análise vertical, que considera a relação da obra com o corpus literário anterior e contemporâneo, permite compreender como a obra se insere no contexto literário e como dialoga com outras obras, enquanto a análise horizontal, que considera a relação entre autor e destinatário, permite entender como a obra dialoga com seu público de modo a cambiar as ideias e estabelecer essa relação.

O poema "Cântico dos Cânticos para Flauta e Violão", de Oswald de Andrade, é um exemplo de como o tecido bíblico emprestou tema, forma e personagens à obra do poeta modernista. O título do poema faz referência direta ao livro bíblico *Cântico dos Cânticos*, que é atribuído ao Rei Salomão e que discorre sobre o amor entre um homem e uma mulher. Seus encontros e desencontros circundam o mundo que os envolvem e os desafia na concretude dessa paixão avassaladora, espiritual, transcendente e eminente.

No poema de Oswald de Andrade, ele utiliza a temática salomônica como um elemento intertextual para criar sua própria obra. O poema é dedicado à sua musa inspiradora, Maria Antonieta D'Alkmin, a figura que unifica todos os fragmentos e estilhaços da sua guerrilha. No *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, o

“autor está sempre atacando – até em obra dedicada a sua amada e que faz referência a um texto sagrado”, ele utiliza elementos do tecido bíblico para retratar a paixão e o amor entre os dois. Através do uso de uma linguagem poética e sensual, Oswald de Andrade explora a relação entre o amor, a natureza e a história, criando um poema que é ao mesmo tempo delicado e intenso (BEZERRA, 2022, p. 175).

Além da referência direta ao *Cântico dos Cânticos*, o poema também utiliza elementos da cultura popular brasileira, como a flauta e o violão, para criar uma atmosfera musical e folclórica. Essa mistura de elementos bíblicos e populares é característica do estilo modernista de Oswald de Andrade, que buscava incorporar diferentes influências, sobretudo a brasileira – primitiva-, em sua obra, criando algo novo e original em uma antropofagia que tanto defendeu.

As análises aqui empreendidas orbitaram na intertextualidade, ora pela via literária, ora pela via histórica, o que se fez necessário para sondar os bastidores da tessitura do poema, a fim de desvendar como o poeta vislumbrou em Sulamita do *Cântico dos cânticos* a sua musa, Maria Antonieta D’Alkmin.

CONCLUSÃO

Na caminhada pela estrada da intertextualidade, para a qual converge o *Cântico dos cântico para flauta e violão*, a investigação proposta por esse estudo analisou o intertexto que esse poema estabelece com o *Cantares* bíblico. Para o alcance da propositura desse estudo foi necessário estabelecer as relações da literatura com a Bíblia, identificar a influência do livro de Cantares na literatura brasileira, relacionar a estrutura de Cantares com a estrutura do poema do Oswald de Andrade, além de investigar os processos de apropriação intertextual na poética moderna brasileira, com foco na obra Oswaldiana.

Em primeiro lugar, fez-se necessário palmilhar por caminhos que estabelecessem as relações da literatura com a Bíblia, o que levou à descoberta de que ela se mostrou profícua para ambas, pois o livro sagrado se estabeleceu como uma das obras literárias mais influentes e significativas da história ocidental, ao tempo em que emprestou, para a literatura do ocidente, a sua linguagem, os seus temas e motivos, o conflito entre o bem e o mal, o julgamento divino, a queda humana, a redenção e a salvação, a sua estrutura narrativa, como histórias, as parábolas, as alegorias e a reflexão sobre a condição humana acerca da esperança, do amor, do perdão, da ganância, do egoísmo, entre outros sentimentos que confluem para reflexão da vida de que a poética ocidental se vale. Quando puxou-se o fio do cântico Oswaldiano, descobriu-se que o tecido bíblico emprestou a Oswald de Andrade o tema, a forma e as personagens para a construção do seu louvor à D'Alkmin. Andamos pela estrada que levou a identificar a influência do livro de *Cantares* na literatura brasileira.

Assim, detectou-se que a influência do *Cântico dos cânticos* na literatura brasileira pode ser vista em diferentes épocas e movimentos literários. Nesse sentido, ressaltou-se que Oswald de Andrade não foi o único que se deixou seduzir pela poética salomônica. Durante o período barroco no Brasil, a literatura religiosa era material de construto literário. Nesse contexto, o Livro de *Cantares* de Salomão tornou-se uma referência importante. No romantismo brasileiro foi marcado pela valorização do amor, da natureza e da subjetividade. Assim, o *Cântico* salomônico foi uma fonte de inspiração importante para os escritores românticos brasileiros, que se identificavam com a temática amorosa e a linguagem poética sofisticada do livro. No modernismo, a relação fronteira entre o sagrado e o profano, o espiritual

e o mundano constitui-se uma quebra de padrão do cânone bíblico e isso foi inspiração para os modernistas criarem uma poesia que rompesse com as formas tradicionais.

Posteriormente, seguiu-se em linhas modernas traçadas por Oswald de Andrade, em seu projeto modernista, para que elas guiassem ao reconhecimento dos processos de apropriação intertextual em sua poética, dentre eles: as referências parafrástica e, ou paródica, da literatura, da história, da cultura, da política e das artes em geral, as linhas nos levaram em obras que o poeta moderno cria uma rede de significados e sentidos que ultrapassava os limites do texto em si.

Ademais, percebeu-se também, que a sua obra é atravessada por um engajamento político e social que rompe com a tradição dos valores e das formas já promulgadas e que promovem uma interdisciplinaridade entre as diversas formas de arte, cultura e áreas, como é o caso do poema à Maria Antonieta, que dialoga com a teologia, valorizando a subjetividade e a individualidade no seu sentido mórfico da busca por uma expressão individual. Tal expressão funciona como forma de criar uma linguagem imanente que seja sincera com o subjetivo, ou seja, é a linguagem usada para revelar, e não para velar. O trajeto percorrido até aqui desembocou na via intertextual do *Cântico dos cânticos para flauta e violão* e o entrelaça com o *Cântico* bíblico e as análises aqui empreendidas permitiram aproximar, relacionar, divergir e confluir os objetos.

Nessa interação concluiu-se que Oswald de Andrade, pelos recursos intertextuais – da paráfrase-, cita o título do livro bíblico, *Cântico dos cânticos*, operando uma antropofagia explícita e que, por meio da paródia, acrescenta ao título os instrumentos musicais flauta e violão, de modo que opera assim uma antropofagia implícita, como postula Eduardo Sterzi (2022). O autor, ao se apropriar e subverter a titularização, promove um deslocamento do olhar do leitor, um descentramento ou desdobramentos do ser que terá que operar uma escuta imaginativa enquanto lê, em um processo sinestésico, no qual visão e audição são requeridos. Com esse movimento antropofágico, o poeta garante a presença da sinestesia, tão presente no *cântico* bíblico.

O modernista apropria-se da temática do *Cantares*, o amor à amada em absoluto e de sua busca por meio do mundo que o cerca. O *Cântico é dos Cânticos para flauta e violão* é uma declaração de amor a Maria Antonieta D'Alkim, nele, Oswald faz confluir uma intimidade lírica e fragmentos da realidade externa, a fim

de não dissociá-los de sua percepção do mundo. D'Alkmin é a figura unificadora de todos os elementos, pois é o amor central e encarnado que se expressa no cotidiano, ela representa a união mística do espiritual com o natural e é também a descrição maternal: “toma conta do céu” / “toma conta da terra” / “toma conta do mar” / “toma conta de mim”. É o amor *ágape*, em sua forma de amor ao próximo e que se encontra no caráter de denúncia social, mas, ao mesmo tempo, evoca o amor *eros* – entre um homem e uma mulher. O poema é uma forma indiscriminada do amor, em todas as suas esferas.

A investigação das estruturas do *Cântico dos cântico para flauta e violão* e sua confluência com as estruturas de *Cantares*, uma vez aproximadas, revelaram similitudes, tais como as análises vieram a comprovar. Identificou-se que o poeta, ao quebrar o poema em vários fragmentos e organizá-los em segmentos desiguais, mostra de forma surpreendente o exercício poético do verso livre. Ademais, a arte compósita, tão aparente no livro bíblico, ofereceu a Oswald a unidade necessária para que seus textos circulassem entre a cultura e a política, a poíesis artística e a práxis social, a estética e a ética, isso pela via da intertextualidade.

Como resultado, tem-se um poema que celebra o amor e a sensualidade, incorporando e subvertendo elementos da tradição literária brasileira, além de historicizar o contexto da Segunda Guerra Mundial de forma literária. Em Oswald, a estrutura composicional fragmentada e a ambiguidade gerada por seus estilhaços literários, oscilam entre o sagrado e o profano, o individual e o social, o lirismo e a crítica. Dessa forma, o poeta, a seu estilo, carnavaliza as estruturas do *Cântico dos Cânticos* de Salomão.

A linguagem é articulada de maneira a produzir paralelismo sintático e semântico, em uma rima de pensamentos. A figura do paralelismo é mais dada à retórica do que ao embelezamento da expressão, é tal qual no *Cantares*. A disposição dos termos produzem repetições e aliteraões como recurso de literariedade, além de estabelecerem ritmo à leitura e de explorar campos sonoros inusitados. O poeta moderno usa a linguagem coloquial como efeito para criar uma poesia que dialoga com a vida urbana e com os problemas sociais de seu tempo. Assim, o arranjo da língua em Oswald é instrumento para a desconstrução e para a subversão.

Como “o ponta de lança” da poética moderna brasileira, sua obra foi influenciada por diversas fontes intertextuais, pois “todo texto é absorção e transformação

de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 68) e, ainda de acordo com Roland Barthes, um texto é feito de múltiplas escrituras construídas de diversas culturas em uma relação mútua de diálogo parafrástico, “paródico ou de contestação” (BARTHES, 2006, p. 69). Entre os processos de apropriação intertextual que podem ser identificados em sua poesia, destacam-se: apropriação da cultura popular, visando expressar a identidade nacional, e o diálogo com a tradição literária, por meio do qual o autor se apropria de obras clássicas para parodiar e ironizar. Oswald de Andrade também apropriou-se de elementos de outras artes, como o teatro, a pintura, o cinema e a arquitetura, para criar uma poética que dialogasse com as tendências vanguardistas de seu tempo.

Por fim, o poema *Cântico dos cânticos para flauta e violão* é um exemplo de como a intertextualidade pode ser utilizada de maneira criativa e inspiradora em sua temática, em sua estrutura, na sua forma e para além do seu conteúdo na obra de um poeta. Oswald de Andrade parodiou, carnavalizou, ab-rogou e apropriou-se antropofagicamente do *Cântico dos cânticos*, é o que conclui esse estudo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Sob o olhar da crítica literária. In: **Revista Entre Livros** [A Bíblia muito além da fé], série Biblioteca, Ano I, Nº 2. São Paulo: Ediouro e Segmento Du-etto, dez. 2005, p. 60-67.
- ALVES, Castro. **Espumas flutuantes**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA, 2008.
- ANJOS, O. P. DOS; PERONDI, I.; CATENASSI, F. Z. Entraves e contribuições na relação entre bíblia e literatura. **INTERAÇÕES**, v. 16, n. 2, p. 357-372, 14 out. 2021.
- ASSIS, M. **Americanas**. 1. ed. São Paulo: Martin Claret. 2009
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs). **Guia literário da bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- ANDRADE, Marília de; RIBEIRO, Esio Macedo. **Maria Antonieta d'Alkmin e Oswald de Andrade**: Marco Zero. EdUSP, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas**: Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978.
- ANDRADE, Oswald. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Oswald. Novas dimensões da poesia (1949a). In: **Estética e política**. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- ANDRADE, Oswald. Poesia e artes de guerra (1943). In: **Ponta de Lança**. São Paulo: Globo, 2004.
- ANDRADE, Oswald. Pau-Brasil (1925). In: **Os dentes do dragão**: Entrevistas. Org. de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, Marcos César Tindo. **Análise comparativa de traduções do Cântico dos Cânticos**. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) – Departamento de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012. Disponível em: [https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16234/2/MarcosCTB_DISSERT_parcial .pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16234/2/MarcosCTB_DISSERT_parcial.pdf) Acesso em: 14 ago. 2021.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. 2003.

BARTHES, Roland. **Aula**. Editora Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**: nova edição, revista e ampliada. 5. Imp. São Paulo: Paulus, 2008.

BEZERRA, João. O lirismo crítico - um comentário sobre Cântico dos Cânticos para flauta e violão (1942) de Oswald de Andrade (1890-1954): The critical lyricism—a commentary on Chant of the Chants for Flute and Guitar (1942) of Oswald de Andrade (1890-1954). **Revista Nava**, v. 8, n. 1, p. (162-178), dez, 2022.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BLOOM, H. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. Editora Cultrix, 1994.

CANTARINO, Everardo Borges. O prefácio e a infância: aspectos do estilo miramarino the preface and the childhood: aspects of miramarin style. **RevLet** – Revista Virtual de Letras, Jataí, v. 08, nº 01, p. 420-439, jan./jul. 2016. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/328.pdf>. Acesso em: 20 de fev. 2023.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. **Éden**: um tríplice bíblico. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. Editora Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. **Oswald de Andrade**: trechos escolhidos. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora AGIR, 1989.

CANDIDO, Antonio. Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade. In: **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CATACCHIO, Gianmarco. O Cântico dos Cânticos. **Estrema - Revista Interdisciplinar de Humanidades**, n. 1, p. 23-23, 2012. Disponível em: <http://estrema.letras.ulisboa.pt/ojs/index.php/estrema/article/view/126>. Acesso em: 21 jan. 2022.

CALVANTI, Geraldo Holanda. **O cântico dos cânticos**: um ensaio de interpretação através de suas traduções. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2005.

COUTINHO, D. P. R.; MACIEL, J. C.; BENITES, P. Um exercício de descolonização da hipótese do Matriarcado na utopia Oswaldiana. **Revista Investigações**, Recife, V. 32, n. 1, p. 68 – 79, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240806>. Acesso em 11 de fev. de 2023.

CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade**: ideologia, intertextualidade e escritura. Annablume, 2003.

DE MELLO, Lérida. Revista Seleções do Readers Digest (1943): a representação da mulher, um discurso em construção. **9º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Líbero**. (S.I.) 2014. Disponível: <https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2014/04/L%C3%A9rida-Gherardini-Malagueta-Marcondes-de-Mello.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2023.

DA SILVA BRITO. **Mário. História do modernismo brasileiro**: antecedentes da semana de arte moderna (1958). 3. ed. rev. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1971.

DE MENESES, Adélia Bezerra. A Paixão na literatura: do Cântico dos cânticos e dos gregos à poesia cotemporânea. **Literatura e Sociedade**, v. 7, n. 6, p. 40-62, 2002.

DE OLIVEIRA LIMA, Anderson. A Bíblia como literatura—a Bíblia como ficção. **Estudos de religião**, v. 29, n. 1, pág. 153-168, 2015.

EATON, Michael; LLOYD CARR, G. **Eclesiastes e Cantares**: introdução e comentário. São Paulo: Editora Vida, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In. _____. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtn**. 1 ed. 1 impressão. São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. Academia Língua Asturiana, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRYE, Northrop. **El gran código**: uma lectura mitológica y literária de la Bíblia. Tradução de Elizabeth Casals. Barcelona España: Gedisa Editorial, 1998.

FRYE, Northrop. **Códigos dos Códigos: a bíblia e a literatura**. Perdizes: Boitempo Editorial, 1992.

GONÇALVES, Humberto Eugenio Maiztegui. **Amor plural: unidade e diversidade nas tradições do Cântico dos Cânticos**. 2005. Tese (Doutorado em Teologia) - Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Teologia, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 2005. Disponível em: http://www3.est.edu.br/biblioteca/btd/Textos/Doutor/maiztegui_g_he_td52.pdf Acesso em: 04 set. 2021.

HADDAD, Jamil Almansur. **Cântico dos Cânticos: atribuído a Salomão**. 1. ed. São Paulo: Edições Saraiva, 1950.

HATTNER, Álvaro. Nos olhos de quem vê:(mais) algumas considerações sobre o conceito de intertextualidade. **Travessias Interativas**, n. 13, p. 8-15.

HEYRMAN, H. **Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience**. 2005. Disponível em: <http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html>. Acesso em: 10 jan. 2023.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**, nº 27- Revue de Théorie et d'Analyse littéraires. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Paris: Editions du Seuil, 1979. p. 5 - 49.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. 3. ed. São Paulo: Editora Cortez, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de amor**. Tradução de Leda Tenório da Motta. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Anderson de Oliveira. **A Bíblia como literatura no Brasil: História e Análise de Novas Práticas de Leitura Bíblica**. 209 f. 2015a. Tese de Doutorado. Tese (Letras), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

LIMA, Anderson de Oliveira. A Bíblia como literatura – a Bíblia como ficção. **Estudos de religião**, v. 29, n. 1, pág. 153-168, 2015b.

LOBO, Aline Jardim. **Corporeidades em cântico dos cânticos**. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Departamento de Filosofia e Teologia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/837/1/ALINE%20JARDIM%20LOBO.pdf> Acesso em: 04 set. 2021.

MAGALHÃES, Antonio. **Deus no espelho das palavras: Teologia e literatura em diálogo.** Coleção: Literatura e Religião. São Paulo: Paulinas, 2000.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In. FERRAZ, Salma (et. al., orgs). **Deuses em poética: estudos de literatura e teologia** [on-line]. Belém UEPA: Campina Grande: EDUEPB, 2008, p. 7-18.

MAGALHÃES, Antonio. (2012). A Bíblia na Crítica Literária Recente. **Teoliteraria - Revista de Literaturas e Teologias** ISSN 2236-993. 2. 10.19143/2236-9937.2012v2n4p133-143.

MATOS, Raimundo Lopes. **Modernidade, pós-modernidade e poética de Vicente Huidobro** – Poema Matin. – São Paulo: s.n., 1993. **Tese** (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Área de concentração: Comunicação e Semiótica. Orientador: Amálio Pinheiro.

MENESES, Adélia Bezerra de. " Dãolalalão" de Guimarães Rosa ou o" Cântico dos cânticos" do sertão: um sino e seu badaladal. **Estudos Avançados**, v. 22, p. 255-272, 2008.

MOTA, Bruno Curcino. O Cântico dos cânticos na língua libertina de Manuel Bandeira. In: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; AYUB, João Paulo; SILVA, Glenda (orgs.). **A poesia e a bíblia: entre a reverência e a paródia.** 1. ed. Uberlândia: Edibrás, 2016. p. 37-58. Disponível em: <http://graficaedibras.com.br/Downloads/poesia.pdf>. Acesso 12 de dez 2022.

NAVES, Reginaldo Vieira et al. **Castro Alves em busca do cântico dos cânticos.** 2021.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal.** Editora Perspectiva, 1979.

NUNES, Benedito. Antropofagia e vanguarda - acerca do canibalismo literário. **Literatura e sociedade**, v. 9, n. 7, p. 316-327, 2004.

PERRONE-MOISÉS. **Mutações da Literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida.** São Paulo: Siciliano, 1991.

SANT'ANNA, A. R. De. **Paródia, Paráfrase & Cia.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SECCHIN, Antônio Carlos. **Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa.** Topbooks, 1996.

SCHWARTZ, Jorge. Provisoriamente definitivo. **Revista Iberoamericana**, p. 67-80, 2014.

SCHWARTZ, Jorge. **Literatura Comentada**: Oswald de Andrade. São Paulo: Abril Educação, 1980.

SILVA, Maria José Modesto. **Cântico dos cânticos em perspectiva alegórica e semiótica**. 2015. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Escola de Formação de Professores e Humanidades, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015b. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/786/1/MARIA%20JOSE%20MODESTO%20SILVA.pdf> Acesso em: 04 set. 2021.

SILVA, Rafael Rodrigues da. A sabedoria que nasce no cotidiano. **Revista Biblioteca Entrelivros**: A Bíblia muito além da fé, São Paulo, ano 1, n. 2, 2005, p. 36-45

VILLAS BOAS, Alex. **Teologia em diálogo com a Literatura**: origem e tarefa poética da Teologia. São Paulo: Paulus, 2016.

WEBB, Eugene. **A pomba escura**: O Sagrado e o secular na literatura moderna. São Paulo: É Realizações, 2012.

WEITZMAN, S. Before and after the Art of Biblical Narrative. **Prooftexts**, 27, 2007, p. 191-210.

WHEELER, Charles B.; GABEL, John B. **A Bíblia como literatura**. São Paulo: Loyola 1993.