

# REVISTA ÉPICAS

Ano 1 - N.1 - jun 2017

ISSN 2527-080X

## **ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX**

Apresentação - p. 3

Presentación - p. 8

**Dossiê A chamada do épico/Dossier L'appel de l'épopée - p. 13**

A MIMESE ÉPICA POR EMULAÇÃO - Anazildo Vasconcelos da Silva - p. 14

ESTUDO TEÓRICO DE EPOPEIAS AFRICANAS - Bassirou Dieng - p. 36

*FUERUNT ANTE HOMERUM POETAE*. PERCURSO DA POESIA PRÉ-HOMÉRICA, ENTRE ORALIDADES E IMAGENS - Luana Quattrocelli - p. 59

A QUAL GÊNERO LITERÁRIO PERTENCE O POEMA DO POETA GEORGIANO CHOTA ROUSTAVÉLI, *LE CHEVALIER À LA PEAU DE TIGRE* - Danielle Buschinger - p. 79

O ÉPICO ESCRITO POR MULHERES NA PENÍNSULA IBÉRICA: BERNARDA FERREIRA DE LACERDA (1595-1644) E SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL (1581-1661) - Fabio Mario da Silva - p. 89

A EPOPEIA PÓS-MODERNA PORTUGUESA: DISSIMULAÇÃO E SIMULAÇÃO EM AS *QUYBYRYCAS* - Murilo da Costa Ferreira - p. 102

PÁLIDOS ÉPICOS: A PERDA DO TOM ÉPICO DO SAMBA-ENREDO CARIOLA NO SÉCULO XXI - Bruno Ferrari - p. 132

**Seção livre/Séction libre - p. 148**

A MENSAGEM: ENTRE AGOSTINHO DA SILVA E FERNANDO PESSOA - Celeste Natário e Renato Epifânio - p. 149

PARAGUAÇU, MOEMA E IRACEMA: RAZÃO E ESQUECIMENTO - Sandra Sacramento - p. 158

**Relatos de pesquisa/Comptes rendus de recherche - p. 172**

A IRONIA NO POEMA ÉPICO *MARCO DO MUNDO*, DE W. J. SOLHA - Éverton de Jesus Santos - p. 173

O HEROÍSMO ÉPICO EM *ZUMBI, UM SONHO DA IGUALDADE*, CORDEL DE GIGI - Luciara Leite de Mendonça - p. 187

*A LÁGRIMA DE UM CAETÉ*, DE NÍSIA FLORESTA, COMO CORPUS SENSÍVEL E POSSÍVEL PARA O 9º ANO - Waldemar Valença Pereira - p. 194



## REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

KRAUSS, Charlotte; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 3-7.

### APRESENTAÇÃO

Charlotte Krauss  
Christina Ramalho

O primeiro número da *Revista Épicas* abre portas para a divulgação de estudos relacionados às formas ou expressões épicas de todos os tempos e lugares. Na chamada para publicação, apresentamos três questões de natureza teórica sobre o gênero épico: 1. Como descrever ou definir a epopeia ou o épico se olharmos, de forma ampla, para a produção literária e artística de todas as culturas e épocas?; 2. Que teorias poderiam realmente permitir a análise, em uma perspectiva comparativa, das diversas formas do épico e de suas muitas adaptações artísticas?; e 3. No que diz respeito à definição de gêneros literários, é oportuno examinar o épico como um gênero em si mesmo? Ou seria o épico um aspecto independente de qualquer gênero – que podemos recuperar tanto na narrativa épica como na poesia lírica e nas manifestações dramáticas?

Os textos que integram o DOSSIÊ desta edição respondem cada qual à sua maneira a alguma ou a algumas dessas questões. Vejamos.

Anazildo Vasconcelos da Silva, em “A mimese épica por emulação”, reflete, teoricamente, sobre a emulação como um recurso épico. O pesquisador propõe uma operacionalização da emulação épica do Modelo e do Herói na constituição da épica moderna e pós-moderna. A proposta do trabalho é demonstrar a emulação épica, concebida como recurso mimético inerente à própria elaboração literária da epopeia.

O saudoso pesquisador e professor Bassirou Dieng, grande especialista no gênero épico que há pouco nos deixou, elabora, em seu “Estudo teóricas de epopeias africanas”, um quadro dos principais temas e da narrativa épica africana. Trata também da epopeia a partir do viés da oralidade, considerando-a como um sistema do qual fazem parte oradores e ouvintes. Além disso, aborda o gênero e o mito na diacronia.

Luana Quattrocelli, por sua vez, em “Fuerunt ante Homerum poetae. Percurso da poesia épica pré-homérica, entre oralidades e imagens” visita algumas proposições metodológicas e estabelece relações entre representações imagéticas gregas (dos séculos XV-XIII a. C) e o universo que ela identifica como “pré-história da epopeia grega”.

Já Danielle Buschinger direciona-se a uma questão relevante. Especificando um objeto de análise, a epopeia georgiana *Le Chevalier à la peau de tigre*, a pesquisadora discute a receptividade crítica e os critérios que determinam e mesmo indeterminam o gênero literário de produções literárias. A obra em foco é definida pluralmente como epopeia, *Ritterromance*, romance cavalheiresco e mesmo como uma narrativa de amor cortês.

Fabio Mario da Silva volta-se para a produção épica portuguesa de autoria feminina e nos traz, em “O épico escrito por mulheres na Península Ibérica: Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) e Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661)”, duas pioneiras da expressão épica na Península Ibérica, mas que, ainda hoje, carecem de estudos acadêmicos e de reconhecimento crítico.

Em “A epopeia pós-moderna portuguesa: dissimulação e simulação em *As Quybyrycas*”, Murilo da Costa Ferreira estuda a surpreendente obra épica de Antônio Quadros, uma epopeia pós-moderna, transversal à épica pós-colonial, que se centra nas antinomias da modernidade da

cultura portuguesa e no potencial de seus debates. Na contramão do que se vê em *Mensagem*, de Fernando Pessoa, a obra de Quadros desconstrói o messianismo e põe em foco, criticamente, aspectos da realidade portuguesa.

“Pálidos épicos: a perda do tom épico do samba-enredo carioca no século XXI”, de Bruno Ferrari, une a visão do épico à tradição do samba-enredo, verificando as discrepâncias entre o modo como se configuravam os sambas do século XX e os que, no século XXI, parecem denotar cada vez maior mercantilização do desfile das escolas de samba. Segundo o pesquisador, essa mercantilização afasta esse gênero musical da foça cultural do epos, tão traduzido nos sambas do século XX.

Na SEÇÃO LIVRE, encontram-se dois artigos que contemplam, criticamente, obras relevantes de expressão literária em língua portuguesa.

Em “A *Mensagem*: entre Agostinho da Silva e Fernando Pessoa”, Celeste Natário e Renato Epifânio propõem um diálogo entre a épica pessoana e obras do filósofo luso-brasileiro Agostinho da Silva. O texto parte do conceito de “encenação do saber” para estabelecer conexões possíveis sobre os pontos de vista da Silva e de Pessoa em relação à noção de Quinto Império.

Sandra Sacramento, em “Paraguaçu, Moema e Iracema: razão e esquecimento”, concentra-se em três personagens femininas da Literatura Brasileira, as épicas Paraguaçu e Moema, e Iracema, a “virgens dos lábios de mel”, do romancista José de Alencar. A partir delas, e sob o viés do estudo da alteridade, em relação ao indígena brasileiro, e da representação e da inserção social e cultural da mulher, Sacramento compara os olhares críticos de Montaigne, Rousseau e Olympe de Gouges.

Na seção de RELATOS DE PESQUISA, reunimos três textos, que apresentam resultados obtidos após o desenvolvimento de pesquisas em etapa de conclusão de curso de graduação e de mestrado.

O primeiro, de Éverton de Jesus Santos, “A ironia no poema épico *Marco do mundo*, de W. J. Solha”, traz uma síntese de seu trabalho de conclusão do Curso de Licenciatura em Letras na Universidade Federal de Sergipe, quando realizou análise da obra épica pós-moderna *Marco do mundo*, de W. J. Solha, baseado em teorias sobre a ironia de Jankelévitch, Brait, Duarte, Colebrook, Booth, Muecke, Kierkegaard, dentre outros, com a finalidade de verificar como o autor

traduziu, criticamente, questões de ordem religiosa e aspectos relacionados às ideologias que atuam na manipulação das massas.

O segundo, “O heroísmo épico em *Zumbi, um sonho da igualdade*, cordel de Gigi”, de Luciara Leite de Mendonça, aborda a pesquisa também realizada por ocasião da conclusão do Curso de Licenciatura em Letras, na Universidade Federal de Sergipe. O estudo centrou-se no cordel sergipano centrado nas façanhas heroicas de Zumbi dos Palmares. Aproximando o cordel do gênero épico, Mendonça refletiu sobre os tratamentos mítico e histórico dado à famosa figura de Zumbi, um dos maiores heróis da resistência negra à escravidão no Brasil.

Por fim, o terceiro, “A lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta, como *corpus* sensível e possível para o 9º ano”, de Waldemar Valença Pereira, descreve a pesquisa do Mestrado Profissional em Letras, realizado na Universidade Federal de Sergipe, sob orientação de Christina Ramalho. Fundamentado nas teorias de Anazildo Vasconcelos da Silva, Tzvetan Todorov, Umberto Eco e Roland Barthes, somadas a visões críticas de Sílvio Romero, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, entre outros, Valença elaborou uma metodologia de trabalho com o poema épico de Nísia Floresta em uma turma do 9.º ano do Ensino Fundamental, que envolveu a leitura completa da obra épica da autora, a ênfase em discussões sobre o heroísmo, a ilustração e a interpretação do poema.

Esta apresentação não estaria completa se não destacássemos a excelente parceria que o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) mantém, desde 2014, com o *Projet Épopée* e com o *Réseau Euro-Africain de Recherches sur les Épopées* (REARE).

O *Projet Épopée*, vinculado à *Ouvroir* da *UMR Litt&Artes* da *Université de Grenoble Alpes* e dirigido por Florence Goyet, é um projeto comparatista, com espaço dedicado a publicações, o *Recueil Ouvert*, que veicula artigos individuais e jornadas de estudos dedicadas ao gênero do épico e uma bibliografia comparativa (500 títulos em seis línguas, até a presente data).

O REARE é uma rede internacional de pesquisadores, fundada por ocasião de um colóquio realizado em 2000, em Dakar, organizado pela especialista em épica africana Lilyan Kesteloot-Fongang (IFAN) e por François Suard, presidente honorário da *Société Rencesvals*, que investiga a épica romana e primeiro presidente do REARE. O REARE desenvolve estudos comparados entre

várias tradições épicas orais ou que partem da oralidade, principalmente as que integram tradições africanas e as canções de gesta francesas.

Essas parcerias permitiram, neste número da *Revista Épicas*, a tradução para o português dos artigos de Bassirou Dieng, Luana Quattrocelli e Danielle Buschinger, publicados nas atas da “*Journée d'études du REARE (2015)*”, na revista *Le Recueil Ouvert* (on-line) do *Projet Épopée*. Os números seguintes apresentarão outros artigos traduzidos, o que possibilitará ao público falante da língua portuguesa conhecer produções relevantes que têm sido realizadas pelos investigadores do REARE.

Certas de que este primeiro número da *Revista Épicas* abre portas para ampliar o interesse pelo gênero épico e as formas híbridas que com ele dialogam, convidamos todos e todas à leitura dos textos e à posterior visita virtual ao Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP ([www.cimeep.com](http://www.cimeep.com)) ao qual se vincula este periódico.



KRAUSS, Charlotte; RAMALHO, Christina. Apresentação. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 8-12.

## PRÉSENTATION

Charlotte Krauss  
Christina Ramalho

Le premier numéro de la *Revista Épicas* s'ouvre à la diffusion d'études sur la création et les formes épiques de toutes les époques et de toutes les cultures. Lors de l'appel à publication, nous avions posé trois questions tournant autour d'une théorie de l'épopée : 1. Comment décrire ou définir l'épopée ou l'épique quand on souhaite respecter la production littéraire et artistique de toutes les cultures et de toutes les époques ?; 2. Quelles théories pourraient permettre d'analyser, y compris dans une perspective comparative, toutes les formes de l'épique et ses diverses expressions artistiques ?; 3. Pour ce qui concerne la définition de genres littéraires, est-ce qu'il convient de considérer l'épopée comme un genre littéraire à lui seul? Ou alors l'épique serait-il plutôt une caractéristique indépendante des genres littéraires – et donc pourrait-on retrouver des traits épiques dans des textes narratifs, poétiques ou encore dramatiques? C'est de manières différentes que les textes faisant partie du DOSSIER de cette édition répondent, chacun à sa manière, à une ou à plusieurs de ces questions. Voyons de plus près.

Anazildo Vasconcelos da Silva, dans « A mimese épica por emulação » (« La mimésis épique par émulation ») consacre une réflexion théorique à l'émulation comme moyen de la création épique. Le chercheur propose d'appliquer le modèle du héros de l'épopée ancienne à la création d'épopées modernes et post-modernes. Son travail met en relief l'émulation épique, conçue comme un recours mimétique inhérent à la création littéraire de toute œuvre destinée à être perçue une épopée.

Le regretté Bassirou Dieng, éminent spécialiste du genre épique, qui nous a quitté il y a peu de temps, esquisse dans son « Estudo teóricas de epopeias africanas » (« Étude théorique des épopées africaines ») les principaux sujets et les stratégies narratives de l'épopée africaine. Il analyse l'épopée sous l'angle de l'oralité qu'il considère comme un système réunissant les orateurs et les auditeurs. L'épopée et le mythe sont ici abordés de façon diachronique.

Luana Quattrocelli, quant à elle, s'intéresse dans « Fuerunt ante Homerum poetae. Percuso da poesia épica pré-homérica, entre oralidades e imagens » (« Fuerunt ante Homerum poetae. Parcours de poésie épique pré-homérique, entre ora-lité et images ») à quelques propositions méthodologiques et établit des relations entre les représentations de l'imagerie grecque (des XV-XVIII<sup>e</sup> siècles av. J.-C.) et l'univers qu'elle identifie comme la « pré-histoire de l'épopée grecque ».

Danielle Buschinger aborde une question importante. En identifiant un objet d'analyse, l'épopée géorgienne *Le Chevalier à la peau de tigre*, la chercheuse discute la réceptivité critique et les critères qui déterminent le genre d'une création littéraire. L'œuvre étudiée présente une définition multiple et peut être perçue comme une épopée, mais aussi comme un roman chevaleresque ou encore comme un récit d'amour courtois.

Fabio Maria da Silva se tourne vers la production épique portugaise d'auteurs féminins et nous présente, dans « O épico escrito por mulheres na Pensínsula Ibérica: Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) e Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661) » (« L'épopée écrite par des femmes dans la Péninsule Ibérique : Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) et Sœur Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661) ») deux pionnières de l'expression épique de la Péninsule Ibérique qui, de nos jours, sont toujours en attente d'études académiques et d'une véritable reconnaissance de la part des critiques.

Dans « A epopeia pós-moderna portuguesa: dissimulação e simulação em *As Quybyrycas* » (« L'épopée post-moderne portugaise : dissimulation et simulation dans *As Quybyrycas* »), Murilo da Costa Ferreira étudie l'œuvre surprenante d'Antônio Quadros, une épopée post-moderne qui, inspirée de l'épopée post-coloniale, pointe les contradictions de la culture portugaise et la profondeur des débats qu'elle inspire. À l'opposé de *Mensagem* de Fernando Pessoa, l'œuvre de Quadros déconstruit le messianisme et met en évidence, de façon critique, plusieurs aspects de la réalité portugaise.

L'article « Páldos épicos: a perda do tom épico do samba-enredo carioca no século XXI » (« De pâles épopées : la perte du ton épique dans la samba de Rio au XXI<sup>e</sup> siècle ») de Bruno Ferrari rapproche le regard sur l'épopée de la tradition de la samba. Il montre les divergences entre la configuration des sambas du XX<sup>e</sup> siècle et celle des sambas du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que les défilés des écoles de samba semblent subir de plus en plus l'influence de la commercialisation. Selon le chercheur, cette commercialisation affecte le genre musical et l'éloigne de l'influence de l'épopée, pourtant si présente dans les sambas du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans la SECTION LIBRE de la revue, deux articles contemplent, de façon critique, des œuvres littéraires d'expression portugaise.

Dans « *A Mensagem*: entre Agostinho da Silva e Fernando Pessoa » (« *A Mensagem*: entre Agostinho da Silva et Fernando Pessoa ») Celeste Natário et Renato Epifânio proposent un dialogue entre l'épopée de Pessoa et les œuvres du philosophe luso-brésilien Agostinho da Silva. Le texte part du concept de « la mise en scène du savoir » pour établir des connexions possibles entre les points de vue de Silva et de Pessoa en relation avec l'idée du Quint-Empire.

Sandra Sacramento, dans « Paraguaçu, Moema e Iracema: razão e esquecimento » (« Paraguaçu, Moema et Iracema : raison et oubli ») s'intéresse à trois personnages féminins de la littérature brésilienne épique, Paraguaçu, Moema et Iracema, les « vierges aux lèvres de miel » du romancier José de Alencar. Ces personnages sont étudiés sous le signe de l'altérité en relation avec la culture indigène du Brésil, mais en prenant en compte également la représentation sociale et culturelle de la femme. Sacramento s'appuie sur les regards critiques, comparés, de Montaigne, Rousseau et Olympe de Gouges.

Dans la section des COMPTES RENDUS DE PROJETS DE RECHERCHE, nous réunissons trois textes qui présentent des résultats de projets entrepris dans le cadre d'une licence ou d'un master.

Le premier texte, proposé par Éverton de Jesus Santos sous le titre « *A ironia no poema épico Marco do mundo*, de W. J. Solha » (« L'ironie dans le poème épique *Marco do mundo* de W. J. Solha ») constitue la synthèse d'un travail de fin d'études de Lettres à l'Universidade Federal de Sergipe (Brésil). L'auteur rend compte d'une analyse de l'œuvre post-moderne *Marco do mundo* de W. J. Solha, analyse fondée sur des théories de l'ironie (entre autres par Jankélévitch, Brait, Duarte, Colebrook, Booth, Muecke, Kierkegaard) et qui tente de vérifier par quels moyens critiques Solha transpose des questions d'ordre religieux ainsi que des aspects reliés aux idéologies pouvant manipuler les masses.

Le deuxième texte, « *O heroísmo épico em Zumbi, um sonho da igualdade*, cordel de Gigi » (« L'héroïsme épique dans *Zumbi, um sonho da igualdade*, cordel de Gigi ») de Luciara Leite de Mendonça, rend compte également d'un projet de fin d'études réalisé dans le cadre d'un cursus de Licence de Lettres à l'Universidade Federal de Sergipe. L'étude s'intéresse au roman populaire de Sergipe consacré aux exploits héroïques de Zumbi dos Palmares. En rapprochant le roman populaire du genre épique, Mendonça réfléchit aux adaptations mythiques et historiques qu'a connues le célèbre personnage de Zumbi, l'un des plus grands héros de la résistance noire à l'esclavage au Brésil.

Enfin, le troisième texte, « *A lágrima de um Caeté*, de Nísia Floresta, como corpus sensível e possível para o 9° ano » (« *A lágrima de um Caeté* de Nísia Floresta, une lecture à proposer aux classes de 3e ») rend compte d'un projet de recherche dans le cadre du Master d'éducation en Lettres, réalisé à l'Universidade Federal de Sergipe sous la direction de Christina Ramalho. En se fondant sur les théories d'Anazildo Vasconcelos da Silva, Tzvetan Todorov, Umberto Eco et Roland Barthes, complétées par les travaux critiques de Sílvio Romero, de Marisa Lajolo et de Regina Zilberman, entre autres, Valença établit une méthodologie de travail appliquée au poème épique de Nísia Floresta, lu dans une classe de 3e. Le projet comprend la lecture intégrale de l'œuvre épique en question, la mise en contexte par des discussions sur l'héroïsme, l'illustration et l'interprétation du poème.

Cette présentation ne serait pas complète sans que nous soulignions l'excellent partenariat que le *Centro International e Multidisciplinar de Estudos Épicos* (CIMEEP) [Centre International e Multidisciplinaire d'Études Épiques] entretient depuis 2014 avec le Projet Épopée et avec le Réseau Européen et Africain de Recherche sur l'Épopée (REARE).

Le Projet Épopée, hébergé par l'Ouvroir de l'UMR Litt&Arts de l'Université Grenoble Alpes et dirigé par Florence Goyet, est un projet comparatiste, comprenant un espace dédié à l'édition, le *Recueil Ouvert*, qui publie articles individuels et journées d'étude consacrés au genre de l'épopée, et une *Bibliographie comparatiste* (500 titres en six langues à ce jour).

Le REARE, lui, est un réseau international de chercheurs, fondé en 2000 à Dakar, à l'occasion d'un colloque organisé par la spécialiste des épopées africaines Lilyan Kesteloot-Fongang (IFAN) et François Suard, Président honoraire de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes. Le REARE compare différentes traditions épiques orales ou issues de l'oralité, telles les traditions africaines et la chanson de geste française.

Ces partenariats ont notamment permis, dès ce premier numéro de la *Revista Épicas*, la traduction en langue portugaise de trois articles français, ceux de Bassirou Dieng, Luana Quattrocelli et Danielle Buschinger, précédemment publiés dans les actes de la « Journée d'études du REARE » de 2015 dans *Le Recueil Ouvert* du Projet Épopée. Les numéros suivants présenteront d'autres articles de *Le Recueil ouvert*. Toutes ces traductions permettront au public lusophone de prendre connaissance d'importantes études menées par des chercheurs de REARE.

Convaincues que ce premier numéro de la *Revista Épicas* parvienne à ouvrir les portes à un intérêt toujours plus grand pour l'épopée ainsi que pour les formes hybrides qui entrent en dialogue avec elle, nous vous invitons chaleureusement à la lecture des articles ainsi qu'à une visite virtuelle du *Centro International e Multidisciplinar de Estudos Épicos*, le CIMEEP ([www.cimeep.com](http://www.cimeep.com)) auquel est rattaché ce périodique.



**Dossiê A chamada do épico  
Dossier L'appel de l'épopée**



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A mimese épica por emulação.  
In: *Revista Épicas*, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 14-35.

## A MIMESE ÉPICA POR EMULAÇÃO

## THE EPIC MIMESE BY EMULATION

Anazildo Vasconcelos da Silva  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**RESUMO:** O estudo compreende uma reflexão sobre o investimento semiológico da mimese no discurso épico, suporte teórico para formulação da *Mimese épica por emulação*, e uma operacionalização da emulação épica do Modelo e do Herói na constituição da épica moderna e pós-moderna. A proposta do trabalho é demonstrar que a emulação épica, concebida como recurso mimético inerente à elaboração literária da epopeia, constitui um mecanismo teórico-crítico indispensável para resgatar a perspectiva crítico-evolutiva da épica ocidental, do classicismo greco-romano ao pós-modernismo.

**Palavras-chave:** Discurso épico; Emulação; Mimese; Poesia épica.

**ABSTRACT:** The study includes a reflection on semiological investment of mimesis in epic discourse, theoretical support for the formulation of Mimesis by emulation, and an implementation of emulation model and epic hero in the Constitution of the modern and postmodern epic. The proposed work is to demonstrate that the epic emulation, designed as a resource inherent in drawing up the Mimetic literary epic, is a theoretical and operational mechanism essential to rescue the critical perspective-the epic Western evolutionary, Greco-Roman classicism to Postmodernism.

**Keywords:** Epic discourse; Emulation; Mimesis; Epic poetry.

### Introdução

Quando trabalhava na fundamentação teórica das semiotizações literárias do discurso<sup>1</sup>, núcleo primário de minha pesquisa acadêmica, retomei a proposta aristotélica dos gêneros

<sup>1</sup> SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

literários como suporte para repensar a mimese na instância fundadora do discurso, concebendo-a, sob o novo enfoque epistemológico, como princípio semiótico fundador da criação artística, que, semiologicamente investido nos discursos, configurava-se na elaboração discursiva dos mimemas. Posteriormente, refletindo sobre o investimento mimético do discurso lírico e do discurso narrativo, formulei, à parte do suporte teórico das semiotizações literárias, o processamento semiótico da “Mimese lírica por referênciação e da Mimese narrativa por contextualização”<sup>2</sup>, em função das quais se distinguem a mimese literária na lírica e na narrativa de ficção, respectivamente. Conceber o investimento mimético na instância fundadora do discurso, além do suporte teórico operacional da Referenciação Poética e da Contextualização Narrativa para o estudo e análise do poema e do romance, abre uma nova perspectiva para repensar os gêneros literários.

Para formulação da mimese épica por emulação, objetivo dessa nova reflexão sobre o investimento da mimese no discurso épico, é necessário considerar o pressuposto teórico de que o discurso épico, caracterizado pela dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, e não podendo prescindir de nenhuma delas, define-se por sua natureza híbrida. E mais, se a especificidade do discurso épico não se define nem pela instância narrativa nem pela lírica articuladas independentemente, mas tão somente pela instância de enunciação híbrida do eu lírico/narrador, então ele deve ser reconhecido em si mesmo como um discurso autônomo. A instância de enunciação duplamente semiotizante do eu lírico/narrador distingue o discurso épico dos demais, inclusive daqueles que lhe fornecem a geratriz híbrida, o narrativo e o lírico, que são, em contraposição a ele, discursos de instâncias de enunciação unissemiotizantes.

Conclui-se que a mimese, investida semiologicamente no discurso épico, instaura simultaneamente, em suas instâncias estruturantes, as mesmas condições miméticas de criação que investem os discursos lírico e narrativo, hibridadas na instância de enunciação épica do eu lírico/narrador. Aí está a fundamentação teórica básica da dupla semiotização do discurso épico e de sua natureza híbrida, conforme resumi no parágrafo anterior, que serve de suporte para a formulação, em continuidade, da mimese literária na épica.

---

<sup>2</sup> Ver: SILVA, Anazildo Vasconcelos da: “Referenciação poética e contextualização narrativa”. In: *Revista de Letras da UVA: Rio de Janeiro* 2 (abr. 2001), p. 55-86. E o capítulo A referênciação poética. In: SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

A mimese épica por emulação, semiologicamente constituída pela hibridação da mimese lírica por referênciação e da mimese narrativa por contextualização, configura os recursos semiotizantes da referênciação poética e da contextualização narrativa na elaboração literária da epopeia. Assim posto, farei uma operacionalização teórica da emulação épica no curso da épica ocidental, com o intuito de motivar, a partir da exploração do potencial mimético da emulação, uma nova concepção crítica que sirva de suporte para o resgate da epopeia, reconhecendo que a épica constitui, em sua evolução, uma expressão artística legítima da cultura ocidental através dos tempos, da antiguidade clássica à atualidade pós-moderna.

A emulação da tradição épica, do modelo e do herói são recursos miméticos de que os poetas épicos se utilizam desde sempre, através dos quais filiam suas obras ao gênero, configuram-nas no percurso particular de suas respectivas literaturas nacionais e as inserem, por fim, no curso da épica ocidental. Além dessa função geral de reconhecimento da natureza épica das obras, exercem outras específicas, por exemplo, de atualização da concepção épica e da identidade heroica, adequando a criação de novas epopeias às diferentes concepções literárias que, investidas no discurso épico, induzem, igualmente, à criação de novos recursos miméticos da emulação épica. Em resumo, a emulação épica constitui um instrumental discursivo que, vinculando as epopeias umas às outras no âmbito das Retóricas, das Matrizes e dos Modelos épicos, afere-lhes a identidade épica.

São três Retóricas<sup>3</sup>: A Clássica, investida na Matriz épica clássica, comprehende o Modelo épico clássico, o Modelo épico renascentista, o Modelo épico árcade-neoclássico e o Modelo épico parnasiano-realista, que se distinguem, respectivamente, pelas concepções literárias Clássica, Renascentista, Árcade-neoclássica e Parnasiana-realista investidas no discurso épico, e se constituem pela emulação direta do modelo que lhe é imediatamente anterior e pela emulação indireta dos demais que o antecedem; a Romântica, investida na Matriz épica romântica, integra os Modelos épicos medieval, barroco, romântico e simbolista-decadentista, igualmente diferenciados e constituídos; e a Moderna, investida na Matriz épica moderna, integra os Modelos épicos moderno e pós-moderno, distinguidos e constituídos da mesma forma.

---

<sup>3</sup> Ver em SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, v.1.

As Retóricas Clássica e Romântica se sucedem alternadamente, ora uma ora outra, configuradas em segmentos espaciotemporais distintos e excludentes, nos quais as Matrizes épicas Clássica e Romântica se alternam igualmente, configuradas em seus respectivos modelos épicos. A Retórica Moderna, constituída no século XX, instaura uma nova dimensão espaciotemporal, impedindo a sucessão alternada das Retóricas Clássica e Romântica, e investe a nova Matriz épica moderna que impede, igualmente, a sucessão alternada das Matrizes épicas clássica e romântica. Simultaneamente integradas na nova dimensão espaciotemporal da Retórica Moderna, as Retóricas Clássica e Romântica configuraram-se espacial e temporalmente na nova imagem de mundo fundacional da modernidade. Consequentemente, e de igual modo, as Matrizes épicas Clássica e Romântica integram a nova Matriz épica moderna que, investida no discurso épico, configura os modelos épicos das matrizes consumadas na constituição épica dos seus dois novos modelos, o moderno e o pós-moderno, fazendo das epopeias neles diferenciados, matéria épica das novas epopeias moderna e pós-moderna.

Assim posto, vou configurar a emulação épica textualmente, constituída em seu próprio mecanismo mimético funcional, em passagens selecionadas aleatoriamente de várias epopeias, de diferentes Retóricas, Modelos e Literaturas, sem a preocupação de uma sistematização crítica das abordagens.

## **1. Emulação épica do modelo**

Começo a configuração “in media res”, emulando o sábio grego, o troiano e o luso, com os épicos renascentistas que, inseridos no movimento histórico de resgate da cultura greco-romana, instauraram a tradição épica nas modernas literaturas europeias, tomando os poetas Homero e Virgílio como modelo, ambos referenciados e contextualizados nas novas epopeias renascentistas através dos inovadores recursos miméticos da nova concepção literária renascentista investida no discurso épico. A emulação da tradição clássica está configurada, por exemplo, em *La Franciade* (1572) de Pierre de Ronsard, *Os Lusíadas* (1572) de Luis de Camões, *Araucana* de Alonso de Ercila, (1569-1589), *Jerusalém Libertada* (1581) de Torquato Tasso, *A rainha das Fadas* (1590) de Edmund Spenser e, por último, *De Gestis Mendi de Saa* (1563) de José

de Anchieta, que, além de ser anterior às outras citadas, é também a primeira epopeia brasileira e a primeira escrita na América.

Destaco do cultuado grupo renascentista, Luís de Camões que, emulando a épica clássica em *Os Lusíadas* (1572), a partir de Homero e Virgílio, constrói a identidade épica do seu poema através do recurso mimético de explicitação da intenção literária (Invocação, Proposição, Dedicatória, Narração e Epílogo), e o insere no curso da épica ocidental pelo recurso mimético de referênciação do modelo “Cessem do sábio grego e do troiano.../ Cale-se de Alexandro e de Trajano/ As vitórias que contaram.../ Cesse tudo que a musa antiga canta/Que um valor mais alto se elevanta” (CAMÕES, 1980, p. 76), atualizando a concepção épica clássica na nova concepção épica renascentista.

Camões, pela grandiosidade de seu poema e a identidade cultural e linguística de Portugal com Brasil, foi o modelo literário instituído pela épica brasileira para o reconhecimento das epopeias que integram seu percurso, e para a projeção delas no curso da épica ocidental. A partir dele, a épica árcade-neoclássica emulou a renascentista, que foi emulada pela parnasiana-realista, referenciada e contextualizada em todas as epopeias dos dois períodos. A emulação épica do modelo camoniano na constituição do modelo épico moderno, através de novos recursos miméticos, de que é exemplo *Mensagem* (1934) de Fernando Pessoa, e *Invenção de Orfeu* (1952) de Jorge de Lima, entre outros, converte *Os Lusíadas* em matéria literária da nova epopeia moderna.

São vários os recursos miméticos de que se serve Fernando Pessoa, explorando a liberdade criadora da concepção literária modernista, para a emulação do modelo camoniano na construção épica de *Mensagem*, como o da contextualização narrativa do mesmo segmento histórico que serve de contexto para a viagem de ida de Vasco da Gama, da terra para o mar mítico, para configuração do segmento mítico que serve de contexto para a viagem de volta de Dom Sebastião, do mar mítico para a terra, e o da atualização da galeria dos heróis com a inclusão de Vasco da Gama, para emular a identidade heroica portuguesa na constituição épica do herói de seu poema, e muitos outros. Destaco, porém, por sua singularidade, o recurso mimético da emulação metafórica de que se serve Pessoa para recriar o descenso do Adamastor em *Os Lusíadas* na ascensão de Vasco da Gama em *Mensagem*.

### Narração do Descenso do Adamastor:

Porém já cinco sóis eram passados/ Que dali nos partíramos, cortando/ Os mares nunca doutrem navegados, / Prosperamente os ventos assoprando, / Quando uma noite, estando descuidados/ Na cortadora proa vigiando, /Uma nuvem, que os ares escurecem, / Sobre nossas cabeças aparece.

Tão temerosa vinha e carregada,/ Que pôs nos corações um grande medo;/ Bramindo, o negro mar de longe brada,/ Como se desse em vão nalgum rochedo/ - Ó Potestade (disse) sublimada:/ Que ameaço divino ou que segredo/Este clima e este mar nos apresenta,/ Que mor cousa parece que tormenta?

Não acabava, quando uma figura/ Se nos mostra no ar, robusta e válida, / De disforme e grandíssima estatura (CAMÕES, 1980, p. 337/38).

Nos seis versos da primeira oitava, o herói, assumindo a instância enunciativa do eu lírico/narrador, configura, no curso histórico da viagem, um contexto de normalidade (noite, cortando o mar, ventos prósperos, vigiando descuidados), que vai se transformar a partir dos dois últimos versos até o final da segunda oitava, com uma súbita perturbação sonora e visual da atmosfera (a nuvem, os ares escurece/ temerosa e carregada/ grande medo/ bramindo/ negro mar/ de longe brada/ tormenta/ ameaço divino/ segredo), preparando o aparecimento do gigante (figura que se mostra no ar) nas oitavas seguintes. O herói Vasco da Gama testemunha maravilhado a passagem do Gigante do plano mítico (invisível) para o plano histórico (visível). Vejamos a narração da ascensão de Vasco da Gama:

Os Deuses da tormenta e os gigantes da terra/ Suspendem de repente o ódio da sua guerra/ E pasmam. Pelo vale onde se ascende aos céus/ Surge um silêncio, e vai, da névoa ondeando os véus, / Primeiro um movimento e depois um assombro. / Ladeiam-no, ao durar, os medos, ombro a ombro, /E ao longe o rastro ruge em nuvens e clarões.

Embaixo, onde a terra é, o pastor gela, e a flauta/ Cai-lhe, e em êxtasevê, à luz de mil trovões, / O céu abrir o abismo à alma do Argonauta (PESSOA, 1990, p. 81).

A ascensão de Vasco da Gama é uma metáfora estrutural da descensão do Adamastor, ou seja, a transfiguração mítica do herói configura-se na inversão estrutural do aparecimento do gigante. Em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama está agindo no plano histórico da viagem, quando uma situação estranha chama sua atenção, e ele contempla maravilhado a passagem do gigante Adamastor do plano mítico para o histórico. Em Mensagem, o gigante está agindo no plano mítico da viagem, quando uma mudança súbita chama sua atenção, e pasmo assiste à passagem do herói Vasco da Gama do plano histórico para o mítico.

Fernando Pessoa emula o episódio lírico do Adamastor não a partir do plano histórico do poema de Camões, metonimicamente como esperado, mas do plano mítico, metaforicamente, ou seja, o eu lírico/narrador camoniano centra o relato no plano histórico, e o pessoano centra a emulação no plano mítico do poema, invertendo a perspectiva estruturante do relato.

*Resumindo:* o eu lírico/narrador configura, no curso mítico da viagem o contexto agenciado pelo Gigante, quando sua atenção é desviada do seu afazer para uma situação estranha que o assombra (três primeiros versos) e, em seguida, configura a perturbação no contexto mítico (versos 4 e 5), que prepara a aparição do “assombro”, ou seja, a alma do herói percebida no plano invisível (verso 6), levando medo e deixando na sua passagem um rastro sonoro e luminoso (verso 7 e 8). A transfiguração do herói, percebida pelo gigante no plano mítico (“assombro”), só é percebida pelos sentidos humanos através da perturbação que sua passagem provoca no cenário material.

Por isso não podemos figurar o herói de baixo para cima, em sua aparição na dimensão mítica, senão como um assombro, um fantasma. Ou seja, o Adamastor, invisível no plano mítico, torna-se visível no plano material (descenso), com Vasco da Gama ocorre o inverso, invisível no plano material faz-se visível no mítico (ascensão). Para os olhos da carne, o mundo dos seres míticos é um vazio (silêncio) e seus habitantes invisíveis para nossos olhos são fantasmas (assombros). E de baixo, só podemos perceber a transfiguração do herói por seus efeitos na matéria, conforme registrados na última estrofe.

Jorge de Lima faz em *Invenção de Orfeu* uma formidável utilização da emulação da épica ocidental na construção da épica moderna, tanto na concepção épica quanto na elaboração literária da matéria épica. O poeta, a partir da afinidade entre as matérias épicas de seu poema e o de Dante, emula a concepção épica da *Divina Comédia* (Inferno – Purgatório – Paraíso) na arquitetura literária de sua ilha que, verticalizada espacialmente como o modelo, projeta-se tridimensionalmente:

- a) Céu da ilha: mundo espiritual – dimensão mítica da matéria épica – plano maravilhoso do poema
- b) Chão da ilha: mundo material – dimensão real da matéria épica – plano histórico do poema

c) Mar da ilha: dimensão poética da elaboração literária da matéria épica – plano literário do poema

Emulando a concepção épica da *Divina Comédia*, o poeta institui Dante – que foi guiado por Virgílio que, por seu turno, emulou Homero – como seu guia, configurando em seu poema o caudal intertextualizado da épica ocidental, do qual destaco as vertentes renascentista de Camões e a medieval de Dante, as duas mais abundantes, para exemplificar a mimese épica por emulação na construção da épica modernista. Jorge de Lima não emula Camões e Dante apenas como modelo, ele ressemiotiza *Os Lusíadas* e a *Divina Comédia* no ato de criação do seu novo poema, referenciando os poetas e suas respectivas obras abundantemente ao longo dos 10 cantos de sua epopeia. Segue-se uma breve sequência de exemplos:

Um barão assinalado/ sem brasão, sem gume e fama/ cumpre apenas o seu fado/ amar, louvar sua dama/ dia e noite navegar/ que é de aquém e de além-mar/ a ilha que busca e amor que ama (LIMA, 1980, p. 15).

Vós sabeis onde estão as latitudes, / longitudes, limites, Tordesilhas/ e as fronteiras fechadas para as ilhas. / Mas além dessas firmes certitudes, / há o túnel que Virgílio descobriu/ e onde o ódio torcicola as criaturas, / os lábios quais dois calos, e as ilhargas/ como as asas. Dos pássaros convulsos, / patas ungueadas, breves mas amargas, / agarradas a si, de si expulsas/ pelo tubo das ventas que tremeu/ um bramido tão fundo, tão danado/ que o próprio ódio desencarcerado, / ziguezagueou do inferno que o ferveu (LIMA, 1980, p. 16/7).

E uma noite no mar o Tormentório Cabo / a Tétis emprehhou; e o órgão monstruoso/ pôde ser construído oculto sobre a ilha:/ converteu-se-lhe em som a terra dura, e os ossos/ em penedos, e os pés em dois pedais andando/ sobre o úmido elemento e a boca desferiu/ o canto imenso. Agora eu vos direi que Tétis/ é voluta e paixão ou essa mulher sem sombra/ repercutida e só dentro do tempo e o espaço./ O órgão fora construído em meio à nave como/ um litúrgico altar para seu canto alterno./ E o teclado em verdade é de asas modelado/ despaisado clangor como os nomes sem corpo./ Tétis o agita: e o enorme orago reproduz/ o mais doce momento, o ato de pura graça/ ante cuja rosácea é encanto e desencanto./ Mas tudo é esse destino e essa ária consentida/ dessa atriz, dessa beata ou dessa prostituta/ ou da despida Rute - a doce e jovem tísica (LIMA, 1980, p. 29).

Restelo continua gêmeo astral,/ sempre sol duplo gravitando em poemas;/ aprouve-lhe essa órbita casual/ como em lemúria foi vários sistemas./ Se tudo flui em eixo diagonal,/ nada lhe impede de aclarar teoremas/ e predizer agruras camonianas/ muito além dessas cartas taprobanas (LIMA, 1980, p. 49).

Ó Memória dos mares, Taprobana, / sou da raça de nautas submersa. / E este monstro! Que monstro tão antigo! / Tão puro Adamastor, tão reversivo, / tão grosso deus, tão pura geografia! / Não quero exatidões nem astrolábios. / Ontem se arou a terra, replantou-se/ a progénie dos seres indivisos (LIMA, 1980, p. 54).

Estavas, linda Inês, repercutida/ nesse mar, nessa estátua, nesse poema,/ e tão justa e tão plena e coincidida,/ que eras a alma da vida curta; e extrema/ quando se esvai na terra a curta vida./ Tu te refluis na vaga desse tema,/ eterna vaga, vaga em movimento,/ agitada e tranquila como o vento. (LIMA, 1980, p. 71).

Alighieri, desejo repousar/ sob a luz numeral das Três Beatrizes./ Venho de mãos cruéis, maios sem lírios,/ perseguido de espadas e de gritos./ O lento regressar entre perigos,/ por grosseiros arautos fustigado,/ perdidos meus amores, meus descansos,/ flores, ocasos, zéfiros, cascatas./ A febre me animou que me inflamava,/ nesse cômoro nu me dessedento./ A tarde cai. O vento passa. Eu vivo. / Eu corruptível. Eu estou chorando/ o suor das camisas despojadas. / Beatriz! Beatriz! exclamo de repente. / E de repente alguém responde do ermo:/ "Verás, do cimo ao círculo terceiro atento, / Beatriz mais acima revelada." / Olhos alcançando, à Musa bem-amada, / divisei-a (era bela, ó marejada, / da eterna luz, em refração, somada);/ pobre mortal, do pélago emergindo, / alço os meus olhos em Beatriz fitando-os. / Dante. falo por ti, por mim. por quem? / As palavras fiéis ligam-me a ti, / com teus augúrios, números e círculos. / Ó, não temeste, por me dar guardada:/ eu como tu, nós todos os mortais/ penetramos um dia o inferno horrente! (LIMA, 1980, p. 95).

Viagem e ilha/ a mesma coisa/ e um vento só/ banhando livre/ o poema *ivre*/. Guia e Alighieri/ pisam a loisa/ em que anda Jó. / Participante/ loisa flutuante. / Nave de Índia/ desse maior, / rumo de um só/ e de nenhum. / País comum (LIMA, 1980, p. 124).

Era uma vez um povo de marujos/ que quis passar às Indias impossíveis, / dobrando cabos, moçambique, bacos, / nadando em Áfricas desertas e armadilhas/ A herança em meu sangue, devastada! / O piloto afogado, ó rei sem nau! (LIMA, 1980, p. 146).

Amo-te "idioma-vasco", sempre ouvido/ no clima dessas quíloas afogadas, / esses mares antigos navegados, / escorbutos comendo a língua viva, / sebastianismos vendo irreais reinos, / essa linguagem toda, minha fala (LIMA, 1980, p. 147).

Existes, linda Inês, repercutida/ nessa plaga de sonho, nesse poema,/ e tão lua dormida e coincidida/ entre luares, de súbito diadema,/ que a trajetória muda mais renhida,/ e te reflui na vaga desse tema,/ constante vaga, vaga em movimento,/ pródiga e vindia como o próprio vento (LIMA, 1980, p. 186).

Amo os heróis do poema iguais ao canto/ em si, comunicantes, sobre as águas,/ e mesmo informações de musas nossas,/ dançarinos nevados, naves, falo/ de tudo, de engenheiros, de maxilas,/ de vimes, vice-reis, Camões meu bardo,/ e os vivários, salitres, equinócios,/ esse mapa venoso irriga os versos (LIMA, 1980, p. 188).

Afinal afastando-nos da costa/ para danar as calmarias, vimos/ o reverso das coisas e dos seres/ com a nudez dos primeiros achamentos;/ pois além dos infernos existia/ inda um mundo esperando caravelas;/ entre a carne aderida e os ossos frios,/ sobre os golfos de Dante e os purgatórios/ havia a face achada de Beatriz;/\_ alegria, chamemos-lhe com o nome/ de uma outra realidade fecundada (LIMA, 1980, p. 211).

*Invenção de Orfeu* é uma epopeia moderna que, pela elaboração literária da matéria épica a partir do diálogo intertextualizado com *Os Lusíadas* de Camões e a *Divina Comédia* de Dante, exemplifica a utilização da emulação da épica ocidental na construção da épica moderna.

A emulação épica do herói é tão importante para o reconhecimento da epopeia quanto a do modelo, já que compartilham a dupla função de filiar a epopeia à tradição épica e inseri-la no curso da épica ocidental, mas, a par disso, exercem outras funções diversas. Exemplificarei, a seguir, a emulação épica do herói, dentro do mesmo critério de liberdade aplicado na exemplificação anterior do modelo.

## 2. A emulação épica do herói

*Colombo* (1886) de Manuel Araújo Porto Alegre é um poema com cerca de 24.000 versos decassilábicos brancos e estrofação irregular, distribuídos ao longo de um prólogo e mais 40 cantos. Explicita a intenção épica e faz a integração da tradição épica pela emulação discursiva de modelos épicos anteriores, constituindo uma manifestação legítima do discurso épico no século XIX, investido pela concepção literária romântica. Realiza uma matéria épica pré-existente, que funde a dimensão real do descobrimento da América por Cristóvão Colombo, com a dimensão mítica do mar desconhecido, além de aderências míticas cristã, clássica e indígena, que se manifestam, respectivamente, nos planos histórico e maravilhoso do poema.

Porto Alegre deu à Literatura Brasileira, com sua obra prima, o privilégio de ostentar uma monumental epopeia da civilização americana, a primeira a conceber uma matéria que funde na elaboração literária a dimensão mítica das civilizações da América pré-colombiana com a dimensão histórica da América pós-colombiana. O pioneirismo de Porto Alegre garante a permanência de *Colombo* no curso da épica brasileira, seja pela emulação da concepção épica, seja pela referência poética à obra ou ao herói, confundidos metonimicamente na homônima do título do poema.

Vítima exemplar da intolerância e da incapacidade da crítica em reconhecer a permanência e evolução da epopeia no curso da épica brasileira e ocidental, o poema de Porto Alegre foram sumariamente julgado e condenado por ser a epopeia uma forma poética ultrapassada, pela exagerada pretensão poética do autor que, além das imperfeições métricas e estilísticas, apresentava incorreções históricas, um prólogo demasiadamente longo e desnecessário, e outras incongruências.

Vamos ao Prólogo: o Modelo épico romântico, como os demais que integram a Retórica Romântica, centra o relato na dimensão mítica da matéria épica e estrutura-se do plano maravilhoso para o histórico, situando o herói primeiramente no plano maravilhoso, de onde caminha para atuar no plano histórico. Porto Alegre não podia, obviamente, iniciar seu poema centrando o relato na dimensão mítica da América pré-colombiana, e muito menos apresentar o herói entre os índios. Então concebeu o Prólogo, onde faz uma contextualização histórica da tomada de Granada em dois de janeiro de 1492, com a rendição do rei muçulmano Boabdil que

entrega as chaves da cidade aos reis católicos Fernando II de Aragão e Isabel I de Castela, ato final de encerramento dos oito séculos de luta pela retomada cristã da Península Ibérica. A vitória foi celebrada durante vários dias de festejos intensos e é em meio desse grandioso painel comemorativo dos feitos heroicos da guerra de Granada, que Porto Alegre apresenta o novo herói ainda desconhecido, seis meses antes do início da viagem do descobrimento.

Por ser ainda desconhecido, uma vez que sua identidade heroica dependia de um feito ainda não consumado na sucessão temporal dos fatos históricos, o herói aparece nas figuras anônimas de um convidado e de um cavaleiro negro.

O Convidado: "De Fernando e Isabel, Reis do oceano" / Bradou de ignota parte voz sonora/ Com itálico acento! Quem tal ousa?

Grave silêncio suspendeu as destras/ Dos alegres convivas, no momento/ Em que as taças aos lábios emborcavam;/ E, àquela oculta voz correspondendo, / Bradaram todos, como encontro d'armas:/ "A Fernando e Isabel, Reis do oceano!" (PORTO-ALEGRE, 1866, v. 1, p.40).

Somente após a consagração heroica do cavaleiro negro no torneio, o herói levanta a viseira e assume a condição humana de agente do plano histórico, qualificando-se para empreender a viagem inaugural do descobrimento.

O Cavaleiro Negro: "Luso não sou, e minha face o prove." / E a viseira levanta: Deos! – "Colombo!" / Grita Isabel atônita e a corte/ Colombo! ... murmurou involuntária/

Colombo: "Sim, excelsa Rainha, aquela Dama/ Por quem venceu meu braço o invicto Cadix,/ Esse anjo que nas azas de mistério/ Subiu ao céo da gloria, és tu, Senhora!/ Mas si é tua esta gloria, inda te resta/ Outra gloria maior além dos mares,/ Nessas terras que eu vejo, eu só no mundo,/ Onde da Cruz a par teu cetro augusto/ Em breve plantarei com pasmo do orbe./ Entre dois mundos firmarei teu trono;/ Terás por alcatifa o imenso oceano,/ E por ponte o teu trono no universo!/ Uma nave, Senhora, o mais já tenho:/ Si uma nave me dás, dar-te-ei um mundo".

Isabel: "Em breve singrarás no largo oceano:/ Palavra de Rainha: embora custe/ Os mais belos rubis do meu diadema. / Não olvida Isabel tanto heroísmo/Neste dia tão grande. Eis o teu prêmio." / Na lança do varão prende a Rainha/ Aurea c'roa de louros e perpetuas. / Firmado o novo herói junto ao vencido (PORTO-ALEGRE, 1866, v. 1, p. 68/9).

A emulação da épica medieval na epopeia romântica já era naturalmente esperada, mas é preciso esclarecer que a apresentação de Colombo na figura do Cavaleiro Negro não significa que Colombo tenha sido historicamente um cavaleiro medieval, a função épica da emulação é anunciar um novo herói que supera o arquétipo do herói medieval. Porto Alegre não cometeu nenhum erro histórico ao apresentar Colombo disfarçado num cavaleiro medieval, como tem

propagado a opinião crítica, já que a revelação de Colombo saindo da vestimenta de um cavaleiro mascarado, é o recurso épico de emular a identidade heroica medieval na instituição da nova identidade heroica renascentista que, pedindo um navio para conquistar um mundo e não uma espada para conquistar um reino, instala o novo paradigma heroico do renascimento.

Assim posto, o Prólogo constroi o imponente painel dos festejos comemorativos da tomada de Granada, fato que conclui a expansão territorial da Espanha na Península Ibérica “Glória, três vezes glória à invicta espada/ De Fernando e Isabel, Reis da Granada”, para anunciar o painel mais imponente de uma conquista ainda maior, a da expansão ultramarina “Glória, três vezes glória à invicta espada/ De Fernando e Isabel, Reis do oceano” e apresentar o novo herói que, emulando a identidade heroica medieval, estabelece o novo paradigma heroico do Renascimento “Uma nave, Senhora, o mais já tenho:/ Si uma nave me dás, dar-te-ei um mundo” (PORTO-ALEGRE, 1866, v. 1, p. 40). O disfarce do cavaleiro negro é um recurso épico legítimo de que o poeta se serve para emular a identidade heroica medieval e anunciar o novo herói, pode ser longo, mas criativo e não inútil, desempenha importante função épica dentro da concepção geral do poema.

O episódio de Pamórfio, demônio discípulo de Abadão, que foi encarregado por seu mestre de impedir o herói de chegar ao seu destino, vai do canto X ao XXV, e tem causado reação da crítica que não entende porque Porto Alegre confiou a um demônio a narração da América pré- e pós-colombina, ao longo de 15 cantos. Lembrando que o continente americano prestes a ser descoberto era o último reduto pagão em que estava sob o domínio de Abadão, entende-se o esforço de Pamórfio em impedir que o herói implantasse a cruz do Cristo no território de seu mestre e acabasse com seu reinado na terra. E quem teria poder para submeter aos olhos do herói a visão do passado consumado (as civilizações míticas da América pré-colombiana) e do futuro por vir (da colonização dos povos americanos na América pós-colombiana)? Somente um ser que existisse desde a fundação do mundo, e se o continente ainda estava sob o domínio de Abadão, só um discípulo graduado de Lúcifer e não de Cristo poderia assumir tal função.

Depois que Pamórfio se convence da impossibilidade de demover o herói dos seus propósitos, apaga a visão do passado e do futuro da América da sua mente e, como forma de

vingança, lança-lhe a maldição de ele seria esquecido e nem sequer daria seu nome ao continente que descobriria.

Pamórfio: "No mar, na terra, qual funesta larva, / A teu lado serei, rompendo o fio/ Da esperança, e cavando-te incessante/ A cada passo um precipício novo. /Porei em campo as legiões traidoras/ D'aulica inveja, que em redor do trono/Tudo inverte, retrinca e desnatura/ Com doloso artifício. Á tua glória/ Hei de o olvido opor, e a lousa escura, /Té que o mundo teu nome desconheça. / Gemente, á enxerga do infeliz mendigo/ Hei de arrastar-te, ambicioso ousado! / Nem abra escusa, ribeirão lodoso, / Ou bronca pedra guardara teu nome. / Em ti darei um novo exemplo ao mundo/Do que vale na terra um dom celeste!"

Quem não pôde vencer mareia a glória;/ quem não pôde impedir retarda os factos, / Inquina os meios, e perturba a marcha. / Vai-te, e prossegue: o Novo Mundo inventa;/ que adumbrando teus passos, inflexível/ Sobre ti cairei no instante azado. / De um outro Ausônio, para escarnio eterno, / Darei o nome á grandiosa plaga, / Sem que tu, desgraçado, mesmo o saibas." (PORTO-ALEGRE, 1866, v. 2, p. 166/69).

Joaquim de Sousândrade: *O Guesa* (1888), outra monumental epopeia da civilização americana, com 13 cantos em quadras decassilábicas, que, utilizando o mito pré-colombiano do Guesa para representação histórica da colonização dos povos americanos, emula a concepção épica de *Colombo* na contraposição da América mítica pré-colombiana às Américas históricas pós-colombianas, e abre um diálogo entre o herói mítico de seu poema e histórico de Porto Alegre. O diálogo não é amistoso devido a mudança do ponto vista narrativo do poema de Sousândrade, em que o herói mítico, assumindo a instância enunciativa do eu lírico/narrador, integra a ótica cultural do colonizado na construção do relato épico. O descobrimento da América, sob a ótica cultural do colonizado, inserido no curso milenar da civilização americana, foi apenas um deplorável episódio de sua história, daí a dura condenação que o herói mítico de Sousândrade impõe ao herói histórico do descobrimento, consumando a maldição de Pamórfio.

Porque do nome teu não são chamadas/ As flores tuas, mais que todas belas/ D'entre os mares, Colombo? Por que estrelas/ Tão adversas do gênio, tens murchadas/ Da fronte ao derredor c'roas angélicas? / - Sendo do mundo tua bênção fagueira, / Raiou Colômbia! Anoiteceu Américas, / Quando lhe foste a maldição primeira! / Quando o primeiro Índio à escravidão/ Viu-se por tuas próprias mãos vendido/ E foi, desde esse instante denegrido/ No mundo novo a morte e a confusão! (SOUSÂNDRADE, 1979, p. 61).

Marcus Accioly: *Latinomérica* (2001), outra formidável epopeia da civilização americana que, emulando a concepção épica do poema de Porto Alegre, refunde literariamente os referenciais históricos e simbólicos da América pré-colombiana com os referenciais históricos e simbólicos das Américas pós-colombianas, e superpõe e os heróis e os eventos históricos inter-relacionados no relato épico, criando uma unidade cultural integrativa dos povos americanos. Ou seja, superpondo e inter-relacionando os heróis e eventos históricos, *Latinomérica* constrói a nova identidade heroica americana de povo e nação, em que se dissolve a contraposição das identidades heroicas dissociadas, emulando *Colombo* e *O Guesa* simultaneamente. A nova épica pós-moderna, constituída a partir da emulação da velha tradição latino-homérica, insere o poeta e a obra no curso da épica americana:

"de um salto juvenil pisa Colombo/ a nova terra" (canta o vate e segue/ seu épico discurso) o nome ao longo:/ Manuel de Araújo Porto-Alegre/ (quarenta cantos dentro de um só tomo/ chamado de Colombo) assim navegue/ já (com próprio destino a nova épica/ da velha tradição latino-homérica)/ "já dos bosques escuros" (qual Gonçalves/ de Magalhães na confederação/ dos tamoios cantando "os bons selvagens")/ "já dos olhos o véo" (da narração/ do Uruguai de Basílio cujas margens/ quebram também da rima a tradição)/ ó advérbio expositivo já/ (comece a ação que ação não faltará)/ "já estava em terra " (como em San ta Ri ta/ Durão cantando o herói Caramuru)/ já e já (ó América-Latina)/ que a Musa indique o rumo (dando ao Sul/ o Norte do poema) desde a rima/ à métrica (também do conteúdo-/ do à forma) já e já (pois sob a Mão/ de Deus é a do poeta onde a canção). (ACCIOLY, 2001, p. 59).

Aliás, já na Dedicatória, através da bela transfiguração mítica de Colombo, Accioly proscreve, por antecipação, a maldição de Pamórfio e a condenação do Guesa, resgatando do ultrajante esquecimento histórico, o herói épico do Novo Mundo:

(América) teus vates primitivos/ trouxeram sua voz à nossa voz/ (testamento dos mortos para os vivos)/ nós (os netos) herdamos dos avós/ a semente da língua dos seus filhos/ que cantaram teu mundo antes de nós/ (esquadriňhavam sinas nos teus astros/ e eram tão poderosos quanto os magos) (ACCIOLY, 2001, p. 52).

(é teu este meu canto pela glória/ de inventares à água um continente)/ pela fé (Almirante) pela história/ (por Colômbia e Colúmbia) ó Ocidente/ buscado no Oriente da memória/ onde a imaginação da terra à frente/ da tua caravela (além do mar/ que aprendeste no ventre a navegar) (ACCIOLY, 2001, p. 54).

Lembro que a emulação épica de Homero em *Latinomérica*, configurada já no título do poema, além da função tradicional de filiação da obra ao gênero, vai servir de suporte para o reconhecimento e a integração da épica americana no curso da épica ocidental.

O legado de Homero, configurado no diálogo intertextualizado e intratextualizado da *Ilíada* e da *Odisseia* com as novas epopeias modernas e pós-modernas que surgiram sob inspiração e influência delas, representa a maior contribuição para a constituição e o reconhecimento da épica moderna. A Épica Moderna se caracteriza pela elabora literária da matéria épica a partir da utilização de uma estrutura mítica para a representação histórica da realidade, e busca essas estruturas míticas no âmbito da literatura ocidental, resgatando os arquétipos da mais antiga e prestigiada fonte de inspiração, a tradição homérica. O acentuado perfil clássico da epopeia moderna decorre da utilização de uma estrutura mítica da *Ilíada* e da *Odisseia* para retratar a condição humana existencial dos novos tempos da modernidade, de que são exemplos, entre outros muitos, *Odisseia* (1938), de Nikos Kazantzakis, *Finismundo: A Última Viagem* (1990), de Haroldo de Campos, *Omeros* (1990), de Derek Walcott, *Latinomérica* (2001), de Marcus Acioly e *Ulisses Já Não Mora Aqui* (2002), de José Miguel Silva.

### **3. Emulação épica de Odisseu/Ulisses**

Com exceção de *Latinomérica*, as outras quatro epopeias do grupo utilizam o mito de Odisseu/Ulisses para contar a última viagem do herói, seguindo as diferentes tradições de que, após a viagem de regresso à Ítaca, ele embarcaria novamente em sua última viagem, ao cabo da qual encontraria a morte. A *Odisseia* de Homero constitui a primeira fonte: no canto XI, quando desce ao Hades, Odisseu procura a alma de Tirésias, a quem pede orientação sobre o caminho para chegar à Ítaca. Depois de indicar o percurso, alertar sobre os perigos, afirmar que, com maior ou menor sofrimento, no próprio barco com os companheiros ou sozinho num barco alheio, ele chegaria ao seu destino, acrescenta que, ao voltar à Ítaca, vai enfrentar uma prova difícil e embarcará novamente para realizar uma viagem com destino ignorado.

Exterminados no palácio os pretendentes/ com armadilhas, cara a cara, a pique brônzeo,/ empunha o remo exímio e parte, até alcançar/ a terra em que homens nada sabem do oceano,/ tampouco têm por hábito salgar manjares,/ não sabem a feição do barco rotipúrpuro,/ nem manuseiam remos, asas dos navios./ Escuta um signo hiperclaro: é inescapável!/ Tão logo um andarilho com quem cruzes diga/ que levas sobre a espádua um ventilabro, crava/ então no solo o remo plenimanobrável/ e ao deus do mar oferta sacrifício opíparo,/ um suíno cobridor, um touro e um carneiro./ De volta ao lar, prepara uma hecatombe sacra/ aos moradores venturosos do amplo céu,/ segundo a ordem. Tânatos serenamente/ há de colher-te mar afora, engrandecido/ por senescênciâ opulenta, no regaço/ de gente próspera. Vigora o que eu afirmo (HOMERO, 2014, p. 325-7).

A segunda é *A República* de Platão. No Livro X encontra-se o relato do mito de Er, um soldado que foi morto na batalha, sua alma passou dez dias no Hades e depois retornou ao corpo. Ao voltar à vida, Er disse ter presenciado o espetáculo das almas escolhendo a vida que desejavam ter na terra, e conta que Odisseu/Ulisses, renunciando sua identidade heroica, escolhera a vida simples de um homem comum:

Viu, enfim, a alma de Odisseu, a quem a sorte fixara o último lugar, adiantar-se para a escolher; despojada do desejo pela honra devido à lembrança das fadigas passadas, girou longamente à procura da tranquila condição de um homem privado; a custo achou uma que jazia num canto desdenhada pelos outros; e, ao percebe-la, declarou que não teria agido de outro modo, ainda que a sorte o tivesse chamado em primeiro lugar e, alegre, escolheu-a (PLATÃO, 2014, p. 414).

A terceira é a *Divina Comédia* de Dante. No canto XXVI do “Inferno”, o próprio Odisseu/Ulisses relata aos poetas Dante e Virgílio o final de sua vida, revelando que, após novas viagens, já em avançada idade lhe sobreveio a morte no mar por um tufão.

A saudade do filho, a mui dilecta/ Velhice de meu pai, da alta consone /Santo amor, em que ardia sempre inquieta/ Não dominaram esse anelo forte/ Que me impulsava a ser do mundo experto,/ Das manhãs das nações, da humana sorte/ "Lancei-me às vagas do alto mar aberto,/ Sobre um só lenho me seguiu campanha/ De poucos, mas de afoito peito e certo./ "As ondas, perlustrando, hei visto a Espanha,/ Marrocos, logo a ínsula dos sardas/ E as outras que o cerúleo pego banha./ Já da velhice nos sentindo tardas,/ Ao fim chegamos ao famoso estreito/ Onde Alcides aos nautas pôs resguardos,/ "Que devem respeitar por seu proveito./ Deixei Septa , que jaz ao esquerdo lado,/ E Sevilha, que ao lado está direito./ "Perigos mil vencendo o avesso fado,/ Lhes disse - irmãos, chegastes ao Ponente!/ Da existência este resto já minguado,/ "Razão não seja, que vos tolha a mente/ De, além do sol, tentar nobre aventura,/ E o mundo ver, que jaz órfão de gente./ "Da vossa raça refleti na altura!/ Viver quais brutos veda-o vossa origem!/ De glória vos impele ambição pura!/"Com tanto esforço os ânimos se erigem,/ Falar me ouvindo assim, que ir por diante,/ De entusiasmo sôfregos, exigem./ "Já, com popa ao Nascente flamejante,/ Asas os remos são na empresa ousada,/ E o lenho sempre à esquerda voga avante./ "Já do outro pólo a noite levantada,/ Brilhar os astros via: o nosso, entanto,/ Na planície imergia-se salgada:/ "Cinco vezes a luz no etéreo manto/ A lua difundira e após minguara,/ Depois que arrosto do oceano o espanto,/ "Quando imensa montanha se depara:/ Envolta em cerração, longe aparece;/ Na altitude outra igual nunca avistara./ "O prazer nosso em pranto se esvaece:/ Da nova terra eis súbito irrompendo/ Contra o lenho um tufão medonho cresce./ "Vezes três em voragens o torcendo,/ À quarta a popa levantou-lhe ao alto,/ E a proa, ao querer de outrem, foi descendo./ Cerrou-se o pego sobre nós de salto" (ALIGHIERI, 2003, p. 147/149).

O vaticínio de Tirésias, aderência mítica fundida à identidade heroica de Odisseu/Ulisses, resgatou o herói da consumação do tempo histórico, concedendo-lhe uma identidade heroica intemporal que o deixaria disponível para empreender novas viagens em todas as épocas, indo e vindo na máquina mítica do tempo que lhe foi presenteada por Tirésias. Depois de Dante, poetas e escritores aceitaram, principalmente a partir do final do século XIX, o desafio de completar a última viagem do herói, seguindo as diferentes tradições mencionadas. Destaco a seguir, para exemplificação, algumas das mais expressivas epopeias modernas e pós-modernas:

A *Odisseia* de Nikos Kazantzakis, com 33.333 versos distribuídos em 24 cantos, utiliza o mito de Odisseu/Ulisses para representação histórica da Civilização Ocidental, reconstruindo na intertextualidade dialógica do passado com o presente a nova identidade heroica da modernidade. A *Odisseia* moderna de Kazantzakis tem início no canto XXII, verso 477, da *Odisseia* clássica de Homero, após o massacre dos pretendentes de Penélope, quando o novo eu lírico/narrador assume a instância enunciativa e narra, conforme previsto, o primeiro encontro do herói com sua esposa, com seu filho e com seu pai, relatando esses encontros já sob a perspectiva do novo Odisseu/Ulisses que, insatisfeito e inquieto com a situação medíocre para sua velhice, rompe os laços com a família e a pátria, e parte em sua última viagem mundo a fora, e encontra a morte no mar, seguindo a tradição de Dante.

*Finismundo: A Última Viagem* (1990), de Haroldo de Campos, que segue a tradição de Dante na primeira parte do poema, e a de Platão na segunda, contrapostas, todavia, com a intenção de superá-las numa recriação da última viagem do herói.

*Omeros* (1990), de Derek Walcott, é uma das grandes epopeias contemporâneas que funde os referenciais históricos e míticos da *Ilíada* e da *Odisseia* nas representações socioculturais de povo e nação da Civilização Ocidental.

No presente histórico, numa pequena aldeia de pescadores do Caribe, Aquiles e Heitor, são dois pescadores negros rivais na pesca e também na disputa da garçonete negra Helena, que serve refrigerantes aos turistas na praia. O trio vive o dia-a-dia de suas ocupações e conflitos na dimensão real do plano histórico, mas, projetados na dimensão mítica do plano maravilhoso, são eles os seus respectivos homônimos gregos, os heróis rivais da *Ilíada*. Ela é a Helena de Troia,

mas, em rápidos momentos, é também Calipso, Circe, Nausica e até mesmo Penélope. O negro Sete Mares é no plano histórico um velho cego contador de história e também um ex-navegador, no plano maravilhoso é Homero e Ulisses. O poema de Derek engloba a *Ilíada* e a *Odisseia*, mas, considerando apenas o Ulisses no plano histórico, um homem comum e sem glória numa vida simples, diria que segue a tradição platônica.

Em *Ulisses Já Não Mora Aqui* (2002), de José Miguel Silva, depois de novas peripécias, o herói retorna à Itaca e à Penélope e, entendendo que, mesmo não seja completa nem suficiente, não lhe resta outra escolha de felicidade, opta por terminar seus dias no seio da pátria e da família, filiando-se, dessa forma, à tradição clássica da *Odisseia* de Homero.

A feição clássica da epopeia moderna e pós-moderna advém da utilização dos arquétipos universais, recolhidos no seio da literatura ocidental a partir, principalmente, da fonte originária de Homero, para representação histórica da problemática humano-existencial da modernidade. Os arquétipos, sejam os referenciais simbólicos universais de Homero, sejam referenciais simbólicos nacionais de um povo ou nação, são aderências míticas que, fundidas na representação histórica da realidade humana dos séculos XX e XXI, projetam a existência comum do homem contemporâneo na dimensão mítica do maravilhoso, monumentalizando os dramas comuns da vida cotidiana. Por exemplo: em *Omeros*, a realização de jogos populares na ilha, um evento folclórico de expressão cultural nativa,

Estes eram os ritos da manhã junto a um baixo parapeito /de concreto sob as lanças de cobre das palmeiras, /desde que os homens procuraram fama como centauros, ou com os próprios pés, /ou como lutadores cercando-se com braços estendidos como pinças, /ou como silhuetas oblongas numa corrida em torno de um vaso branco /de areia enfeitada de conchas, quando um garoto num cavalo marchador /separava os contendores com suas garras se abaixando /iguais a caranguejos. Como em seu tempo, assim no nosso, Omeros; /o mesmo que se dá com ilhas e homens, se dá com nossos jogos.

Um cavalo vai roçando o borifar marinho com uma corda por rédeas. /Somente silhuetas perduram. Ninguém se lembra dos nomes /dos corredores da espuma. O tempo detém o voo em arco de um dardo (WALCOTT, 1990, p. 56).

quando representado na emulação épica do arquétipo mítico da *Ilíada* de Homero, transforma-se num espetáculo fantástico: subitamente, o cavalo de madeira do ardiloso Ulisses refaz-se na praia, a negra Helen caribenha do presente assume a identidade heroica da grega Helena de Troia, e a guerra recrudesce:

Repetiu-se isso por trás das costas de Helen, à sombra /de uma parede. Ela estava conversando com duas mulheres /sobre um emprego como garçonete, mas ambas diziam /não haver vagas. O que o gerente branco quis dizer /quando falou que ela era muito malcriada? Só porque não aceitava a merda /de nenhum desaforo de brancos ... e alguns deles turistas, desses tais /que só queriam bolinar as moças do lugar; a todo instante...

De lá longe na praia, onde o garoto o fizera dar meia-volta, /o garanhão vinha crescendo. Helen escutou suas patas rufando /através de seus pés descalços, e se voltou, /enquanto o cavalo sem rédeas mergulhava com seu pescoço de golfinho, as metades arquejantes /de seu peito distendido como foles pelas ventas /encrespadas, borrifos se abrindo em leque das ondas castigadas, /enquanto o garoto com um grito índio de *eia!* martelava os calcânhares /no barril da barriga fazendo o animal entrar na densa fumaça /onde, relinchando, rodopiou seu borrão, e o rincho do garanhão /escaldou o escalpo de Helen com lembrança. Eclodiu uma batalha. /Lanças de luz solar se arremessavam na areia, /o cavalo enrijeceu-se em madeira, Tróia ardeu, e um embate /silencioso de guerreiros com penachos de fumaça se teceu /nos véus esvoaçantes, enquanto ela bambaleava as sandálias, /passando por aquela porta de fumaça negra para o sol (WALCOTT, 1990, p. 57.)

Ou, neste outro exemplo, em que o Odisseu de Kazantzakis, revivendo o encontro do Odisseu de Homero com Penélope após o massacre dos pretendentes, não reconhece nem é reconhecido pela esposa:

*And as she waited by the throne in pallid, speechless dread,/ Penelope turned to look, and her knees shook with fright:/ "That's not the man I've awaited year on year, O Gods,/ this forty-footed dragon that-stalks my quaking house!"/ But the mind-archer quickly sensed the obscure dread/ of his poor wife and to his swelling breast replied:/ "O heart; she who for years has awaited you to force/ her bolted Knees and join you in rejoicing cries,/ she, is that one you've longed for battling the far seas,/ the cruel gods and the deep voices of your deathless mind."/ He spoke, but still his heart leapt not in his wild chest,/ still in his nostrils steamed the blood of the newly slain;/ he saw his wife still tangled in their naked forms,/ and as he watched her sideways, his eyes glazed, almost/ in slaughter's seething wrath he might have pierced her through. (KAZANTZAKIS, 1985, pp. 3/4.)*

Também neste exemplo de *Latinomérica*, em que o poeta faz a representação histórica da América a partir das estruturas arquetípicas fundidas na elaboração literária da matéria épica:

ressoa neste búzio a voz da Atlântida / (o seu som desenrola um continente) /quando ao degelo a água se levanta /à terra (em oceano confluente) /um último Noé sobra à montanha /e o planeta retorna ao inocente /Éden da Arca (aqui são os espaços /submersos do reino dos Feácios)  
ressoa neste búzio um mundo antigo / (sacudido na praia pela onda) /e seu eco é um mapa onde distingo /- via Homero e Platão - ruínas da Atlântida / (hieroglífico sal sobre o papiro /da água em que a sereia à noite canta /o nome mitológico de um deus /ou de um herói: Ulisses-Odisseus)  
(ACCIOLY, 2001, p. 186.)

Em adendo aos três paradigmas citados, os clássicos de Homero e Platão e o medieval de Dante, acrescento o moderno de Fernando Pessoa, considerando que, ao completar o vaticínio de Tirésias em *Mensagem* sob a perspectiva de que Odisseu/Ulisses conquistaria a transfiguração mítica no retorno à Ítaca e ressurgiria da consumação histórica da viagem na imortalidade do mito, o poeta institui um novo paradigma interpretativo para emulação épica do herói na modernidade. Bastante distanciados dos outros, Fernando Pessoa completa a profecia do adivinho na instância protocolar da recepção, respaldado nas múltiplas viagens de representação histórica da condição humano-existencial realizadas pelo herói no âmbito das literaturas que registram a marcha histórica da civilização ocidental.

#### *ULYSSES*

O MYTHO é o nada que é tudo.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mytho brilhante e mudo –  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.

Este, que aqui apartou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos creou.

Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade.  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre  
(PESSOA, 1990, p. 72).

Retrocedendo na perspectiva de *Mensagem*, o herói deixaria Ítaca e o mundo antigo numa viagem mítica continuada no curso épico da literatura ocidental até a modernidade, alojado no plano maravilhoso da epopeia, e não numa segunda viagem histórica pós Ítaca projetada no plano do real. Encarnando o arquétipo<sup>4</sup> do herói universal na viagem de retorno à Ítaca, Odisseu/Ulisses

---

<sup>4</sup>Arquétipo é um conceito de Platão para designar as imagens primordiais presentes na mente dos deuses que servem de base para todos modelos dos seres humanos.

terá sua identidade heroica convertida em aderência mítica de construção das identidades heroicas futuras, consolidando, através dos tempos, a condição mítica do herói "Assim a lenda se escorre" no relato épico dos eventos históricos da civilização ocidental "A entrar na realidade".

Acrescente-se a isso que o herói Odisseu/Ulisses historicamente não consumado da *Odisseia* é também o mesmo não consumado da *Ilíada*, o ardiloso destruidor de Troia. Assim, a emulação épica do herói itacense intertextualiza o referencial simbólico das duas obras, demonstrando a contínua atualização do legado de Homero no curso da épica ocidental.

### **Considerações finais**

A mimese épica por emulação é um mecanismo metalinguístico de auto validação da epopeia, desenvolvido no curso de formação da épica ocidental, que desempenha múltiplas funções de reconhecimento e filiação das epopeias sob o investimento das diversas concepções literárias no discurso épico. Foi esse recurso da emulação épica que me serviu de suporte para elaboração da Semiotização épica do discurso e o resgate da perspectiva crítico-evolutiva da épica ocidental. Convém lembrar, todavia, que se trata de um mecanismo autotélico, tem finalidade em si mesmo e se compra nas próprias funções que desempenha, logo não pode servir de suporte ao arbítrio de um juízo de valor.

Quando a crítica, inadvertidamente, interpretou a emulação épica do modelo e do herói como reprodução medíocre de epopeias consagradas e falta de criatividade dos novos poetas, com o objetivo de ratificar o juízo arbitrado de que a epopeia era um gênero esgotado e ultrapassado, não levou em conta que as maiores vocações poéticas dos séculos XX e XXI, reconhecidas no âmbito de suas respectivas literaturas e no geral da literatura ocidental, como Fernando Pessoa, Nikos Kazantzakis, Pablo Neruda, Jorge de Lima, Derek Walcott e Marcus Acioly, entre outros, fizeram de suas epopeias não só o ápice de suas respectivas criações poéticas, mas também o maior legado literário da modernidade na literatura ocidental.

---

Para Jung os "arquétipos" são manifestações do inconsciente coletivo da humanidade, com forte carga energética, presentes no inconsciente de todos os indivíduos independente de raças e crenças. Ele usou o termo para designar os modelos inatos que servem de matriz para o desenvolvimento da psique.

Quanto a mimese épica por emulação, importa entender que é o instrumento natural da filiação épica da obra ao gênero, que realiza, através de diversificados recursos poéticos, o diálogo intertextual das diferentes culturas, recolhendo no seio das comunidades humanas os referencias históricos e simbólicos que constroem suas respectivas cosmologias. Constitui um poderoso instrumental teórico-crítico para o estudo da epopeia, suporte indispensável para compreensão da formação e evolução do percurso da épica, seja no âmbito restrito de uma literatura nacional ou no globalizante da literatura ocidental.

### **Referências bibliográficas**

- ACCIOLY, Marcus. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. J.P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- CAMPOS, Haroldo de. **Finismundo: A Última Viagem**. Ouro Preto: Tipografia do Fundo de Ouro Preto, 1990.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.
- KAZANTZAKIS, Nikos. **The Odyssey: a modern sequel**. New York: Touchstone, 1985.
- LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.
- PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- PLATÃO. **A república**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PORTO-ALEGRE, M. de Araújo. **Colombo**. Rio de Janeiro: Garnier, 1866. 2 v.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Formação épica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.
- \_\_\_\_\_. Referenciação poética e contextualização narrativa. In: **Revista LINHA DE PESQUISA**, ano II, n. 2, abril de 2001, Rio de Janeiro: Universidade Veiga de Almeida, pp. 55-86.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, v.1.
- SILVA, José Miguel. **Ulisses já não mora aqui**. Lisboa: & etc, 2002.
- SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. São Luís: Edições SIOGE, 1979.
- WALCOTT, Derek. **Omeros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



DIENG, Bassirou. Estudo teórico das epopeias. Trad. Christina Bielinski Ramalho e Nouraide F. R. de Queiroz. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 36-58.

Nossa gratidão e nossa homenagem ao Prof. Bassirou Dieng pelo grande legado de estudos teóricos, críticos e historiográficos sobre o gênero épico.

Notre gratitude et nos hommages au professeur Bassirou Dieng pour le grand héritage qu'il nous a laissé,

## ESTUDO TEÓRICO DAS EPOPEIAS AFRICANAS<sup>1</sup>

THEORETICAL STUDY OF AFRICAN EPICS

Bassirou Dieng<sup>2</sup>

Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar, Senegal

<sup>1</sup> Este artigo é uma tradução autorizada do artigo original intitulado “*Étude théorique des épopeées africaines*”, publicado nas atas da “Journée d’études du REARE (2015)”, *Le Recueil Ouvert* (on-line). Tradução realizada pela Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho (UFS) e por Nouraide F. R. de Queiroz, doutoranda em Estudos Linguísticos do Texto, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Algumas notas do texto original foram substituídas por referências de citações no corpo do texto.

<sup>2</sup> Sobre o professor Bassirou Dieng (1951-2016), sugerimos a leitura das páginas:  
[https://www.ucad.sn/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2125:hommage-au-pr-bassirou-dieng&catid=157:a-la-une&Itemid=18](https://www.ucad.sn/index.php?option=com_content&view=article&id=2125:hommage-au-pr-bassirou-dieng&catid=157:a-la-une&Itemid=18), [http://www.leral.net/%E2%80%8BDisparition-de-Bassirou-Dieng-Un-professeur-de-vie-1951-2016\\_a188380.html#](http://www.leral.net/%E2%80%8BDisparition-de-Bassirou-Dieng-Un-professeur-de-vie-1951-2016_a188380.html#).

**RESUMO:** Este estudo apresenta resultados de trabalhos, sobre a epopeia do oeste-africano, conduzidos por pesquisadores do Departamento de Letras Modernas da Universidade Cheikh Anta Diop de Dakar, Senegal, e do Departamento de Literaturas e Civilizações do IFAN (Institut Fondamental d'Afrique Noire) da Universidade de Dakar, enfatizando a apropriação e a reformulação de determinados métodos de análise aplicados às epopeias africanas. A primeira abordagem é uma análise de texto e trata de identificar os principais temas e a narrativa. A seguir, traz a epopeia em uma perspectiva da oralidade como sistema, com seus contadores e seus ouvintes e trata, especialmente, da relação entre o gênero e o mito na diacronia. O estudo da epopeia africana, ora realizado, possibilita qualificar ou se ratificar as teses de Campbell sobre a épica africana. Por fim, discorre sobre a organização social, as instituições e o sistema dos valores visíveis na epopeia do oeste-africano.

**Palavras-chave:** Epopeia africana; Joseph Campbell; Oralidade.

**RÉSUMÉ:** Cette étude présente les acquis des travaux sur l'épopée ouest-africaine menés par les chercheurs du Département de Lettres modernes de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal, et du Département des Littératures et Civilisations de l'IFAN (Institut Fondamental d'Afrique noire de l'Université de Dakar), en mettant l'accent sur l'appropriation et la reformulation de certaines méthodes d'analyse appliquées aux épopées africaines. La première approche est une analyse de texte. Il s'agit de cerner les thèmes majeurs et le récit. Ensuite, l'épopée a été restituée à l'oralité comme système, avec ses diseurs et ses auditeurs, tout particulièrement les rapports entre le genre et le mythe dans la diachronie. L'étude de l'épopée africaine que nous avons menée permet de nuancer ou d'infléchir les thèses de Campbell sur l'héroïsme. Une dernière partie s'intéresse à l'organisation sociale, aux institutions, et au système des valeurs visibles dans l'épopée ouest-africaine.

**Mots-clés:** Chota Roustavéli; Épopée; Genres littéraires; *Le Chevalier à la peau de tigre*.

## 1. Introdução: a narrativa épica, seu objetivo e suas formas

A pesquisa sobre a epopeia do oeste-africano revela, à primeira vista, o extraordinário poder das taxinomias preestabelecidas, fixadas sobre outra realidade social ou verbal. Esta pesquisa<sup>3</sup> vem sendo desenvolvida há quarenta anos, ainda que a análise de culturas e literaturas da África confunda-se com a chegada dos primeiros exploradores, desde o século XVII. Com efeito, o olhar dos primeiros africanistas, fundado sobre o postulado da hegemonia da escrita sobre a oralidade, subtraiu a epopeia das produções orais africanas. Na literatura francesa, o lugar central da epopeia no sistema literário, antes do triunfo do romance, explica em muitos aspectos esse reconhecimento tardio. Seria suficiente referir as proposições de P. Le Gentil que quase sacralizam essa forma literária: "Gênero nobre, quase sagrado, celebrado com solenidade,

<sup>3</sup> Este estudo traz alguns pontos da síntese publicada por Lilyan Kesteloot e Bassirou Dieng, *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala/UNESCO, 1997, o que justifica algumas repetições necessárias para esclarecer o tema abordado. Os textos analisados encontram-se publicados em nosso trabalho *L'Épopée du Kajoor*, Paris/Dakar, ACCT/CAEG, 1993.

em uma linguagem ritual, a liturgia do heroísmo cavalheiresco. Tal poesia deve ficar fora do alcance de tudo o que possa afetar sua grandiosidade” (1959, p.33).

A epopeia oral impôs-se paradoxalmente pela escrita. Foi um estudante africano de História (Djibril Tamsir Niane) que a institui como objeto de pesquisa no quadro da preparação de seu D.E.S, estabelecendo a versão de seu primeiro modelo histórico em 1960. Aqui, ainda, encontra-se esse poder das palavras; a obra de Niane tinha como título este enunciado mágico: *Sundjata ou epopeia mandinga*. O fascínio que a obra lida exerceu sobre a comunidade científica restringiu durante muito tempo as pesquisas nesse campo.

Quando iniciamos a coleta de textos da epopeia de etnia wolof du Kajoor,<sup>4</sup> em 1976, muitos textos da área cultural tinham sido editados ou transcritos. Nós nos beneficiamos também com um importante material para um estudo comparado. Os trabalhos de nossos estudantes sobre o gênero, a partir de 1980, têm ampliado consideravelmente o seu *corpus*. Porém, a própria natureza do *corpus* wolof determinou a necessidade da elaboração de uma teoria mínima do gênero. Com efeito, ao contrário de outros reinos, cuja história deu origem a uma epopeia que celebra a fundação de um partido político, seu apogeu ou seu declínio, o reino do *Kajoor* dispôs de uma abundante literatura épica perpassando quatro séculos de história (XVI-XIX).

Pode-se destacar aqui uma primeira questão, sem resposta satisfatória, relativa aos determinismos subjacentes à produção de uma epopeia histórica. O império de Mali (séculos XIII-XVI)<sup>5</sup> celebrou a ação do fundador Sunjata, que reuniu os grupos mandingos e guiou numerosos grupos da sub-região na sua ascensão. Seus maiores imperadores, como Kanku Musaa, de acordo com a historiografia moderna, são ignorados pela epopeia. Por outro lado, o importante reino de Fuuta Tooro,<sup>6</sup> que existiu, igualmente, durante quase três séculos (XVI-XVIII), obscureceu seu fundador, Koli Tejela, que realizou um empreendimento similar ao de Sunjata para a união dos grupos funali. No entanto, esse reino celebra, em narrativas suntuosas,<sup>7</sup> um dos heróis de seu declínio, Samba Gelaajo Jéegi, antes da ascensão da teocracia (século XVIII). Notamos,

<sup>4</sup> A etnia *wolof* é o grupo majoritário no Senegal (mais de 40% da população). O reino do Kajoor (pronuncia-se Kadior) estende-se pelo litoral do Oceano Atlântico, de Saint-Louis a Dakar. Esse reino, fundado no final do século XV, teve sua derrocada no final do século XIX sob a pressão da armada francesa.

<sup>5</sup> O império de Mali abrangia a República atual de Mali e parte dos países vizinhos (Guiné Conakry, Senegal, etc.).

<sup>6</sup> O Fuuta Tooro corresponde ao vale do rio Senegal.

<sup>7</sup> SY, A. Abel. *La geste tiedo*, th. 3<sup>e</sup> cycle, Dakar, 1980; LY, A. L'épopée de Samba Guéladiégui: version orale peul de Pahel. Nouvelles du Sud, 1991.

igualmente, a ambiguidade do discurso da epopeia dinástica, política, ou real que se dá, como fato da história, mas que existiu realmente apenas como descontinuidade. Veremos mais adiante como a oralidade, na região do oeste africano, gerencia a continuidade histórica.

No domínio da literatura oral, as dificuldades iniciais estão no enraizamento cultural das categorias literárias. Com efeito, cada cultura seleciona e organiza à sua maneira sua expressão literária no quadro de uso específico que faz de seus produtos culturais. Daí a importância de uma definição social e uma classificação particular dos gêneros. Em razão dessa relativa inadequação das taxinomias dos gêneros orais de uma cultura a outra, duas vias complementares se oferecem ao pesquisador para compreender o contexto da obra. Ele pode estudar na (ou as) única(s) cultura(s) em que trabalhe o sistema local das categorias literárias (abordagem etnológica); ou pode, também, pesquisar um conjunto de traços distintos que isolem esse gênero narrativo em um grande número de culturas para obter uma definição geral, senão universal do gênero (abordagem sociológica). Em todo o caso, este último procedimento resulta em um objeto ideal que se justifica por seu valor operatório, permitindo a comunicação entre especialistas de literaturas específicas.

## **2. A busca por um esquema narrativo**

A análise sincrônica das narrativas épicas do Kajoor resulta rapidamente em algumas indicações que delimitam um quadro narrativo estável e os principais temas nele constantes. A lógica narrativa da epopeia difere da do conto. As ações no conto conduzem à leitura de um esquema narrativo determinado. A epopeia compõe-se de uma multiplicidade de micronarrativas. Sua lógica narrativa é legível apenas no discurso narrativo que se apoia sobre sintagmas narrativos tematizados, traduzindo um modelo cultural. Esses sintagmas comportam numerosas micronarrativas.

Nós pudemos, assim, observar pela análise da narrativa e pelo comparatismo, que o princípio estruturante da narrativa é a *busca do poder*. Ela articula-se sobre uma crise política, cujo resultado passa por uma luta que se delineia pela conquista ou reconquista do poder. Nesse cenário, a narrativa configura uma realidade social e política que destaca as instituições. A

epopeia dinástica informa-nos, de modo determinado, acerca das instituições sociais e políticas de uma época. Dessa configuração, deriva-se a escolha dos protagonistas da história.

A primeira parte das narrativas é dominada por uma estilização da vida em sociedade, cujo foco é a relação de parentesco. O núcleo familiar é o centro do conflito que se amplia progressivamente no conjunto da organização social, envolvendo as castas e as outras categorias sociais. Sobre esse fundo social se sobrepõe uma ordem política que coloca em evidência linhagens, a representação da concepção de um poder e as diversas instituições nas quais se incorpora. O desenvolvimento geral da narrativa integra também a biografia do herói. Trata-se, inicialmente, de uma aventura individual (nascimento, infância, iniciação), que se amplia com o conflito político, em uma epopeia coletiva. Essa estruturação da narrativa mostra uma imbricação do social e do político. A epopeia wolof *ajoor*, nesse sentido, é sempre a história de uma legitimação em que o objeto é a celebração de um matriarcado primordial. A figura da mãe, nessa ordem de ideias, está no centro da abertura das narrativas, de *Sunjata* (século XIII) a *Lat-Joor* (século XIX). Na epopeia mandinga, a mãe de Sunjata é a heroína de uma longa narrativa dentro da narrativa. Conforme as necessidades da narração, essa sequência é detalhada ou resumida, e a referência à mãe pode ser pontuada ao fim da iniciação do herói: Sunjata enterra sua mãe antes de empreender suas batalhas para a reconquista do reino Mandingo. Na epopeia do *Kajoor*, a figura da mãe, da mulher é um dado político presente em todas as partes da narrativa. A vida de uma mãe é concebida essencialmente como uma trajetória feita de provações e de sacrifícios. A vitória do herói é considerada como a recompensa de esforços acumulados.

A figura do pai serve de suporte para a introdução do conflito político. Com efeito, na concepção patriarcal, o pai reúne várias esposas identificadas pelas linhagens. A luta pelo trono resulta, frequentemente, de sua competição. E ele mesmo é, geralmente, a fonte do conflito, se se trata de um rei que manipula as leis em benefício de uma ou de outra linhagem.

A crise política, na narração, constrói-se em torno das disfunções precisas de um sistema político: exercício tirânico do poder, retomada inconstitucional, falha na distribuição complexa das funções do aparelho do Estado (ligadas de maneira hereditária às categorias sociais), retomada de uma relação de vassalagem, guerra interestatal etc.

A exacerbação da crise política ou a necessidade de uma iniciação, quase sempre, impulsiona o herói para o exílio. Essa dimensão espaço-temporal da narrativa se esclarece, verdadeiramente, com a evocação dos mitos que nós analisamos a seguir, a propósito da relação com a história. Mas se pode apreender que a sequência do exílio é um dado estrutural fundamental da epopeia. O herói criança ou jovem guerreiro completa sua formação e sua iniciação. Ele está em busca de desenvolver uma habilidade.

Os atos realizados pelo herói durante o exílio são rigorosamente articulados no sentido da luta, e das soluções necessárias à crise social e política que estimula o seu início. De um modo geral, o herói deve se constituir como protótipo do guerreiro e do rei. Na epopeia de *Sunjata*, o modelo dos heróis de todas as epopeias dinásticas do oeste africano é um mestre caçador (*simbon*), dominando um saber mágico e a arte de guerrear. Alistado nas armadas estrangeiras, diferentes figuras de autoridade reconhecem suas qualidades guerreiras. Os reis o iniciam para o comando e a gestão dos homens. A epopeia wolof de *Lat-Joor*, no século XIX, mantém-se ainda nesse sentido. O herói wolof usa como pano de fundo os atributos do herói mandingo. Mas a concepção do modelo heroico e do rei se estende a dados contextuais que são sujeitos a um tratamento específico. O tema da errância que conduz o herói está sempre presente. No entanto, o herói se responsabiliza por novos valores religiosos e islâmicos sobre a autoridade do guia religioso Maba Jaxu.<sup>8</sup> Resistente diante da colonização francesa, lança-se à guerra contra esse novo inimigo.

Após o exílio e a iniciação, a narrativa dispensa um amplo espaço às peripécias militares. A ação épica vem a ser, então, plena, a epopeia concretiza-se.<sup>9</sup> A narrativa associa todos os personagens em uma ação coletiva. A oralidade os concebe sob a forma de arquétipos. O herói ocupa um lugar central e os outros personagens são definidos em relação a ele. A narração épica apresenta-se sob a forma de um quadro de contrates. O sobrenatural acentua a dimensão dramática da ação. A vitória e a entronização servem para restaurar uma ordem social e política. Na epopeia da resistência e das conquistas coloniais (século XIX), a necessidade de incorporar os valores intrínsecos a essa ordem o conduz a uma vitória que seria impossível.

---

<sup>8</sup> O guia religioso Maba Jaxu empreendeu no século XIX o islamismo em uma parte do Senegal (atual região do Saalum).

<sup>9</sup> Ver SOW, Moussa. **Aspect de l'énonciation dans la littérature épique d'Afrique.** th.3<sup>e</sup> cycle, Lyon II, 1980.

### **3. Do mito à epopeia**

Os gêneros orais resgatam uma mesma base linguística, em que se observa uma circulação permanente dos motivos e dos discursos fortemente “trabalhados”. A essência primeira da epopeia é o mito. A partir de Dumézil, a relação mítico-épica é fundamental em todas as teorias épicas. O postulado de Dumézil estipula que, na passagem da sociedade organizada em clãs à sociedade política, sobrepõem-se os atributos dos deuses sobre os heróis históricos. Essa tese esclarece dois processos: *a trajetória histórica de determinada sociedade e o funcionamento do imaginário*. Mas a transposição do modelo de Dumézil para aí. Com efeito, se os atributos dos deuses e dos heróis podem ser sensivelmente os mesmos em toda a parte, não se pode confundir os trajetos antropológicos e os imaginários que os modificam.

A figura real oeste-africana na sua fase constitutiva, por exemplo, é uma condensação de diferentes atributos divinos: Pemba, divindade cosmogônica, representa o poder; a divindade Faro representa a justiça, e é o herói regulador de toda desordem; a divindade Muso Koroni, a “velhinha”, representa a sabedoria: é a onisciência, mas também a perturbação e a desordem.

O conjunto desses atributos está presente em duas figuras históricas e antropológicas, que são também estruturas simbólicas do imaginário mítico-épico: a figura do *laman*<sup>10</sup> (mestre das terras) e do *simbon* (mestre caçador). As narrativas míticas e épicas wolof, como as da sub-região, colocam em cena determinado espaço, onde uma comunidade organizada em clãs instala-se pelo “direito do fogo”. A terra curva-se ao gênio do lugar. O grupo desenvolve-se pelo *droit de la hache*, um direito de exploração que é concedido pelo primeiro *laman* a outros que chegam. Estes irão apenas limpar com o machado o pedaço de terra que lhes foi dado. A organização da célula *lamanale* torna-se mais complexa, aparecem os grandes *laman*; sua forte migração provoca relações conflitantes entre diferentes comunidades, evoca a solução das divergências que possam surgir entre elas (esses são os elementos constitutivos dos mitos de fundação). Mas chega o momento em que a complexidade desses conflitos de interesses abre a via aos grupos dos caçadores-guerreiros e dos agricultores estrangeiros. Eles intervêm na mediação dos conflitos e

---

<sup>10</sup> Essa expressão é para nós um conceito operatório que explica as formas de organização antes do surgimento do Estado. Nas sociedades fulanis como nas de Fuuta Tooro, será esse o pastorado que evoluirá para organização política.

asseguram, consequentemente, sua proteção contra os ataques externos. O poder político nasce, então, e o tributo que é pago para essas tarefas legitima o sistema tributário, bem como a autoridade fiscal. Os mitos de fundação dinástica e as epopeias oeste-africanas representam assiduamente a conjunção dessas duas entidades que prenunciam o surgimento da realeza através da junção de seus atributos.

### 3. Epopeia e história

O estudo da epopeia, do ponto de vista da história, encontra na epopeia wolof *ajoor* um campo de investigação excepcional na África do Oeste. A proximidade histórica das epopeias do fim do século XIX e do início do século XX, às quais se pode acrescentar vasta documentação escrita sobre um mesmo evento pela administração colonial, esclarece questões que há muito tempo preocuparam os especialistas da Idade Média. A epopeia dinástica, além disso, nutre-se de numerosos procedimentos, permitindo gerir a continuidade histórica. Os feitos históricos constituem-se objeto de crônicas, essenciais ao respeito dos princípios da transmissão do poder. Cada família forma sua genealogia e os feitos perpassam a sua história; as crônicas consagradas aos heróis servem de matéria, quando uma família está associada ao exercício do poder.

Na sociedade wolof, o contador de histórias do reino (*baj-gewel*) ocupa lugar central; é o narrador da epopeia, na sua função de gestão da informação histórica e política. Vale ressaltar que na vida cotidiana ele era iniciado ao mesmo tempo em que o futuro rei. Ele era, além disso, intimamente associado à vida familiar do rei como aos assuntos de Estado. É um ator do primeiro plano no ritual do feito de guerra, que começa por uma vigília com canções e entretenimento com narração de feitos heroicos que consolidam a teoria das cantilenas desenvolvidas pelos medievalistas. Porta-estandarte da armada, ele é testemunha privilegiada dos feitos de guerra. Ele tem a responsabilidade de, ao retornar, reproduzir uma narração do evento. Temos, amplamente, desenvolvido essas teorias alhures<sup>11</sup>. Confrontando igualmente a trama histórica da Epopeia de *Lat-Joor* com os dados da historiografia, observamos que os dois discursos se apoiam perceptivelmente sobre os mesmos fatos que se destacam e, sobretudo, na mesma lógica na configuração do evento. O estudo das epopeias do último período mostra que a elaboração

---

<sup>11</sup> KESTELOOT, Lilyan et DIENG, Bassirou. *Les Épopées d'Afrique noire*. Paris: Karthala/UNESCO, 1997.

da primeira narrativa se funde ao fato histórico. A primeira versão da epopeia dinástica é o fato do contador de histórias do rei, em que nossas epopeias registraram o nome na narração com um papel de atuação estável, como Balla Fasséké, na epopeia de *Sunjata*; ou Sewi Malal Laayan, na de *Samba Gelaajo Jéegi*. Existem poucas epopeias, de nosso conhecimento, sem esse tipo de personagem.

Realizaremos, em seguida, uma leitura dos mesmos feitos ao longo desse período. Qual é o tanto de distorção e erosão que o tempo faz emergir da matéria histórica? As narrativas atuais são uma reatualização fiel das performances antigas? A essas questões, torna-se necessário acrescentar as peças da oralidade que fazem circular os motivos da narração nos dois sentidos da história. O *Sunjata* marcou fortemente a matéria oral que o precede. Pode-se observar, assim, que certa variedade de informações introduzida no séc. XVIII, por exemplo, encontra-se nas narrativas do séc. XIII<sup>12</sup>. Pode-se, no entanto, validar as narrativas antigas, na sua forma e no seu conteúdo, fundamentando-se em alguns relatos.

Vimos que o contador de histórias real se beneficiava de uma formação rigorosa. Além disso, a matéria genealógica que embasa a epopeia dinástica, indispensável à transmissão do poder, era estritamente gerida. O acompanhamento musical dessas obras concorre igualmente para a boa memorização das narrativas. Vale destacar que o canto longo e repetitivo do contador de histórias, denominado *fasa* – em mandingo; e *woy* – em wolof, feito dos elementos genealógicos e históricos, constitui um tipo de ajuda para a memória dos contadores. Mas o argumento decisivo, nesse contexto, encontra-se no estudo das versões fixadas pelos viajantes árabes e navegadores. O modelo de comunicação da oralidade mostra que as sociedades tradicionais respondem à solicitação de informação pelos discursos formalizados (tradição registrada no discurso). Pode-se, assim, isolar nas relações de viagens, epopeias e mitos, cujas versões atuais são pouco modificadas. A estabilidade relativa desses ditos nos tem, enfim, permitido vislumbrar a evolução do gênero na diacronia. Com o objetivo de explicar e legitimar as instituições sociais e políticas, a epopeia evolui muito lentamente em sua forma. Ela abrange domínios históricos muito amplos (um ou dois séculos). A forma mais antiga da epopeia dinástica,

---

<sup>12</sup> Ao contrário do uso, em conformidade com os medievalistas ocidentais, ao falar de uma epopeia do século XIII, não se trata de *textos*, mas de *fatos* do século XIII.

próxima ao modelo mitológico, remonta ao fim do séc. XVII. Desse período até o final do séc. XIX, o Oeste-Sahélien é o teatro “de transformações crescentes inéditas [...] no sistema sociopolítico marcado por falhas e subversões consideráveis” (FALL, 1985, p. 217), é a Era do regime *ceddo*<sup>13</sup>e sua violência. A caça ao homem e o tráfico de escravos instauraram uma insegurança permanente. O modelo da epopeia, que celebrava a dimensão mítica dos fundadores do império, vai ser profundamente reformulado para celebrar o guerreiro e os militares. Com efeito, as armadas profissionais surgem em detrimento das antigas defesas coletivas. O novo lema é "o poder é a mão armada (*nguur que ngaru fetal*, em wolof)”.

Mas rapidamente esses exércitos de defesa se voltaram para pilhagens armadas para alimentar os barcos negreiros. Esses se destinaram, primeiro, a locais em que sobreviventes que se encontravam e construíam uma vida da comunidade e solidariedade, que são os dois pilares da civilização africana. Foi assim que, no final do século XVIII, emergiu uma nova classe social e política para defender as populações dos príncipes. Ela se configura como uma elite árabe, vista como uma figura de saber, resultado do contato com as pessoas do Maghreb.

Originalmente, esses líderes religiosos eram meros instrutores que se enraizaram em áreas rurais distanciadas de centros políticos. Uma epopeia religiosa foi construída sobre o substrato da epopeia dinástica. O *clerc*<sup>14</sup> da Idade Média europeia apareceu. Ele transcreveu histórias que trovadores contam pelos caminhos até hoje.

#### **4. Simbolismo mítico e narrativa épica**

Nossos trabalhos sobre a epopeia do oeste-africano propiciam, por vezes, meios de qualificar ou de rejeitar uma teoria dada como geral. Os trabalhos de Pierce servem-nos para articular a análise dos textos africanos, mas as teses de Campbell são utilizadas para os estudos sobre os mitos africanos, e mais ainda sobre as epopeias africanas.

Na análise das obras, pode-se decodificar o sentido dos signos por meio da fundamentação em três procedimentos de simbolização do inconsciente apreendidos pela psicanálise:

---

<sup>13</sup> Tipo de regime monárquico [nota das tradutoras].

<sup>14</sup> Uma espécie de “funcionário” próprio das sociedades medievais [nota das tradutoras].

1. *a condensação*, ou a junção de várias cadeias associativas de ideias ou de sentimentos que se concentram na representação de um mesmo símbolo;
2. *o deslocamento*, que consiste em transferir uma ideia ou um sentimento de um objeto original a um outro que o representa de modo mais ou menos adequado;
3. *a cisão “splitting”*, ou divisão de um objeto significativo em dois fragmentos, um considerando os atributos favoráveis, e outro, os desfavoráveis (cf. A representação da figura real, na longa duração, nas epopeias oeste-africanas).

Observamos, em seguida, conforme Pierce (1932), que, em todo o sistema simbólico, uma lei posicional explica o funcionamento do conjunto todo. Em uma configuração simbólica, um fogo constitui um núcleo em torno do qual gravitam símbolos periféricos. Todas as representações míticas e épicas do *Kajjor* têm sua origem na figura real, da qual tentaremos traçar a composição. Essa figura segue primeiro o *deslocamento*, transpondo as qualidades da divindade ao rei, chefe da comunidade. O rei não é identificado como o princípio positivo da semelhança divina. Mas, para representar o papel de princípio regulador do mundo, a figura do rei reproduz no mito e na epopeia o princípio contrário que lhe serve de oposição:

Faro.....	Pemba
Herói .....	Anti-herói

Faz-se necessário, aqui, distinguir essa semelhança do mito cosmogônico reproduzido na oposição fundamental da epopeia das demais semelhanças míticas:

Jaabe .....	Bida
Ilo .....	Camaba

Elas são relativas aos cultos, sua transposição insere-se entre esses dois extremos. Com efeito, de Faro-Pemba ao par herói/anti-herói, a interiorização do princípio positivo do divino pelo rei procede do culto *Jabe -Bida* (mito de fundação do reino do *wagadou*), *Ilo-Camaba* (mito de fundação clerical). Essa dualidade, proveniente do culto, condensa-se para atualizar-se na figura do rei. Outra condensação produz-se na conjunção desse princípio, transcendendo a figura do

guerreiro-*simbon*. Durante a história, sua *cisão* virá sob forma de ruptura epistemológica. É nesse momento seguinte que aparecerá, na representação épica, o sagrado que significa o *simbon*, que é também para diferenciar do sagrado divino. O sagrado do caçador é a expressão da força mágica. É o *booli bambara* que adquire sua força mágica instaurando seu próprio culto. Quando chega ao ápice do seu poder, ele se considera autônomo em relação à divindade. É preciso associar a essas figuras, que conduzem o fato político e suas tensões, à figura de Muso Koroni, a velhinha, que é também uma figura da divindade maior. Ela é a fundamentação de todas as representações da personalidade feminina da epopeia ao conto.<sup>15</sup> Quatro séculos de epopeia representam as imagens complexas dessa figura única, trazendo a repercussão de uma dualidade.

Como já abordamos anteriormente: a significação e a estrutura das narrativas épicas são fortemente determinadas pelos múltiplos níveis de sentidos dos mitos. Essa relação intertextual é, inicialmente, de ordem estrutural pois a narrativa épica transponde geralmente a estrutura narrativa de um mito, como um palimpsesto. A referência aos trabalhos de Joseph Campbell impõe-se aqui. A estrutura profunda de nossos mitos corrobora efetivamente com o esquema narrativo destacado por Joseph Campbell nos grandes mitos universais, formalizando o itinerário iniciático dos heróis salvadores; no entanto a análise dos mitos africanos conduz à limitação de seu escopo.

Joseph Campbell, a partir do postulado freudiano do complexo de Édipo, analisa o percurso dos heróis e dos profetas. Ele observa a recorrência do mesmo esquema narrativo. O herói rompe suas amarras com o mundo maternal, morre simbolicamente para essa vida no curso de sua viagem iniciática rumo ao mundo do espírito. Ele deve conseguir unir a fonte do sagrado, da energia de todas as coisas, e retornar para governar ou dirigir os homens. Prometeu, Jason, Eneias. Moisés, Buda etc. seguiram assim itinerários semelhantes. Todas essas narrativas são construídas sobre o seguinte esquema:

Separação ..... Iniciação ..... Retorno

Joseph Campbell, escreve:

---

<sup>15</sup>Cf. BA, Amadou Hampaté. **Njeddo Dewal. Mère de la calamite.** Abidjan: NEI-EDICEF, 1994 (1. ed., NEA, 1985).

A primeira tarefa do herói é experimentar conscientemente as etapas anteriores do ciclo cosmogônico e, então, remontar através de diferentes idades da criação até a emanação original. A segunda tarefa é retornar desse abismo ao plano da vida contemporânea e, aqui, servir de transformador humano às energias demiúrgicas (1978, s/p).

O postulado edipiano, que serve de base à análise de Joseph Campbell, deve, no entanto, ser separado ou diferenciado no mito africano.

Certamente, esse tipo de problematização é, por vezes, operatório: assim a narrativa de *Njaajaan*, herói fundador dos reinos wolof, o mais amplamente reproduzido pela epopeia wolof, construiu sua trama sobre um conflito fortemente edipiano. Njaajaan se opõe à sua mãe, viúva, recusando a presença de outro homem na sua casa; isso determina seu início e sua imersão no rio Senegal. É uma forma de morte simbólica. O herói sairá do rio irreconhecível, metamorfoseado, recusando a linguagem humana. O herói segue assim todo um processo para retomar a figura humana e conseguir a administração da cidade.

Entretanto, mesmo esse caso em que se aplica o postulado edipiano pode ser relido em função da iniciação tradicional. As sociedades da sub-região instituíram para os filhos essa ruptura com a mãe aos 7 anos de idade, antes da entrada no bosque sagrado ou *lël* (ritual de circuncisão). Ele sai adulto, detendo um saber para a sua inserção social harmoniosa. Essa iniciação comum, no entanto, não considera seus itinerários de heróis que traçam um percurso exemplar. Nós evocamos, mais seguramente, a iniciação do mestre de cerimônia, do mestre do saber supremo, através de um conto bem conhecido nas sociedades. A obra coletiva do grupo E.R.A. do CNRS consagrada à *L'enfant terrible*<sup>16</sup> (criança terrível), dá o sentido da narrativa que dramatiza essa iniciação. Essa narrativa com mais de 200 versões analisadas, descreve um ser desmedido, que nega todos os valores sociais. Na narrativa wolof de *Samba Seytaane*<sup>17</sup>, o herói mata primeiro sua mãe e foge com sua irmã em uma viagem de múltiplas peripécias. Ele percorre primeiro as diferentes ordens humanas e seus valores para rejeitá-los. Sua busca além do humano o conduz ao reinado. Esse percurso é verdadeiro ancoradouro cultural local dos mitos iniciáticos universais.

<sup>16</sup>V. Gövög, D. Rey-Hulman, S. Platiel et C Seydou, *Histoires d'enfants terribles* (Afrique Noire). Maisonneuve et Larose, 1980.

<sup>17</sup>Ver L. KESTELOOT, L. et MBODJ, C. *Contes et mythes wolof*. Dakar: N.E.A., 1983; KESTELOOT, L. E B. DIENG, B. Contes et mythes du Sénégal, Paris-Dakar, Edicef- IFAN, 1986, (cf . " Bandia Wali et la sorcière "),reed.. Enda/Maisonneuve, 2007.

As narrativas épicas perpassam esse simbolismo em uma dupla articulação. Seu herói, cujo destino e poder devem ter início com a errância, rompe com seu universo original. Essa errância ascendente conduz às fontes do sagrado.

Todas as demais narrativas são estruturadas conforme esse modelo de viagem iniciática:

Separação ..... Exílio ..... Retorno triunfal

A imagem da mãe, quando aparece, configura uma condensação (uma superposição) simbólica da ruptura iniciática e da exaltação moral fundando a ascensão social do herói. Ao longo dos séculos, essa subestrutura do mito desdobra-se no desenvolvimento geral da narrativa, a macroestrutura da busca do poder, e toma uma forma residual. Ela influi, por exemplo, na representação de determinadas ações, interessando à entronização do herói; é assim que o banho *xuli-xuli* (banho sagrado da entronização), ritualizando o renascimento e o sagrado, pode entrar na narração dramatizando o conflito. As narrativas do século XVIII, época da apologia à violência dos ceddo (guerrilheiros da coroa), servem de referência para explicar essa transgressão do sagrado.

A análise da epopeia desse período leva a discutir mais profundamente a tese de Joseph Campbell. A ideologia da maturação mítica da epopeia *lamanale* mostra-se, com efeito, em seus textos, em proveito de uma visão em que o *poder* é igual à *força*. Os heróis aspiram uma sacralidade imediata, justificando-se pela força e não por uma longa conquista. A aquisição progressiva de uma qualidade, ao fim de um longo itinerário, torna-se uma imagem da violência. Para além dos episódios ligados ao sagrado, a narrativa épica reatualiza constantemente um simbolismo social.

## 5. Os modelos semânticos ou temáticos

A epopeia, transpondo sistemas como a organização social, as instituições, o sistema de valores, oferece uma grande legibilidade de seus referentes e contextos históricos.

## 5.1 Valores familiares, jogo social e papéis de atuação

A estrutura parental é o núcleo da representação. Laurent S. Barry observa: “Se há um conceito antropológico que se pode legitimamente qualificar de fundamental, é o de filiação (descendência)” (2000, p. 67). De acordo com o sociólogo Mamadou Niang, ela deve ser a base de toda a relação sociológica da sociedade tradicional<sup>18</sup>. É também o fundamento da trama da narrativa épica wolof. Isso que se evidencia, inicialmente, na epopeia do *Kajoor*, em que uma profusão de personagens tem graduações diversas de parentesco. A humanidade épica oferece a imagem de uma sociedade em que nenhum indivíduo existe por seus valores intrínsecos. Ele é revestido de valores, segundo seu estatuto social. É parte de um grupo, pertence a uma linhagem nobre ou pobre, filho ou neto de pais ou de avós que se destacam por uma ação gloriosa ou infame.

Esse universo articula-se também em torno de relações de consanguinidade (*meen/geño*), de aliança (*néeg*) e de filiação. A representação dessas noções focaliza-se em valores de solidariedade ou de oposição; de direito ou de dever; de afeição ou de hostilidade. A análise fundamenta-se em noções wolof consideradas pelos sociólogos como conceitos operatórios<sup>19</sup>. Trata-se de noções de *askan*, de *xeet*, de *meen* e de *geño*. A noção de *askan* designa o conjunto de ancestrais originais de um grupo. Para se distinguir do Outro, ao qual não se liga por nenhuma relação de parentesco, refere-se a essa denominação genérica de todo o grupo. O que não pertence ao *askan* é verdadeiramente estrangeiro, de forma que não pode unir-se ao grupo nem mesmo por uma relação de aliança.

Mas as noções verdadeiramente operatórias na narrativa épica são as de *xeet*, de *meen* ou de *geño* que restringem o grupo familiar e singularizam o herói.

O *xeet* e o *meen* aplicam-se ao parentesco matrilinear em diferentes graus. O *xeet* designa a linhagem maternal em proporções restritas. A linhagem *géej* é, por exemplo, um *xeet*. Mas a ampliação desse grupo ao longo da história pela poligamia conduzia um indivíduo a restringir sua linhagem a um ancestral mais direto. Quando determinado ramo genealógico intervém em um *xeet*, pode-se falar, mais especificamente, de *meen*.

---

<sup>18</sup> NIANG, Mamadou. La notion de parenté chez les Wolof du Sénégal. In : *Bull. Ifan*, Dakar, 1. XXXIV, série B, n° 4, p. 802-825.

<sup>19</sup> Abdoulaye Bara Diop, *La société wolof*, 1981; *La famille wolof*, Paris, Karthala, 1985.

Na sociedade wolof, o indivíduo tende a se unir ao grupo mais próximo. A palavra *xeet*, por uma analogia, pode denotar em nossos dias a etnia, a raça. O *meen* representa, no seio do grupo, o apego à mãe, ao leite materno. Os indivíduos de um mesmo *meen* perceberão seu parentesco como uma similaridade de essência ou de existência (ontologia). As relações de identidade se estabelecem entre eles. Os sentimentos que afloram são a expressão de um amor pulsante, podendo levar até o sacrifício. A noção de *geño* é corolário desse *meen*. A palavra *geño* significa, em seus sentidos próprios, cinturão. Por extensão, designa o parentesco patrilinear. Determina o patronímico (*sànt*). O grupo *geño* é o que se ampliou mais rapidamente pela poligamia. A palavra *geño* traduz-se no plano social e sentimental pelas atitudes de *wujje* e de *nawle*. O *wujje*, originalmente, define as relações entre coesposas. Refere-se, especialmente, às relações de oposição e de competição entre coesposas. Essa situação é assumida pelas crianças em termos de competição que desenvolve a noção de *nawle* (social). O irmão de um mesmo *geño* é um *nawle* que se iguala em tudo, até mesmo ultrapassa. Essa competição reveste na trama narrativa formas complexas e diversas.

#### 5.1.1 A figura da mãe e o estatuto do herói

A exaltação do *meen*, na retomada do poder, implica uma relação particular entre o herói e sua mãe na epopeia. A mãe de um futuro rei e de um herói tem atributos fora do comum, elevando-se a esse mesmo patamar. O herói tem, necessariamente, uma mãe excepcional. Seus valores incorrem em uma sentença ainda atual no meio wolof: *ligeey ub ndey añub doom* (m.a.m): “o ‘trabalho’ da mãe serve de nutriente a seu filho”. Essa noção de trabalho é concebida como uma soma de provas aceitas pela mulher em seu papel de mãe e de esposa. Determinadas narrativas épicas do *Kajoor* lhe dão uma forte representação.

As relações tio-sobrinho estão no centro do funcionamento do núcleo maternal. O tio é o chefe incontestável. Ele é considerado como o substituto masculino da mãe. Ele assume o papel de autoridade e de guia do sobrinho cada vez que esse empreende uma busca do poder.

#### 5.1.2 A extratificação social e a representação épica

A sociedade tradicional funda sua organização sobre grupos socioprofissionais. Os indícios dessa extratificação social pontuam nossas narrativas. Com efeito, a narrativa épica transpõe sempre o lugar comum do aparelho do Estado em que todos os grupos são representados. Esse aparelho configura a consciência de uma comunidade engajada em uma ação fundamental. Trata-se de escolher representantes políticos que vão gerir um destino coletivo. É nesse sentido, também, que a narrativa traz as diferentes camadas sociais compondo o grupo. Destaca os fundamentos sociológicos dos quais decorrem as relações entre as diferentes categorias sociais.

O imaginário representa o social no que ele tem de constante. O *garmi* nobre está no centro de todas as narrativas. É o único habilitado a exercer as funções de *dammeel* ou de *teeñ* (rei), é o herói principal de toda a epopeia. O não nobre *jàmbur* e o cativeiro estão fora dessa trajetória ao poder. O herói *garmi* está cercado por uma multidão de personagens, membros de sua família. Os membros das outras camadas sociais são comparsas. É esse um dos aspectos mais visíveis do discurso ideológico. Seria interessante, no entanto, sobrecarregar os “efeitos de sentido”. Como as diferentes camadas sociais vivem e sentem uma mesma lei sociológica? A extratificação social é a hegemonia de um grupo no sentido de Gramsci, ou seja, da persuasão.

Ao passo que o grupo não nobre, o camponês, confunde-se, quase sempre, com o povo *ajoor*, em geral, na narrativa os grupos dos guerreiros *ceddo* e dos cativeiros são representados em papéis específicos. Isso se deve a posições particulares que cada um desses dois últimos grupos ocupa na sociedade. Na epopeia, por ser a narrativa de uma ação de guerra, geralmente, o não nobre ou simples soldado ou camponês pode passar despercebido; no entanto o contador de histórias, historiador-testemunho e consciência coletiva, e o cativeiro, chefe da armada, guerreiro por excelência, encontram-se a frente dos combates.

A epopeia wolof, definitivamente, ressalta a organização plurifuncional<sup>20</sup> da família. Do ser do personagem ao seu *status* no grupo, o imaginário distingue níveis de inserção. A ação épica em seu sentido social é uma evocação do idealismo do funcionamento das estruturas. Focaliza-se sobre seus pontos frágeis e sobre seus pontos de tensão. Os grupos corporativos (*forgerons*

---

<sup>20</sup> CAZENEUVE, Jean. *Dix grandes notions de la sociologie*. Paris: Seuil, 1976 ; SECA, Jean-Marie Seca. *Les représentations sociales*. Paris: A. Colin, 2001; MANNONI, Pierre Mannoni. *Les Représentations sociales*. Paris : PUF, 1998; ABRIC, Jean-Claude. *Coopération, compétition et représentation sociale*. Cousset: Del Val, 1987 ; BERA, Mathieu et LAMY, Yvon. *Sociologie de la culture*. Paris, A. Colin, (2003) 2008.

*bijoutiers, tisserands, cordonniers*) e o camponês são estranhamente ausentes na representação épica wolof. A epopeia difunde, principalmente, as imagens sobre a família que, em suas projeções verticais e horizontais, é aberta às crises e às rupturas.

## 5.2 A representação do fato político

A narrativa épica, que traça a busca incessante do poder, é, consequentemente, um texto essencialmente político. O fato político sobrepõe-se às estruturas sociais para melhor explicitá-las<sup>21</sup>. As manifestações de afeição ou de hostilidade, encobertas pela armadura social, são atualizadas no breve momento de tensão política que descreve a narrativa. Consequentemente, destacam-se algumas características da vida política e suas representações: primeiro, o poder político e seu conteúdo; em seguida, o aparelho do Estado e seus personagens; e a relação indivíduo-grupo como ponto conclusivo.

A narrativa constrói-se em um momento de crise. O poder político é violado em seu conteúdo e em seu exercício. Em torno dessa desordem social e política, um combate é travado para uma restauração. A epopeia ressalta os modelos de violação do poder, as razões de sua contestação, bem como os meios de neutralização da autoridade contestada. Pode-se interpretar a crise política como um conflito indivíduo-grupo. Ele destaca, essencialmente, que o político é inseparável do social. A atualização dessa aproximação permite uma síntese de diferentes ideias. Mas o que devemos apreender acerca do herói em torno do qual a narrativa épica se desenvolve? Ele é concebido por todas as formulações do conflito político. É elemento pelo qual passa a violação do poder. É a razão de uma contestação de autoridade. Ele pode, também, ser o meio de neutralização da autoridade contestada. O herói épico, desse ponto de vista, está imbricado numa relação indivíduo-grupo como representante da comunidade. Mas nesse universo, onde o homem se interroga sobre seu destino, as respostas são frequentemente articuladas para uma invocação do sagrado.

---

<sup>21</sup> BAZIN, Jean et TERRAY, Emmanuel (éd.). **Guerres de lignages et guerres d'État en Afrique**. Paris: Eds des Archives contemporaines, 1982; BOUTET, Dominique et STRUBEL, Armand. **Littérature, politique et société dans la France du Moyen Âge**. Paris : PUF, 1978 ; BOUTET, Dominique et VERGER, Jacques. **Penser le pouvoir au Moyen Âge (VIII<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles)**. Éds Rue d'Ulm, 2000; GUILLOT, Philippe. **Introduction à la sociologie politique**. Paris : A. Colin, 1998; RIVIÈRE, Claude. **Anthropologie politique**. Paris: A. Colin, 2000.

### 5.3 A representação do fato religioso

A representação do fato religioso toma múltiplas formas que refletem, entretanto, certa permanência dentro de sua diversidade. O fato religioso é sempre a expressão de uma força que o herói agrupa a suas virtudes. É o *marabou*, intercessor dos homens junto às forças invisíveis, que é o núcleo da maior parte dos motivos.

A narrativa épica coloca em cena uma luta. Grupos se enfrentam. O clímax da ação é a conquista para uns e a derrota para outros. O fato religioso, que participa do funcionamento da narrativa, deve ser apreendido entre esses dois termos. Na conquista, o fato religioso é um poder não dispersado. As forças hierarquizadas e somadas são indissociáveis do ser do herói para a vitória<sup>22</sup>. Os wolof dizem em um jogo de palavras que o talismã age somente se estiver ligado ao seu dono: “*Gallàj, galloo, le gris-gris, en bandoulière*”. Enfatiza-se a necessidade de uma conjunção permanente de forças religiosas e do indivíduo. A eficácia de toda a força religiosa é inerente a essa condição.

Outra faceta da ação das forças religiosas manifesta-se na derrota. Nesse caso, as forças religiosas não agem. Quando um indivíduo não se beneficia mais de uma força mágica, de um talismã, os wolof dizem: “*gàllàjam tocc na*” [suas forças ocultas estão quebradas]. Essas concepções anunciam o sagrado na grande força do guerreiro. O herói Masire Isa Jéey, para o poder mágico lendário, é o autor de feitos de guerra extraordinários. Como mostram seus feitos durante o exílio dos *géej*, Masire Isa Jéey recebe as descargas de fuzis das tropas do Trarza. Ele protege a fuga dos *géej*, fazendo de seu corpo escudo entre as balas dos maures e os fuyards. Ele mostra a mesma invulnerabilidade em Ardo le Peul, o arrogante.

As forças religiosas são a expressão de um sincretismo resultante do contributo do Islam e do substrato das crenças tradicionais. Esse sagrado manifesta-se sob diferentes formas nas narrativas. Ele se encontra na maior parte dos constituintes do sincretismo religioso wolof. Na provação e ação épica, o feito religioso exprime-se na conjunção de forças ou na desintegração

---

<sup>22</sup>C. Meillassoux, L. Doucoure, e D. Simagha escreveram: “A magia aparece na narrativa como principal instrumento de intervenção política. Não é pelo seu vigor físico, por sua inteligência, sua genialidade militar que Marè Jagu, o herói da lenda, vence Garaxe, o tirano, mas por deter o talismã de uma eficácia superior à magia de seu adversário [...]. O herói é, então, o que terá a posse desse talismã e o fará agir. Ele deve ser estimulado para ter uma coragem particular”, *Légende de la dispersion des Kusa (Epopée Soninké)*. In: *Initiations et Études africaines* nº XXII, Dakar, IFAN, 1967, p. 15.

do ser. Na vitória ou na derrota, o personagem invoca as forças mágicas e tenta introduzi-las em sua ação. J. Jahn resume, assim, essas diferentes considerações:

Na religiosidade agisymbienne, centrada no homem, esse se comporta de modo ativo diante da divindade: pela magia da evocação, pela ação mágica, ele obriga a divindade a se unir a ele no êxtase. Se a união falhar, a divindade não será nada, o meio mágico terá sido demasiadamente fraco ou inadequado, a magia é uma técnica. A crença cristã faz-se instrumento de Deus; a crença agisymbien faz da divindade em causa intrumento do homem.<sup>23</sup>

Como destaca J. Jahn, a religião é um meio e um instrumento para o herói. Daí a característica espetacular e grandiosa da epopeia. Os personagens não são simplesmente apreendidos no plano dos seres humanos, mas sim numa relação com a divindade. O homem exprime seus desejos de transcendência, num imaginário, assim, ampliado.

#### 5.4 A epopeia e os valores

O que os homens apreciam, estimam, desejam obter, recomendem, propõem como ideal, pode ser considerado como um valor<sup>24</sup>. Cada valor tem um objeto. Todo elemento da realidade social, do universo espiritual e moral, pode ter um aspecto « valor » na medida em que esse elemento é estimado ou refutado, preconizado ou condenado. Os portadores de valores são atores individuais ou coletivos ou dos grupos sociais.

Os valores de um indivíduo ou de uma coletividade não se apresentam isolados, justapostos ou desordenados. Ao contrário, estão ligados uns aos outros, são interdependentes, formam um sistema. Esse sistema é agenciado hierarquicamente. É também uma escala de valores. Alguns são mais importantes que outros. Em uma tipologia dos valores distinguem-se: os *valores centrais* que são partilhados pelo conjunto de determinada população, independentemente do pertencimento profissional ou regional; os *valores específicos* que são próprios de uma categoria particular de pessoas: uma classe social, uma geração, uma etnia, membros de um partido etc. Os valores centrais formam a base da *aceitação social*, constituem

---

<sup>23</sup> J. Jahn, **Manuel de littérature néo-africaine**, op. cit, p. 147.

<sup>24</sup> REZSOHAZY, Rudolf. **Sociologie des valeurs**. Paris, Armand Colin, 2006; **Combat idéologique et confrontations de valeurs**. Paris: PUF, 2003 ; GAUCHET, M. **La condition humaine**. Paris : Stock, 2003 ; BOUDON, R. **Le sens des valeurs**. Paris PUF, 1999; **Déclin de la morale? Déclin de valeurs?**. Paris : PUF, 2002.

o fundamento da harmonia social. É graças a eles que os membros de uma comunidade podem viver juntos, comunicar-se, compreender-se, ter uma convivência mínima. Correspondem ao que se chama de *ethos* de uma civilização ou o *espírito* de um povo ; os *valores estruturantes*, que são capitais, ordenam o conjunto, estabelecem sua hierarquia, fornecem as explicações finais das escolhas cruciais, é a partir deles que o ator dá uma orientação a sua vida ; os *valores globais* transcendem as diferentes esferas da vida social, seu domínio estende-se sobre todas as relações humanas. Os valores morais são, por natureza, globais: as categorias de bom/mau; justo/injusto; lícito/ilícito... aplicam-se a todos.

O importante estudo de Boubacar Ly (1996) mostrou que, nas sociedades *toucouleur* e *wolof*, os valores centrais são os valores morais. Esse sistema organiza-se em torno de um valor estruturante: a honra.

A narrativa épica, através do prisma dos valores morais, exprime um ideal social e moral. A sociedade carrega o estatuto social dos indivíduos de noções morais. O herói épico realiza-se nos fatos morais. O fato social legítimo o estatuto do indivíduo; o fato político configura um mundo em conflito. A representação épica qualifica o herói tanto na busca como no exercício do poder, no que se refere aos valores morais.

### **Considerações finais**

As epopeias africanas colocam em cena conflitos, confrontos, lutas pelo poder, por um território ou por uma mulher, guerras de sucessão, guerras de religião. Aqui, a guerra é o « jogo dos homens », por meio do qual os heróis se constituem parte da glória, pela sua bravura e com a ajuda de deuses, gênios, fetiches, talismãs, bruxas (feiticeiros).

Esses heróis exaltam o grupo que eles representam, e suas vitórias tinham como efeito galvanizar os sentimentos nacionais até um passado recente. Assim, a escuta da epopeia do *Kajoor*, da de *Issa Korombé* ou do *Mvet*, as do povo *wolof*, *zarma*, *fang*, todas vibram ainda hoje. E nós não encontraremos mais quem fique impassível diante da audição de *Sunjata*, cujos feitos remontam ao século XIII.

## Referências bibliográficas

- ABRIC, Jean-Claude. **Coopération, compétition et représentation sociale**. Cousset: Del Val, 1987.
- BA, Amadou Hampaté. **Njeddo Dewal. Mère de la calamite**. Abidjan : NEI-EDICEF, 1994 (1<sup>ère</sup> éd., NEA, 1985).
- BARRY, Laurent S. L'union endogame en Afrique et à Madagascar. In : **L'Homme**, n° 154-155, 2000, p. 67-100.
- BAZIN, Jean; TERRAY, Emmanuel (Ed.). **Guerres de lignages et guerres d'État en Afrique**. Paris: Eds des Archives contemporaines, 1982.
- BERA, Mathieu et Lamy, Yvon. **Sociologie de la culture**. Paris: A. Colin, 2008 [2003].
- BOUDON, Raymond. **Le sens des valeurs**. Paris: PUF, 1999.
- BOUDON, Raymond. **Déclin de la morale? Déclin de valeurs?** Paris: PUF, 2002.
- BOUTET, Dominique; STRUBEL, Armand. **Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age**. Paris: PUF, 1978.
- BOUTET, Dominique; Verger, Jacques. **Penser le pouvoir au Moyen Âge (VIII<sup>e</sup> -XV<sup>e</sup> siècles)**. Paris: Éds. Rue d'Ulm, 2000.
- CAMPBELL, Joseph. **Le héros aux mille et un visages**. Paris: Laffont, 1978 [1949].
- CAZENEUVE, Jean. **Dix grandes notions de la sociologie**. Paris: Seuil, 1976.
- DELBOUILLE, M. La Technique des chansons de geste. In: **Actes du Colloque de Liège** (septembre 1957). Paris: Les Belles Lettres, 1959.
- DIENG, Bassirou. **L'épopée du Kajoor (Sénégal)**. Paris/Dakar: ACCT/CAEG, 1993.
- DIOP, Abdoulaye Bara. **La société wolof**. Paris: Karthala, 1981.
- DIOP, Abdoulaye Bara. **La Famille wolof**. Paris: Karthala, 1985.
- FALL, Yoro. Khary. Colonisation et décolonisation en Afrique, dimension historique et dynamique dans les sociétés. In: **Annales de la 4ta Universität d'Estiu**. Andora, n° 85, 1988. p. 207-25.
- DIOP, Abdoulaye Bara. Colonisation et décolonisation. Dimension historique et dynamique. In: **Annales de la 4ta Universität d'Estiu**, n° 85, Andora, 1985, p. 217
- GAUCHET, Marcel. **La condition humaine**. Paris: Stock, 2003.

- GÖVÖG, Véronika, Platiel, Suzane, Rey-Hulman, Diana et Seydou, Christiane. **Histoires d'enfants terribles (Afrique Noire)**. Maisonneuve et Larose, 1980.
- GUILLOT, Philippe. **Introduction à la sociologie politique**. Paris: A. Colin, 1998.
- KESTELOOT, Lilyan; DIENG, Bassirou. **Les épopées d'Afrique noire**. Paris: Karthala/Unesco, 1997.
- KESTELOOT, Lilyan. **Contes et mythes du Sénégal**. Paris-Dakar : Edicef- IFAN, 1986.
- KESTELOOT, Lilyan; MBODJ, Chérif. **Contes et mythes wolof**. Dakar: N.E.A., 1983.
- LY, Amadou. **L'épopée de samba guédadiégui**: version orale peul de Pahel. Local: Éditions Nouvelles du Sud, 1991.
- LY, Boubakar. **L'honneur et les valeurs morales dans les sociétés oulof et Toucouleur du Sénégal**. th. 3<sup>e</sup> cycle, Sorbonne, Paris, 1966.
- MANNONI, Pierre. **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1998.
- MEILLASSOUX, Claude, Doucoure, Lansana et Simagha, Diowe. Légende de la dispersion des Kusa (Epopée Soninké). In: **Initiations et Études africaines** n° XXII, Dakar : IFAN, 1967.
- NIANG, Mamadou. La notion de parenté chez les Wolof du Sénégal, in **Bull. Ifan**, Dakar, 1. XXXIV, série B, n° 4, p. 802-825.
- NIANE, Djibril Tamsir. **Soudiata ou l'épopée mandingue**. Paris: Présence Africaine, 1960.
- P. LE GENTIL. La technique des chansons de geste. In: **Acte du Colloque de Liège**. Paris: Las Belles Lettres, 1959, p. 33.
- PIERCE, Charles S. **Collected Papers, III, Elements of logic**. Cambridge: Harward University Press, 1932.
- REZSOHAZY, Rudolf. **Sociologie des valeurs**. Paris: Armand Colin, 2006.
- REZSOHAZY, Rudolf. **Combat idéologique et confrontations de valeurs**. Paris, :PUF, 2003.
- RIVIERE, Claude. **Anthropologie politique**. Paris: A. Colin, 2000.
- SECA, Jean-Marie. **Les représentations sociales**. Paris: A. Colin, 2001.
- SOW, Moussa. **Aspect de l'énonciation dans la littérature épique d'Afrique**. th. 3<sup>e</sup> cycle, Lyon II, 1980.
- SY, Amadou Abel. **La geste tieddo**. th. 3<sup>e</sup> cycle, Dakar, 1980.



## REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

QUATTROCELLI, Luana. Fuerunt ante Homerum poetae. Percurso da poesia épica pré-homérica, entre oralidade e imagens. Trad. Christina Bielinski Ramalho e Juliana Ribeiro Carvalho. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 59-78.

### **FUERUNT ANTE HOMERUM POETAE. PERCURSO DA POESIA ÉPICA PRÉ-HOMÉRICA, ENTRE ORALIDADE E IMAGENS<sup>1</sup>**

### **FUERUNT ANTE HOMERUM POETAE. ROUTE OF PRÉ-HOMERICA EPIC POETRY, BETWEEN ORALITY AND IMAGES**

Luana Quattrocelli<sup>2</sup>  
Université de Strasbourg

<sup>1</sup> Este texto é uma tradução autorizada do artigo original intitulado “Fuerunt ante Homerum poetae. Parcours de poésie épique pré-homérique, entre oralité et images”, publicado nas atas da “Journée d’études du REARE (2015)”, *Le Recueil Ouvert* (on-line). Tradução realizada pela Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho (UFS) e por Juliana Ribeiro Carvalho, mestrandra de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Nele mantivemos todas as notas do texto original. Suprimos as referências a imagens, uma vez que não estão disponíveis nesta versão.

<sup>2</sup> Luana Quattrocelli é mestre de conferências em grego antigo da Universidade de Estrasburgo, UMR Arquimedes. Suas áreas de pesquisa são: Homero e a epopeia grega; as práticas de convivência e o mélico arcaico, em particular de Esparta; a edição e o comentário dos escólios de Eurípide; a paleografia grega, a tradição manuscrita e história de textos gregos. Dentre suas publicações estão: “Poesia e convivialità a Sparta arcaica. Nuove prospettive di studio”, *Cahiers Glotz*, XIII, 2002, p. 7-32; “Poetry and Pottery related to the Symposium in Archaic Sparta », in O. Menozzi-M. L. Di Marzio-D. Fossataro (éd.), B.A.R. International Series, Oxford 2008, p. 63-67 ; “Il pubblico dei *Discorsi sacri* di Elio Aristide”, in L. Spina-G et al. (éd.), *Discorsi alla prova*, Naples, 2008, p. 287-306.

**RESUMO:** Apresentaremos aqui algumas proposições metodológicas e algumas hipóteses sobre a pré-história da epopeia grega bem «além» da *Ilíada* e da *Odisseia*, a partir de uma época bastante remota (entre os séculos XV-XIII a.C.), até o momento no qual estes poemas foram estruturados com uma redação um pouco diferente da que circula entre nós ainda hoje.

**Palavras-chave:** Epopeia grega; Aedo; Micênicos; Performance; Convivência.

**ABSTRACT:** The topic of this paper consists of several methodological proposals and hypotheses on the prehistory of Greek epic poetry. This extends well beyond Iliad and Odyssey and spans from a rather remote era (XV-XIII century b.C.) till the moment those poems were transcribed into a version slightly different from the one still circulating among ourselves today.

**Keywords:** Greek Epic; Bards; Mycenaeans; Performance; Conviviality.

## Introdução

No decorrer do século VIII a.C., tão importante para a história da civilização grega, personagens nomeados como *aoidoi* (ἀοιδοί), aedos, tecem as sequências do que mais tarde serão a *Ilíada* e a *Odisseia*, sem dúvida influenciados pelas longas epopeias que o Oriente já havia confiado à escrita e cujo renome chegava à Grécia<sup>3</sup>. Sabendo manipular, através dos seus cantos, uma matéria tradicionalmente forte, estes aedos sem dúvida ignoravam que o saber poético/poietico no qual eles se reconheciam já havia atravessado umas vinte gerações.

Nesta abordagem retornarei não a Homero, mas, antes, a um *corpus* e um método que, apesar de conhecido e enriquecedor, ainda não recebeu a devida honra no cerne dos estudos da epopeia grega. O *corpus* é o da épica pré-homérica, um *corpus* que toma somente a forma de imagens; e o método é o exigido por uma performance da qual nos restam unicamente traços visuais.

No *Une chambre à soi*, a respeito da perfeição das obras de arte, Virginia Woolf afirma: “[...] as obras de arte não nascem isoladas e solitárias; elas são o resultado de muitos anos de um

<sup>3</sup> VETTA, Massimo, “Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione”, in VETTA, M. (éd.), *La civiltà dei Greci*. Roma: Carocci, 2001, p. 19, ao falar das primeiras formas escritas deste patrimônio épico, no decorrer do século VII aC., cita a “narrativa imutável”, um costume que os aedos tinham aprendido dos Orientais, dentre os quais esta prática era habitual. Ver também VETTA, Massimo, “La saga di Gilgamesh e l’epica greca fino all’arcaismo”, *QUCC*, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20.

pensamento comum, de um ato de pensamento realizado juntamente à maior parte do povo, de sorte que a experiência da massa termina por se representar numa única voz”<sup>4</sup>.

Aplicadas aos poemas homéricos, essas palavras ecoam aquelas bem conhecidas de Cícero que, na Roma do século I a.C., está consciente do fato de que a perfeição do epos homérico demonstrava necessariamente uma longa tradição poética precedente à *Ilíada* e à *Odisseia*: “[...] *Nihil est enim simul et inuentum et perfectum ; nec dubitari debet quin fuērint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intelligi potest, quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur*”.<sup>5</sup>

Em outras palavras: tudo não nasceu com Homero. Aliás, bem antes de Cícero, nas tradições que circulavam na Atenas dos séculos V e IV a.C., Homero é tradicionalmente considerado como um descendente direto de Orfeu<sup>6</sup> ou de Museu<sup>7</sup>, e de qualquer forma posterior a esses poetas semi-lendários<sup>8</sup>.

Na parte do Mediterrâneo onde está a Grécia, bem antes dos poemas homéricos, muitos poemas já tinham viajado sobre o mar Egeu, no âmbito de uma história feita de registros orais.

## 1. Silêncio dos textos, testemunhas iconográficas

Doravante, é certo que o rico sistema cultural dos Micênicos encontrava no escutar da poesia heroica uma ocasião de solenidade maior<sup>9</sup>. Se considerarmos a funcionalidade simultânea do material que a arqueologia continua fornecendo e os traços das artes figurativas, torna-se

<sup>4</sup> V. Woolf, *A Room of One's Own*, London, 1929, aqui citado conforme a versão francesa: *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, Paris, 10/18 n° 2801, 1996 (éd. orig. Paris, Gonthier, 1965).

<sup>5</sup> O primeiro ensaio e a perfeição nunca são simultâneos e não há dúvida de que antes de Homero já havia poetas, como testemunham os versos cantados durante os banquetes dos Pheacians e nos daqueles dos pretendentes. Cicéron, *Brutus*, 18, 71 (texto estabelecido e traduzido por J. Martha, Paris: Les Belles Lettres, CUF, 1923).

<sup>6</sup> Phérécyde (*FGrHist* 3 F 167); Hellanicos (*FGrHist* 4 F 5).

<sup>7</sup> Gorgias (82 B 25 Diels-Kranz); Damastes (*FGrHist* 5 F 11). Ao contrário, Heródoto (2, 53, 3) coloca claramente Homero antes de Orfeu e Museu e faz dele, assim como de Hesíodo, os poetas mais antigos.

<sup>8</sup> Isso é comprovado antes de tudo pela célebre passagem de **as nuvens** de Aristófanes, v. 1032-1035, assim com por Hípias (86 B 6 Diels-Kranz), Platão (*Apol.*, 41a; *Resp.* 363a, 377d, 612b), Éforo (*FGrHist* 70 F 101).

<sup>9</sup> Ver GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopee homérique . In : CRAI, 145.4, 2001, p. 1561-1579 ; VETTA, Massimo, “Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione”, in Vetta, M. (éd.), *La Civiltà dei Greci*, Roma, Carocci, 2001 , specie p. 19 et p. 23-27; ERCOLANI, Andrea, **Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica**. Roma: Carocci, 2006 p. 39-50. En 1989, C. J. Ruijgh havia afirmado que, sendo o grego de algumas fórmulas homéricas anterior à língua encontrada nas tábulas em linear B, faz-se necessário considerar que a tradição épica começa a se elaborar antes de 1450 a.C. e “que é tentador concluir que, já no período proto-micênico (xvi-xv século) os Gregos tomaram emprestado dos Minoicos o hexâmetro dactílico, assim como a escrita silábica” (Ruijgh, Cornels J. L'héritage mycénien. In: TREUIL, René et al. (éds), *Les Civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du bronze*. Paris: PUF, 1989, p. 579 pour la citation).

possível avançar nas hipóteses históricas e literárias bem fundamentadas a respeito da longa tradição que precedeu Homero.

No quarto túmulo da acrópole de Micenas, os arqueólogos encontraram os fragmentos de uma escultura de prata em forma de ânfora ornada de uma cena de batalha<sup>10</sup>: dois grupos de guerreiros que se afrontam num local incerto, próximo a um soldado ferido; assim como um rítón<sup>11</sup>, também de prata, representando o cerco de uma cidade costeira<sup>12</sup>: os dois exércitos combatentes, dentro e fora dos muros, logo irão receber reforços.

Desde muito tempo, as cenas que decoram estes dois vasos foram interpretadas à luz de alguns versos da *Ilíada*, representando o duelo entre Heitor e Ajax (*Ilíada*, 7, 244 sqq.)<sup>13</sup> e utilizadas para provar a derivação direta, quase exclusiva, do épos homérico da tradição épica micêncica. Hoje, para melhor respeitar a dimensão êmica desses tipos de objetos, é necessário antes inserir essas imagens, e os conteúdos épicos que elas portam, nesse vasto contexto de contatos e trocas entre a Grécia e o Próximo-Oriente proto-árcaico, no qual nós encontramos o que eu chamaria de um “*koinon* épico”<sup>14</sup> que vai de Creta e do Peloponeso até a parte oriental da bacia do Mediterrâneo<sup>15</sup>: penso evidentemente nas epopeias da Mesopotâmia (*Épopée de*

---

<sup>10</sup> Museu Arqueológico Nacional de Atenas, n. 605-607. Cf. SAKELLARIOU, Agnès, “Um vaso de prata com uma cena de batalha proveniente do IV túmulo da acrópole de Micenas”, *Antike Kunst*, 17, 1974.1, p. 3-20.

<sup>11</sup> Tipo de vaso [nota das tradutoras].

<sup>12</sup> Museu Arqueológico Nacional de Atenas, n. 481. Ver HOOKER, James Th. The Mycenae Siege Rhyton and the Question of Egyptian Influence. In: *AJA*, 71, 1967.3, p. 269-281.

<sup>13</sup> Em particular, Sakellariou, Agnès, “Um vaso de prata com uma cena de batalha proveniente do IV túmulo da acrópole de Micenas”, *Antike Kunst*, 17, 1974.1, p. 3-20, p. 8.

<sup>14</sup> Em razão do espaço, não entro nos detalhes dos elos entre a epopeia grega pré-homérica e homérica, e as outras epopeias mediterrâneas, pois isto me afastaria muito do tema principal desta comunicação.

<sup>15</sup> Nestes últimos anos, a comparação entre a epopeia homérica e a epopeia indiana conduziu a descobertas fecundas, as quais confortam a ideia de que a herança indo-europeia, além da trifuncionalidade colocada por G. Dumézil, comporta narrativas, temas e fórmulas comuns, conservados em diferentes locais da área de dispersão dos povos indo-europeus. Ver VINCENT, Guy-Roger, A perseguição de Jayadratha por Arjuna (*Mahâbhârata*, VII, 32-121) equivale à de Heitor por Aquiles (*Iliade*, XX à XXII)? In: *Gaia*, 11, 2007, p. 131-173; SHAYEGAN, M. Rahim, **Aspects of History and Epic in Ancient Iran from Gaumâta to Wahnâm**. Washington (DC): Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2012.

*Gilgamesh*<sup>16</sup>), em *Enuma Elish*, nas narrativas ugaríticas, nos contos egípcios, na saga de Moisés<sup>17</sup>, na *Epopéia da liberação hitita*<sup>18</sup>.

Certamente, na decoração dos dois vasos de Micenas pode-se reconhecer elementos que serão retomados nos duelos homéricos; mas é possível igualmente associá-los ao combate de Enkidu contra Akka, próximo às muralhas de Uruk, na epopeia sumeriana de Gilgamesh<sup>19</sup>, cuja cenografia lembra, por sua vez, o duelo heroico entre Heitor e Aquiles, diante de Troia cercada pelo exército grego. E bem antes de Homero, essa decoração amontoada de figuras humanas, em uma linguagem expressiva bastante violenta, retoma um certo número de fontes assírias que, no decurso do Iº milênio a.C., constituem o mais vasto *corpus* de documentos de ações militares realizadas no decorrer das expedições de conquista e de cerco pelos soberanos/heróis<sup>20</sup>. No mesmo tipo de aproximação, a operação do cavalo de Troia, por exemplo, poderia ser a transposição em terra grega e uma técnica militar bem conhecida dos Assírios e atestada por um baixo-relevo<sup>21</sup>.

O chefe militar micênico, sepultado com seus objetos preciosos, ao encomendar uma escultura e um *rítion* deste tipo, ignorava sem dúvida ser um dos atores de um movimento

---

<sup>16</sup> Ver, entre outros, VETTA, Massimo. La saga di Gilgamesh e l'epica greca fino all'arcaismo. In: QUCC, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20; FOREST, Jean-Daniel, *L'Épopée de Gilgamesh et sa postérité*. Paris Méditerranée, 2002; FOREST, Jean-Daniel, *L'Épopée de Gilgamesh*. In: FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (éd.). *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 27-38 ; KING, Katherine C. *Ancient Epic*. Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p. 14-32.

<sup>17</sup> Sobre a saga de Moisés, ver LEMAIRE, André, "La saga de Moïse, mythe et/ou histoire", in Feuillebois-Pierunek, Ève (éd.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*. Paris : Classiques Garnier, 2011, p. 39-51.

<sup>18</sup> Cf. GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopée homérica. In: CRAI, 145.4, 2001, p. 1577-1578 (com longa bibliografia sobre este poema).

<sup>19</sup> Penso na narrativa sumeriana de Gilgamesh e Akka (KATZ, Dina, *Gilgamesh and Akka*, Groningen-Broomall (PA), STYX Publications, 1993), que conta como a aparição inesperada de Gilgamesh sobre as muralhas de Uruk, sitiada pelas tropas de Akka, dá início a um combate no qual Enkidu, companheiro fiel de Gilgamesh, se introduz na batalha e chega a capturar o rei inimigo bem no meio das suas tropas. Sobre esta narrativa, ver a bela monografia de KATZ, *op. cit.*, assim como GADOTTI, Alhena. *Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld, and the Sumerian Gilgamesh Cycle*. PhD dissertation, Johns Hopkins University, 2005 e MICHALOWSKI, Piotr, *Maybe Epic: The Origins and Reception of Sumerian Heroic Poetry*. In: KONSTAN, David, RAAFLAUB, Kurt A. (éds), *Epic and History*. Chichester-Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2010, p. 7-25.

<sup>20</sup> Sobre as operações de ataque e de defesa das muralhas de uma cidade durante seu cerco, a partir de fontes textuais e iconográficas da época neo-assíria (século IX-VII a.C.), ver NADALI, Davide. *Attaccare e difendere un muro: una battaglia di confine*. In: *Ricerche di S/Confine*, II.1, 2011, p. 225-232.

<sup>21</sup> No baixo-relevo proveniente do Palácio central de Nimrud, datando do período neo-assírio, reconhece-se claramente uma cena de sitiamento com um aríete (Londres, British Museum, Departamento das Esculturas Assírias; inv. BM 118903): o rei Tiglath-Pileser III (env. 745-727 av. J.-C.) assalta uma cidade. O aríete de madeira, reforçado com barras de ferro, posiciona-se no ponto de atravessar uma das portas da cidade, enquanto sobre as muralhas um homem clama por misericórdia. O comandante do exército que porta uma espada atira uma flecha, tendo ao seu lado um grande escudo erguido. Como não ver aqui a mesma cena do cavalo de Troia dos Gregos? Cf. DE BACKER, Fabrice, *L'Art du siège néo-assyrien*. In: Leiden, 2013, *specie* p. 14, p. 218, p. 319.

expressivo muito mais vasto que o território de Micenas. A decoração dos seus vasos remete diretamente às narrativas épicas que ele teve a ocasião de ouvir pelos aedos, herdeiros e veiculadores de uma epopeia mediterrânea<sup>22</sup>, durante as reuniões conviviais. As narrativas épicas, que os convivas podiam escutar (do canto dos aedos) e ver (sobre os vasos) ao mesmo tempo, representavam a sublimação e a fixação poética de um histórico que se perdia no tempo<sup>23</sup>.

De toda esta escuta, nenhum testemunho escrito sobreviveu: os escritos não foram utilizados para registrar sentimentos e expressões da alma<sup>24</sup>. Contudo, as comprovações iconográficas, com alguns ecos discretamente mantidos em algumas tábua, nos permitem reconstituir a performance dessas epopeias.

No Peloponeso, no cume da colina de Epano Englianós, sobre a baía de Navarin, Pylos foi uma importante cidadela micênicas; as escavações dos Americanos<sup>25</sup> desobstruíram os restos de um palácio (final do século XIV – XII a.C.), cujas peças e o plano geral ainda são claramente identificáveis. As longas sucessões de salas quadrangulares se reúnem em torno da sala principal, o *mégaron* (*μέγαρον*). Seu interior é dominado pelo trono do senhor e pela grande sala central

<sup>22</sup> WRIGHT, James C. From the Chief to King in Mycenaean Greece. In: REHAK, Paul (éd.), *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean*. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992, Liège, Aegaeum 11, 1995, p. 63-80 e PALAIMA, Thomas G. The Nature of the Mycenaean Wanax: Non-Indo-European Origins and Priestly Functions. In: REHAK, Paul (éd.). *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean*, op. cit., p. 119-139, veem suas raízes no mundo minoico. Nesta direção, os trabalhos de MORRIS, Sarah P. A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry. IN: AJA, 93, 1989.5, p. 511-535 et HILLER, Stefan, The Miniature Frieze in the West House. Evidence for Minoan Poetry?. In: HARDY, David A. (éd.), *Thera and the Aegean World*. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989, III. 1: Archeology, London, Thera Foundation, 1990, p. 229-239, doravante provaram as relações entre a tradição poética pré-homérica e os grandes ciclos de afrescos de Acrotíri em Santorini. Como permitem entrever as verificações ainda em curso, não há dificuldades para a ideia de que neste magma, universal e móvel que era a poesia épica nessa fase cronológica, a cultura minoica teria sido uma intermediária, cronológica e geográfica, entre as epopeias mesopotâmicas e a epopeia micênicas. Os resultados destas pesquisas serão apresentados em um próximo artigo.

<sup>23</sup> A existência desses aedos é confirmada, me parece, apesar que de forma indireta, já pela promoção ao estatuto de personagens reais de Fémio e Demódoco por parte da erudição antiga: o retorno às cenas homéricas para a reconstituição das formas mais antigas da performance aédica, antes de ser empregada pela filologia moderna a partir de G. B. Vico et F. A. Wolf, havia sido bem desenvolvida pelos filólogos antigos, particularmente nos meios alexandrino e peripatética, com personagens tais quais Héraclido do Ponto e Démétrios de Faleros. Cf. GOSTOLI, Antonietta, La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica : Demodoco tra mito e storia. In: CERRI, G. (éd.), *Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 103-126.

<sup>24</sup> É fortemente possível que temas diferentes dos catálogos de ordem administrativa e contável tenham sido registrados em outras formas de suporte além das tábua. Evocam-se o papiro e as peles de animais, materiais facilmente perecíveis, fato que teria provocado esta ausência total de registros escritos de ordem literária para esta época da civilização grega. Ver, entre outros, GODART, Louis, Littérature mycénienne et épopee homérique. In: CRAI, 145.4, 2001, p. 1575.

<sup>25</sup> O Palácio de Pylos, desde 1990, feito objeto de estudos analíticos da parte de um grupo de pesquisadores americanos, sob a direção de F. A. Cooper e M. C. Nelson, em importante campanha de buscas, deixada por C. Blegen en 1939 (projeto MARWP, *Minnesota Archaeological Researches in the Western Peloponnese*).

(*eskhara*, ἐσχάρα) que, com seus 4 metros de diâmetro, é a maior de todo o território administrado. No *mégaron* o senhor da cidadela exercia as funções do seu poderio: ele ditava aos escribas as notas e as atribuições administrativas, acolhia os hóspedes, celebrava os banquetes e cumpria os hábitos rituais. As paredes do *mégaron* micênico, conforme o complexo sistema decorativo dos palácios, eram geralmente cobertas de murais policromáticos que produziam o famoso efeito *wallpaper frieze*<sup>26</sup>. Para decorar a sala principal do palácio de Pylos, foram escolhidos temas com caracteres religiosos e rituais<sup>27</sup>. Após as cenas de procissão sobre dois níveis, dominadas por um touro gigantesco, que ornavam as paredes do vestíbulo, no interior do cômodo, sobre a parede exatamente ao lado do trono real, encontram-se os fragmentos de um afresco que representa um tocador de lira, um *aoidos*, o qual confirma a consagração deste espaço à escuta do canto poético. O tocador de lira encontra-se assentado sobre uma rocha, observando um pássaro a voar, ao lado do touro destinado ao sacrifício e de dois casais de personagens que estão bebendo. Música e poesia acompanhavam os participantes do sacrifício ao ar livre e, em seguida, no interior do palácio, na grande sala. O afresco data do final da idade do bronze médio, aproximadamente entre o final do século XIV e o final do XIII a.C.

O repertório iconográfico micênico, e também o minoico, nos habituaram à representação de instrumentos e cenas musicais que encontraram seus correspondentes, ou mesmo seus ancestrais, no Próximo Oriente. Cítaras, liras e *auloi* (αύλοι) são difundidos, no decorrer do segundo milênio, sobre uma vasta área que compreende o Egito, a Mesopotâmia e o Egeu, onde estes instrumentos exerciam uma importante função no contexto das cerimônias do palácio ou do templo<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Segundo a definição de LANG, Mabel L. **The Palace of Nestor in Pylos in Western Messenia**. Princeton: Princeton University Press, 1969, vol. II., Frescoes, *passim*.

<sup>27</sup> Uma reconstituição do ciclo pictural do *mégaron* de Pylos propõe uma leitura tematicamente coerente de fragmentos de afrescos aqui encontrados (diferentes personagens portadores de oferendas, um focinho de touro, um touro deposto sobre uma mesa, convivas em um banquete, o tocador de lira, um *griffon*) como representação de uma procissão que acompanha um touro conduzido entre figuras de portadores de oferendas (na antessala), a qual culmina no *mégaron* no sacrifício do animal seguido de uma banquete embalado pelo canto acompanhado do som da lira. Ver MCCALLUM, Lucinda R., **Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes**. Ph. D. University of Pennsylvania, 1987 (University Microfilms International #8804933), p. 90-91, p. 130-132, p. 199 et pl. 10.

<sup>28</sup>A parte egeia do Mediterrâneo oferece diversos contextos de representação de instrumentos, de músicos e de cantores. Basta pensar no sarcófago de Aghia Tríada: datado do Minoico Recente IIIA1, ele representa, entre outros personagens, um tocador de *phorminx* (φόρμυξ) seguindo a procissão e a libação em honra do defunto, e um *aulētēs* (αὐλητής) que participa do ritual de sacrifício do touro. A função em primeiro plano dos dois solistas nas diferentes fases do ritual foi valorizada pela posição central das duas figuras sobre os dois lados opostos do sarcófago (Cf. BURKE, Brendan. **Mycenaean Memory and Bronze Age Lament**. In: SUTER, A. (éd.), **Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond**. Oxford-

## 2. Performance épica e convivência

Entre os registros iconográficos da atividade musical desenvolvida, parece-me que o aedo de Pylos ocupa uma posição um pouco específica, posição que ele compartilha através de alguns outros exemplos de imagens sobre vasos. De fato, ao passo que o sarcófago de Aghia Tríada e outros objetos nos levam às cenas de rituais religiosos que pouco têm a ver com a performance épica, os registros que tomarei em consideração, dentre os quais está o aedo de Pylos, parecem nos levar a uma realidade muito mais próxima dos locais e das ocasiões do canto épico originário.

No que concerne ao afresco do *mégaron* de Pylos, não há dúvida no fato de que o elemento musical se insere em um contexto institucionalizado, porém, vejamos que num contexto geral suficientemente ortodoxo, três elementos originais aparecem:

- o cantor, representado *no ato de tocar* seu instrumento e de cantar<sup>29</sup>, não se encontra em pé como os músicos de outros afrescos (minoicos e micênicos), mas sentado, e seu instrumento é alocado sobre as suas pernas;
- na parte inferior do afresco, abaixo e à esquerda do cantor, aparecem homens se banqueteando;
- enfim, elemento não notado até o presente, a posição do afresco: ele foi encontrado sobre a parede ao lado do trono do senhor, próximo ao buraco traçado no chão, ao lado da posição do trono, que não é nada mais que uma cavidade para libações onde se degustavam os restos dos líquidos que circulavam na sala, o que compreende, evidentemente, o vinho das oferendas e a bebida.

Esses três elementos nos mostram que, longe de temáticas com caracteres de guerra ou ritualístico, o senhor de Pylos desejou para seu *mégaron* uma decoração com tema claramente

---

New York: Oxford University Press, 2008, p. 76-80; PREZIOSI, Donald, Hitchcock, Louise A. **Aegean Art and Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 178. Os cantores e o tocador de sistro que acompanham os homens no trabalho sobre o bem conhecido “Vaso dos ceifeiros”, um rítón proveniente de Aghia Tríada, têm antes a função de exortar aos homens sobre seu trajeto em direção ao trabalho e de lhes orientar o ritmo da caminhada, assim como o aulete que é visto ao lado de uma fila de soldados sobre um selo de Cnossos. Mais controverso é o afresco de Acrotíri (Xeste 3, stanza 4), que representa macacos associados a liras triangulares. Ver FRANCESCHETTI, Adele. L’armonia della lira tra storia, musica e archeologia. L’evidenza egea del II millennio a.C. In: **L’Antiquité classique**, 75, 2006, p. 3-5, e, mais geralmente sobre as representações de instrumentos musicais e de cantores nas civilizações egeias, YOUNGER, John G. **Music in the Aegean Bronze Age**. Jonsered: Paul Åströms Förlag, 1998.

<sup>29</sup> O fato de ele estar com a boca aberta parece confirmar esta ideia.

identificável, coerente com a natureza e a função desta sala: o banquete aristocrático.

A esse mesmo contexto parecem nos conduzir alguns vasos que se utilizam de uma linguagem expressiva e de um sistema de representações comuns.

Em Creta, em um dos túmulos do quarto da necrópole de Kalami<sup>30</sup>, à leste da Chania, encontrou-se – entre outros – um *pyxis* datando do final do Minoico Recente, aproximadamente 1320 a.C.<sup>31</sup>. Sua execução é particularmente tratada: argila amarelada esmaltada em amarelo vivo e pintada de vermelho, decoração organizada em painéis que se assemelham a métopas, iconografia minuciosa dos personagens e de suas vestimentas. Sobre um dos painéis distingue-se um personagem revestido de um longo vestido decorado, portando na sua mão direita uma lira de sete cordas e na esquerda algo que foi interpretado como uma *pyxis*<sup>32</sup>. Dois pássaros sobrevoam sua cabeça. Reconhece-se claramente aí um tocador de lira: a aproximação com outros objetos nos permite dizer que se trata de um aedo<sup>33</sup>.

Em Náuplia, de fato, em um dos túmulos da necrópole da colina de Evangelistria, encontrou-se um jarro, que data do século XIV-XIII A.C., sobre o qual é bem visível um aedo tocando lira. A decoração deste jarro lembra bastante o da *pyxis* de Kalami ; com efeito, sobre os dois vasos, elementos tais como o vermelho espalhado sobre um fundo de esmalte amarelado, a escolha de inserir a figura humana em um quadro delimitado por traços verticais, o desenho habitual do aedo, a maneira de desenhar a lira, os braços e as mãos do personagem, assim como

<sup>30</sup> Resumo das escavações e descrição dos quatro túmulos em TZEDAKIS, Yannis, A LM IIIA-B Cemetery at Kalamion near Kahnia. In: ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology, II. 3, 1969, p. 369; TZEDAKIS, Yannis. Ἀνασκαφὴ Καλαμίου Χανίων. In: ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ, 25, 1970, p. 468-469; GODART, Louis, TZEDAKIS, Yannis. *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale du Néolithique au Minoen Récent III B*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 1992, p. 51; GODART, Louis, Tzedakis, Yannis. O túmulo do aedo da Caneia e a pintura cretense dos séculos XIV e XIII antes da nossa era. In: CRAI, 137.1, 1993, p. 228-235. A *pyxis* foi encontrada no túmulo de número 1.

<sup>31</sup> Trata-se de um *pyxis* (espécie de instrumento de proteção) em argila com quatro ansas, duas dispostas horizontalmente e duas outras verticalmente. A forma do vaso era cilíndrica, sua cobertura não foi conservada. Ver TZEDAKIS, Yannis. MINOΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ. In: ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology, III. 3, 1970, p. 111-112; GODART, Louis; TZEDAKIS, Yannis. *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale*, op. cit., p. 51 et pl. L; GODART; Louis, TZEDAKIS, Yannis. A sepultura do aedo da Caneia e a pintura cretense, art. cit., p. 228 et fig. 3.

<sup>32</sup> Coerente à sua atividade, o objeto que o tocador de lira possui na sua mão esquerda poderia ser uma palheta, ao invés de um equipamento de proteção. O desenho permite avançar, na minha opinião, esta interpretação.

<sup>33</sup> Ainda que as interpretações desse tocador de lira sejam frequentemente voltadas para Apollon e Orfeu (para esta interpretação ver GODART, Louis, Tzedakis, Yannis. A sepultura do aedo da Caneia e a pintura cretense, art. cit., p. 235), uma representação desse como aedo me parece irrefutável e convincente. Cf. TZEDAKIS, Yannis. MINOΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ. In: ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology, III. 3, 1970, p. 111-112 ; e GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopée homérique. In: CRAI, 145.4, 2001, p. 1573, retoma sua primeira posição e adota a interpretação do personagem enquanto aedo.

os elementos de preenchimento e phytomóficos e geométricos evocam a um imaginário comum, feito de referências conceituais e expressões artísticas compartilhadas. Esses dois vasos parecem ser detentores da mesma linguagem artística<sup>34</sup>, que se pode encontrar igualmente em um fragmento de um jarro proveniente de Tirinto, o qual nos leva claramente a uma cena de banquete: um conviva, assentado, contém entre as suas mãos uma *kylix*, a taça. O período é também o mesmo: entre os séculos XIV-XIII.

Assim como os vasos de prata de Micenas, o afresco de Pylos e os três objetos em cerâmica comprovam um contexto de rituais de convivência nos quais a música e o canto exercem um papel fundamental, e cujos locais que sediavam estas reuniões assim como os objetos que nela circulavam, objetivaram por vezes deixar seu traço. Essas imagens antigas guardaram para nós a recordação destes banquetes aristocráticos, cuja evocação literária aparecerá somente nos versos homéricos. Sobretudo, porém, elas são para nós a memória visual destes aedos cujo som do canto foi perdido. A documentação epigráfica, contudo, sustenta esta leitura.

Sobre um linear B<sup>35</sup> proveniente de Tebas<sup>36</sup>, lê-se a palavra *ru-ra-ta-e*, na qual é possível

<sup>34</sup> No século XIV a.C. os Micênicos se instalaram também em Creta. Aproximadamente em 1375-1370 a.C. Cnossos cai. É provável que tenham sido os Micênicos continentais que destruíram a antiga capital cretense, e não há dúvida sobre o fato de que razões comerciais tenham criado oposição entre os Micênicos do continente e os Micênicos ocasionalmente instalados em Creta. Os Micênicos que então estavam instalados em Cnossos aliaram-se aos Minoicos a fim de tentar libertar a ilha do controle da metrópole e torná-la competitiva em nível do trânsito marítimo. Nessa época, a cidade de Cidônia (Caneia) mantém uma vitalidade excepcional e seu ateliê cerâmico se impõe pela excelência da sua qualidade e sua decoração: seus vasos são exportados para outros locais de Creta, para a Grécia e para o resto do Egeu. A olaria oriunda de Cidônia foi encontrada não somente sobre os locais de Creta, incluindo Kalami, mas também em Tebas, em Patras, em Eubeia, em Chipre, em Sardenha. A cidade adquire uma dimensão internacional, escreve-se em linear B e os administradores micênicos desde Cidônia (*ku-do-ni-ja* em linear B) administraram toda a parte ocidental de Creta conforme as normas dos centros palaciais micênicos. Assim, não surpreende o fato de que a maior parte das exportações da Creta ocidental sejam feitas em direção aos centros palaciais micênicos da Grécia continental e de que este “reino” micênico em terra Creta tenha exercido uma função de interlocutor privilegiado junto aos palácios tais como os de Tirinto, Náuplia, Micenas e Tebas. Cf. Tzedakis, Yannis, “La presenza ‘micenea’ a Creta e Cipro: testimonianze archeologiche”, in MUSTI, D. (éd.), *Le Origini dei Greci. Dori e mondo egeo*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 201-206; GODART, Louis, TZEDAKIS, Yannis. *Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale*, op. cit., p. 330-335; GODART, Louis. *Littérature mycénienne et épopee homérique*, art. cit., p. 1568 sqq.; CULTRARO, Massimo, *I Micenei*. Roma: Carocci, 2006, p. 126-130.

Foi no laboratório cerâmico desta cidade, Cidônia, que o *pyxis* de Kalami foi realizado, com seu material e seu estilo puros. Um material e um estilo bem próximos daqueles dos vasos de Tirinto e de Evangelistria: pode-se supor que esses produtos chegaram nestes dois centros a partir do mesmo ateliê de Cidônia como o *pyxis* de Kalami, sobre os barcos que ligavam estas duas costas do Egeu. Todavia, na ausência de provas decisivas sobre este ponto, esta sugestão permanece até o presente como uma hipótese.

<sup>35</sup> Tipo de escrita [nota das tradutoras].

<sup>36</sup> TH Av 106.7 (Archives de la Odos Pelopidou). Ver ARAVANTINOS, Vassilis L.; GODART, Louis; SACCONI, Anna, *Thèbes. Fouilles de la Cadmée I, les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou*, Edição e comentário, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001: n° 106, p. 31; fotos também nos ARAVANTINOS, Vassilis L. *The Archaeological Museum of Thebes*. Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2010.

reconhecer a base \*ru-ra/λύπα (*lura*), o que faz *ru-ra-tae* o contraponto de \*λυράτας (*luratas*), nome masculino que significa “tocador de lira”. Este testemunho é importante não somente porque ele confirma o conhecimento, no decorrer do II milênio, deste instrumento musical de cordas, anteriormente conhecido como *lura* (λύπα), cuja representação encontramos nas imagens, mas também porque ele confirma a existência de uma categoria profissional de músicos que se produz com êxito, já que se orgulha da sua presença numa tábua de ordem administrativa. Outra ocorrência, sempre sobre um linear B, e desta vez proveniente dos arquivos de Pylos – no mesmo palácio onde se encontra o afresco do aedo –, é constituída de uma palavra que conduz ao nome de outro instrumento de cordas utilizado pelos Micênicos: *ki-nu-ra*. Este termo não se manteve no grego: desconhecido de Homero e do vocabulário musical grego<sup>37</sup>, ele permaneceu na literatura clássica nas formas do verbo *kinúromai* (κινύρομαι) que, por transferência semântica, assumiu o valor de “queixar-se, gemer”<sup>38</sup>, o que leva ao tipo de som e de canto com conotação claramente triste e queixosa associada a este instrumento. No que concerne à palavra *ki-nu-ra* na tábula de Pylos, assim como a tebana *ru-ra-tae*, não parece indicar o instrumento musical, mas, antes, um antropônimo, ou seja, um músico que toca *kinura*.

### 3. Confluência de disciplinas, algumas conjecturas sobre as características destes cantos

Desta epopeia de guerra composta pelos senhores micênicos e cantada na ocasião de reuniões públicas e privadas sob o acompanhamento de instrumentos de corda, é possível imaginar algumas características. Em primeiro lugar, pode-se excluir a ideia de que se trata de um único poema consagrado a uma epopeia pan-helênica. Para um período tão remoto, não há comprovações de santuários supra regionais ou inter-regionais, que seriam o pressuposto necessário para uma poesia com tais características. Pode-se imaginar que essas narrativas locais eram compostas de unidades de canto individuais e autônomas, episódios que celebram esses

<sup>37</sup> Hesych., s. v. *kinúra* (κινύρα). Eustácio, no seu comentário à *Ilíada*, coloca *kinúra* em paralelo com a forma hebraica *kinnôr*, a lira do rei Davi. Eust., **Comm. ad Hom. Iliad.**, 4, 3, 1-5. Cf. **VT (LXX)**, **1 Reges**, 10, 5; 16, 23; **1 Macc.** 3, 46; Flav. Jos., **Antiq. Jud.**, 7, 12, 3; Zénod. **kinarízō** (κινωρίζω) **ad II.** 9, 612. Em todas estas passagens insiste-se no caráter triste do som deste instrumento.

<sup>38</sup> Ver ARISTOPH., **Eq. 11**; Apoll. Rhod., 1, 292; Call., **Hymn. Apoll.**, 20; Op., **Cyn. 3**, 217; Quin. Sm., 6, 81. Cf. HESYCH. s. v. *kinurésthai* (κινύρεσθαι). Somente uma ocorrência parece ainda manter a referência direta ao som do instrumento: Ésquilo, no **Os sete contra Tebas**, v. 123, a respeito do barulho dos cavalos dos Argos, que vêm sitiá Tebas, diz que seus letos emitem um som mortífero, utilizando o verbo *kinúromai* (*kinúrontai phónon khalinoi*).

mesmos feitos de guerra, de caça e de viagem que nós encontramos na decoração de paredes, vasos, joias e lápides funerárias. Retoma-se a semelhança com essas sequências específicas da *Ilíada* que são as *aristéiai*: narrativas que celebram o valor heroico, porções de discurso contadas para exaltar a coragem guerreira dos principais heróis, as quais seguem um esquema fixo que vai da descrição da armadura do guerreiro ao momento no qual o herói, após o combate, se afasta da multidão. É plausível que, com o tempo, os *aristéiai* das origens tenham sido enriquecidos por nomes e genealogias e que ao final da civilização micênicas elas contenham catálogos heurísticos que remontam aos mitos de fundação<sup>39</sup>.

O canto oficial no interior destas cidadelas era inspirado em histórias locais e se conserva no decorrer do tempo pelo acúmulo de fatos locais, em vez de se ligar a outros gestos de proveniências distintas. Cada corte tinha seu próprio poeta residente, seu aedo, mestre dos conhecimentos transmitidos à família e intérprete de narrativas cujos protagonistas eram o senhor e sua elite guerreira, em representações diretas ou indiretas. Um eco da autoridade dessa figura do poeta foi conservado na *Odisseia* (3, 263-272): Nestor recebe Telêmaco no seu palácio de Pylos e convoca o aedo da corte de Micenas a quem Agamenon tinha confiado sua esposa, Clitemnestra, antes da sua partida para Troia. Essa imagem era a memória do soberano, a legitimização e a representação do seu poder<sup>40</sup>.

Ao lado destas grandes cidadelas da Grécia, a arqueologia catalogou mais de quinhentos sítios micênicos. Nesses vilarejos, durante as festas e em torno da casa do rei, aos aedos, locais ou itinerantes, convedores de um patrimônio tecido de histórias que vinham de longe, era confiada a tarefa de entreter o senhor do local e seus convidados. Dessa situação, cerâmica e imagens encontradas são o “catálogo” visual, ao mesmo tempo em que certas passagens da *Odisseia* constituem aí o traço metapoético. No início da *Odisseia* (1, 325-327), Fémio, o aedo que canta no palácio de Ulisses ocupado pelos pretendentes a animar seus banquetes, não compõe versos que não tenham ligação com a situação e o contexto, mas ele canta um tema bem preciso:

---

<sup>39</sup>É o caso de Tebas, por exemplo. O senhor dos locais, pouco antes da queda da cidadela em meados do século XII, podia ordenar seu aedo a recitar a história de Cadmos, a partir da viagem que o havia levado do Oriente ao Ocidente. Ou o combate do *wanax* Édipo contra os habitantes de Orcômeno e a aliança com os Espartanos. O Édipo destas narrativas devia ser uma figura bem diferente daquela exposta por Sófocles.

<sup>40</sup>Isto é tão real que Egisto, para realizar seu plano de usurpação do poder, precisou de se livrar anteriormente deste mesmo aedo para que este não fosse ouvido: Hom., *Odisseia*, 3, 265-272.

o retorno dos Aqueus às suas respectivas pátrias ao final da guerra de Troia. De toda esta matéria, os *nóstoi* (vόστοι) heróis gregos, destacamos somente a de Ulisses. Aqui, a referência a outros *Retornos* é vestígio da existência de uma tradição poética difundida e desaparecida nos meandros da tradição posterior. No oitavo livro da *Odisseia* (8, 37-45), é a vez de Demódoco, o aedo da corte de Alcínoo, senhor dos Feácios. Durante o banquete de honra a Ulisses ainda desconhecido, Demódoco é convidado a cantar (8, 62-86) para homenagear o convidado. Então, como matéria do seu canto no patrimônio das narrativas que deviam circular nesta época (v. 74: um episódio cujo renome ia até os céus), mas que desapareceram em seguida, ele escolhe a rivalidade entre Aquiles e Ulisses. De fato, o episódio pertence à epopeia da viagem dos Aqueus em direção a Troia, inteiramente ignorada dos poemas que nós possuímos. Um pouco mais longe (8, 266-369), diante da assembleia dos Feácios reunidos para assistir aos jogos organizados por Alcínoo em honra de Ulisses, o mesmo Demódoco canta em público os amores de Ares e Afrodite. Este tema também pertence a uma matéria externa aos poemas, o qual circulava também por outros canais, neste magma fluido de narrativas antigas que constituíam o conjunto das representações compartilhadas.

As performances dos dois cantores homéricos nos restituem as modalidades da atividade dos aedos históricos: os locais, os públicos e as ocasiões para as quais os diferentes cantos foram compostos e executados na sua origem. O enraizamento na vida da comunidade determina o objetivo maior desta arte: seu destino pragmático. O canto épico é, antes de tudo, memória do passado, tradição de um saber coletivo ao mesmo tempo religioso, conceitual e prático. A matéria cantada por Fémio e Demódoco representa a memória de um passado glorioso assimilado na perspectiva da glória que os homens reais, que escutam este canto, mereceram pelas suas façanhas militares. A alegria do convívio torna-se, ao mesmo tempo, substância e objetivo desta glória. Para a criação e a performance de uma epopeia como tal, as ocasiões privilegiadas são duas. Uma ocasião particular, no *mégaron* do palácio aristocrático: em volta do senhor, os convivas se reuniam. Para eles, o aedo era chamado para cantar os episódios mais gloriosos de um passado no qual os convivas podiam se reconhecer. Esta é precisamente a performance da qual o afresco do aedo de Pylos, assim como a *pyxis* e os dois jarros micênicos nos deixam um testemunho indubitável. Contudo, após o primeiro canto de Demódoco, os convidados deixam o

palácio para irem assistir aos jogos; é então ali, naquele local, que o mensageiro leva ao aedo “a cítara ao claro canto” (*Od.* 8, 261). Dessa forma, a festa e o canto se deslocam do palácio para o exterior: antes particular, a performance torna-se pública. Para os aedos da história, era assim quando uma cidade os chamava, pagava-se, para celebrarem os valores, os feitos, as noções da coletividade inteira, por ocasião das festas públicas. Nesse tipo de ocasião, que previa então a participação de um largo público, Demódoco/o aedo adapta seu repertório: da disputa retórica entre Aquiles e Ulisses, episódio mais ligado à vida cavalheiresca e heroica, passa-se aos amores dos deuses, assunto mais bem adaptado a um auditório vasto e reunido para celebrar jogos.

### **Considerações finais**

Conforme a abordagem aqui apresentada, a destinação pragmática e a performance da enunciação são os únicos veículos para a reconstituição do cenário antigo do canto épico. Através desse espectro, a epopeia pode se dilatar, florescer, sair das caixas dos gêneros e técnicas nos quais, desde a Antiguidade, esforçou-se em encerrá-la, para enfim reconquistar a amplitude dos espaços e a fluidez das formas que lhes eram próprias. Embora ela se nos apresente sob formas diferentes dessas, textuais, com as quais somos habituados, a saber, essencialmente de imagens, necessitamos dessa epopeia micênica, porque ela constitui a ponte entre as epopeias do Mediterrâneo oriental e os cantos dos aedos gregos do período proto-arcaico e arcaico.

Espero ter demonstrado todo o interesse de uma nova abordagem no estudo da épica grega: não mais a espera e a busca por textos da literatura micênica, mas de outros suportes interdisciplinares ou transdisciplinares. Os “textos” da *Ilíada* e da *Odisseia*, assim como os do ciclo épico, restituem somente a fase muito avançada, tardia, da vida desta performance; para conhecer tudo o que a precedeu, é necessário retornar a um *corpus* não composto de textos, mas de imagens e de dados fornecidos pela arqueologia. Assim, com esta perspectiva que engloba testemunhos tão multiformes, a filologia pode sair das suas caixas e se enriquecer com a contribuição de outras disciplinas, tanto próximas, quanto – em aparência somente – mais distantes. A prática do canto, comprovada pela iconografia, e a presença de elementos micênicos nos poemas homéricos nos permitem considerar uma tradição poética épica já viva durante o período micênico, tradição que teria sido desenvolvida e modificada sem solução de continuidade

durante séculos, até o famoso século VIII a.C., que marca uma nova fase pela introdução da escrita. Em outros termos, o que se pode deduzir dos dados aqui tomados em consideração é que, para o *épos* homérico, parecem ter confluído os elementos épicos da cultura micênicas que, já na origem, pertenciam a uma tradição poética bem mais vasta, das quais a *Ilíada* e a *Odisseia* representam apenas o último estágio.

### **Referências bibliográficas**

- ALONI, Antonio. **Da Pilo a Sigeo. Poemi, cantori e scrivani al tempo dei Tiranni.** Alessandria: Edizioni Dell'Orso, 2006.
- ARAVANTINOS, Vassilis L. **The Archaeological Museum of Thebes.** Athens: John S. Latsis Public Benefit Foundation, 2010.
- ARAVANTINOS, Vassilis L., GODART, Louis, SACCONI, Anna. **Thèbes, Fouilles de la Cadmée I, les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou, Édition et commentaire,** Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.
- BRILLANTE, Carlo, CANTILENA, Mario, PAVESE, Carlo O. (éds). **I Poemi epici rapsodici non omerici e la tradizione orale,** Atti del convegno di Venezia, 28-30 settembre 1977, Padova, Antenore, 1981.
- BURKE, Brendan. Mycenaean Memory and Bronze Age Lament. In: SUTER, A. (éd.), **Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond,** Oxford-New York: Oxford University Press, 2008, p. 70-92.
- BURKERT, Walter. **Da Omero ai Magi.** La Tradizione orientale nella cultura greca. Venezia: Marsilio, 1999.
- CALAME, Claude. **Le Récit en Grèce ancienne.** Paris: Belin, 2000.
- CASAJUS, Dominique. **L'Aède et le troubadour.** Essai sur la tradition orale. Paris: CNRS éditions, 2012.
- CULTRARO, Massimo. **I Micenei.** Roma: Carocci, 2006.
- DE BACKER, Fabrice. **L'Art du siège néo-assyrien.** Leiden, 2013.

- DUMEZIL, Georges. Le Crime des Lemniennes. **Rites et légendes du monde égéen**. Édition présentée, mise à jour et augmentée par B. Leclercq-Neveu. Paris: Macula, 1998.
- DURANTE, Marcello, **Sulla preistoria della tradizione poetica greca. Parte prima : Continuità della tradizione poetica dall'età micena ai primi documenti**. Roma :Edizioni dell'Ateneo, 1977.
- ERCOLANI, Andrea. **Omero. Introduzione allo studio dell'epica greca arcaica**. Roma : Carocci, 2006.
- FINKELBURG, Margalit (éd.). **The Homer encyclopedia**. 3 vol., Malden (MA)-Oxford-Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- FOLEY, John M. (éd.). **A Companion to Ancient Epic**. Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.
- FOREST, Jean-Daniel. **L'Épopée de Gilgamesh et sa postérité**. Paris : Méditerranée, 2002.
- FOREST, Jean-Daniel. L'Épopée de Gilgamesh. In : Feuillebois-Pierunek, Ève (éd.), **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 27-38.
- FRANCESCHETTI, Adele. L'armonia della lira tra storia, musica e archeologia. L'evidenza egea del II millennio a.C. In: **L'Antiquité classique**, 75, 2006, p. 1-14.
- GADOTTI, Alhena. **Gilgamesh, Enkidu, and the Netherworld, and the Sumerian Gilgamesh Cycle**. PhD dissertation, Johns Hopkins University, 2005.
- GODART, Louis. Littérature mycénienne et épopee homérique. In: **CRAI**, 145.4, 2001, p. 1561-1579.
- GODART, Louis, TZEDAKIS, Yannis. **Témoignages archéologiques et épigraphiques en Crète occidentale du Néolithique au Minoen Récent III B**, Roma : Gruppo Editoriale Internazionale, 1992.
- GODART, Louis ; TZEDAKIS, Yannis . La tombe à l'aède de La Canée et la peinture crétioise des XIV<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles avant notre ère. In: **CRAI**, 137.1, 1993, p. 225-247.
- GOSTOLI, Antonietta. La figura dell'aedo preomerico nella filologia peripatetica ed ellenistica : Demodoco tra mito e storia. In : Cerri, G., (éd.). **Scrivere e recitare. Modelli di trasmissione del testo poetico nell'antichità e nel medioevo**. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1986, p. 103-126.
- GOYET, Florence. **L'épopée. Vox poetica**. Publication en ligne : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>.

HILLER, Stefan. The Miniature Frieze in the West House. Evidence for Minoan Poetry? In: HARDY, David A. (éd.), **Thera and the Aegean World**. Proceedings of the Third International Congress, Santorini, Greece, 3-9 September 1989, III. 1: Archeology, London: Thera Foundation, 1990, p. 229-239.

HOOKER, James Th. The Mycenae Siege Rhyton and the Question of Egyptian Influence. In: **AJA**, 71, 1967.3, p. 269-281.

KATZ, Dina. **Gilgamesh and Akka**. Groningen-Broomall (PA): STYX Publications, 1993.

KING, Katherine C. **Ancient Epic**. Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

LANE FOX, Robin. **Eroi viaggiatori. I Greci e i loro miti nell'età epica di Omero**. Torino: Einaudi, 2010 (édit. orig.: *Travelling Heroes: In the Epic Age of Homer*, New York, 2008).

LANG, Mabel L. **The Palace of Nestor in Pylos in Western Messenia**. 2 vol. Princeton: Princeton University Press, 1969.

LEMAIRE, André. La saga de Moïse, mythe et/ou histoire. In: FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (éd.), **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 39-51.

LOLOS, Yannos G. **The Capital of Nestor and its Environs. Sandy Pilos**. Athens: Oionos, 1998.

LOUDEN, Bruce. **Homer's Odyssey and the Near East**. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2011.

MCCALLUM, Lucinda R. **Decorative Program in the Mycenaean Palace of Pylos. The Megaron Frescoes**. Ph. D. University of Pennsylvania, 1987 (University Microfilms International #8804933).

MICHALOWSKI, Piotr. Maybe Epic: The Origins and Reception of Sumerian Heroic Poetry. In: KONSTAN, David, Raflaub, Kurt A. (éds). **Epic and History**. Chichester-Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2010, p. 7-25.

MINCHIN, Elizabeth. Spatial Memory and the Composition of the *Iliad*. In: MACKAY, E. Anne (éd.) **Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World**. Leiden-Boston: Brill, 2008, p. 9-34.

MONTANARI, Franco, RENGAKOS, Antonios, TSAGALIS, Christos C. (éds). **Homeric Contexts: Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry**. Berlin-Boston: W. de Gruyter, 2012.

MORRIS, Sarah P. A Tale of Two Cities: The Miniature Frescoes from Thera and the Origins of Greek Poetry. In: **AJA**, 93, 1989.5, p. 511-535.

MURRAY, Gilbert. **The Rise of the Greek Epic**. Oxford: Oxford University Press, 1960.

NADALI, Davide. Attaccare e difendere un muro: una battaglia di confine. In: **Ricerche di S/Confine**, II.1, 2011, p. 225-232.

NAGY, Gregory. **Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past**. Baltimore-London: Johns Hopkins, 1990.

NAGY, Gregory. **La Poésie en acte. Homère et autres chants**. Paris: Belin, 2000 (éd. orig. Poetry as Performance. Homer and beyond, Cambridge, 1996).

NAGY, Gregory. Éléments orphique chez Homère. In: **Kernos**, 14, 2001, p. 1-9.

NAGY, Gregory. L'aède épique en auteur: la tradition des *Vies d'Homère*. In: Calame, Claude, CHARTIER, Roger (éds). **Identité d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne**. Grenoble Éditions Jérôme Millon, 2004, p. 41-67.

OZANNE, Isabelle. **Les Mycéniens**. Pillards, paysans et poètes. Paris: A. Colin, 1990.

PALAIMA, Thomas G. The Nature of the Mycenaean Wanax: Non-Indo-European Origins and Priestly Functions. In: REHAK, Paul (éd.). **The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean**. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992, Liège, Aegaeum 11, 1995, p. 119-139.

PATZEK, Barbara. **Homer und seine Zeit**. München: Verlag C. H. Beck, 2003.

POWELL, Bernard B. **Homer**. 2<sup>e</sup> éd., Malden (MA)-London-Chichester: Wiley-Blackwell, 2007.

PERCEAU, Sylvie. Voix auctoriale et interaction de l'*Iliade* à l'*Odyssée*: de l'engagement éthique à la figure d'autorité. In: RAYMOND, Emmanuelle (éd.), **Vox poetae. Manifestations auctoriales dans l'épopée gréco-latine**. Actes du colloque organisé les 13 et 14 novembre 2008 par l'Université Lyon 3, Lyon: Éditions CERGR, 2011, p. 33-56.

PREZIOSI, Donald, HITCHCOCK, Louise A. **Aegean Art and Architecture**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

RUIJGH, Cornelis J.. L'héritage mycénien. In: TREUIL, René *et al.* (éds), **Les civilisations égéennes du Néolithique et de l'Âge du bronze**. Paris : PUF, 1989, p. 571-579.

- SAKELLARIOU, Agnès. Un cratère d'argent avec scène de bataille provenant de la IV<sup>e</sup> tombe de l'acropole de Mycènes. In: **Antike Kunst**, 17, 1974.1, p. 3-20.
- SALAPATA, Gina. The Heroic Cult of Agamemnon. In: **Electra**, 1, 2011, p. 39-59.
- SHAYEGAN, M. Rahim. **Aspects of History and Epic in Ancient Iran from Gaumāta to Wahnām**, Washington (DC): Center for Hellenic Studies, Trustees for Harvard University, 2012.
- SVENBRO, Jasper. **La Parole et le marbre**. Thèse Université de Lund, 1976.
- TZEDAKIS, Yannis. A LM IIIA-B Cemetery at Kalamion near Kahnia. **ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens. Annals of Archaeology**, II. 3, 1969, p. 369.
- ΑΘΗΝΩΝ/Athens. Ἀνασκαφὴ Καλαμίου Χανίων ”. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΝ ΔΕΛΤΙΟΝ**, 25, 1970, p. 468-469.
- ΑΘΗΝΩΝ/Athens. ΜΙΝΟΪΚΟΣ ΚΙΘΑΡΩΔΟΣ. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΑΝΑΛΕΚΤΑ ΕΞ ΑΘΗΝΩΝ/Athens Annals of Archaeology**, III. 3, 1970, p. 111-112.
- ΑΘΗΝΩΝ/Athens. La presenza ‘micenea’ a Creta e a Cipro: testimonianze archeologiche**. In: MUSTI, D. (éd.), **Le Origini dei Greci. Dori e mondo egeo**. Roma-Bari: Laterza, 1985, p. 201-206.
- VETTA, Massimo. La saga di Gilgamesh e l'epica greca fino all'arcaismo. In: **QUCC**, N. S., 47.2, 1994, p. 7-20.
- VETTA, Massimo. Prima di Omero. I luoghi, i cantori, la tradizione. In : \_\_\_\_\_. (éd.), **La Civiltà dei Greci**. Roma : Carocci, 2001.
- VINCENT, Guy-Roger. La poursuite de Jayadratha par Arjuna (*Mahâbhârata*, VII, 32-121) vaut-elle pour celle d'Hector par Achille (*Iliade*, XX à XXII)? In: **Gaia**, 11, 2007, p. 131-173.
- WĘCOWSKI, Marek. On the Historicity of the ‘Homeric World’: Some Methodological Considerations. In: Mazarakis Ainia, Alexandros I. (éd.), **The “Dark Ages” Revisited**, Acts of an International Symposium in Memory of W. D. E. Coulson, University of Thessaly, Volos, 14-17 June 2007, Volos: University of Thessaly Press, 2011, p. 73-81.
- WRIGHT, James C. From the Chief to King in Mycenaean Greece. In: REHAK, Paul (éd.), **The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean**. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America, New Orleans, Louisiana, 28 December 1992, Liège, *Aegaeum* 11, 1995, p. 63-80.

YOFFEE, Norman. **Myths of the Archaic State**: Evolution of the Earliest Cities, States, and Civilizations. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

YOUNGER, John G., **Music in the Aegean Bronze Age**. Jonsered: Paul Åströms Förlag, 1998.



BUSCHINGER, Danielle. A qual gênero literário pertence o poema do poeta georgiano Chota Roustavéli, *Le Chevalier à la peau de tigre*. Trad. Christina Bielinski Ramalho e Juliana Ribeiro Carvalho. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 79-88.

## A QUAL GÊNERO LITERÁRIO PERTENCE O POEMA DO POETA GEORGIANO CHOTA ROUSTAVÉLI, *LE CHEVALIER À LA PEAU DE TIGRE*<sup>1</sup>

TO WHICH LITERARY GENDER BELONGS THE POEM BY THE GEORGIAN POET CHOTA  
ROUSTAVÉLI, *LE CHEVALIER À LA PEAU DE TIGRE*

Danielle Buschinger<sup>2</sup> (Amiens)

**RESUMO:** A crítica está longe de ser unânime no que concerne ao gênero no qual se destaca *Le chevalier à la peau de tigre* de Chota Roustavéli. Frequentemente considerada como uma epopeia, esta obra é, para alguns, a epopeia georgiana por excelência: sua epopeia nacional. Contudo, outros críticos a qualificam como *Ritterromance*, romance

<sup>1</sup> Este artigo é uma tradução autorizada do artigo original intitulado “À quel genre littéraire appartient le poème du poète géorgien Chota Roustavéli, *Le Chevalier à la peau de tigre*”, publicado nas atas da “Journée d’études du REARE (2015)”, *Le Recueil Ouvert* (on-line). Tradução realizada pela Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho (UFS) e por Juliana Ribeiro Carvalho, mestrandra de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Nele mantivemos todas as notas do texto original.

<sup>2</sup> Danielle Buschinger, professora emérita da Universidade de Picardie-Jules Verne, é autora de vários estudos sobre a literatura alemã da Idade Média (Tristan, romances do Graal, romance arthuriano, contos e novelas, Chanson des Nibelungen...) e sobre Richard Wagner. Ela traduziu diversas obras medievais alemãs e fez estudos comparativos entre a literatura medieval europeia e a epopeia africana. Entre suas publicações: em colaboração com Jean-Marc Pastré: *La Chanson des Nibelungen*. Paris: Gallimard, 2001; « Guillaume et Willehalm, les épopeées françaises et l'oeuvre de Wolfram von Eschenbach »: atas do colóquio de 12 et 13 janvier 1985 (éd.), Göppingen, Kummerle, 1985; *Le Moyen âge de Richard Wagner*. In: Presses do Centro de Estudos Medievais, Universidade de Picardie-Jules Verne, (*Médiévaux*, número 27), 2003.

cavalheiresco, ou mesmo uma narrativa de amor cortês. O artigo objetiva reavaliar os argumentos a favor dessas classificações contraditórias. Após situar rapidamente a obra no contexto histórico da Geórgia, resumindo-o, analisamos inicialmente as características típicas da epopeia. A aproximação naturalmente operada pela crítica alemã com os textos épicos alemãs, um pouco diferentes daqueles nos quais a crítica francesa pensa sobre o gênero, permite a abertura do debate de forma interessante. Apresentamos, em seguida, os argumentos a favor da percepção do poema como romance, cortês ou cavalheiresco, para concluir com as influências e as invariantes que se fazem presentes nele.

**Palavras-chave:** Chota Roustavéli; Epopeia; Gêneros literários; *Le Chevalier à la peau de tigre*.

**RÉSUMÉ:** La critique est loin d'être unanime concernant le genre dont relève *Le Chevalier à la peau de tigre* de Chota Roustavéli. Souvent considéré comme une épopée, il est même pour certains l'épopée géorgienne par excellence: son épopée nationale. Cependant, d'autres critiques le qualifient de Ritterroman, roman chevaleresque, voire de récit d'amour courtois. L'article se donne pour but de réévaluer les arguments en faveur de ces dénominations contradictoires. Après avoir rapidement situé l'œuvre dans l'histoire de la Géorgie et l'avoir résumée, on analysera d'abord les traits typiques de l'épopée. Le rapprochement naturellement opéré par la critique allemande avec des textes épiques allemands un peu différents de ceux auxquels pense la critique française sur le genre permet d'ouvrir le débat de façon intéressante. On présentera ensuite les arguments en faveur du poème comme roman, courtois ou chevaleresque, pour conclure sur les influences et les invariants qui s'y font jour.

**Mots-clés:** Chota Roustavéli; Épopée; Genres littéraires; *Le Chevalier à la peau de tigre*.

## Introdução

A Geórgia, que compreende a Cólquida, ou Geórgia do Oeste, o país do Velocino de ouro e a Ibéria, com uma parte do país, conhecida de Montesquieu e de Voltaire, converteu-se ao Cristianismo em 325 e contribuiu para a formação da civilização bizantina. Desde o século V, surgiram na Geórgia obras literárias religiosas e profanas. Entretanto, é sobretudo a partir dos séculos XI e XII que acontece uma renovação cultural decisiva. A Geórgia, liberada da dominação árabe, unida econômica e politicamente, assume então uma função veicular entre Leste e Oeste; é o que mostra em particular, e de maneira exemplar, a difusão, em direção ao Oeste, da versão cristianizada da lenda de Buda. Com efeito, essa é uma das versões georgianas da *Sagesse de Balavari* que, a partir do século XI, esteve na origem de todos escritos posteriores de *Barlaam e Josaphat* propagados pela Europa.

O poema de Chota Roustavéli, *Le chevalier à la peau de tigre*<sup>3</sup> (século XII/ início do século XIII), obra nascida em uma época em que a Geórgia se torna um reino com certa importância, que se unifica e se fortalece graças à dominação do poder central sobre os senhores feudais, é geralmente considerado na Geórgia como a mais proeminente e completa das epopeias compostas no século XII, sob o reino prestigioso da rainha Tamar (1184-1213), a qual exerceu um

<sup>3</sup> "O Cavaleiro da pele de tigre" ou "O cavaleiro da pele de pantera". ROUSTAVÉLI, Chota. *Le Chevalier à la Peau de tigre*. Traduzido do georgiano com uma introdução e notas de Serge Tsouladzé. Paris: Gallimard-Unesco, 1964.

papel análogo ao de Éléonore de Aquitânia no Ocidente e para quem a obra foi expressamente dedicada. A rainha Tamar foi beatificada pela Igreja georgiana.

Esse brilhante período foi seguido de uma catástrofe, a sujeição da Geórgia pelos Mongóis, a destruição e os massacres perpetrados em cinco retomadas pelo Tamerlan e uma noite de trezentos anos. Somente nos séculos XVI e XVII que a situação outra vez se apaziguou. *Le chevalier à la peau de tigre* constitui-se mesmo como a epopeia georgiana por excelência, uma “segunda bíblia”. Steffi Chotiwari-Jünger, autor da introdução à reescrita de *Der Ritter im Tigerfell* de Marie Prittitz, qualifica a obra de *Ritteroman*, romance cavalheiresco, “obra clássica da literatura georgiana”<sup>4</sup>; Farshid Delshad a denomina *georgisches Nationalepos*<sup>5</sup>, a epopeia nacional georgiana.

O que ela é realmente? Proponho-me esta questão a fim de saber a qual gênero literário esta obra, da qual os georgianos são bastante orgulhosos, pertence.

*Le chevalier à la peau de tigre* comprehende 1671 estrofes escritas em versos de dezesseis sílabas com uma rima uniforme para cada verso. O tema do poema é uma lenda oriental, na qual um ciclo árabe se entrelaça com um ciclo hindu, ambos se emaranhando em outras narrativas e digressões. O primeiro manuscrito data do início do século XVII e a obra foi impressa em 1712. Uma questão, para a qual eu ainda não encontrei a resposta, se coloca: como uma obra com forma tão sofisticada pôde atravessar os séculos?

Eu não conheço o idioma georgiano e trabalho com a tradução francesa de Serge Tsouladzé (cujo título é: *Le chevalier à la peau de tigre*) e as traduções alemãs, que trazem assim como *Der Recke* (“o guerreiro”) como também *der Ritter*, (“o cavaleiro”), da pele de tigre ou de pantera. No título georgiano, o termo utilizado é apenas “portador”, “Tragender, Träger”<sup>6</sup>. Por consequência, torna-se necessário enfatizar que o estudo desse texto requer precaução.

<sup>4</sup> RUSTAWEI, Schota. **Der Ritter im Tigerfell. Ein altgeorgisches Epos.** Nachdichtung von Marie Prittitz, Aachen: Shaker-Verlag, 2011, p.6.

<sup>5</sup> Farshid Delshad, Georgica e Irano-semitica. Philologische Studien zu den iranischen und semitischen Elementen im georgischen Nationalepos Der Recke im Pantherfell. Beiträge zur Vergleichend-Historischen Sprachwissenschaft. Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag, 2009.

<sup>6</sup> RUSTAWEI, Schota. **Der Ritter im Tigerfell**, trad. Cit,p.6.

## 1. O conteúdo

O rei da Arábia, Rostevan, que não tem filhos, deixa o seu reinado para a sua filha Thinathineem face do sol, o que é um detalhe relevante da realidade histórica. Com efeito, “Thinatine é associada ao trono de seu pai Rostévan, como o foi Thamar ao de Giorgi III, em 1178”<sup>7</sup>. Toda a Arábia assiste ao coroamento da rainha.

Uma partida de caça é organizada, no decorrer da qual o rei Rostévan e o guerreiro Avthandil notam um homem vestido com uma pele de tigre, o qual derrama lágrimas de sangue e parece dominado por um indizível sofrimento. Este personagem não responde ao chamado de Rostévan e Avthandil, ao contrário, ele monta em seu cavalo e desaparece. A busca deste personagem misterioso é o tema de toda a obra. Os mensageiros que o rei Rostévan envia à sua procura retornam sem tê-lo encontrado. Thinathine e Avthandil declaram-se em amor, e a rainha pede ao seu bem-amado para, como prova de amor, partir em busca do misterioso personagem. Ele vagueia pelo mundo durante três anos até que, finalmente, encontra três guerreiros a quem um cavaleiro acabara de ferir. Era o desconhecido que ele procurava. Avthandil o segue de longe até o seu esconderijo, onde ele encontra uma serva vestida de preto, Asmath, que lhe faz conhecer o homem da pele de tigre, chamado Tariel. Os dois guerreiros tornam-se amigos. Tariel conta sua história para Avthandil. Ele é o filho de um dos sete reis das Índias e se apaixonou por Nestan'Daredjane, a filha do grande rei das Índias, que o incita a matar, por amor a ela, o príncipe de Khorezm, com quem o Conselho Real havia decidido de casá-la. O rei se encolerizou e, com sua ordem, dois mágicos escravos negros pegaram a jovem a fim de lançá-la ao mar. Doravante, Tariel então foge e vai para a floresta onde, vestido de uma pele de tigre que lhe lembra a sua bem-amada, vive entre as bestas e torna-se amigo de um leão.

Avthandil retorna à Arábia e anuncia a sua bem-amada que o seu voto o obriga a voltar ao encontro de Tariel, a fim de ajudá-lo na busca por Nestane. Um terceiro homem junta-se a eles, Nouradinn Prindon. Após algumas peripécias, os três heróis triunfam da magia dos seus adversários. Tariel, o homem da pele de tigre, libera Nestan'Daredjane e casa com ela.

---

<sup>7</sup> MAHÉ, Jean Pierre. *O cavaleiro da pele de pantera: a epopeia persa do georgiano Chota Roustavéli*. <http://www.clio.fr/BIBLIOTHEQUE/le chevalier a la peau de panthere I epopee persane du georgien chota roustaveli.asp>, consultado em 5 de janeiro de 2015. Permitimo-nos manter a grafia então habitual para Thamar, Thinathine e Avthandil.

solemnemente; ambos retornam à Índia ao passo que Avthandil se casa com Thinathine. Dessa forma conclui-se a história deles “como o sonho de uma noite” (Estrofe 1667,1).

Conforme escreve um dos tradutores alemães da obra<sup>8</sup>, ela começa e termina no mundo da corte, ao passo que a parte intermediária dá relevo às práticas comerciais.

## 2. Uma epopeia?

Como no Ocidente, a sociedade retratada é uma sociedade feudal. Encontramos referências à moda da sociedade ocidental, como a dependência pessoal a uma hierarquia de servos e senhores, vassalos e soberanos. Como escreve Serge Tsouladzé<sup>9</sup>, há na obra o reflexo da “luta da monarquia contra um feudalismo já fortemente abalado”, tema recorrente também na epopeia ocidental. Descobrimos também a bipartição da sociedade entre laicos e clérigos. Encontramos ainda o código de honra que regulamenta as relações entre as diferentes categorias sociais. Há na obra, como na epopeia ocidental, torneios, partidas de caça, concursos de tiro ao arco. A generosidade é um dever dos soberanos (estrofe 52 “Ela [a rainha] doa sem fim, sua generosidade não apresenta limites”). Uma vez passadas as provas, os heróis prevalecem “com soberanias esplêndidas” e propagam seus benefícios, “tal como a neve é igual para todos” (estrofe 1666). Os emissários recebem donativos (est. 511), como na *Chanson des Nibelungen*, por exemplo. As festas, como a das núpcias de Tariel e de Nestan’Daredjane ou de Siegfried et Kriemhild, se prolongam durante oito dias (est. 1470).

Encontram-se pontos em comum com a canção de gesta: por exemplo, recorre-se à astúcia para apoderar-se de uma fortaleza (est. 1390); os heróis são “chefes de guerra hábeis ao combate” (est. 311); os reis “comandam seu exército e seu país” (est. 319); Tariel parte para a “grande guerra” (p. 83) e “com o exército em ordem de batalha, eu me lanço velozmente, /Neste dia minha espada afiada deixa em pedaços os meus adversários” (est. 441). Quando os homens de guerra do exército de Tariel aparecem gritando em coro e fazendo ressoar os tambores, o exército inimigo foge; o exército de Tariel avança, capture os inimigos, mas lhes deixa a salvo (est. 450-451). Seus homens o felicitam pela sua bravura. Ele envia os seus guerreiros para recolherem

<sup>8</sup> RUSTAWELI, Schota. **Der Recke im Tigerfell**. Altgeorgisches Poem. Deutsche Nachdichter: Nachdichtung v. Hugo Huppert, Berlin: Rütten & Loening, 1955, p. 11-12.

<sup>9</sup> RUSTAWELI, Schota. **Le Chevalier à la Peau de Tigre**, trad. Cit., p.16.

os despojos de guerra e, depois, sem ferir, toma as portas da cidade (est. 455), de sorte que conquista “os bens e a glória” (est. 464). À maneira do herói medieval francês ou alemão, o herói georgiano considera a glória como o maior tesouro entre os bens da terra (est. 799). Como na *Plainte*, sucessão ou comentário da *Chanson des Nibelungen* ou como na epopeia do Kajoor, Lat-Dior Latyr Diop, que, vencido em 26 de outubro de 1886 por uma colônia cavaleiros magrebinos no decurso daquela que foi sua última batalha, “foi colocado na posição de primeiro herói do Senegal independente. Porque, por esta morte aceita e mesmo desejada, o último Damel deixou um legado para a posteridade: ‘quando tudo está perdido, mantém-se a honra’, o essencial é preservado”<sup>10</sup>. Na *Chanson des Nibelungen* seguida da *Plainte*, como nas epopeias africanas, “a derrota [...] é [...] transformada numa vitória, ou ao menos em um motivo de orgulho, já que sempre se dá uma saudação ao bem mais precioso do grupo: a honra, a estima por si, que constitui uma espécie de semente para uma renovação não expressa, mas sempre implicitamente esperada”<sup>11</sup>.

Encontramos entre Avthandil, Nouradin Pridon e Tariel a mesma amizade viril existente entre Ami e Amile ou Roland e Olivier. O mais curioso no nosso texto é que os três amigos pertencem a três povos diferentes, fato que não os impede de juntarem suas forças a fim de fazer cessar uma injustiça e um ato de violência. Essa afinidade e essa ajuda recíproca vão até o sacrifício. A obra se torna um hino à amizade, a “amizade fraterna” (est. 1006). “Quem não procura a amizade é um inimigo de si mesmo”, diz um dos três heróis (est. 856).

Do ponto de vista formal, um largo espaço é dado ao exagero épico: a dor faz com que as lágrimas do narrador ou do herói principal se misturem com sangue, como Kriemhild chora lágrimas de sangue: “as lágrimas (do herói) misturadas com sangue brilham pelos cílios” (est. 267). O coração de Tariel está “todo inundado de sangue” (est. 350)

Pode-se pensar que, como havia dados socioculturais análogos e a mesma sociedade feudal na Geórgia cristã e na Europa ocidental naquela época, havia, como para o que constitui a epopeia africana e a epopeia europeia, um mesmo pano de fundo de motivos narrativos. Trata-se de semelhanças e analogias ligadas ao modo de vida, às condições e necessidades culturais

---

<sup>10</sup> LY, Amadou. La victoire des vaincus (L'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue. In: Littérales 29, 2002, Épopées d'Afrique de l'Ouest, épopées médiévales d'Europe, p. 247.

<sup>11</sup> LY, Amadou. La victoire des vaincus, art. Cit., p. 252.

análogas. Essas semelhanças devem-se, a despeito de todas as divergências, ao sistema sociopolítico análogo na Geórgia, na África e na Europa medieval. Um sistema sociopolítico análogo de motivos narrativos igualmente análogos; semelhanças ligadas ao funcionamento de uma obra literária, ou seja, analogias de ordem estrutural, um caminho obrigatório para a construção de uma obra; até mesmo semelhanças poligenéticas, tendo-se em conta o fato de que o espírito humano é o mesmo em todos os lugares e que as necessidades do homem são idênticas não importa onde eles se encontrem.

### **3. Um romance, uma “narrativa do amor cortês” (Jean-Pierre Mahé)?**

Todas essas características são geralmente consideradas como típicas da epopeia e defenderiam o pertencimento de *O Cavaleiro da pele de tigre* ao gênero épico, porém, outros elementos embaralham o cenário e o aproximam, ao contrário, do romance ou da narrativa de amor cortês. Epopeia ou romance? As epopeias alemãs – a epopeia dita “*des jongleurs*” (*Spielmannsepik*) ou a *Chanson des Nibelungen* –, se constituem como um ponto de comparação interessante, pelo fato de elas nos mostrarem epopeias que apresentam essa mesma mistura de características.

Com efeito, é sobretudo do amor e do amor-paixão que fala o poeta (est. 18). Jean-Pierre Mahé, por isso, fala também de “história de amor cortês e de amizade cavalheiresca”. Como em *Tristan* de Gottfried de Strasbourg, “o amante verdadeiro é aquele que pode suportar o sofrimento” (str. 24). Citemos ainda a estrofe 879: “Quem então não foi tomado pelo amor, suportando sofrimentos, / E quem não conheceu a tristeza ou não perdeu o sentido?” O sofrimento de amor e a melancolia crescentes transformando-se em loucura caracterizam o personagem principal, Tariel. Nesse ponto pensamos irresistivelmente na loucura de Yvain/Iwein no romance *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes/Hartmann von Aue, em Lancelot (“Folie Lancelot”), nos “*Folies Tristan*”. Como na *Floire et Blanchefleur*, “desde que nos conhecemos, somos devotados um ao outro” (str. 413).

Descobrem-se também alguns *topoi* da poesia de amor dos trovadores. As mulheres Nestane e Thinathine não pertencem ao mundo oriental do harém ou do gineceu; elas são, como no sul da França, iguais aos homens: são elas que inspiram e guiam as linhas de conduta dos

heróis masculinos. As mulheres são as verdadeiras soberanas da consciência do herói: não é Tariel que se insurge contra a autoridade do pai, mas Nestane. Não esqueçamos que Thamar ainda era rainha da Geórgia e que ela reinava sozinha. O amor dos heróis masculinos é regulado na sociedade feudal por modelo de dependência pessoal. O primeiro dever do amante é, como para os trovadores, de “experimentar seu mal de amor” (str. 25); citemos ainda:

Se eu estou tomado por um louco amor, devo errar sozinho pelos campos.  
O amante deve estar sozinho e derramar lágrimas de sangue  
Ser errante é a sina do amante... (est. 784).

Thinadine desvenda à Avthandil, por quem ela é amada, o amor que ela sente por ele e, em razão do seu amor, ela lhe pede para percorrer o mundo durante três anos em busca do misterioso cavaleiro: o herói executa o pedido a fim de agradar e servir a sua amiga: “Tu partiste a minha procura para servir à tua dama” (str. 300).

A literatura alemã, porém, nos mostra a mesma mistura em diversos textos aos quais chamamos de epopeias: a *Chanson des Nibelungen* e as epopeias ditas “*des jongleurs*”.

Certos traços de *O Cavaleiro da pele de tigre* relembram a epopeia dita “*des jongleurs*” (*Spielmannsepik*) ou “poema épico narrativo”. De fato, um dos temas principais dos textos georgianos como a *Spielmannsepik* é o rapto, o sequestro da heroína e depois sua libertação; o que não há nas epopeias ocidentais, ao contrário da obra georgiana, é a intervenção da magia. Como Hilde em *Kudrun*, epopeia alemã de meados do século XIII, ou ainda Kudrun ela mesma, Nestan'Daredjane se faz raptar. Como Horand, Frute e Wate na epopeia alemã se fazem passar por comerciantes, Avthandil acompanha uma caravana de comerciantes.

No que concerne à poesia dos trovadores, constata-se do mesmo na *Chanson des Nibelungen*: Siegfried ajuda Gunther a conquistar Brunhild para obter a mão de Kriemhild. O cavalheiro deve se devotar ao serviço da dama, evitando irritá-la (est. 253). O fogo do amor queima o amante com uma chama viva (est. 260). O desejo mata-o (est. 733). Longe do seu bem-amado, a dama não pode “viver, nem [se] assentar, nem [se] repousar” (est. 768).

Sem dúvida, não houve influência direta; mas esses poetas eram contemporâneos e seus interesses intelectuais eram idênticos. Com efeito, são fatos míticos universais. Como escreveu Jean-Pierre Mahé,

qualquer que seja a realidade das trocas entre a Geórgia e os Estados latinos do Oriente desde o reino de David o Construtor (1084-1125), Chota Roustavéli não encontrou, entretanto, sua fonte na literatura cortês do Ocidente, mas sim no interesse dos seus compatriotas pela poesia persa clássica. No prólogo do *Cavaleiro*, o poeta qualifica de “Midjnour” o amante apaixonado; ele revela assim seu modelo literário mais determinante. Trata-se de *Leïla e Medjnoun*, a obra do seu contemporâneo Nizami de Gandja (1140-1202), no leste da Transcaucásia, região então submissa à rainha Thamar. Kaïs e Leïla se amam desde a infância. Quando Leïla se casa à força com um rico comerciante, Kaïs perde a razão. Subtraído do mundo, vivendo entre as bestas e tornando-se como uma delas, ele é apelidado Medjnoun, que quer dizer “o louco”<sup>12</sup>.

Jean-Pierre Mahé destaca ainda que essa obra tem, certamente,

suas origens nos poetas persas a quem os compatriotas do autor já conheciam. Contudo, mais que uma simples adaptação do modelo persa, a obra de Roustavéli permitirá ouvir dos lábios dos seus cavaleiros os ecos de *Banquete* de Platão e dá a seus heróis características das divindades caucasianas. Este ímpeto místico que dá vida ao texto classifica esta epopeia entre as obras-primas da poesia mundial<sup>13</sup>.

### Considerações finais

Certamente descobrimos, nesta leitura, aspectos suficientes que apontam para a epopeia, porém ainda há muito mais. Na verdade, a obra se trata de uma mistura entre epopeia, busca, romance de amor, poesia de amor, mas também filosofia. Concluímos com estas citações de Jean-Pierre Mahé<sup>14</sup>:

Celebrando o amor cortês dos seus bravos heróis por suas damas, Chota declara desde o início suas intenções metafísicas: ‘Eu falo do amor paixão, que envolve uma posição suprema :/ aquele que se encarrega de atingi-lo pode sofrer grandes tristezas’’. O poeta recolhera, em Denys, o Areopagita, o eco da dialética do *Banquete* de Platão: do amor dos belos corpos, nos elevamos à contemplação das belas ideias, e depois ao bem. “O sábio Dionos”, escreve ele, “desvenda o que está escondido: / Deus só gera o bem, jamais ele fez nascer o mal! / Reduzindo o mal a um instante, ao bem ele concede durabilidade. / Removendo a falta do bem supremo, ele lhe rende a fonte perfeita”.

E continua Mahé:

Para além da diversão, a narrativa objetiva levantar o véu das aparências passageiras, para decifrar por transparência as realidades eternas. Alternando dois casais apaixonados, noturno e diurno, Chota descreve as duas faces do amor – paixão devoradora e fatal, que afasta da sociedade dos homens Tariel, o cavaleiro da pele de pantera, e o aproxima da animalidade; ou ao contrário, força sublime que incita o herói Avthandil a se superar sem descanso. O contraste

<sup>12</sup> Le chevalier à la peau de panthère , art. cit.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> “ Voile et dévoilement ”, discours de M. Jean-Pierre Mahé, Séance cinq académies, 2012, <http://seance-cinq-academies-2012.institut-de-france.fr/voile-et-devoilement>, consulté le 15 mars 2015.

dos comportamentos humanos ganha então uma dimensão cósmica: ele manifesta o princípio guardado da coerência do mundo, no qual o cruzamento de elementos opostos – claros ou tenebrosos, quentes ou frios, secos ou úmidos, pesados ou leves – permitem coexistir os contrários<sup>15</sup>.

## Referências bibliográficas

- DELSHAD, Farshid. *Georgica et Irano-semitica. Philologische Studien zu den iranischen und semitischen Elementen im georgischen Nationalepos Der Recke im Pantherfell.* **Beiträge zur Vergleichend-Historischen Sprachwissenschaft**, Baden-Baden: Deutscher Wissenschafts-Verlag, 2009.
- LY, Amadou. "La victoire des vaincus : L'épopée d'Afrique comme discours compensatoire d'une communauté vaincue", **Littérales** 29, 2002, **Épopées d'Afrique de l'Ouest, épopées médiévales d'Europe**, p. 247.
- MAHE, Jean-Pierre. "Le chevalier à la peau de panthère : l'épopée persane du Géorgien Chota Roustavéli", Clio [En ligne], 2002, URL : [http://www.clio.fr/bibliotheque/le\\_chevalier\\_a\\_la\\_peau\\_de\\_panthere\\_l\\_epopee\\_persane\\_du\\_georgien\\_chota\\_roustaveli.asp](http://www.clio.fr/bibliotheque/le_chevalier_a_la_peau_de_panthere_l_epopee_persane_du_georgien_chota_roustaveli.asp).
- MAHE, Jean-Pierre. "Voile et dévoilement", Séance publique annuelle des cinq Académies, 2012, URL : <http://seance-cinq-academies-2012.institut-de-france.fr/voile-et-devoilement>.
- ROUSTAVELI, Chota. **Le Chevalier à la Peau de Tigre**. Trad., intro. et notes de Serge Tsouladzé . Paris: Gallimard-UNESCO, 1964.
- RUSTAWELI, Schota. **Der Ritter im Tigerfell. Ein altgeorgisches Epos**. Trad. Marie Prittitz. Aachen: Shaker-Verlag, 2011.
- RUSTAWELI, Schota. **Der Recke im Tigerfell**. Trad. Hugo Huppert. Berlin: Rütten & Loening, 1955.

---

<sup>15</sup> Ibid.



SILVA, Fabio Mario da. O épico escrito por mulheres na Península Ibérica: Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) e Soro Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661). In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 89-101.

## O ÉPICO ESCRITO POR MULHERES NA PENÍNSULA IBÉRICA: BERNARDA FERREIRA DE LACERDA (1595-1644) E SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL (1581-1661)

THE EPIC WRITTEN BY WOMEN IN THE IBERIAN PENINSULA: BERNARDA FERREIRA DE LACERDA (1595-1644) AND SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL (1581-1661)

Fabio Mario da Silva<sup>1</sup>

Universidade Federal do Sul e Sudoeste do Pará (UNIFESSPA)

**RESUMO:** Este trabalho é uma apresentação sucinta de um projeto que está em curso pela Universidade de São Paulo e se refere à autoria feminina de expressão portuguesa anterior ao século XIX. Neste caso, escolhemos como exemplo para a nossa reflexão duas escritoras portuguesas do século XVII: uma que escreveu em português, Soror Maria de Mesquita Pimentel, objeto do nosso pós-doutorado, e outra em castelhano, Bernarda Ferreira de Lacerda, autoras que por adotarem o estilo épico – gênero literário historicamente atribuído à autoria masculina – se tornam pioneiras na Península Ibérica, mas ainda hoje permanecem envoltas de uma certa invisibilidade acadêmica e de reconhecimento crítico. Nosso objetivo é apresentar algumas características de suas obras.

**Palavras-chave:** Épica feminina; Literatura portuguesa do século XVII; Mulheres escritoras; Bernarda Ferreira de Lacerda; Soror Maria de Mesquita Pimentel.

**ABSTRACT:** This paper is a brief presentation of a project that is ongoing at the University of São Paulo and refers to female authors in the Portuguese language previous to the nineteenth century. In this case, we chose as an example for our reflection two Portuguese writers of the seventeenth century: one that wrote in Portuguese, Sister Maria de Mesquita Pimentel, object of our postdoctoral research and one in Castilian, Bernarda Ferreira de Lacerda, authors who by adopting the epic style – literary genre historically attributed to male authors – become pioneers in the

<sup>1</sup> Professor-Doutor em Literatura pela Universidade de Évora, 2013. Universidade Federal do Sul e Sudoeste do Pará. Trabalho realizado durante o pós-doutorado na Universidade de São Paulo com bolsa FAPESP. E-mail: [famamario@gmail.com](mailto:famamario@gmail.com).

Iberian Peninsula, but still remain shrouded in a certain academic invisibility and critical recognition. Our aim is to present some characteristics of his works.

**Keywords:** Female epic; Portuguese literature from the seventeenth century; Women writers; Bernarda Ferreira de Lacerda; Sister Maria de Mesquita Pimentel.

À Professora-Doutora Ana Luísa Vilela, conselheira e amiga

## Introdução

O gênero épico escrito por mulheres na Península Ibérica surge, inicialmente, no século XVII, através da escrita de duas portuguesas. Em primeiro lugar, com Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644), mulher culta e erudita que adotou o castelhano como língua literária no sentido de obter uma maior divulgação do seu trabalho. Esta autora não apenas reescreve a história espanhola, mas nos apresenta também o contexto cristão e a presença árabe na Península com a publicação de *Hespaña Libertada* (1618). Inicialmente era previsto que *Hespaña Libertada* compusesse uma trilogia épica, contudo só foram publicadas a primeira parte, em 1618, ainda em vida da autora, e a segunda, que veio a lume através de sua filha, Maria Clara de Menezes<sup>2</sup>, em 1673. Uma terceira parte é anunciada no final desta mas, efetivamente, nunca veio a ser escrita por causa da “*muerte intempestiva*” da autora, como assim é relatado numa nota prévia à segunda parte: “*Tercera parte determinava escribir la Autora, resumindo las gloriosas victorias al caçadas contra los Moros, desde el Rey D. Afonso el Sabio, hasta la conquista de Granada; mas el passar a mejor vida*” (ANÔNIMO, 1673, [s.p.]).

Por seu turno, Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661) (cf. MACHADO, 1752, p. 427), primeira mulher a escrever e publicar em língua portuguesa uma obra épica, nos relata, por causa do seu contexto monástico, a história da infância de Cristo, através da obra *Memorial da Infância de Christo e Triunpho do divino Amor* (1639), mas fá-lo não apenas sob a ótica religiosa pois traz para a sua narrativa os deuses da mitologia greco-romana. Essa obra também faria parte de uma trilogia: sabemos através de Diogo Barbosa Machado (cf. MACHADO, 1752, p. 178) que outros dois tomos, que seriam a continuação de *Memorial – Consta da vida, e milagres de Christo*

<sup>2</sup> Baranda considera esta parte com lapsos e estilo um pouco diferente da edição publicada em vida, o que quer dizer que não poderemos ter a certeza se a filha da escritora fez alguma intervenção ao texto, restando incógnita a terceira parte que nunca chegou a ser publicada e da qual não encontramos os manuscritos: “Y es una obra inacabada como denotam inmediatamente algunos detalles: la falta de invocaciones de la autora en el remate e inicio de los cantos, como exigía el género épico; o la distribución muy desigual de la materia entre los cantos, aspectos ambos que cuidó con detalle en la primera” (BARANDA, 2003, p. 226).

(segunda parte), e *Consta da Paixão do Redentor* (terceira parte) – se encontrariam depositados no Real Convento de Alcobaça e ter-se-iam, entretanto, perdido. Contudo, a historiadora Antónia Fialho Conde revela ter encontrado na Biblioteca Pública de Évora manuscritos que seriam a continuação desta trilogia épica (cf. CONDE, 2009, p. 355) contrariando, pois, a informação de Machado. Tais manuscritos são objeto do meu corrente estudo de pós-doutorado, que tem como propósito final a edição moderna desta trilogia. Ou seja, neste trabalho iremos apenas apontar algumas características das primeiras partes de ambas as obras épicas das autoras.

Lembremo-nos que António José Saraiva (cf. SARAIVA, 1979, p. 9) e Luís Filipe Lindley Cintra (cf. CINTRA, 1951, p. 267) sugerem que no contexto português a épica existe desde tempos remotos, numa tradição que procede da história de D. Afonso Henriques cantada nas vilas e nos castelos pelos jograis. No entanto, serão *Os Lusíadas* de Luís de Camões, como afirma Fidelino Figueiredo, o primeiro e grande modelo da épica lusitana. Segundo este autor, obras antecedentes e posteriores do contexto luso-brasileiro estariam longe de palpitar a “verdadeira inspiração épica” (FIGUEIREDO, 1987, p. 24) e cita Bernarda Ferreira de Lacerda (1595-1644) como única e primeira mulher a produzir uma obra em versos heroicos. Por seu turno, Hernâni Cidade, num texto intitulado *A Épica Portuguesa sob o Domínio Filipino*, considera que a produção épica, neste contexto histórico, assentaria em três categorias: assuntos de interesse ecumênico; poemas de inspiração exclusivamente patrióticos (todos estes de autoria masculina); e assuntos de interesse hispânico, aludindo igualmente a Bernarda Ferreira de Lacerda (cf. CIDADE, 1940, p. 14), já que esta autora se refere a questões de nacionalidade na perspectiva de uma “escritora ibérica”<sup>3</sup>. Nota-se assim que tanto Figueiredo como Cidade se esquecem de referenciar a epopeia de Soror Maria de Mesquita Pimentel, o que podemos associar a algumas problemáticas: apesar de a autoria feminina não ser algo frequentemente valorizado pela crítica no Portugal no século XVII, Bernarda Ferreira de Lacerda obteve reconhecimento literário tanto por castelhanos quanto por portugueses<sup>4</sup>, o que facilitaria sua inclusão na lista desses críticos; uma outra questão importante é que a literatura monástica feminina aparece com menor destaque do que a masculina nas histórias da literatura portuguesa, o que dificultaria o reconhecimento, e até o

---

<sup>3</sup> Conferir os trabalhos de Nieves Baranda (2003) e de Fabio Mario Silva e Ana Luísa Vilela (2010).

<sup>4</sup> *Idem*, p. 225.

conhecimento, do texto de Soror Maria Pimentel por parte desses críticos, visto que esse campo de estudo só vem, de fato, chamar a atenção da academia após os trabalhos de Ana Hatherly<sup>5</sup>, Isabel Morujão<sup>6</sup>, Vanda Anastácio<sup>7</sup> e Antónia Fialho Conde<sup>8</sup>.

É preciso também referir, através dos estudos de Isabel Morujão, que podemos encontrar poemas heroicos e de carácter épico em outras obras escritas por mulheres: D. Helena da Silva, com *Vida de Nossa Senhora*, texto do século XVI, ordenado a partir dos versos de Virgílio, trabalho que se perdeu e não chegou a ser editado; do século XVIII encontramos obras de Soror Madalena da Glória como *A custo baixando ao Limbo e Jacob e Raquel*; por fim, de Soror Maria do Céu, do século XVIII, encontramos as obras *Ave Peregrina*, *Primaz do Deserto*, *Vida de Santa Doroteia* e *Metáfora da Vida de Santa Petronilha, filha do Príncipe dos Apóstolos S. Pedro* (cf. MORUJÃO, 2013, p. 140-141).

É aludir também que no contexto europeu as epopeias escritas por mulheres portuguesas são pioneiras antecedendo um grande vulto da literatura francesa, Anne-Marie du Bocage, traduzida mundialmente, e que é tida pela primeira mulher na França a escrever uma épica: *La Colombiade ou La foi portée au nouveau monde* (1758).

## 1. Características das “epopeias femininas” / Desenvolvimento

Primeiramente, encontramos Bernarda Ferreira de Lacerda, natural de Lisboa, que seria então a primeira mulher portuguesa a escrever e publicar uma epopeia, mas em castelhano. Contudo, pensamos que as afirmações da crítica Thereza Leitão de Barros ao acreditar ser um mero acaso a adoção, pela autora, da língua castelhana (cf. BARROS, 1924, p. 183), parecem ser um pouco precipitadas – pelo contrário, cremos que esta adoção é intencional, por várias razões.

---

<sup>5</sup> Referimo-nos às edições de Soror Maria do Céu, *A Preciosa e Triunfo do Rosário repartido em cinco autos*, sob organização de Ana Hatherly.

<sup>6</sup> Com a sua tese de doutorado apresentada à Universidade do Porto em 2001 sob o título *Por trás da grade: poesia conventual feminina em Portugal (sécs. XVII e XVIII)*, que deu origem a uma obra homônima publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 2013.

<sup>7</sup> Na importante obra *Uma Antologia Improvável. A escrita das Mulheres (séculos XVI a XVIII)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

<sup>8</sup> A historiadora Antónia Fialho Conde foi uma das pioneiras em Portugal ao tratar exclusivamente de uma documentação vasta do mosteiro feminino São Bento de Cástris em Évora, que deu origem à sua tese de doutorado intitulada *Cister a Sul: o mosteiro de S. Bento de Cástris e a congregação autónoma de Alcobaça*, apresentada à Universidade de Évora em 2004.

Primeiro, Bernarda Ferreira de Lacerda viveu num período no qual esta língua era considerada uma língua franca na Península Ibérica. A autora foi educada por professores selecionados por seu pai, de formação erudita, e dominando várias línguas, por isso, cremos, tal como afirma Nieves Baranda, que esta sua preferência pelo castelhano reflete uma busca por maior difusão e prestígio literário para a sua obra (cf. BARANDA, 2003, p. 226). Finalmente, para dona Bernarda Ferreira de Lacerda, que escrevera sobre um tema referente à história da Península Ibérica, na *Hespaña Libertada*, continuar escrevendo em castelhano facilitaria seu reconhecimento em ambas as cortes: em Lisboa e em Castela. Não é à toa que ela dedica sua obra a Filipe III referindo, ainda no primeiro canto, que apesar do seu reino ser lusitano, ela vai cantar em castelhano porque

Confiesso de tu lengua que merece  
Mejor lugar despues de La Latina,  
Com que en muchas palabras se parece  
[...]  
Com su pronunciacion y dulces modos,  
Y la Hespañola es fácil para todos (LACERDA, 1618, Canto I, est. 6, fl. 2).

Além disso, os seus biógrafos referem que Bernarda Ferreira de Lacerda foi convidada por Filipe II de Espanha para ser preceptor dos seus filhos, o que ela terá recusado.

*Hespaña Libertada*, publicada em Lisboa, narra, em sua essência, a invasão da Península Ibérica pelos mouros, ou seja, paralelamente a autora escreve as problemáticas em volta da história do Al-Andalus – sob a ótica de uma mulher cristã<sup>9</sup> que desvaloriza os mouros pagãos, ficando evidente a associação que identifica ser espanhol e ser português ao ser cristão –, que compõe a parte espanhola da Andaluzia, não se esquecendo, mais precisamente na segunda parte, publicada em 1673, de narrar a luta dos portugueses contra os mouros, desde Lisboa (Cantos I e V) até ao cerco de Coimbra (Canto X). A autora teria assim o objetivo de interligar as duas nações através de fatos históricos e feitos valorosos. Por isso Hernâni Cidade chega a referir que este poema épico é “como se vê, dos mais adequados a exaltar a colaboração dos dois povos na realização do ideal que os unira” (CIDADE, 1940, p. 4). Aliás, a autora faz questão, na segunda parte desta trilogia, de acentuar essa proximidade ibérica:

---

<sup>9</sup> Lembremo-nos que, mesmo sendo casada, Dona Bernarda tinha uma extrema devoção pela Ordem do Carmo, visto que tinha querido professorar nesta Ordem, mas foi induzida pelo pai a casar-se com Fernão Correia de Sousa, e é por isso, cremos, que os aspectos religiosos estão fortemente marcados em sua poética.

Canto la Lusitana Fortaleza,  
La constante lealtad, los claros hechos,  
El Hôrada valor, gentil destreza,  
[...] (LACERDA, 1673, Canto I, est. 1, fl. 1).

Dire de Portugal, y de Castilla  
Venturoosas proezas, altas glorias,  
A quien humildemente se arropilla  
Lo más sublime de inclytas memorias:  
[...] (LACERDA, 1673, Canto I, est. 2, fl. 1).

Acreditamos que se a autora tivesse escrito a terceira parte, certamente abordaria com ênfase, cumprindo assim a lógica histórica que se propôs narrar, a tomada de Granada pelos reis Católicos, bem como a região portuguesa que permaneceu sob domínio árabe até mais tarde, o Algarve, relatando a expulsão dos últimos mouros e término de seu império Andaluz.

Refira-se ainda que *Hespaña Libertada* (primeira parte) se inicia dentro do período histórico que vai desde o rei Pelayo a D. Afonso VI, enfocando a resistência das Astúrias e relatando a batalha em Covadonga, sendo que a principal fonte história que a autora utilizaria para essa incursão seria, segundo Nieves Baranda, a *Historia general de España* do padre jesuítico Juan de Mariana: “podemos decir que Ferreira de Lacerda sigue estrechamente a Mariana, como se observa bien en la inclusión de varias de sus arengas, discursos en estilo directo” (BARANDA, 2003, p. 227).

Esta obra canta os feitos gloriosos da nação espanhola, feitos esses que, na ótica da autora, se deveriam justamente por elevarem o cristianismo à categoria maior de religiosidade e identidade ibéricas, em oposição ao islamismo ao paganismo. Essa obra tem a preocupação de reafirmar a história de Espanha sob o domínio libertador da Igreja Católica, contrapondo as personagens dentro de categorias maniqueístas: os cristãos são geralmente caracterizados como homens e mulheres corajosos, dignos e imbuídos de missão catequética e universal, que é o combate dos hereges mouros:

A libertad de nuestra Hespaña canto,  
Y hazañas de aquel Godo valeroso,  
Que con Animo osado, y zelo santo  
La fue quitando el jugo trabajoso.  
Y los hechos tambien dignos de espanto,  
Y de sublime verbo belicoso,  
Que hizo la Hespañola gente fuerte

Triumphando del tiempo, y de la muerte (LACERDA, 1618, Canto I, est. 1, fl. 1).

[...]

Y dio gracias a Dios por verse sana

Recibiendo tambien la fe Christiana (LACERDA, 1618, Canto VIII, est. 94, fl. 146).

Já os mouros são retratados como crueis, descritos como profanadores e perigosos à nacionalidade espanhola, neste caso, à sua identidade cristã: “*Procuraron los Moros inhumanos/ Sugetar mas províncias de Christianos*” (LACERDA, 1618, Canto I, est. 28, fl. 5v.).

Já Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661), natural de Estremoz e professa no Mosteiro Cisterciense de São Bento de Cástris, em Évora<sup>10</sup>, foi escritora que, por ser uma monja enclausurada, com o intento de obedecer às regras de uma epopeia, mas sem extrapolar o limite temático permitido às poucas mulheres letradas de então – o tema religioso.

A dedicatória à Virgem Senhora Nossa do Desterro em conjunto com referências a seres mitológicos inspirou a sua narrativa. Estes são os mecanismos através dos quais a autora preenche os requisitos básicos do poema épico clássico, e através dos quais ela se refere, no meio de um trabalho religioso, a várias entidades da mitologia grega e romana, indo longe ao ponto de pedir a ajuda de Apolo e Minerva na melhoria da sua musicalidade (cf. PIMENTEL, 1639, Canto I, est. 4, fl. 1v.). A Virgem Maria combina assim os atributos de beleza, fragilidade e bravura, e é descrita como uma mulher de características sobre-humanas: “Não só na perfeição e graça de sua alma/ Ela é uma Phoenix singular e sobrehumana” (PIMENTEL, Canto II, est. 29, fl. 22v.<sup>11</sup>). Coincidemente, Bernarda Ferreira de Lacerda usa as mesmas estratégias que Pimentel: primeiramente faz evoca Apolo, para depois se adentrar e evocar temas bíblicos, neste caso, evocando os apóstolos:

Porque el Patron de Hespaña há de ser solo

Mi Parnaso, Helicona, y rubio Apolo. (LACERDA, 1618, Canto I, est.2, fl. 1)

[...]

Desde esse Olymbo (donde estais piando

Las estrelas que vuestra luz apoca)

Os pido que mireis de quando en quando

A quien, divino Apostol, os invoca.

Dadme un estilo grave, dulce, y blando,

Derramad vuestras gracias en mi boca,

<sup>10</sup> Innocencio Francisco da Silva alerta para o facto de que a autora é realmente religiosa citerciense no Mosteiro de São Bento em Évora, refutando a informação dada por Jorge Cardoso, no *Agilogio* (tomo III, 1652, p. 442), de que teria a escritora professado em Celas, bispado de Coimbra (SILVA, I., 1858, p. 141.)

<sup>11</sup> Conferir o artigo de nossa lavra, “A Virgem Maria, a heroína épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel” publicado na *Revista Navegações* em 2014.

Que si a los Hespañoles amais tanto,  
Bienes que me aydeis pues dellos canto (LACERDA, 1618, Canto I, est. 3, fl. 1v.).

Retomando a épica de Soror Maria Pimentel, a narrativa começa em algum tempo remoto, muito antes da criação do mundo terreno, em um mundo habitado por anjos celestiais, onde é revelado aos anjos que, no futuro, Jesus será o salvador da humanidade. Essa descoberta desperta inveja e rebelião em Lúcifer que, juntamente com outros anjos descontentes, desencadeia uma guerra divina<sup>12</sup> contra as restantes criaturas do Céu. Os rebeldes são derrotados e exilados para um reino onde só sofrimento e dor regram, e cuja descrição claramente tem sua base no reino mitológico de Hades. Posteriormente, Pimentel relata como Deus primeiro cria o mundo e, em seguida, Adão e Eva, que mais tarde traria o pecado para a humanidade. Em sua narrativa, Pimentel claramente procurou implantar passagens autênticas da *Bíblia* – como, por exemplo, a vinda dos três Reis Magos para adorar o menino-Deus; a sua apresentação no Templo, de acordo com o ritual da Torá; o massacre dos primogénitos em Belém; a fuga da Sagrada Família para o Egito – ficcionalizando-os a um grau que os associa com a intervenção de seres imaginários.

É preciso também frisar que embora a narrativa de Pimentel tenha como tema principal a infância de Cristo, muitas vezes retoma a ideia de salvação devido a essa mulher que é, ao mesmo tempo, humana e divina, a Virgem Maria, protetora do menino Jesus. Assim, não é inesperado quando Adão se refere a uma “futura Virgem Imaculada” (PIMENTEL, 2014, p.57) que, transformada em forma humana vai combater o pecado – uma figura que consegue combinar uma série de qualidades, despertando benevolência e reverência tanto entre os seres supremos que habitam o universo cristão (anjos) quanto entre os seres do universo greco-romano (ninfas e deuses). O narrador atribui especial importância a esta dualidade divina, suplicando pela primeira vez a seres mitológicos para sintonizar sua lira e dotá-la com os talentos vocais excepcionais e, em seguida, rogando à Virgem Maria para lhe dar o poder e a eloquência necessárias, já que suas habilidades poéticas são tão limitadas e grosseiras:

E porque a perfeição d'esta obra acabe,  
Em extasi he justo se levante,  
Adorando em seu ventre o q não cabe  
No Ceo, nelle vê tornado infante:

<sup>12</sup> Outro fato importante a observar é que se em Soror Maria Pimentel nos deparamos com uma divina batalha, já em Bernarda Ferreira de Lacerda encontramos uma batalha terrestre, entre o exército espanhol contra os mouros invasores, recorrendo à história da Espanha.

O que sentio então, só ella o sabe,  
E nem de hum Seraphim ferà bastante,  
Para o poder dizer, a lingua aguda,  
Quanto mais esta minha, q he tão ruda (PIMENTEL, 1639, Canto II, est. 90, fl. 33).

A gloria que sentis, alta Princeza,  
Mal poderà de mim ser explicada,  
Por quanto he infinita na grandeza,  
E Minha posse he muito limitada:  
Mas para proseguir tão alta empreza,  
Daime huma voz excelsa, & delicada,  
Porque afinando o plectro, entretanto  
A elle leda ponha novo Canto (PIMENTEL, 1639, Canto II, est. 91, fl. 32v.).

Outro fato importante que figura nas obras em análise é a referência a problemáticas em torno do feminino que ambas as autoras fazem questão, cada uma à sua maneira, de tratar, assumindo, ou não, a sua condição feminina. Isto fica claro, por exemplo, no espanto pela qualidade da obra de Pimentel que exprime o Padre Luiz Mendes, numa décima que antecede a obra<sup>13</sup>, que a louva dizendo: “Nesta história que teceis/ Com artifício e saber,/ Já não pareceis mulher,/ mas Salamão pareceis” (MENDES, 1639, [s.p.]). Já Frei Dâmaso da Apresentação, na licença inquisitorial que assinou no início da obra, refere que tal erudição, em matérias da Santa Teologia, como a que Pimentel demonstra sem nunca ter cursado escolas, só poderia se dever a uma intervenção divina: Deus lhe falou ao coração e ela só à voz do divino, seu Esposo, aplicou sempre a orelha: “pode presumir que dos altos e soberanos pensamentos que da divina voz concebeu, nasceu este parto tão prodigioso” (APRESENTAÇÃO, 1639, [s.p.]). A incredulidade de que um gênio feminino pudesse construir uma obra tão significativa é reveladora de uma visão misógina, que teria como meta sempre a comparação com o masculino ou a crença numa intervenção mística. A própria Soror Pimentel assume esta ideia de inferioridade feminina ao referir que a primeira mulher, Eva, foi quem terá feito sucumbir a humanidade por seu pecado, ideia disseminada entre diversos doutores da Igreja e pelo discurso oficial da Igreja Católica desde a Idade Média. Contudo, refere que uma outra será, por mérito, a salvadora feminina, a Virgem Maria:

Se per uma mulher pouco avisada  
A geração humana foi perdida,

<sup>13</sup> Após o prólogo há cinco sonetos, uma décima e um poema em redondilha maior, escrito em português e castelhano, de autoria de diversos religiosos, que procuram enfatizar a qualidade da obra.

Per outra, que terá supremo aviso  
A posse alcançará do paraíso (PIMENTEL, 1639, Canto I, est. 92, fl. 16).

Pimentel, assumindo a excepcionalidade de sua escrita, crê mesmo que seu trabalho vem de dotes divinos, mas esclarece que essa intervenção se deve a uma outra mulher, a Virgem Maria: “por sua divina intercessão espero recebais meus entranhaveis affeitos q em este assumpto vos consagro” (PIMENTEL, 1639, [s.p.]). Já Bernarda Ferreira de Lacerda também alude a esta concessão misógina que permeia o século XVII português ao admitir, no seu canto, a sua incapacidade enquanto mulher-escritora:

A vos de vuestra Hespaña libertada,  
Offrezco aqui la historia verdadeira,  
No com fabulas vanas afeitada  
Que com ellas sus grandezas ofendiera (LACERDA, 1618, Canto I, est. 9, fl. 2v.).

Mucho lo procure, pero no atino:  
Porque esta profesion como es agena  
De nuestro inculto ingenio feminino,  
Solo puedo offrecer voluntad buena (LACERDA, 1618, Canto I, est. 10, fl. 2v.).

Dona Bernarda de Lacerda aceita aqui o preconceito em volta da ideia da baixa intelectualidade feminina, disseminada desde os tempos gregos por autores como Aristóteles que infere, a partir das diferenças biológicas, o estatuto de inferioridade das mulheres no plano cognitivo e ético-político<sup>14</sup>, atitude essa reforçada séculos mais tarde pela Igreja no seu combate às bruxas e à heresia, passando pelo pensamento misógino e intelectual de psicanalistas, como Freud, até desembocar em regimes totalitários, como o fascismo e o nazismo<sup>15</sup>. Contudo, apesar de assumir o seu papel social enquanto mulher, Lacerda não desprestigia sua obra porque ela conteria a “verdade”, e por isso seria deveras útil e instrutiva, sem manchar, com conjecturas desvirtuadas de fatos históricos, as heroicas virtudes dessa Espanha libertada, tornando-se assim uma obra importante de matéria histórica e literária. É preciso ressaltar que, para ambas as autoras, admitir tal estereótipo seria importante até para ter aceitação inquisitorial, bem como perante o público leitor, que, efetivamente, esperava este posicionamento, por desembocar em papéis sociais fixos que não deveriam ser violados.

<sup>14</sup> Conferir o ensaio de Maria José Vaz Pinto “O que os filósofos pensam sobre as mulheres: Platão e Aristóteles” (2010, p. 21).

<sup>15</sup> Conferir *Historia de la misoginia* organizada por Esperanza Bosch Fiol, Victoria A. Ferrer Pérez e Margarida Gili Planas (1999, p. 20-58).

## **Considerações finais**

Bernarda Ferreira de Lacerda e Soror Maria Pimentel nos apresentam obras com características e temáticas diversas que são reveladoras da preocupação em torno do entendimento do papel da mulher e, mesmo se dizendo como biótipo inferior, atribuem às suas obras valor perante os seus leitores, visto tratarem de assuntos importantes: o do fato histórico alusivo à cristianização da Península Ibérica, e o da história religiosa do nascimento de Cristo, salvador da humanidade. Estas obras são reveladoras da capacidade de produção de mulheres escritoras anteriormente ao século XIX em Portugal, demonstrando que mesmo em meio a um descrédito das suas funções e capacidades intelectuais<sup>16</sup>, estas puderam se apossar de um gênero literário tão complexo e rígido como o modelo clássico do épico, estritamente interligado à autoria masculina, e assumiram seus papéis sociais estereotipados sem, no entanto, desprestigiarem seus trabalhos. Sobre essa problemática, da relação das mulheres com o gênero épico, Christina Ramalho corrobora nossas leituras e afirmações ao declarar que:

No momento em que as mulheres começaram a transpor uma significativa barreira imposta pelas injunções patriarcas que, de modo indireto (e às vezes direto) as exilavam da experiência épica, abriu-se a elas um campo significativo de atuação literária, uma vez que a epopeia, por sua complexidade estrutural, seus vínculos com o contexto histórico e as impregnações culturais místicas, pode se fazer instrumento não só para a construção de um revisionismo histórico-cultural, como para um redimensionamento das formulações teóricas que promovem as leituras críticas das experiências humano-existenciais (RAMALHO, 2005, p. 175).

Em suma, Soror Maria de Mesquita Pimentel e Bernarda Ferreira de Lacerda violam esse padrão pré-estabelecido, uma com um discurso religioso e outra com um histórico e cristão, se inspirando nas formas tradicionais do modelo épico para desenvolverem seu olhar de mulheres eruditas portuguesas do século XVII, demonstrando o quanto pioneiras foram as escritoras portuguesas no contexto europeu.

## **Referências bibliográficas**

ANÔNIMO. Nota prévia. In: LACERDA, Bernarda Ferreira de. **Hespaña Libertada: poema póstumo, parte segunda, por sua filha Dona Maria Clara de Menezes**. Lisboa: Juan de la Costa, 1673.

---

<sup>16</sup> Figueiredo chega mesmo a dizer que a produção literária feminina dos séculos XVII e XVIII “tem sido relegada em razão do seu valor secundário” (FIGUEIREDO, 1921, p. 9).

APRESENTAÇÃO, Damaso da. Licença. In: PIMENTEL, Soror Maria. **Memorial da Infância de Christo e Triumpho do divino Amor**. Lisboa: Jorge Rodriguez, 1639, [s.p.].

BARANDA, Nieves. Mujer, escritura y fama: la Hespaña Libertada (1618) de Doña Bernarda Ferreira de Lacerda. Península. **Revista de Estudos Ibéricos**, Madrid, n. 0, p. 225-239, Maio 2003. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo12691.pdf>. Acesso em: 29 maio 2014.

BARROS, Thereza Leitão de. **Escritoras de Portugal: Génio Feminino revelado na Literatura Portuguesa**. Vol. I. Lisboa: Tip. António B. Antunes, 1924.

CIDADE, Hernâni. **A Épica Portuguesa sob o Domínio Felipino**. Separata da Revista Guimarães. Porto: Tip. Costa Carregal, 1940.

CINTRA, Luís F. Lindley. **Crónica Geral de Espanha de 1344**. Edição crítica do texto português por Luís F. Lindley Cintra. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1951.

CONDE, Antónia Fialho. Espaço literário feminino. A obra de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: OLIVEIRA, Francisco et al. (Orgs). **Espaços e paisagens: antiguidade clássica e herança contemporânea**. Vol. 2. Coimbra: APEC, 2009, p. 353-360.

FIGUEIREDO, Fidelino. **A Épica Portuguesa no século XVI**. Edição fac-similada. Apresentação de António Soares Amora. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

FIGUEIREDO, Fidelino. **História da Literatura Clássica (1580-1756)**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1921.

FIOL, Esperana Boch; PÉREZ, Victoria Ferrer; PLANAS, Margarida Gili. **História de la misoginia**. Palma de Mallorca: Universitat de les Illhes Balears, 1999.

LACERDA, Bernarda Ferreira de. **Hespaña Libertada**: primeira parte. Lisboa: Pedro Casbreeck, 1618.

LACERDA, Bernarda Ferreira de. **Hespaña Libertada**: poema póstumo, parte segunda, por sua filha Dona Maria Clara de Menezes. Lisboa: Juan de la Costa, 1673.

MACHADO, Diogo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana**. Lisboa: Of. Antonio Isidoro da Fonseca, 1752.

MENDES, Luiz. Soneto. In: PIMENTEL, Soror Maria. **Memorial da Infância de Christo e Triumpho do divino Amor**. Lisboa: Jorge Rodriguez, 1639, [s.p.].

MORUJÃO, Isabel. **Por trás da grade: poesia conventual feminina em Portugal (sécs. XVII-XVIII).** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

MORUJÃO, Isabel. **Por trás da grade: poesia conventual feminina em Portugal (sécs. XVII e XVIII).** Porto, 2001. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

PIMENTEL, Soror Maria de Mesquita. **Memorial da Infância de Christo e Triumpho do divino Amor.** Lisboa: Jorge Rodriguez, 1639.

PINTO, Maria José Vaz. **O que os filósofos pensam sobre as mulheres: Platão e Aristóteles.** In: FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (Org.). **O que os filósofos pensam sobre as mulheres.** São Peopoldo: Editora Unisinos, 2010, p. 17-40.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o Épico.** Prefácio de Simone Caputo Gomes. Santa Catarina: Editora Mulheres/EDUNISC, 2005.

SARAIVA, António José. **A Épica Medieval Portuguesa.** Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SILVA, Fabio Mario. A Virgem Maria, a heroína épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel (1581-1661). **Revista Navegações**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 55-60, jan.-jun. 2014. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/1540>. Acesso em 21 nov. 2014.

SILVA, Fabio Mario da; VILELA, Ana Luísa. Duas escritoras ibéricas do século XVII: Bernarda Ferreira de Lacerda e Mariana de Luna. **Labirintos**, v. 4, n. 7, p. 1-13, 1º sem. 2010. Disponível em:

[http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01\\_2010/06\\_artigo\\_fabio\\_mario\\_da\\_silva\\_ana\\_luis\\_a\\_vilela.pdf](http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/01_2010/06_artigo_fabio_mario_da_silva_ana_luis_a_vilela.pdf) Acesso em 23 fev. 2014.

SILVA, Innocencio Francisco da. Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario Bibliographico Portuguez.** Tomo 6. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1858, p. 141-143.



FERREIRA, Murilo da Costa. A epopeia pós-moderna portuguesa: dissimulação e simulação em *As Quybyrycas*. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 102-131.

## A EPOPEIA PÓS-MODERNA PORTUGUESA: DISSIMULAÇÃO E SIMULAÇÃO EM AS QUYBYRYCAS

THE PORTUGUESE POST-MODERN EPIC:  
DISSIMULATION AND SIMULATION IN AS QUYBYRYCAS

Murilo da Costa Ferreira<sup>1</sup>  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Nesse túmulo que encerrava, com os cadáveres do poeta e do rei, o da nação, havia dois epitáfios: um foi o sonho sebastianista; o outro foi, é o poema d'*Os Lusíadas* (OLIVEIRA MARTINS, 1987).

**RESUMO:** As *Quybyrycas*, obra escrita por Antônio Quadros, são uma epopeia pós-moderna, transversal à épica pós-colonial, que se centra nas antinomias da modernidade da cultura portuguesa e no potencial de seus debates. A reescrita da história do povo português, através de uma nova semiotização épica do discurso, não faz eco com o “nacionalista místico e sebastianista racional” da ótica de Fernando Pessoa. Ao contrário, representa contemporaneamente um meio de contrapor-se a toda e qualquer forma mitificante que se construiu em torno da figura de D. Sebastião e seus sequazes que se envolveram na derrota de Alcácer-Quibir e, metonimicamente, na de Portugal. Em particular, esta obra enuncia uma proposição de realidade ao relatar as formas de racionalidade

<sup>1</sup> Pós-Doutor em Letras/UFMG (2013); Doutor em Literatura Portuguesa/UFRJ; murilodacosta@uol.com.br.

presentes na estrutura política, cultural e econômica de Portugal, do século XVI, que se tornaram implausíveis por seu caráter colonial, escravista e racialmente excludente.

**Palavras-chave:** Epopeia pós-moderna; Identidade; Cultura.

**ABSTRACT:** The *As Quybyrycas*, work written by Antonio Quadros, are a post-modern epic poem, traverse to post-colonial epic that centers itself in the modernity antinomies of Portuguese culture and in the potential of its debates. The history rewriting of Portuguese people, through the discourse epic semiotization doesn't do echo with the "mystic nationalist and rational Sebastian's", according to Fernando Pessoa's epic point of view, but it represents contemporarily a way to oppose to all or any mythicized form that was construct around the figure of D. Sebastian and his followers that were involved in the Alcácer-Quibir defeat and, by metonymy in Portugal's one. Particularly this work enunciates one reality proposition by relating the rational forms presents in the political, cultural and economic structure of the sixteenth century Portugal that became implausible by its colonial, slavers and racially excluding character.

**Keywords:** Epic; Postmodern; Identity; Culture.

## Introdução

Não é só o fim de um século, o XV, que se está a apontar com o surgimento do Renascimento, em Portugal, mas também o começo do fim de uma idade, a Idade Média, e o nascimento da Idade Moderna. Está-se, pois, no entrelugar, num momento a medir o antes e o depois, o fora e o dentro, o futuro e o passado, hibridamente. O mesmo ocorre na passagem dos séculos XIX ao XX, que também procurou designar-se como de um outro renascer. No entrelugar dos séculos XVI e XX, surgem dois dos maiores poetas da Literatura Portuguesa, Luís de Camões e Fernando Pessoa. A distância em termos cronológicos entre eles é obviamente imensa, mas ela em muito se estreita quando o assunto se refere às suas obras épicas, respectivamente, *Os Lusíadas* e *Mensagem*. Este estreitamento não abole as suas diferenças culturais e históricas, entretanto, sabemos que há uma ponte a uni-las intertextualmente. De um lado, a obra de Camões representa o projeto do ideológico de expansão da Fé cristã e do apogeu do Império português. De outro, o poema *Mensagem* contém um pano de fundo que encena o seu fim. Mais é que, no "ano da Graça de 1972", momento de celebração do 4º centenário da publicação de *Os Lusíadas*, entrevemos em meio às duas margens, a presença de uma outra epopeia, intitulada *As Quybyrycas*, de Frei João Grabato<sup>2</sup>.

Talvez seja a "Hora", no sentido da expressão do poema *Mensagem*<sup>3</sup>, de indagar sobre a significação desta épica para a moderna cultura portuguesa, mesmo que ela, até o momento da

<sup>2</sup> Porto: Edições Afrontamento, 1991.

<sup>3</sup> PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e outros Eus*. 17. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 66: "É a Hora!".

escrita do presente artigo, não tenha sensibilizado, quem sabe por falta adequada de divulgação, o público leitor português nem mesmo o brasileiro. Daí que, em meio a uma conjuntura política, social e cultural europeia, de pouco menos de 30 anos para o fim do século XX, possamos, então, procurar saber como situá-la no entrelugar de um fim anunciado de uma ditadura, de quase meio século, ou seja, próximo ao levante militar denominado de Revolução dos Cravos, ocorrido em 1974, e uma frente de guerra de luta anticolonial, novamente ocorrida em território africano como foi a batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Só que desta vez esta outra batalha está encravada na geografia de cinco países de língua portuguesa, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe. Enfim, que gesto simbólico podemos atribuir para *As Quybyrycas* em sua releitura (des)mitificante do sebastianismo?

Parte do desenvolvimento das questões relacionadas acima diz respeito às relações entre história e literatura, ou em termos atuais, entre “fingimento” e “verdade”. Intentaremos, o âmbito deste artigo, perscrutar as vinculações complexas entre presente e passado, entre o histórico e o literário contidos no objeto de nossa investigação. Isto se justifica porque *As Quybyrycas* novamente remexem o caldo denso e bolorento dos ingredientes formadores do mito do sebastianismo. Para tal intento, iremos à busca da estruturação desta epopeia, considerando duas ordens ou níveis de pensamento nos marcos do presente trabalho: a formação do discurso épico e a da ideologia ou de uma consciência histórica que, de maneira apropriada, os estudiosos chamaram de *memória coletiva*.

Nos conceitos de discurso e de ideologia ou memória coletiva, buscaremos dimensionar os conceitos do discurso épico a partir do modelo teórico da semiotização épica elaborado por Anazildo Vasconcelos da Silva (1984), do enriquecimento metodológico deste modelo empreendido por Clécio Quesado nos seus estudos sobre a épica de Fernando Pessoa (1995;1999), dos estudos camonianos por Cleonice Berardinelli (2000), das contribuições sobre memória coletiva de Jacques Le Goff (1990) e de alguns outros contributos afins.

## **1. Nos labirintos da simulação, dissimulação e ocultamento**

Rente ao esgotamento de um regime político, cultural e mítico, o salazarismo, a publicação de *As Quybyrycas* ocorre no mesmo ano de celebração do 4º centenário da primeira edição de *Os*

*Lusíadas*, em 1972. Ironicamente, o prefácio de Jorge de Sena nos informa que a obra em questão participa “nesta geral romaria que agita os corações mais doutos do universo directa ou indirectamente afecto à gloriosa lusitanidade” (QUADROS/GRABATO, 1991, p.15).

Sobre o modo profano e em oposição ou repulsa a todo ideário poético-mítico do sebastianismo, como também aos “heróis de terra e mar” (LOURENÇO, 1999, p.95) tão bem decantados pelas épicas de Camões e Pessoa, a épica de “autoria” de Frei João Grabato põe em questão novamente Portugal e seu destino. Com a diferença que os termos das aporias da história portuguesa, do século XVI, expressos em *As Quybyrycas*, serão discutidos rudemente, e porque não dizer impiedosamente, por Luís de Camões que “acertou” com aquele frei<sup>4</sup> o uso de seu nome para que, conforme a citação de um trecho do *manuscrito de Luís Franco Correia*, inventado pelo referido prefaciador, pudesse

escrever a continuação que a D. Sebastião, El-rei Nosso Senhor cuja alma e corpo tenha Deus em Sua Caridade e descanso, ele prometera das suas *Lusíadas* e a que, como dizia, o Rei se esquivara sumindo naquelas areias de África aonde ele só perdera um olho e o Rei perdera um reino (QUADROS, 1991, p. 26).

Assim, Camões/Grabato é também o “alter-ego” do autor da referida épica, o poeta e pintor contemporâneo português, António Quadros (1923-1994).

O prefaciador parodia inclusive a si próprio<sup>5</sup>, forjando longas citações de fontes documentais camonianas, através de críticas internas textuais para avaliar a competência do seu autor, determinar sua sinceridade, medir a exatidão da épica e controlá-la através de testemunho como do de Luís Franco Correia e de outros constantes no corpo do texto ou em notas de rodapé. Por estes meios, fica atestado o direito “legítimo” de Luís de Camões sobre a obra, na observância de que o poema “possui o selo e o perfume de Camões – não sofre a menor dúvida: basta lê-lo e sentir que assim é.” (ibid., p. 27). Acrescente-se, ainda, a intenção de Camões em escrever num

---

<sup>4</sup> Este frei, João Grabato, pode muito bem ser, alegoricamente, “o bom frade”, Frei Bertolameu Ferreira. A esse dominicano foi destinado a censura do poema **Os Lusíadas** e liberou a sua publicação, porque não achava “cousa alguma escandalosa”. Do ponto vista ético e religioso, a obra era escandalosa, “mas não só: era-o também no questionamento da ideologia vigente” (BERARDINELLI, 2000, p.17). Isto, ironicamente, pôde talvez render no futuro a bela amizade entre Camões e o frei João Grabatos, que era um dos “seus amigos ao tempo que voltara da Índia e publicara já o seu famoso poema” (QUADROS, 1991, p. 24).

<sup>5</sup> Cf. SENA, Jorge de. **A estrutura de ‘Os Lusíadas’ e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI.** 2ª ed. Lisboa, Edições 70, 1980. Ver também o artigo de Clécio Quesado: **Jorge em outra cena no reino da ironia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 5, quando ele diz que o prefácio de **As Quybyrycas** “incluiria até mesmo uma auto-ironia, uma chacota direcionada também ao próprio prefaciante”.

estilo que simulasse o poema como se não fosse dele e que o “frade terá, aqui e ali, posto muito de sua lavra, para melhor cumprir a promessa feita ao amigo de desvirtuar alguma camonidade excessiva e não consentânea com a intenção originária, é patente” (*ibid.*, p. 27).

Perguntar-se-ia, então, a nós leitores estupefatos, o que faz o nome de António Quadros também como “autor” da obra? Os manuscritos de *As Quybyrycas* seguem um percurso cronológico labiríntico, descrito pelo prefaciador, até a sua publicação, no ano de 1972, em Moçambique. Eles pertenciam ao inventário da família Grabato Dias da Silva e Quadros, descendentes diretos do frade através de um filho gerado em Moçambique. Daí que, após sucessivas gerações, os manuscritos irão surgir nas mãos de um pintor chamado António Quadros, que, segundo o posfaciador de nome João P. Grabato Dias, diz que ele “colaborou na recuperação e decifração dos manuscritos e a quem devemos acesso aos diários e demais documentação” (*ibid.*, p. 366).

Assim, nas urdiduras de uma combinação entre Luís de Camões e o “frade tão desenvergonhado que nem de frade usava hábito” (*ibid.*, p. 26), irá se montar a máquina dantesca de uma narrativa épica (ou “anti-épica”, como prefere Jorge de Sena) que terá como intenção e motivação profundas narrar a trágica batalha de Alcácer-Quibir e as circunstâncias que a envolveram. Deste modo, as coordenadas simbólicas e míticas do sebastianismo serão o alvo Camões/Grabato, pois, de acordo com a crítica de Jorge de Sena, “*Os Lusíadas*, com as 1102 estâncias, eram e são – como não dizê-lo? – *um prólogo [e tudo]* de quanto veio depois: Alcácer-Quibir” (*ibid.*, p. 17), ou seja, *As Quybyrycas*, com suas 1180 estâncias e onze cantos, um epílogo.

Nota-se aqui, seguindo a avaliação do prefaciador, que *As Quybyrycas* representam a epopeia em que Camões prometera ao rei D. Sebastião a continuação do poema *Os Lusíadas*<sup>6</sup>, quando o Poeta diz que se a “Dina empresa tomar de ser cantada” (X, 155), “De sorte que Alexandre em vós se veja / Sem à dita de Aquiles ter inveja.” (X, 156)<sup>7</sup>. A batalha de Alcácer-Quibir é a matéria épica que “se encontrava oculta, como tudo em *Os Lusíadas*, uma chave do

<sup>6</sup> O alvará real de D. Sebastião, que permite a impressão de *Os Lusíadas*, concede uma licença especial para que possa imprimir “se o dito Luís de Camões tiver acrescentados mais alguns Cantos, também se imprimirão”. Cf. BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. 2<sup>a</sup> ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000, p. 16.

<sup>7</sup> As citações de **Os Lusíadas** são feitas pela 3<sup>a</sup> edição da editora Porto, s/d, apenas pelo nº do(s) canto(s) em algarismos romanos, seguidos do da(s) estrofe(s), em arábicos.

acontecimento que, alegremente, aceitamos preficiar" (*ibid.*, p. 19). Isto que se "oculta" na épica camoniana pode muito bem pertencer ao personagem que chamamos de Poeta, aquele que "no refletir sobre a vida, a pátria, a condição humana e a função do aedo, qualifica-se como corifeu da tragédia" (Berardinelli, 2000, p.21) e acrescentemos, o corifeu que anuncia o fim do Império. Justificando-se, assim, *Os Lusíadas* como *epos* "incompleto", o prefaciador arremata dizendo que:

Mais tarde ou mais cedo, veria a luz do dia aquela celebração de **Alcácer-Quibir** [sem grifo no original], que não puderam fazer, por falta de talento e de perspectiva, os poetas então contratados para isso mesmo, em vez daquele que deixaria à posteridade a epopeia e a anti-epopeia, o prólogo e o epílogo" (*ibid.*, p.27).

Do Poeta da épica prólogo, então, se afirma que a sua participação se constitui por excursos "reflexões, exortações e queixas" (BERARDINELLI, 2000, p. 33), presentes nas partes iniciais do poema (Proposição, Invocação e Dedicatória) e na exortação final a D. Sebastião. Esses excursos, fazendo a crítica ao presente decadente, indiciam a derrota, previsão do fim da história gloriosa de Portugal ocorrida no campo de batalha de Alcácer-Quibir.

Se através da invocação das Musas no início do poema (I, 4 e 5), ainda há um estado de euforia,

E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mim um novo engenho ardente,  
Se sempre em verso humilde celebrado  
Foi de mim vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloquo e corrente,  
Porque de vossas águas, Febo ordene  
Que não tenham inveja às de Hipoerene.

Dai-me uma fúria grande e sonorosa,  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;  
Que se espalhe e se cante no universo,  
Se tão sublime preço cabe em verso.

no decorrer da narrativa o Poeta apresenta uma linha declinante e disfórica de enunciação até atingir a total desilusão e o momento de calar-se: "Nô mais, Musa, nô mais, que a lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida" (X, 145).

Assim, ao calar-se, o Poeta abre a possibilidade de um novo canto que glorifique o rei D. Sebastião e o incita invadir a África do Norte.

E enquanto eu estes cantos, e a vós não posso,  
Sublime Rei, que não me atrevo a tanto,  
Tomai as rédeas vós do Reino vosso:  
Dareis matéria a nunca ouvido canto.  
Comecem a sentir o peso grosso  
(Que pelo mundo todo faça espanto)  
De exércitos e feitos singulares,  
De África as terras, e do Oriente os marços (I,15).

As *Quybyrycas* são a epopeia do momento em que o rei concede a Camões graça requerida de “mais alguns Cantos” e ele lhe acena celebrar a propagação de suas glórias. Entretanto, as glórias se converteram em derrota e por este motivo, ainda nas palavras de Luís Franco Correia, “porque assim como rei não cumprira com o poeta, o poeta não cumpriria com o rei cantá-lo de seu mesmo nome” (QUADROS, 1991, p. 26). Podendo calar ou entoar o canto com “ü a fúria grande e sonora”, Camões/Grabato prefere fazer cessar tudo o que cantara a Musa antiga, “navegadores e soldados de um mais longínquo passado glorioso serão esquecidos quando se ouvir o novo aedo” (BERARDINELLI, 2000, p. 16), este agora o Poeta de As *Quybyrycas*, e “celebrar”, desta forma, a derrota portuguesa, em Alcácer-Quibir, com o agravante de não “cantá-las de seu mesmo nome”.

O poema inicia-se pela Invocação, mas destituindo do poder de fonte de inspiração poética os fados que na narrativa apenas configura um ornamento retórico: “Altos fados invoco e esconjuro/ (...) / Invoco os fados não porque me detêm/ maior poder que o meu neste meu passo / mas só porque é galante o quero e o faço” (Canto 1, estrofe I)<sup>8</sup>. Também o mesmo ocorrerá com a Musa, “Adonde futurar esteja vedado / a irracional profeta ou advinho / estará meu estro e minha musa ao lado / por galante me não dizer sozinho” (1, III). E o Poeta, Camões/Grabato, se aterá a narrar somente na “voz dos fatos”. Patenteia-se aí a inversão da dependência da arte em relação ao fato histórico, pois na Dedicatória a D. Sebastião de *Os Lusíadas*, o Poeta promete-lhe novos cantos, se houver novos feitos e a arte lhe trará a dimensão

<sup>8</sup> As citações de *As Quybyrycas* serão feitas, a partir daqui, apenas pelo nº do(s) canto(s) em algarismos arábicos, seguidos do da(s) estrofe(s), em romanos.

da eternidade. Não sendo D. Sebastião ungido de heroísmo, em *As Quybyrycas*, o Poeta se empenhará em desmitificar o feito em África:

Cantando-vos a aura e a vizinha  
empresa em que empenhais o mal havido  
empenharei cantar mais do que a minha  
consciência de já vos ter mentido.  
Destemperei outrora a lira asinha  
cantando o luso surdo e endurecido.  
Mas hoje cantarei o error do Homem.  
Que os futuros, do error a lição tomem (1, XXV).

O nome ausente na assinatura da autoria, assumida por João Grabatos, está explicitamente inscrito na fatura do texto acima pela referência em 1<sup>a</sup> pessoa, assumindo, assim, a autoria de *Os Lusíadas*, ou mesmo quando é mencionado, em outra instância, um aspecto essencial do físico de Camões: “E se vos digam que por ser zarolho / não podia chorar sendo metade” (1, XXIV).

Por último, o Poeta de *Os Lusíadas* pode muito bem, nestas circunstâncias, ser assumido em *As Quybyrycas* pelo Velho do Restelo. Ao se dirigir ao rei, seu alocutário, ele diz:

E a vós senhor da lusitana casa  
Onde o ouro de lei é lei agora  
Mais do que o bem saber ou mental brasa;  
Em Vós saúdo o ardor, mais que não fora  
por sabê-lo de nada e o nada a asa  
Possível, neste nosso bota fora.  
Eis-me nos restos, velho, e em restelo  
Mas por amor de mim saberei sê-lo (1, IV).

Vimos até então algumas das relações textuais entre *Os Lusíadas* e *As Quybyrycas*. Falta assinalar de que modo a épica epílogo e o poema *Mensagem* de Fernando Pessoa mantêm uma relação dialógica, conforme o ensinamento de Mikhail Bakhtin, retomado a partir de Laura Padilha, em que o “discurso do eu entra em relação com o discurso do outro” (1995, p. 2). Para tal tentativa de explicação, trataremos na seção seguinte da formação dos modelos épicos em questão no presente trabalho.

## 2. A matriz épica das entreguerras: de Alcácer Quibir à Guerra Colonial do século XX

Na cultura e na sociedade portuguesas, é necessário se pensar a coexistência, em vários níveis, segundo o pensamento de Boaventura de Sousa Santos, “da modernidade, da pré-modernidade e da pós-modernidade” (2001, p.67). As *Quybyrycas* são algo comparável pela coexistência do pré-moderno, por ser uma epopeia que contém uma expressão poética medieval de carnavaлизação e de expressão popular<sup>9</sup>, uma espécie de Voz de dicção medieval, anterior à Letra (escrita); do moderno que serve de contexto cultural, político e histórico para o presente enunciativo e do pós-moderno pelas suas intensivas posições críticas estéticas, sociológicas e históricas aos dois períodos anteriores. Vale ainda correlacionar a transtextualidade que *As Quybyrycas*, pós-modernamente, mantêm com a pré-modernidade de *Os Lusíadas* e com a modernidade de *Mensagem*.

O posicionamento da crítica pós-moderna de Camões/Grabato objetiva, então, tanto desmitificar e desmistificar o que se formou simbolicamente na figura de D.Sebastião, a partir da história imperial de expansão colonial portuguesa ao Oriente, no século XVI, como mantém a mesma posição em relação à história contemporânea da Guerra de Independência das ex-colônias em África, no século XX. As *Quybyrycas* narram liricamente a guerra colonial, decretada pelo “senhor da casa lusitana”, a quem o poema é dedicado pela voz de Camões/Grabato, “nos restos, velho, e em restelo” (1, IV). Ele, Camões, pretende “bebido no passado” relatar, “adonde futurar esteja vedado”, as circunstâncias trágicas que marcarão o destino de Portugal da expansão colonial até culminar com o episódio da guerra de Alcácer Quibir. Decorrentes disso tudo, estão as desastrosas consequências que advirão da guerra de independência colonial, no século XX.

Adonde futurar esteja vedado  
a irracional profeta ou adivinho  
estará meu estro e minha musa ao lado  
por galante me não dizer sozinho.  
Aí estarei, bebido no passado  
com ração de biscouto e um pinto em vinho.  
Dali vos trarei novas e relatos  
e uma crua lição na voz dos factos.

<sup>9</sup> Mikhail Bakhtin (1987) afirmou ser a representação carnavalesca uma forma de opor-se à cultura oficial. O autor traçou definições para o carnaval na Europa da Idade Média. O aspecto central de sua teoria sobre a cultura popular é o do princípio da carnavaлизação da cultura, da ênfase na vida material e corporal, imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual.

E a vós senhor da lusitana casa  
onde o ouro de lei é lei agora  
mais do que o bem saber ou mental brasa;  
em Vós saúdo o ardor, mais que não fora  
por sabê-lo de nada e o nada a asa  
possível, neste nosso bota fora.  
Eis-me nos restos, velho, e em restelo  
mas por amor de mim saberei sê-lo (1, III e IV).

Neste entrelaçamento de temporalidades, de um antes e de um depois, no entretempo de coexistência da pré-modernidade, da modernidade e pós-modernidade, no entrelugar, vindo simultaneamente do centro e das periferias imperiais, do final do século XVI até mais da metade do século XX, As *Quybyrycas* elaboraram, esteticamente, a partir da metáfora de Alcácer-Quibir, uma perspectiva histórica e moral de nível de abordagem também pós-colonial e, assim, alcançam não só relatar o “fato sobre uma derrota militar de gravosas consequências, mas um assumir a consciência do insucesso e das ações que o determinaram” (REBELO, 1987, p. 23):

Só o luso não vê que isto assim é.  
Olhando o mundo como quinta sua  
supõe-se dominando essa mercê  
que lhe caiu do céu em meio à rua.  
dos seus caseiros poucos fazem fé  
que andando alto é isto andar na lua  
e pequena cabeça em corpo grande  
não pode governar para que ande (2, CLXXXVII).  
(...)  
O esforço que nas índias extenua  
exige o abandono dessas praças  
que no norte africano deixam nua  
cicatriz onde outrora verdes graças  
de laranjal e horta e praça e rua  
eram orgulho das berbérias raças (5, CDXXIII).

O reinado de D. Sebastião e o desastre de Alcácer Quibir, servindo de parábola e paródia para o poema de Luís de Camões/João Grabato, podem constituir-se em matriz épica pós-moderna de As *Quybyrycas* porque se vinculam a ela as três imagens de mundo anteriores, a medieval, a renascentista e a moderna. Desta última, ela herda o caos existencial da modernidade, porém delas está afastada e desarticulada de suas respectivas lógicas,

possibilitando, deste modo, refundir uma nova imagem de mundo. Operando a fusão dos referenciais históricos e simbólicos das três anteriores, em meio a um ambiente mecânico e maquiníco do século XX, a matriz épica quibiriúiana ousa imprimir formas de “futurar”, de “visão” das consequências do passado colonial do império português, culminando com a derrota de Alcácer Quibir e, posteriormente, no desastre da guerra colonial contemporânea.

Ao submeter à elaboração literária a nova matéria épica, em diapasão que afina os seus versos em tom de simpatia, dedica o seu canto aos artistas que fazem de sua arte a busca da “verdade”. Ao “povo meúdo”, ainda no passo da dedicatória, o poema quibiriúiano renova, expande e suplementa a criação épica de um herói-povo-nação para quem destina a esperança de um futuro da eliminação das guerras, o advento epifânico de pacificação e de uma nova humanidade. Este novo rapsodo vaticina que distinguirá o dominante do dominado, o opressor do oprimido, “o abegão do gado”:

E a ti povo meúdo cantarei  
sem ilusórias tubas nem esperança  
de me ver futurado no que sei  
ser hoje a vossa fala de criança.  
Mas onde mais vos honre honrarei  
o que em mim é melhor e em vós é lança  
apontada ao futuro dos futuros  
quando os trigais do amor forem maduros (1, V).  
(...)  
Aos que as artes devoram no lentíssimo  
tempo de criação e seriedade  
sem que o façam pra gáudio do vilíssimo  
cortesão, ou cortez vilão da idade  
que ocorre; aos que buscam excelentíssimo  
remédio pelas sendas da verdade  
cantarei com nobreza e grão respeito  
pois por irmão lhes reconheço o feito (1, VII).  
(...)  
Aos futuros humanos desta grei  
criando empresa e sonho onde não há  
mais que sonhar criá-lo, exortarei  
a aprender a acabar o que é e está.  
Nos jogos do infinito é fácil lei  
a que inicia o jogo e o jogo dá.  
Pervernar no intuito além do dado  
melhor destrinça o abegão do gado (1, IX).

O eu-lírico/narrador Camões/Grabato também dedica a épica àqueles que se encontram contrários à sua proposição, mas para eles o tom é de visível antipatia. Relatará a “verdadeira” história da exploração, da trapaça, do ludibrio do povo português:

Em vós, fidalgos, clérigos, tunantes  
cantarei a perfídia, a unção e a manhã.  
Cantarei européis e diamantes  
com versos onde o som não ceda à sanha.  
E a angustiada altura dos infantes  
que sufocam em vós, e é vossa lenha  
esbrasearei no canto que inicio  
que quero claro forte e correntio (1, VI).  
(...)  
Aos que das artes fazem benefício  
do aplauso soez pecunioso  
e encontrem fácil eco no comício  
das canoras galinhas pelo brumoso  
beira rio das feiras; aos que o ofício  
nunca tolheu as mãos do calo ao osso  
farei pulha escarnida e desonesta  
que a risa de algum modo assusta a besta (1, VIII).  
(...)  
Aos passados que tanto escandalizo  
por honesto me achar perante mim  
lembretei que os cantei com tanto aviso  
que até eles creeram ser assim.  
Se fizestes o justo em vosso siso  
eu o fiz noutro tanto, e aqui vim.  
Repousai vossos ossos neste passo  
que aqui começa de outros o embaraço (1, X).

Assim se constitui esta matriz épica, que, investida no discurso épico nos momentos da retórica pós-moderna, define o modelo épico pós-moderno. Voltaremos a abordar algumas destas questões mais adiante.

## 2.1 A concepção de nação pedagógica e performativa na formação da épica *As Quybyrycas*

Na linha dos estudos de crítica cultural, identificamos a tensão entre o pedagógico e o performativo na interpelação da narrativa da nação. A seleção e a referência do herói épico como “povo-nação”, em *As Quybyrycas*, tornam problemática e questionante a formação simbólica da

autoridade nacional e deste modo o conceito de “povo” emerge, por meio da hetero-contextualidade, dentro uma série de discursos. Produzidos e introduzidos, intratextualmente, pelo eu lírico (poeta), estes discursos arrastam consigo um movimento narrativo duplo, conforme, abaixo, Homi Bhabha explicita:

O conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua legação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva. Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no *passado*; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (1998, p. 206-207).

Na crescente abrangência de inclusão de sujeitos invisíveis e à margem, os “eus” intratextualizados da épica de Camões/Grabato podem emergir em estratégicas deslocadas, até mesmo descentradas, no entrelugar, no limiar, na fronteira onde ocorre a ambivalência conceitual da sociedade moderna e “[a] torna o lugar de *escrever a nação*” (BHABHA, p 207).

As *Quybyrycas*, em atitude “anti-épica”, conforme a descreveu o prefaciador Jorge de Sena, escreve a “história de futurar” o presente da enunciação na intersecção de dupla mão narrativa, lá (nas colônias) e cá (em Portugal), segundo o modo de “olhar” do poeta/narrador, situando-se na ambivalência da cisão entre a temporalidade pedagógica e a temporalidade performativa, entrecruzando-se o fio narrativo do colonizador com o colonizado, do explorador com o explorado, do povo com as elites, do Ocidente com o Oriente, do pós-moderno com o pós-colonial. Nesse híbrido de discurso histórico-cultural, a narrativa épica desfere diversas afirmações e indagações interpelativas, desestabilizando, contenciosamente, poderes totalizadores do historicismo mitificador como comunidade homogênea e consensual. A narratividade da nação em As *Quybyrycas* é circular entre o que já foi dito e o que está a se dizer, o contado e o contando:

Os doutos de verdade se dedicam  
a afeiçoar no estudo o que já é  
seu pelo modo e amor com que praticam  
nas gradações subtis da alheia fé.  
Estes dizem que em bárbaras se ficam  
as nossas linguagens quando ao pé

do mui antigo sânscrito já escrito  
quando o grego era bárbaro ou mito.

Fácil não é razoar sobre o julgado  
por qualidade externa, superior.  
Assim, se um branco fora mui crestado  
junto do negro albino é o peor  
assentando ser branco o mais honrado  
quando por branco entendemos cor.  
Dizem que é cor de céu e deste ar  
lhes pergunto onde põem Balthasar.

O Deos Universal à cor é cego  
pois que vê muitas mais que as que são  
presentes ao humano ou ao morcego  
que este no escuro vê onde outros não.  
A um Deos parcial recuso e nego  
o que me queira dar por perfeição  
pois O Seu negará, no que lhe cresce  
e, no diverso Útil, acontece.

Creio bem mais que a pródiga Natura  
dando farta doçura a certos povos  
isso fez poupá-los à usura  
e assim os ter mais tempo como novos.  
Mantendo-os afastados dessa agrura  
que é o querer mais, os tinha probos.  
Se isto é leviandade ou ignorância  
antes a quero minha que à jactânia.

Que vingança haverá no dia a vir  
— que como a história ensina sempre vem —  
em que o bárbaro alcance em seu sorrir  
a segurança que ora a gente tem?  
Que de contas e ajuste hão-de sofrir  
as inocentes gerações que sem  
culpa mais do que essa, hão-de nascer  
pela rota traçada ao tempo a haver?

Como nos olharão, no tempo, os filhos  
destes filhos que ao tempo outros serão?  
Que pensarão de nós e destes trilhos  
que um labéu permanente lhes trarão?  
Acendemos no hoje tais rastilhos  
que dois dilúvios não apagarão  
esquecidos que ao fazer a cama assim  
como a filhos deitamos, não e sim.

Creêmos os antigos esclarecidos  
por mais perto da origem e do Verbo.  
E cantamos-lhe os feitos, por subidos  
nos acharmos também no tom soberbo.  
Deles só recordamos os bramidos

e nunca, por esquecido o mental nervo.  
Quem já ouviu na Voz que ressuscita  
a voz do que inventou a roda e a escrita?

Os antigos renego! Não sabiam  
o que era bom e bem no tempo bruto  
em que de olhos pasmados se nasciam  
para pasmar sem entender o arguto  
que lhes forjava as armas com que haviam  
de dominar o Natural astuto.  
E ao que sangue vertia, por temor  
alevantavam cânticos de honor.

Mas quem cantou o oleiro e a nós o trouxe  
para beijarmos as barrentas mãos?  
Onde estavam para que nosso fosse  
os fruidores e limpos cortezãos?  
Quem pensaria aovê-las, num arrôxe  
de argila e fria água, que essas mãos  
geradoras de bem eram mais sãs  
que as que enrubram no sangue das irmãs?

Quem esmiudou seus gestos e o enlevo  
Qu punha no gestar do vaso alado?  
Quem percebeu que ao dar-lhes o relevo  
dava outra forma a crâneos de soldado?  
Quem o sentiu? Mas já aqui não devo  
acrescentar mais coisas que o já dado  
para que não vos canse a impertinência  
onde quisera ver a permanência.

Só que vos peço reflexão e empenho  
onde a palavra bárbaro se inscreva.  
E que nunca, com duro sobrecenho  
A investir os mais, alguém se atreva.  
A esta empreza venho, se a algua venho  
que poetar é pôr a luza na treva.  
assim o entendi e assim ensino  
inda que isso me traiga mór verrino.

Eis aqui causa basta e declarada,  
justificante em si duma maior  
cautela no erguer da mão armada  
que à mão se destinou gesto melhor:  
cortando o ar no empunhar da enxada  
ou segando na escrita o desrigor  
ou guiando a menino que se ensaia  
ou acenando a amigo que se vaya... (2, CLIV a CLXV).

Em retrospecto, adjungimos aos pareceres acima comentados um outro conceito, contíguo ao de Homi Bhabha, que diz respeito à área de estudos entre linguagem e transformação social, inaugurada por Mikhail Bakhtin. Os termos significativos deste assunto ocorrem nas transformações das metáforas “dialética do antagonismo de classe” para a “dialógica da plurivalência”. Não cabendo a nós tomar parte da questão da autoria do texto atribuído a V.N. Volochínov (ou Bakhtin)<sup>10</sup>, *Marxismo e filosofia da linguagem* (1981), primeiramente, Bakhtin estabeleceu o caráter definitivamente discursivo da ideologia: “O domínio da ideologia coincide com o domínio dos signos. São mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico” (p. 32). Em segundo lugar, marcou uma ruptura decisiva na correspondência entre as classes e a ideia de “linguagens de classe”, universos ideológicos ou visões de mundo separadas, autônomas e auto-suficientes.

A classe social e a comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes (BAKHTIN, 1981, p. 23).

Em torno do processo de formação histórica do mito de D. Sebastião, *As Quybyrycas* deslocam, em diferença, os índices de valores culturais e ideológicos. A luta pelo significado não se dá como a substituição de uma linguagem de classe autossuficiente por outra, mas como a desarticulação e rearticulação dentro do simbólico e do histórico do mito sebastianista, insistente mente mantido na pedagogia do ideário nacional português até os tempos atuais. Por isso o tema é recorrente na literatura e na história portuguesa.

Façamos, desde já, uma distinção ao modo conceitual com que utilizamos os termos signo e símbolo no presente trabalho. Resumidamente, o que significa simbólico se refere pedagogicamente à tradição aludida ao mito e à batalha de Alcácer Quibir. Entretanto, a condição semiótica da incerteza é gerada quando um símbolo antigo e familiar desenvolve um significado social desconhecido como signo. *As Quybyrycas* transformam o mito do sebastianismo e batalha de Alcácer Quibir em signo performático da significação em outro tempo, no pós-moderno,

---

<sup>10</sup> Ver explicação sobre a questão de autoria dos textos de Bakhtin em CLARK, K. & HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass; [s/d], 1984.

ambivalentemente. Colocam em circulação, com um certo ar de subversão, o que era o simbolicamente costumeiro lugar-comum com o que é o signo do “estrano”, do desvio, do deslocamento de sentido. Daí que a noção de articulação/desarticulação interrompe o maniqueísmo ou a rigidez binária da lógica da luta de classe, em sua concepção clássica, como figura arquetípica de transformação. A condição sínica quibiriquiana invade a ideia da reversibilidade, das mudanças históricas que carregam os traços do passado indelevelmente inscritos no futuro, da ruptura da novidade, envolvidos no retorno da expressão formal do arcaico. As *Quybyrycas* produzem uma ambivalência pela falta de sentido para metanarrativas pedagogicamente patrióticas e pelo excesso de sentido performático de inserção de diferentes valências, todos os dois sentidos enraizados no mesmo terreno discursivo da épica. Deste modo, o dialógico enfatiza os termos variáveis dos antagonismos e das aporias na corte de D. Sebastião: de um lado, a nobreza, o clero e, de outro, os povos colonizados e o povo português.

Até a estrofe XXVIII, do Canto Um, o poeta/narrador, depois de invocar “desinvocando”,

Altos fados invoco e esconjuro  
porque me dando ânimo me dêem  
para esta empresa rútilo e seguro  
génio de meu ofício – o que não vêm  
quem me quisera ver pobre imaturo.  
Invoco os fados não porque detêm  
maior poder que o meu neste meu passo  
mas só porque é galante o quero e o faço (1, I).  
(...)  
Invoco pois os fados. Por galante.  
pois sei que só de mim evoco e fruo  
o pesado prazer de ser constante  
ao prazeiroso peso do que suo.  
Invoco-me. E ao que nos mais, brilhante  
achei, e de meu gosto. Assi construo  
esta certa incerteza de quem parte  
buscando o vero por caminhos de arte (1, XII).

selecionando, dedica antipatia aos personagens que foram responsáveis pelo desastre da batalha de Alcácer Quibir e simpatia por aqueles que, por diversos motivos, se acharam envolvidos naquele evento e tentaram em vão evitá-lo ou sofreram involuntariamente com a sua ação.

A partir dessas estrofes em diante, o referido poeta, dirigindo-se a um de seus allocutários, “meu real senhor”, define os argumentos da epopeia que comporão o seu relato histórico: embora tenha “mentido/[e destemperado] outrora a lira asinha/cantando o luso surdo e

endurecido”, em *Os Lusíadas*, o poeta dirá que “hoje cantarei o error do Homem./Que os futuros, do error a lição tomem.” (1, XXV), em *As Quybyrycas*:

Desta arte meu relato terá conta  
que me escuta o futuro e já não vós  
pois, meu real senhor, bem pouco monta  
para o futuro os ossos dos avós.  
Mais contará por certo e alta conta  
o que na herança lhes ficar da Voz.  
E assi pensando assi me acho maduro  
para lançar-me em Voz pelo futuro.

Gentes do mar em que estarão os filhos  
das variadas cores em que esforcei  
por semear sem trelihos nem trabelhos  
e que não poucas vezes primo arei;  
gentes, filhos dos filhos dos sarilhos  
que por desarilhar-me engendrei  
perdoai-me esta risa em barba honesta  
que este dia chegado em mim é festa.

Se me estais tendo é porque o mereci.  
Se vos estou tendo é porque o mereceis.  
Poderei pois vir rir-me onde não ri  
porque era pouco gosto rir com reis.  
Eia gentes! tanto vilão por i  
pois que a vilões todos igualareis.  
Bem suspeitara eu que a igualdade  
seria raiz seria da verdade. (1, XXVI a XXVIII)

A poética pós-moderna é a “insuportável provação do colapso da certeza”, irá ainda dizer Homi Bhabha (1999, p. 214). O discurso ideológico que estamos apreendendo em *As Quybyrycas* não tem o propósito de ter nenhum fecho de segurança.

## **2.2 O descompasso ideológico entre a comunidade imaginada por Luís de Camões, Fernando Pessoa e Antônio Quadros**

Ao introduzirmos o conceito de ideologia, é necessário que distingamos este conceito utilizado pela sociologia do seu uso na análise do discurso. Embora a condição do significar seja o imaginário – do sujeito e do sentido -, para a análise do discurso há o real, mesmo que para isso, como afirma Pêcheux (1990), seja preciso distinguir tipos de “real”. É dessa relação do imaginário com o real que podemos apreender a especificidade da materialidade da ideologia, sua

opacidade, seu trabalho no processo de significação. É a partir desse ponto de vista que situamos o trabalho com o discurso, especificamente, com o épico. O modo como a análise do discurso opera as noções de imaginário, real e simbólico está articulado em relação à ideologia e à determinação histórica (Cf. ORLANDI, 1993). Isso porque, no âmbito deste estudo, esse modo de pensar produz um deslocamento em relação ao domínio do imaginário e dos efeitos da evidência, produzidos pelos mecanismos ideológicos, ou seja, “o discurso como lugar de contato entre língua e ideologia [este contato é o interdiscurso, segundo Pêcheux]” (ORLANDI, 1993, p. 17). Isso permite conceber, diferentemente das ciências sociais, o que é e como funciona a ideologia “pela não-transparência da linguagem: leia-se pela tomada em consideração da materialidade linguística” (idem, 17). O movimento do discurso se faz na contradição entre o “um” e o “múltiplo”, o mesmo e o diferente, entre polissemia e disseminação. Deste modo, é que colocamos os referentes pedagógico e performativo da narrativa de uma nação, como ainda pouco conceituados, por dentro deste funcionamento contraditório do discurso, pois a nação pedagógica corresponde ao “um”, ao mesmo, e a nação performativa ao diferente, ao “múltiplo”. No entanto, se algo fica como alvo fixo nessa movência é, sem dúvida, o reconhecimento de que se tem necessidade da “unidade” para pensar a diferença, ou melhor, há necessidade desse “um” na construção da relação com o múltiplo. Não a “unidade” dada, segundo o esclarecimento de Eni Orlandi, “mas o fato da unidade, ou seja, a ‘unidade’ construída **imaginariamente**.” (idem, p.18, grifo nosso) Aí está a grande contribuição da análise do discurso: observar os modos de construção do imaginário necessário na produção do sentido. Ao pensar a teoria do discurso, Michel Pêcheux não nega a eficácia material do imaginário, ela torna visíveis os processos de construção desse “um” que, ainda que imaginário é necessário e nos indica os modos de existência e de relação com o múltiplo. Ou, dito de outra maneira, a diferença precisa da construção imaginária da “unidade”. Os que negam a eficácia do imaginário em geral o reduzem, segundo Orlandi, “seja ao ‘irreal’, seja a um efeito psicológico individual, de natureza poética. Não veem assim a sua necessidade e sua eficácia” (1993, p.18).

### **2.3 O imaginário social do povo português: o “um” e o “múltiplo”**

Já feitas algumas observações, podemos, então, considerar que *Os Lusíadas*, *Mensagem* e *As Quybyrycas* são narrativas épicas do imaginário social do povo-nação português. Entretanto, desde já, façamos uma outra observação em relação à distinção entre o imaginário como “poético” e o imaginário como necessário para efeito de sentido do “um” em relação ao “múltiplo” no discurso. Ocorre que o agenciamento do histórico na épica camoniana tem o seu sentido único e singular garantido por já estar contida na matéria épica a dimensão real (histórica/cultural), convertida em epopeia pelo poeta/narrador, ou seja, as fontes documentais (diário de bordo da viagem de Vasco Gama, os episódios trágico-marítimos, os textos dos cronistas, etc.). Esta legitimidade do plano histórico da matéria épica no contexto renascentista, do século XVI, possibilita o surgimento de múltiplos sentidos para a história relatada e os efeitos de sentido e de evidência que Camões imporá em alguns episódios que farão o papel de contrafação ideológica configurados nas **alegorias**. Para as épicas de Fernando Pessoa e Antônio Quadros, o sentido do “um” imaginariamente necessário para o questionamento dos múltiplos sentidos já se encontram, no contexto modernista, do século XX, completamente desacreditados e deslegitimados. O múltiplo representa, desta forma, a fragmentação identitária, a ruptura com a tradição para instaurar uma outra tradição, segundo Octávio Paz (1984). Daí, que uma narrativa que traga novamente a formular um passado único e pedagógico da nação portuguesa, faça Fernando Pessoa estabelecer a confecção deste “um” de maneira imaginariamente “poética”, ou seja, por meio da autonomia do plano literário.

O mesmo não ocorre com a épica de Antônio Quadros, que em busca de um sentido do “um” de renovado aproveitamento deste múltiplo fragmentado, em um contexto pós-moderno, dispõe da possibilidade de relatar uma história outra, disseminativa e performática. O poeta/narrador se inscreve no enunciado duplamente: camuflando-se como enunciador da voz de Camões (“Eis-me nos restos, velho, e em restelo/mas por amor de mim saberei sê-lo”(1, IV) e na posição de sujeito da enunciação no presente para relatar fatos já ocorridos “Adonde futurar esteja vedado/A irracional profeta ou advinho/(...)/Aí estarei, bebido no passado/(...)/Dali vos trarei novas e relatos/e uma crua lição na voz dos factos”(1, III).

De um outro modo, podemos também argumentar que se em *Os Lusíadas* existem excursos, em *As Quybyrycas* estão elaborados “incursos”. O primeiro termo se caracteriza pelo “fora”, ou seja, eventos que são mantidos em versão “original”, inserindo de fora para dentro, “o mundo narrado, o passado, no mundo comentado, o presente, como uma forma de participar indiretamente dele” (SILVA, 1984, p.24). No segundo termo, quaisquer que sejam os eventos, social, literário, político, ideológico, histórico hodierno ou não, eles são inseridos e tornados problemáticos em sua “verdade” de “dentro”, portanto questionados e questionáveis. Deste modo, eles participam do mundo narrado de dentro para fora, pois os eventos recebem tratamento elaborado de forma intratextual e deslocado de seus contextos originais. Desse modo, o poeta participa diretamente do mundo narrado, vivenciando-o. Este tratamento é mantido transversalmente em todo o percurso épico de *As Quybyrycas*.

Há uma outra maneira de emprestar ao discurso épico de *As Quybyrycas* um lugar de contato entre língua e ideologia. *As Quybyrycas* se enquadram no modelo épico pós-moderno não somente pela distância crítica com “as ideologias” dos textos de *Os Lusíadas* e de *Mensagem*, mas, também, por parodiar e não imitar as convenções das formas épicas, nos devidos termos das epopeias anteriores: a clássica, a renascentista e a moderna. Sendo assim, como um texto em *différence*, suplementa, embute vozes e eventos que ficaram de fora da *História imperial portuguesa*. Para tal consecução, podemos sugerir que *As Quybyrycas* configuram um modo expressional do “ambiente” de vida de Luís de Camões, particularmente após o seu retorno a Portugal e a publicação de *Os Lusíadas*, em 1572. Um clima recheado de ressentimentos e de penúria, de contrariedades pessoais e sociais de toda ordem. Este ambiente, elaborado literariamente por Antônio Quadros, de certo modo determina, possivelmente, a escolha de formas linguísticas como meio de subverter e gerar um outro modo de exprimir a condição de vida de Luís de Camões. Por isso, acreditamos haver nesta escolha um “ar” proverbial.

Como definição, diremos que provérbios e máximas são expressões de caráter geral ou popular que designam ideia útil, verdade corrente e prática, através de linguagens familiares, concisas e até, neste caso que faremos uso, simbólicas.

Para Roland Barthes, a máxima é uma estrutura fechada,

um objeto duro, uma proposição de tipo sentencial com traçado verbal bem **arcaico** que constitui por si só um espetáculo. A forma sutil e brilhante, a construção verbal, o elemento que garante à máxima o caráter de espetáculo é, em simples palavra, *o conceito* (1986, p.23, grifo nosso em negrito, do autor em itálico).

Em nossa leitura, observamos a existência no percurso da épica quibiriiana um certo “clima” de estrutura proverbial. Este meio de expressão poética de *As Quybyrycas* se caracteriza, de forma ambivalente e irônica, por uma dupla marca discursiva: uma fala erudita que “possui o selo e o perfume” de “Luís de Camões” e por uma fala com base em provérbios.

Provérbios e máximas têm como objetivo, na expressão dos interesses da ideologia renascentista em que se começa a consolidar a burguesia mercantil, firmar o universalismo, a recusa de explicação e a hierarquia inalterável do mundo. Esse “objeto duro”, acabado, espécie de tentativa de colocar o mundo em ordem foi a forma escolhida por Antônio Quadros para dar vazão às inconformidades do “ficcional” Luís de Camões, ou seja, o poeta/narrador de *As Quybyrycas*.

Em conformidade com a época dos anos 60, do século XX, período efervescente, principalmente nas colônias portuguesas onde os movimentos de independência se iniciaram, Antônio Quadros lançou mão da estrutura proverbial, segundo o nosso modo de interpretação, não apenas para subverter a autoridade desse dizer como também para imprimir autoridade a novos dizeres. A união de estrutura proverbial com efeito de sentido irônico (ironia) trouxe como resultado, para a época, uma forma de escrita literária peculiar pela irreverência e pelo efeito desconcertante.

O que Quadros realizou na elaboração de *As Quybyrycas*, Gréssillon e Maingueneau (1984) definem como *desvio*, ou seja, um procedimento discursivo que consiste em produzir um enunciado com as marcas linguísticas da enunciação proverbial, mas sem pertencer ao estoque dos provérbios reconhecidos. O desvio nada mais é do que a enunciação, representativa de um provérbio original, sobre o qual se constrói outra enunciação. Essa construção segunda pode ocorrer de diferentes maneiras em relação ao modelo base.

Acresceríamos, para nossa finalidade, a noção de que esse modelo só ocorre quando o recurso poético é de auto-referenciação, ou seja, constrói enunciados intertextualizados: o provérbio original (elemento implicitado) e o texto produzido (elemento explicitado). Como

exemplo, podemos citar o texto elaborado pelo jornalista gaúcho, Aparício Torelly, mais conhecido como Barão de Itararé. Ele cunhou diversos provérbios e um deles diz: “Uns dias são dos caçadores e outros da caça são”. No nível explícito, o provérbio de base é “Um dia da caça outro é do caçador”. No nível implícito, o jogo fônico *caça são para cassação* faz alusão à realidade brasileira dos anos 30, do século XX, período getulista, marcada pela repressão do Estado Novo.

Em nosso caso, o recurso poético de *As Quybyrycas* é de enunciados proverbiais ou máximas por meio da hétero-referenciação. Apartados de seus contextos originais, privados de referencialidade externa, os enunciados não constroem a intertextualidade, impedindo desse modo o diálogo da epopeia quibiriiana com os textos hétero-referenciados. Não há, portanto, implícito nem explícito, há uma intratextualidade poética.

Contudo, podemos nos indagar, por que afirmamos em nossa leitura que os versos de *As Quybyrycas* remetem a um estatuto proverbial e que além disso eles contêm ironia? Segundo Barthes, o que garante o provérbio é um *conceito*. Então, qual é o conceito que está sendo atribuído, por Camões/Grabato, a sua narrativa épica? Para respondermos a esta indagação, devemos detectar primeiramente qual conceito que se esconde na intenção do ironista e como ela é interpretada. Usando as palavras de Linda Hutcheon, em sua *Teoria e política da ironia*, temos:

Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico *particular* ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (...). É por isso que a ironia é um “negócio arriscado” [segundo Stanley Fish]: não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada. Na verdade, “pegar” pode ser um incorreto e até mesmo impróprio; “fazer” seria muito mais preciso. (...), esse processo produtivo, ativo, de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de inferência” (2000, p.28).

De Linda Hutcheon, retiramos esta citação de Umberto Eco sobre o modo de leitura de um texto, ou seja, “os passos inferenciais” que têm de ser dados pelo receptor: “não são meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, mas são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por toda estratégia textual como componentes indispensáveis da construção [da obra].” (1986, 34). O mesmo se pode avaliar, por exemplo, sobre a leitura de *O primo Basílio* de Eça de

Queirós. Na crítica que Machado de Assis faz ao romance, ele diz da improcedência dos elementos

que estruturam a sua ação: “Que temos nós com essa luta intestina entre ama e criada” diz o escritor na sua inferência como leitor brasileiro. Mas, se em vez de ler nessa luta intestina apenas a banalidade do episódio doméstico-familiar, segundo Eneida Leal Cunha, “lêssemos [ou inferíssemos] a relevância do episódio doméstico-nacional, Juliana e as cartas não permaneceriam como ‘acessórios’, pois teriam em relevo seu valor simbólico, sua significação histórica e cultural” (s/d, p. 89).

O que buscamos comprovar, na construção de um conceito que dê conta do “clima” proverbial em *As Quybyrycas*, diz respeito ao que dele inferimos do âmbito simbólico da cultura portuguesa. É certo que *As Quybyrycas* tenham em seus versos uma certa “ilegibilidade” para nós leitores brasileiros. Talvez o índice de utilização do vernáculo, principalmente no seu aspecto semântico, encontre mais adequação e facilidade de compreensão para os falantes/leitores portugueses<sup>11</sup>. Queremos com isto dizer que, para que se possa inferir da leitura de *As Quybyrycas* o conceito de provérbio, é necessário que o interpretador (português ou não) e o ironista compartilhem da mesma comunidade discursiva, o que quer dizer que eles tenham também a noção de pertença na comunidade imaginada nacional portuguesa, em sua significação simbólica. Lançamos mais uma vez de Linda Hutcheon em termos de corroboração de nosso argumento.

Meu significado particular do termo “comunidade discursiva” aqui não é bem o mesmo de “comunidade de discurso”, que tem sido definida como “um construto sociohistórico, neutro em termos de meio e sem restrições de tempo e espaço”. Em vez disso, a noção de comunidade discursiva (como sinalizado, espero, pelo eco foucaultiano de “formações discursivas”) não está de maneira nenhuma, livre de restrições, mas reconhece as restrições estranhamente habilitadoras de contextos discursivos e ressalta as particularidades não apenas de espaço e tempo, mas de classe, raça, gênero, etnia, escolha sexual – para não falar de **nacionalidade**, religião, idade, profissão e todos os outros agrupamentos micropolíticos nos quais nos colocamos ou somos colocados por nossa sociedade. Mas o que essa ideia compartilha com noção de uma “comunidade de discurso” sociorretórica é uma percepção que todos nós pertencemos a muitas comunidades ou coletividades que se sobrepõem (e às vezes entram em conflito). Essa superposição é a condição que torna a ironia possível, ainda que o compartilhar

<sup>11</sup> Eugênio Lisboa define o poeta João Pedro Grabato Dias como aquele de “voz singular ulcerada e mitológica, ensimesmada, onírica, ironicamente realista, brutal, descabelada, ardentemente bizarra, reveladora de um mundo fantasmagórico e quase demasiado verdadeiro, traduzido por uma extraordinária ‘fauna léxica’ que a um tempo nos subjuga e desorienta...” In: **Dicionário Cronológico de Autores Portugueses**, vol. VI, IPLB/Publicação Europa-América, 2001.

seja sempre parcial, incompleto e fragmentário; contudo, algo consegue ser compartilhado – o suficiente, isto é, para fazer a ironia acontecer (2000, p.157-58, grifo nosso).

Em nota à 1ª edição, João Pedro Grabato Dias faz os devidos agradecimentos com uma dicção irônica e justifica os motivos textuais gráficos da obra:

Para M. L. Cortez, E. Lisboa, R. Knopfli e A. Quadros, um embaraçado obrigado pelo estímulo permanente. Aos dois últimos, um acréscimo de gratidão pela extenuante ajuda na decifração do manuscrito, revisão de provas e parte gráfica

Obviamente, salvo quando a métrica ou algum saboroso arcaísmo o não exigiam antes o impediam, foi actualizada em parte a grafia original, para a comodidade do leitor comum.

Na impossibilidade, para já, de uma edição em fac-símile, que daria ao erudito farta matéria de estudo e controvérsia, se penitencia desde logo pelas possíveis traições (1991, p.9).

Podemos capturar aleatoriamente qualquer das estrofes de *As Quybyrycas* e sempre existirá no fundo de seus enunciados poéticos uma valorização da “autoridade proverbial”, ou melhor seria dizer uma “autoridade sentencial” sobre aquilo que está sendo narrado, a saber: a história do império português e o seu final.

O ponto de partida é o modelo virtual, o conhecimento comum entre o ironista e seu interpretador, com vistas a evidenciar uma enunciação que serve de eco à enunciação anterior. Assim, se partíssemos de um enunciado como “Direi a verdade doa a quem doer”, este tipo de sentença está intratextualizado nas estrofes em que, por exemplo, o narrador Camões/Grabato heterorreferencia a sua obra, *Os Lusíadas*, afirmando o seu caráter atual de enganadora e mentirosa:

Cantando-vos a aura e a vizinha  
empresa que empenhais o mal havido  
empenharei cantar mais do que a minha  
consciência de já vos ter mentido.  
Destemperei outrora a lira asinha  
cantando o luso surdo e endurecido.  
Mas hoje cantarei o error do Homem.  
Que os futuros, do error a lição tomem (1, XXV).

Bem outrora o cantei, por enganado  
no entendimento com o nome Glória.  
E porque às musas dava destacado  
lugar na alvorada da memória  
uma piquena rima era mandado  
mais alto do que o fio de uma história.  
Disso me penitenco, hoje que vi  
quão piqueno é o verso sendo assi (2, CXXV).

Observe-se ainda que há um certo relevo de estrutura proverbial nos dois últimos dísticos de cada estrofe acima.

Passagem irônica interessante é quando o enunciador Camões/Grabato diz que seus versos serão o contrário do que o proposto na dedicatória a D. Sebastião em *Os Lusíadas*.

E a vós senhor da lusitana casa  
onde o ouro de lei é lei agora  
mais do que o bem saber ou mental brasa;  
em Vós saúdo o ardor, mais que não fora  
por sabê-lo de nada e o nada a asa  
possível, neste nosso bota fora.  
Eis-me nos restos, velho, e em restelo  
mas por amor de mim saberei sê-lo (I, IV).

E, senhor rei, se acaso desrespeito  
vos parecer que em vós tomo, aclarai  
em vossa consciência que o despeito  
é só a sem razão; e confiai  
que se vos falo de alto é que este peito  
é canal de razões de um outro pai  
e a voz com que vos justo limpa de ecos  
é a voz do Homem justa pelos séculos (1, XVII).

O que está aí então intratextualizado é a definição estruturada da cultura portuguesa acerca do mito de D. Sebastião e tudo o que representa de verdade pronta, de símbolo fechado. O eu-lírico/narrador Camões/Grabato se coloca em posição contrária ao saber da *História* que consagrou aquele mito, na forma proverbial, sentenciando com a voz “em Restelo”:

E não tenteis achar impertinência  
onde estará mais dor que a percebida  
nem penseis sobre mim traer violência  
que melhor se verá que ela é mantida  
pelo ignorar ou pela má consciência  
e as duas são razão contrária à vida.  
Que o forte sobre o justo pode sempre  
menos o ter razão impertinente.

Acatai a verdade se há verdade  
mas segui o que em vós mais peso tome  
nos caminhos da acção buscando a idade  
em que o comer iguale a nossa fome.  
Mas não chameis verdade à claridade  
que será só buscar arrimo em nome.  
E um só nome traz forças insuspeitas  
que não preparam pra crueis defeitas.

Se credes que me creio Deus e Mando

só porque rude canto Canto – e vão –  
por orgulho ou loucura estais tomando  
o que por mim é já batido chão  
pois que ao poeta sempre está esmagando  
o peso do passar da Criação.  
Sobre mim e por mim passa a injustiça  
que guerra e sangue em ódio cru atiça.

Sobre mim passa o nada e passa o tempo  
e sobre mim o error e a perspicácia  
e a dor do mau e a dor do que é exemplo  
que ambas são dores comuns e ambas faláncias.  
Como cão e humilde a ambos lembo  
com canina humildade e pertinácia.  
E humano, assim, cogulo o coração  
com todo o existente e o ainda não.

Sabei senhor que por humilde tomo  
o que em mim é dizer com força o crer  
e que não há vaidades no assômo  
com que assómo às janelas de o dizer.  
Estou tão longe do ponto onde meu rumo  
apontara nos tempos, que sei ver  
a estrelada distância que separa  
o nosso desejar da meta ignara.

De experiência e anos este estar é fruto  
mas só me julga velho o que nem sabe  
que não inverna quem saiba amar muito  
mas quem se praz em si e aí cabe.  
Do dó, o olhar, eu nunca tive enxuto  
não de dó mas da raiva que a suave  
hipocrisia de uns por sobre os mais  
me trazia aos olhos por demais.

E se vos digam que por ser zarolho  
não podiam chorar senão metade  
vêde como a malícia sabe que o olho  
não é alqueire para medir piedade.  
Pois retruco que não sendo mirolho  
de fronte afrontarei com a feéldade  
E onde quer eu me ache causa honesta  
saberei distilhar do humano a besta. (1, XVIII a XXIV)

Da experiência do olhar e da metonímia do “zarolho”, delineiam-se a cumplicidade e a duplicitade diante dos olhos que vigiam e assombram como o processo de falta dentro do qual a relação do sujeito com o Outro se produz. Nas entrelinhas, nas “entremaneiras” de usar a palavra

de um Outro, o texto quibiriquiano não cria uma perspectiva de sua relação com o discurso do outro para daí arrancar proverbialmente alguma mensagem ou outra verdade qualquer. O que faz é interpelar certa fixidez e finalidade no presente da identidade portuguesa como *presença*, porque esta identidade em sua pedagogia de comunidade imaginada está marcada pela ausência, *in absentia, o menos um*. Pode-se trazer para confrontar, por exemplo, a sentença “Em terra de cego quem tem um olho é rei”, mas se um olho está com o rei, o outro está com o mau olho do “zarolho”, que na sua significação metonímica não deve ser lida como forma de substituição ou equivalência simples, como na expressão proverbial “Olho por olho dente por dente”. Sua circulação de parte e todo, identidade e diferença, segundo Homi Bhabha, “deve ser comprometida como um *movimento duplo*” (2001, p.90, grifo do autor). Se o poeta quibiriquiano representa e constrói uma imagem, é pela falta anterior de uma presença.

Compensatório e vicário, o suplemento [o zarolho] é um adjunto, uma instância subalterna que *toma – o – lugar*. Como substituto (...) não produz relevo, seu lugar é assinalado na estrutura pela marca de um vazio. Em algum lugar, algo pode se preencher de si próprio...apenas ao se permitir ser preenchido por meio do signo ou da procuração. (Jacques Derrida apud BHABHA, 2001, p.90).

O olho que resta – o olho como uma espécie de *resíduo*, produzindo um processo iterativo, de repetição na diferença, não pode se subugar à história linear, continuista, pedagógica. Ele é o signo de uma estrutura da *escrita* da história, uma *história* da poética pós-imperial portuguesa, que a consciência simbólica jamais poderia apreender. Para encerrar, um último provérbio quibiriquiano desviante: “Dar o dito por não dito”:

Quanto fácil seria dar o dito  
por jamais dito e nem pensado até;  
quão fácil mascarar-se de bendito  
e rebendito anho, na maré  
duma acomodatícia de expedito  
sem alterar no fundo a própria Fé?  
Quem sua vida por ideia oferta  
é porque julga sua ideia certa (7, DCLVI).

## **Considerações finais**

As *Quybyrycas* são uma epopeia que se centra nas antinomias da modernidade da cultura portuguesa e no potencial de seus debates. A reescrita da história do povo português para essa epopeia não faz eco com o “nacionalista místico e sebastianista racional”<sup>12</sup> incorporado em Fernando Pessoa, mas representa contemporaneamente um meio de contrapor-se a toda e qualquer forma mitificante que se construiu em torno da figura de D. Sebastião e seus sequazes que se envolveram na derrota de Alcácer-Quibir e, metonimicamente, na de Portugal. Em particular, essa obra enuncia uma proposição de realidade em relatar as formas de racionalidade presentes na estrutura política, cultural e econômica de Portugal, do século XVI, que se tornaram implausíveis por seu caráter colonial, escravista e racialmente excludente. Também de explorar a história da cumplicidade com o terror sistemático e racionalmente praticado como forma de administração política e econômica dentro de Portugal e fora dele, nas colônias.

Ao tornar inteligível e legível o processo da guerra e seus interesses políticos e econômicos e do terror colonial, As *Quybyrycas* intentam imaginativamente revisitar a experiência de expansão colonial portuguesa Quinhentista e filtrá-la em busca de recursos com que promover as aspirações políticas contemporâneas de independência das colônias portuguesas em África, no século XX.

## **Referências bibliográficas**

- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Trad. De Lório Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos camonianos**. 2<sup>a</sup> Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CAMÕES, Luís. **Os Lusíadas**. Porto: Porto Editora, s/s.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

---

<sup>12</sup> Ver: os textos sebastianistas de Fernando Pessoa. In **Portugal, Sebastianismo e Quinto Império**. Prefácio, introdução, notas e organização por António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4<sup>a</sup> ed. Campinas: Editora Unicamp, 1995.
- LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. 19. Lisboa: Ed. Lisboa, 1987.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio; no movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In: **O Eu profundo e outros Eus**. 17. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre Voz e Letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense (EDUFF), 1995.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PÊCHEUX, M. **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.
- QUADROS, Antônio e GRABATO, João. **As Quybyrycas**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.
- QUESADO, José Clécio. **Labirintos de um livro à beira-mágoa**: análise de Mensagem de Fernando Pessoa. Rio de Janeiro: Elo, 1999.
- QUESADO, José Clécio. **Jorge em outra cena no reino da ironia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2001.
- SENA, Jorge de. **A estrutura de ‘Os Lusíadas’ e outros estudos camonianos e de poesia peninsular do século XVI**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso**. Rio de Janeiro: Elo, 1984.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **A lírica brasileira no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Opus, 2002.



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

FERRARI, Bruno. Pálios épicos: a perda do tom épico do samba-enredo carioca no século XXI. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 132-147.

## PÁLIOS ÉPICOS: A PERDA DO TOM ÉPICO DO SAMBA-ENREDO CARIOCA NO SÉCULO XXI

PALE EPICS:  
THE LOSS OF EPICITY IN THE CARIOCA SAMBA-ENREDO IN THE 21st CENTURY

Bruno Ferrari<sup>1</sup>

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é discutir a perda do tom épico no samba-enredo carioca no século XXI. O samba-enredo, surgido no início do século XX, pode ser considerado um gênero épico por excelência (MUSSA & SIMAS, 2012), por conter elementos caracterizadores do *epos*, tais como a grandiloquência, o distanciamento, a narratividade, a referência ao tempo passado, entre outros. No século XXI, entretanto, com o crescimento e a mercantilização do desfile das escolas de samba, percebemos uma queda acentuada nesses traços e a emergência de um estilo mais descritivo e imagético. Para guiar nossa discussão, observaremos tal mudança em sambas-enredo de temática africana, baseando-nos nos postulados teóricos de Bowra (1952), Staiger (1976), Mussa & Simas (2012) e Pamplona (2013).

**Palavras-chave:** Épico; Samba-enredo; Carnaval.

**ABSTRACT:** The aim of this work is to discuss the carioca samba-enredo's loss of epicity in the 21st century. The samba-enredo, emerged in the beginning of the 20th century, can be considered an epic genre by excellence (MUSSA & SIMAS 2012) because it contains elements which characterize an *epos* such as grandiloquence, a distant tone, narrativity, references to the past, among others. In the current century, however, with the growth,

<sup>1</sup> Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2006) e doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). E-mail: brunoferrari81@gmail.com

professionalization and mercantilization of the samba schools' parade, we notice an abandonment of these traits and the emergence of a more descriptive and imagetic style. To guide our discussion, we will observe these changes in the afro-themed sambas, using the works of Bowra (1952), Staiger (1976), Mussa & Simas (2012) e Pamplona (2013) as theoretical background.

**Keywords:** Epic; Samba-enredo; Carnival.

## Introdução

Inúmeros são os sambas-enredo cujo sucesso ultrapassou os limites do desfile das escolas de samba, fazendo com que seus versos se cristalizassem no imaginário popular. Alguns deles tornaram-se itens obrigatórios em bailes de carnaval e desfiles de bloco ou ainda ganharam notoriedade quando gravados por grandes nomes da MPB. Seu formato foi utilizado por diversos compositores fora do âmbito da quadra das escolas, tais como Chico Buarque, João Bosco e Aldir Blanc. Entretanto, muito se fala nos dias de hoje de uma crise no samba-enredo, que vem tornando seu processo de sobrevivência pós-desfile mais difícil a cada dia.

Podemos aventar muitas razões para tanto, tais como a comercialização das disputas nas escolas e os critérios de julgamento do desfile estabelecidos pela LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro), que pasteurizam os sambas-enredo, a cada dia, menos melódicos e poéticos. Já que o quesito samba-enredo é um aspecto menor na disputa do campeonato, as escolas agora parecem se contentar em levar para a avenida os chamados sambas-enredo funcionais, ou seja, obras que apenas cumpram satisfatoriamente seu papel de contar o enredo apresentado no desfile. Uma das consequências mais evidentes desse processo é o enfraquecimento de um aspecto primordial e inerente ao samba-enredo: o tom épico.

Para tratar da questão, no entanto, precisamos discutir a origem do samba-enredo e seu processo de evolução. Os sambas-enredo não surgiram com as escolas de samba, muito embora hoje sejam indissociáveis. Nos primeiros desfiles, cada escola desfilava com três sambas inéditos, que não contavam uma história nem tinham qualquer conexão com fantasias ou adereços. Não havia, portanto, narrativa nem outro tipo de desempenho. (GALVÃO, 2008, p.44). Em 1934, o jornal *O Globo* – então organizador dos desfiles – propõe um regulamento em que seriam utilizados como critério de avaliação a poesia do samba, o enredo, a originalidade e o conjunto. Aqui, ainda não havia a necessidade de o samba estar de acordo com o enredo. Nessa época, o desfile já contava com apoio governamental, ainda que tímido (SIMAS & MUSSA, 2012, p. 17).

Em 1935, três anos após o começo dos desfiles oficiais, a União das Escolas de Samba, órgão que tinha a intenção de regulamentá-las, dando a elas o mesmo prestígio e projeção das grandes sociedades, blocos e ranchos, consegue que o prefeito Pedro Ernesto ratifique a participação das escolas de samba como parte integrante do carnaval carioca. Conforme colocam os pesquisadores Luiz Antônio Simas e Alberto Mussa:

A regra do jogo era claríssima. As escolas buscavam o apoio do poder público como um caminho para a legitimação e aceitação de suas comunidades; o poder público, por sua vez via na oficialização dos desfiles uma maneira de disciplinar e controlar as camadas populares urbanas em alguns de seus redutos mais significativos (SIMAS E MUSSA, 2012, p.18).

Nessa busca por maior reconhecimento e aceitação, o regulamento proposto pela União das Escolas de Samba – ao qual todas as escolas obedecerão – estipula que elas deveriam somente apresentar enredos nacionalistas, exaltando valores nacionais. Durante muitos anos, acreditou-se que essa era uma imposição do Estado Novo, mas é interessante ressaltar que ela partiu das próprias escolas, “que já percebiam que estavam agradando e até sendo usadas como propaganda turística” (GALVÃO, 2008, p.45). Tal reconhecimento por parte do poder público foi um grande passo para as comunidades negras e mestiças, pois a prefeitura admitia sua relevância para a vida cultural da cidade, a despeito de toda exclusão que ainda sofriam.

Ainda no ano de 1935, o regulamento foi modificado e apenas quatro quesitos seriam avaliados: bateria, originalidade, harmonia e bandeira. O quesito poesia do samba, critério de avaliação em 1934, foi excluído, pois os dirigentes do GRES Vizinha Faladeira haviam se posicionado contra o julgamento dele, argumentando que não seria possível estabelecer parâmetros para julgar versos de improviso, que caracterizavam os sambas de então. A única possibilidade de tornar o julgamento do samba viável era se ele fosse vinculado aos enredos exibidos pelas escolas. Para Mussa e Simas, tal “adequação, que nos anos 30 apenas se esboça, está de acordo com a tendência de padronização e perda da espontaneidade que os desfiles das escolas de samba irão adquirir, sobretudo após a oficialização da festa pelo poder público” (SIMAS & MUSSA, 2012, p. 19).

Ante o questionamento da Vizinha Faladeira, ficou estabelecido que as escolas se apresentariam com dois sambas cujas letras deveriam ser enviadas à comissão julgadora com antecedência. Foram proibidos ainda estandartes e carros alegóricos, sob a alegação de que

poderiam se sobrepor ao samba. Na época, a pujança visual era uma característica de outra manifestação popular, o rancho. As escolas eram julgadas muito mais por sua musicalidade, canto e evolução do que por seu esplendor estético (FERREIRA, 2004, p. 348). Na visão de Monique Augras:

o processo de transformação do desfile, da estrutura das escolas de samba e, particularmente, a importância cada vez maior do samba-enredo, caminham *pari passu* com a expectativa oficial. Não se trata de um processo linear de repressão e dominação, mas sim da construção mútua de uma nova modalidade de expressão popular (AUGRAS, 1992, p. 3).

Em 1939, outra inovação é trazida pelo GRES Portela. A escola se fantasia de acordo com o enredo, consolidando, dessa forma, um modelo que vigora até hoje. O enredo era Teste do Samba e todos os componentes da escola de Osvaldo Cruz desfilaram vestidos de estudantes e recebiam diplomas distribuídos pelo sambista Paulo da Portela, fantasiado de professor (GALVÃO, 2008, p.46). A adequação da indumentária dos desfilantes ao enredo só será considerada obrigatória em 1952, quando entra em vigor um novo regulamento. Tal iniciativa representa a consolidação do quesito enredo, e é certamente um dos propulsores para a emergência e estabelecimento do samba-enredo como gênero.

Há muita divergência em relação à identificação daquele que teria ido o primeiro samba-enredo, especialmente porque o gênero foi se formando aos poucos até chegar à forma que se consolidou entre o fim dos anos 1940 e o início dos 1950. Alguns estudiosos, no entanto, apontam para sua existência, ainda que de modo rudimentar, antes desse período. Júlio Cesar Farias (2002) atribui ao GRES Unidos da Tijuca o mérito de levar o primeiro samba-enredo para o desfile em 1933. Já outros críticos como, por exemplo, Walnice Nogueira Galvão (2008), afirmam que o primeiro samba-enredo foi “Exaltação a Tiradentes”, composto por Mano Décio da Viola, Penteado e Estanislau para o GRES Império Serrano em 1949. Outros ainda dão tal primazia aos sambas “Apologia aos Mestres”, do GRES Estação Primeira de Mangueira, e “Despertar do Gigante”, do GRES Portela, ambos de 1949.

O fato é que é impossível definir qual foi o primeiro samba-enredo, porque o gênero é uma construção coletiva. Entretanto, podemos afirmar que todos os sambas citados acima já apresentam certo distanciamento dos padrões do samba de terreiro, contendo improvisações, que eram utilizados nos primeiros desfiles. Tal distanciamento do padrão do samba de terreiro

envolvia a adoção de versos livres, o uso de estrofes mais longas e com rimas sem posição fixa, a utilização de versos vazios, como recurso melódico, a não correspondência entre a sintaxe e o verso, a introdução do refrão de versos curtos no fim do samba ou na transição da primeira estrofe para a segunda e o abandono da abordagem simplesmente alusiva do enredo, com seu progressivo desenvolvimento impessoal e descritivo (MUSSA & SIMAS, 2012, p. 50).

Contudo, há um consenso no que diz respeito ao samba que representa a consolidação definitiva do samba-enredo. Em 1951 com “Sessenta e um anos de República”, de Silas de Oliveira, também do Império Serrano, dá início ao período clássico do samba-enredo. Simas e Mussa argumentam que:

Sessenta e um anos de República marca uma nova fase na história. A partir dele, passa a ser impossível confundir samba de enredo com qualquer outro gênero de samba. [...] No período clássico o samba-enredo se caracterizou por melodias solenes, por jogos rítmicos frequentes (às vezes fazendo a sílaba tônica não coincidir com o acento musical, o que aumenta o efeito da síncopa) e por um vocabulário sofisticado que se afastava definitivamente da linguagem popular (SIMAS & MUSSA, 2012, p.56).

Assim, percebemos que Silas de Oliveira com suas obras ajuda a solidificar uma matriz para o samba-enredo, cujo formato se repetiria em todas as demais escolas.

Ao analisar os sambas-enredo tendo como parâmetro as obras deste período clássico, o crítico José Ramos Tinhorão (1986) o define como um poema musical de natureza narrativo-descritiva e laudatória de temas nacionais, destinado à realização oral. Galvão (2008) corrobora tal visão de Tinhorão e acrescenta que o samba-enredo é um gênero necessariamente longo por ter que contar uma história completa (enredo) e que se notabiliza por utilizar uma linguagem rebuscada e altissonante, em consonância com o extraordinário luxo que o desfile ostenta. Assim, a pesquisadora ainda lhe atribui traços como a grandiloquência, o distanciamento temporal em relação à matéria sobre a qual versa, e a utilização de léxico rebuscado, fazendo com que conclua que “o projeto estético literário do samba-enredo é ao um só tempo naïf e preciosístico” (GALVÃO, 2008, p.124).

## **1. Samba-enredo: Um gênero épico**

É interessante notar que as características atribuídas por Tinhorão (1986) e Galvão (2008)

o samba-enredo fazem com que se torne inevitável sua associação ao gênero épico. Mussa e Simas (2012) classificam o samba-enredo como “gênero épico genuinamente brasileiro”, visão que se assemelha a de Farias, quando afirma que “o texto do samba-enredo deve, sobretudo, imprimir um tom épico ao discurso, em vista de o estilo musical fazer referência, em sua denominação, ao elemento básico do gênero épico: o enredo” (FARIAS, 2002, p.36).

O discurso épico se notabiliza por uma dupla instância de enunciação, que é tanto narrativa quanto lírica. Como não pode renunciar a nenhuma delas, é, antes, um discurso híbrido, embora a presença do eu-lírico seja, por vezes, muito discreta. A epopeia, poema primordialmente narrativo de origem oral, mescla os gêneros narrativo e lírico, ao tratar “de um assunto ilustre, sublime, solene vinculado a cometimentos bélicos” e “deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo para que o lendário se forme” (COUTINHO, 1976, p. 158). Mikhail Bakhtin inclui os acontecimentos históricos entre os três traços constitutivos que enumera como inerentes à epopeia e que lhe garantiriam objetividade e distanciamento. Segundo ele, a epopeia “tem o passado nacional como objeto; a lenda nacional atua como sua fonte; e seu mundo é isolado da contemporaneidade” (BAKHTIN, 1998, p. 405). Assim, vemos que, na epopeia, uma lenda nacional é elevada à categoria de mito da mesma forma que ocorre no samba-enredo.

A lenda elevada a mito retrata sempre um herói que se caracteriza por uma dupla condição existencial, ao mesmo tempo humana e mítica. Sempre em uma situação de confronto com o destino, o personagem retratado inscreve-se na história, mas seus feitos são mitificados, dando-lhe heroicidade. De acordo com Cecil M. Bowra:

Apesar de grande parte do interesse despertado pelo herói épico residir naquilo que lhe acontece e nas aventuras pelas quais passa, um interesse igual é suscitado por sua personalidade e seu caráter. Suas histórias são mais atraentes por ele ser o que é (BOWRA, 1952, p.91).

Assim, percebemos que o herói épico, apesar de mítico, é caracterizado por virtudes humanas tais como força, engenho, energia e sabedoria que lhe ajudam a obter sucesso em suas ações sempre grandiosas.

Emil Staiger, em *Conceitos Fundamentais da Poética* (1974), realiza um inventário dos fenômenos estilísticos do gênero épico, cuja essência estaria na apresentação objetiva dos fatos.

Staiger aponta, dentre outros elementos, a extensão épica, caracterizada pelo hexâmetro, em virtude de sua gravidade e amplidão; o ritmo regular e progressivo; a grandiloquência; a narração de ações e a inalterabilidade de ânimo do narrador. Desse modo, tendo em vista os aspectos descritos até aqui, percebemos que o samba-enredo tem dimensão épica, por envolver sempre a glorificação de eventos e heróis do passado em grande extensão, envolvendo sua narrativa em tom grandiloquente. Entretanto, com o passar dos anos e com a elevação dos desfiles à categoria de espetáculo, esse tom épico vem se reduzindo em grande parte por causa da supervalorização do aspecto visual dos desfiles em detrimento do musical, fazendo com que os enredos se tornem menos narrativos e mais temáticos e imagéticos.

Antes de procedermos à análise dos sambas, é preciso fazer uma ressalva: um samba-enredo só pode ser plenamente avaliado durante sua performance no desfile, pois ele está vinculado a outras dimensões, tais como o enredo, as fantasias, as alegorias e os adereços. Na visão de Alberto Mussa:

(...) o samba-enredo é apenas um dos elementos do todo estético que é um desfile de escola de samba; além da obrigação de ser belo, tem que ser eficaz, pois se relaciona intimamente como todos os fatos do desfile. É preciso adequar toda a poesia ao conjunto plástico idealizado pelo carnavalesco; é preciso moldar a melodia às características harmônicas da escola, pois cada uma tem a sua personalidade; é preciso saber distribuir a altura musical por cada passo dentro do texto em função da sua importância dentro do enredo, levando em conta que a canção é para ser cantada por elevado número de pessoas espalhadas por uma grande extensão; é preciso, enfim, compor uma obra lítero-musical que sustente a evolução coreográfica dos componentes, ou seja, que encarne o espírito da própria escola (MUSSA, 1988, p.15).

Assim, por abordar a perda do tom épico no samba-enredo com base apenas em letras e melodias, nossa análise é antes de tudo parcial, pois não contempla o momento de maior epicidade do samba-enredo, aquele em que atinge sua potência máxima apogeu – o desfile. Tal fato só vem a confirmar a máxima popular entre sambistas, quando dizem que “samba só se conhece mesmo na avenida”.

## **2. Sambas-enredo: Épicos negros**

Selecionamos, pois, para fins de análise, quatro sambas de temática africana: dois pertencentes ao período clássico, do samba lençol, “Quilombo dos Palmares” (1960) e “Chico Rei” (1964) do GRES Acadêmicos do Salgueiro, e os mais recentes “Áfricas: do berço real à corte brasiliiana” (2007), do GRES Beija Flor de Nilópolis, e “O Continente Negro: uma epopeia africana”

(2014), do GRES Acadêmicos do Cubango, ambos exemplares do samba funcional. Notória por gerar bons enredos e sambas, a temática negra, segundo Mussa (2013)<sup>2</sup>, “abriu caminho não apenas para a difusão de toda uma mitologia do candomblé, mas para uma nova história da escravidão e do negro no Brasil, minando estereótipos arraigados na consciência brasileira”. Assim sendo, a partir da inserção da história e cultura negra nos enredos, a escola de samba deixa de ser somente expressão popular de origem negra, tornando-se um espaço de autorrepresentação épica e de construção de subjetividades negras, por meio do canto e da dança, conforme afirma Haroldo Costa:

Acredito que a escola de samba, como organismo catalisador da alma popular, é uma fatalidade histórica. Seu trajeto começou a ser urdido nas senzalas, entre as lembranças da terra distante, do sofrimento e humilhações impostos na travessia não desejada, na impiedade dos leilões, e na *saga* que começava a ser vivida. Tudo isto para ser contado depois e, para ser fiel aos depositários das lembranças, na sua forma predileta. *Em canto e dança* (COSTA, 2001, p. 211, grifo meu).

Tal acepção de Costa aproxima os ideais da escola de samba aos da poesia épica na Grécia Antiga, embora não tenham nenhuma relação direta. Ao lançar mão da memória de um cabedal cultural negro como matéria para seu samba, a escola de samba estabelece uma espécie de *paideuma*, do mesmo modo que os gregos o faziam a partir da epopeia. Conforme o crítico Paulo Henriques Britto bem observa, o rapsodo grego “ao cantar ou recitar seu poema, proporciona a seu público o prazer de sentir que faz parte de uma nação heroica, de reconhecer-se nas velhas histórias transformadas em mitos coletivos” (BRITTO apud PEDROSA, 2000, p.124). As escolas de samba, ao retratarem a história e a cultura negras, realizam o mesmo processo.

O principal responsável por introduzir os enredos de vertente afro nas escolas de samba, nos anos 1960, foi Fernando Pamplona, cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Quando foi convidado pelo então presidente do Salgueiro para fazer o carnaval da escola, o carnavalesco impôs apenas uma condição para aceitar o convite, a de que o enredo fosse sobre Nzambi dos Palmares. A princípio, enfrentou muita resistência dos componentes da escola para que o enredo e as fantasias fossem aceitos, conforme nos relata em sua autobiografia:

Naquele tempo deixávamos o pessoal interpretar e inferir no risco desde que não prejudicasse o enredo. Difícil foi encontrar alas que aceitassem figurinos de indumentárias africanas. [...]

<sup>2</sup> Cf. MUSSA, Alberto. “Arte do samba de enredo”. Disponível em: <http://saideira.galeriadosamba.com.br/post/arte-do-samba-de-enredo/110/sai/1/>. Publicado em 18/02/2013. Último acesso: 29/04/2016.

Expliquei a importância da luta dos quilombos pela liberdade, o quanto a luta social no Brasil devia aos negros, que a roupa negra era linda e não havia sido usada por nenhuma escola, que as fotos iriam sair em todos os jornais e revistas, o que de fato aconteceu. [...] Seria a primeira vez que uma manifestação negra exibir-se-ia vestida de negro e com orgulho (PAMPLONA, 2013, p.58).

A partir dessa atitude pioneira de Pamplona no Salgueiro, os enredos de temática negra tornam-se muito frequentes nos desfiles. As escolas de samba passaram a buscar em figuras africanas ou afro-brasileiras referenciais para os enredos, retratando em seus desfiles os horrores da escravidão, a capacidade negra de resistência e sua luta por liberdade. Segundo Simas e Mussa (2012), a criação dessa linha de enredos revolucionou o samba-enredo, por “mostrar que o aspecto afetivo, a ligação entre o compositor e o seu tema, era a chave para a produção de grandes obras. Foi também decisivo para a conquista de uma linguagem poética própria, original” (SIMAS & MUSSA, 2012, p.98).

Os dois primeiros sambas que analisaremos agora datam da década de 1960, período de ouro do samba-enredo. As escolas desfilavam com menos componentes do que fazem hoje, o que permitia um andamento mais lento na melodia. Nessa época, os sambas ainda não eram gravados em estúdio e eram apenas escolhidos na semana anterior ao Carnaval, logo não rendiam dinheiro à escola nem aos compositores.

O primeiro deles é “Quilombo de Palmares”, de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, do carnaval de 1960. Escolhido por unanimidade pelos componentes da escola, o samba exalta Palmares em sua resistência à escravidão, elevando os fatos históricos ocorridos em Pernambuco, no século XVII à categoria de mito. Os eventos em Palmares funcionam aqui como matéria épica, pois são “uma unidade articulatória que se constitui a partir de uma fusão de feito histórico com aderência mítica” (RAMALHO & VASCONCELOS, 2007, p.54). O samba prima pela narrativa desses eventos históricos que compõem o enredo, como era costume entre os compositores de então. O crítico Johnny Mafra observa que “o caráter épico é a narrativa. Narrar histórias, Contar/cantar as lendas e tradições é o que se encontra na origem da epopeia” (MAFRA, 2010, p103). Assim, percebemos que o samba de Noel Rosa de Oliveira e Anescarzinho, nesse aspecto, alinha-se à tradição narrativa épica.

O samba começa situando-se no tempo passado e no espaço, incluindo ainda um elemento formal da epopeia – a proposição – ao revelar antecipadamente a história que pretende contar na avenida: “No tempo em que o Brasil ainda era/ Um simples país colonial/ Pernambuco foi o palco desta história/ Que apresentamos neste carnaval<sup>3</sup>”. O passado, aqui é tratado de forma reverente e narrado de forma gradual. “Com a invasão dos holandeses/ Os escravos fugiram da opressão/ E do julgo dos portugueses. / Esses revoltosos/ Ansiosos pela liberdade / Nos arraiais dos Palmares/ Buscavam a tranquilidade”. Tal desenrolar progressivo da ação no samba, associado ao ritmo lento e sincopado da melodia, é, certamente, mais um procedimento estilístico que confere ao samba matizes épicos.

Somente após o primeiro estribilho, o herói, Zumbi dos Palmares, é apresentado por meio de seus traços mais notáveis: bravura, honradez, capacidade de liderança e respeitabilidade: “Surgiu nessa história um protetor/ Zumbi, o divino imperador,/ Resistiu com seus guerreiros em sua Tróia,/ Muitos anos, ao furor dos opressores,/ Ao qual os negros refugiados/ Rendiam respeito e louvor”. No trecho acima, Zumbi é divinizado, sofrendo evidente mitificação. Cabe aqui relembrar a observação de Bowra a respeito do herói épico, a partir da qual entendemos que as qualidades do herói, apesar de alçarem-no à mitificação, são, acima de tudo, qualidades humanas:

O herói épico difere dos outros homens no grau de seus poderes. Na maior parte dos poemas heroicos, estes são especificamente humanos, muito embora sejam realizados além das limitações da humanidade. [...] Ele causa admiração primeiramente por ter em abundância qualidades que outros homens têm em menor escala (BOWRA, 1952, p.91).

Os compositores reforçam a importância de Zumbi para as nações brasileira e negra, mitificando também seus feitos e sua recusa à derrota e à submissão, que culminaram em sua morte. O Quilombo dos Palmares é comparado à Troia, cidade mítica, brutalmente invadida pelos gregos na *Ilíada*, de Homero:

Quarenta e oito anos depois/ De luta inglória, / Terminou o conflito dos Palmares, / E lá no alto da serra, /Contemplando a sua terra, / Viu em chamas a sua Tróia, / E num lance impressionante/ Zumbi no seu orgulho se precipitou/ Lá do alto da Serra do Gigante.

---

<sup>3</sup> Cf. Zumbi dos Palmares. Disponível em: <http://letras.mus.br/salgueiro-rj/683006/>. Último acesso: 31.08.2015.

Uma vez que a narrativa do samba se concentrar em seus atos de bravura e resistência, é pouca a profundidade psicológica conferida ao personagem, que aparece apenas no verso “Zumbi no seu orgulho se precipitou”. Mesmo retratando a derrota e o suicídio de Zumbi, o tom exuberante e grandiloquente se mantém. Segundo Cunha, “o escasso relevo dos heróis épicos, pouco aprofundados psicologicamente, corrobora a inalterabilidade de ânimo do narrador, que dirige a vista de preferência para o exterior” (CUNHA, 1999, p.113).

O samba termina com a inserção de um estribilho final de um Maracatu, de autoria de Paulo e Sebastião Lopes, que tem mais valor melódico do que explicativo do enredo: “Meu Maracatu é da Coroa Imperial/ É de Pernambuco, ele é da Casa Real.”

O outro samba-enredo desta fase que compõe com “Quilombo dos Palmares” (1960) e “Chica da Silva” (1963) a tríade de sambas negros imortais do Salgueiro é “Chico Rei”. O samba, de Geraldo Babão, Djalma Sabiá e Binha, foi composto para o Carnaval de 1964, quando a escola já havia ganhado dois títulos, ambos com enredos negros. Fernando Pamplona continuava à frente da escola como carnavalesco e dava prosseguimento aos enredos de temática africana. Com “Chico Rei”, o Salgueiro apresentou a saga do rei africano que foi escravizado com seu povo e trabalhou na extração de minérios em Minas Gerais. Chico Rei conseguiu enriquecer e libertar a todos graças à artimanha de esconder ouro nos cabelos. A escola não ganhou o título, mas a história de sagacidade e determinação negras se popularizou no país e o samba foi regravado por inúmeros cantores, sendo o registro de Martinho da Vila, no álbum *Samba-enredo*, de 1980.

O samba tem forte tom épico e impressiona por sua dimensão haja vista ter 41 versos, sendo, portanto, um dos maiores da história do Carnaval carioca. A grandiloquência talvez seja o mais forte traço distintivo do épico presente nele. No trecho inicial, podemos perceber a grandiloquência obtida por meio do uso abundante de adjetivos ou locuções adjetivas:

Vivia no litoral africano/Uma *régia* tribo *ordeira* cujo rei era símbolo/ De uma terra *laboriosa* e *hospitaleira*. / Um dia essa fragilidade sucumbiu/Quando os portugueses invadiram/ Capturando homens/ Para fazê-los escravos no Brasil/ Na viagem *agonizante*/ Houve gritos *alucinantes*/ lamentos de dor<sup>4</sup>.

O uso de forte adjetivação, que confere ao discurso um estilo grandiloquente, permeia todo o samba. Em relação ao gênero samba-enredo, Rachel Valença argumenta que o compositor faz

<sup>4</sup> Cf. Chico-Rei. Disponível online: <http://lettras.mus.br/salgueiro-rj/683010/>. Último acesso em: 31.08.2015.

uso de adjetivos para enfeitar seu discurso e também para refletir por meio destes “o brilho, a opulência, o esplendor com que sonha” (VALENÇA, 1983, p. 104).

Farias observa que o uso de adjetivos é mais comum em sambas que classifica como descritivos, isto é, sambas nos quais detalhes do enredo são contados. Esses sambas enredo têm caráter mais dinâmico, com ações sequenciais e completas em função de narrarem um fato estreitamente relacionado à história. É exatamente o caso de “Chico Rei”, que se notabiliza pela narratividade. O samba de Babão, Sabiá e Binha narra, como prega Aristóteles, em sua Poética, “uma ação una, integral e completa”: o desterro de Chico do continente africano para o Brasil. Ao abordar o tratamento da ação na narrativa épica, Farias observa que nela:

Não podem faltar Sujeito + Ação, marcando a individualização do herói pela grandiloquência, para que haja o agenciamento dos planos histórico e maravilhoso, a fim de torná-lo mito. No texto em que predomina a narrativa, o autor tem duas possibilidades para desenvolver o enredo a serem escolhidos pelo autor, numa os fatos são apresentados a partir das ações da personagem, o sujeito agente; na outra tem-se o resultado das ações de outrem que recaem sobre o sujeito paciente (FARIAS, 2002, p. 125).

Nesse tocante, Chico Rei é caracterizado na maior parte do samba como sujeito agente: “E assim foi que o rei, / Sob o sol da liberdade, trabalhou/ E um pouco de terra ele comprou, / Descobrindo ouro enriqueceu. / Escolheu o nome de Francisco, / Ao catolicismo se converteu”. É justamente o resultado de suas ações, por meio das quais demonstra engenho e nobreza acima da média dos homens, qualificando-se como herói.

Ambos os sambas salgueirenses foram compostos num período em que o gênero estava experimentando seu apogeu. Têm forte teor épico e grande valor poético. No entanto, na mesma década, mais precisamente, em 1968, as escolas de samba passaram a gravar um disco anual, lançado antes do Carnaval, o que fez com que a difusão dos sambas enredo aumentasse. O público em geral também mudou e a classe média invadiu as escolas de samba, que triplicaram de tamanho. Haroldo Costa observa que:

Coincidência ou não, depois do golpe militar de 1964, com o fechamento dos partidos políticos, pelo menos no Rio de Janeiro o futebol e a escola de samba foram as válvulas de escape que restaram para a explosão do sentimento popular. A classe média até então arredia, não ia às quadras nem desfilava, e passou a incluir os ensaios no seu programa de lazer no fim de semana (COSTA, 2001, p. 215).

A partir dos anos 70, uma série de revoluções acontece no universo das escolas de samba. Os sambas param de contemplar somente fatos e vultos da história brasileira e passam a abordar elementos folclóricos, literários e a homenagear personalidades ainda vivas da cultura brasileira.

O espetáculo passa a privilegiar o aspecto visual em detrimento do musical, e, com a inauguração do Sambódromo em 1984, verticaliza-se ainda mais. As alegorias atingem proporções inimagináveis e o samba, é claro, sofreu modificações também, principalmente por causa das ocorridas nos enredos. Os enredos perderam em narratividade, ganhando um caráter temático/abstrato, isto é, passaram a se ater mais a exaltações de um tema, adquirindo um caráter laudatório e menos narrativo. A mudança afetou fortemente os sambas enredo, que tiveram seu tom épico reduzido.

A partir de meados dos anos 1990, os enredos patrocinados se tornam mais comuns e os samba-enredo, além de atenderem a múltiplos interesses, adquirem um formato engessado: passam a apresentar normalmente uma primeira parte, de tom maior, seguida de um refrão de oito versos, e de uma segunda parte, de tom menor, seguida de outro refrão, o principal, que tem como papel levantar o público e os componentes durante o desfile. Conforme Simas e Mussa observam:

Esse padrão, ultimamente, não tem tido exceções. Sambas de formato diferente não ganham mais concursos. E existe uma crença já enraizada entre os próprios compositores de que, nos carnavales de hoje, o samba tem que ser “funcional”. E ser funcional significa atender a esses parâmetros (MUSSA & SIMAS, 2012, p. 117).

Para analisar o engessamento das formas do samba-enredo e sua perda de epicidade, tomaremos dois sambas de temática africana, que ainda costuma render bons sambas e melodias mais rebuscadas – “Áfricas: do berço real à corte brasiliiana” (2007), do GRES Beija Flor de Nilópolis, e “O Continente Negro: uma epopeia africana” (2014), do GRES Acadêmicos do Cubango.

O samba-enredo da Beija Flor, composto por Claudio Russo e Carlinhos do Detran, a ajudou a conquistar o título de campeã do Carnaval 2007. O samba faz uma exaltação ao continente e à cultura africana presente no Brasil, por meio de um pastiche de elementos da mitologia afro-brasileira – inúmeras menções a orixás – com personagens históricos alçados à categoria de heróis da nação negra. Entretanto, cabe ressaltar que, diferentemente de “Chico

Rei” e “Zumbi dos Palmares”, nos sambas já analisados, os personagens históricos não têm suas ações narradas. São meramente mencionados e associados a um elemento, que lhe confere alguma idiossincrasia, como podemos ver no trecho a seguir: “Zumbi é rei / Jamais se entregou, rei guardião/ Palmares, hei de ver pulsando em cada coração/ Galanga, pó de ouro, é a remição enfim / Maracatu, chegou rainha Ginga<sup>5</sup>”.

Assim, percebemos que para cada personagem histórico citado, uma imagem é criada. No trecho acima, Zumbi é associado à realeza; a rainha Ginga ao Maracatu, enquanto Galanga (Chico Rei) ao pó do ouro e à remição dos trabalhos. Todas essas imagens produzidas pelo samba podem ser facilmente divididas entre os setores do desfile, dando-lhes uma leitura fácil pelo espectador. Apesar de constituírem momentos de beleza na letra do samba e de corresponderem, de alguma forma, ao ideal de visualidade da épica clássica, o excesso de imagens reduz a narratividade no samba e, por conseguinte, seu tom épico.

Outro ponto que enfraquece o teor épico deste samba é a referência ao tempo presente, não apresentando, portanto, somente um passado imemorial e distante. Bakhtin afirma que “o mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo nem avaliá-lo” (BAKHTIN, 1998, p.409). No trecho a seguir, temos referências ao tempo presente, em menções à escola e à Cidade do Samba, que reduzem o distanciamento em relação à matéria descrita pelo samba: “Gamboa, a pequena África de Obá/ Da Pedra do Sal, viu despontar a Cidade do Samba/ Então sobre o Run / Pra Ciata de Oxum imortal / Soberana do meu carnaval, na princesa nilopolitana.”

O samba da Acadêmicos do Cubango para o Carnaval 2014, de autoria de Sardinha, Lequinho e mais sete compositores, assemelha-se muito em temática e estrutura ao dá Beija Flor que acabamos de analisar. O título – “Continente Negro: uma epopeia africana” – apresenta uma falha ao utilizar o termo epopeia, quando a palavra celebração seria mais apropriada. O enredo realiza uma exaltação do continente africano, por meio de seus personagens históricos, de suas contribuições para a cultura brasileira. Quase não há narrativa no samba, que apresenta o mesmo

---

<sup>5</sup> Cf. Africas, do berço real à corte brasiliiana. Disponível online: <http://letras.mus.br/neguinho-da-beija-flor/976919/>. Último acesso: 31.08.2015.

esquema de formação de imagens de “Áfricas”, da Beija Flor: “África, mistérios e magias/ Livre no bailar dos animais/ Brilhou da natureza/ Fonte de riquezas minerais<sup>6</sup>” Se, por um lado, a plasticidade presente na letra do samba favorece o entendimento do enredo e alinha-se ao caráter apofântico da linguagem épica, por outro, reduz muito seu nível de epicidade. No entanto, apesar de apresentar uma proposição epopeica – “Bate no tambor/ Canta pra saudar alafia/ Nessa Kizomba eu sou Cubango/ Reflete o negro/ No meu verde manto” – o samba-enredo está bem distante da epopeia, poema narrativo por excelência.

### **Considerações finais**

Dessa forma, com base no que foi discutido, vemos que o samba-enredo vem passando por uma grande crise, originada no pouco valor que lhe é dado no julgamento dos desfiles devido à primazia conferida aos quesitos que envolvem o aspecto visual, tais como fantasias e alegorias e adereços. Nesta crise, percebemos que o samba passa a ser mais valorizado por se adequar ao enredo do que por suas forças melódica e poética. O julgamento, realizado com base em critérios discutíveis, por pessoas muitas vezes distantes do universo carnavalesco, acaba por favorecer esse critério. Assim, prende-se a um modelo engessado, cuja carga narrativa é reduzida em detrimento de imagens criadas discursivamente, que poderão facilmente ser recriadas ou aludidas no desfile pelo carnavalesco. Com isso, os sambas-enredo tornam-se cada vez mais descartáveis, apresentando um tom laudatório, esvaziados do tom épico que lhes era tão peculiar nos anos 1960, período de seu apogeu.

### **Referências bibliográficas**

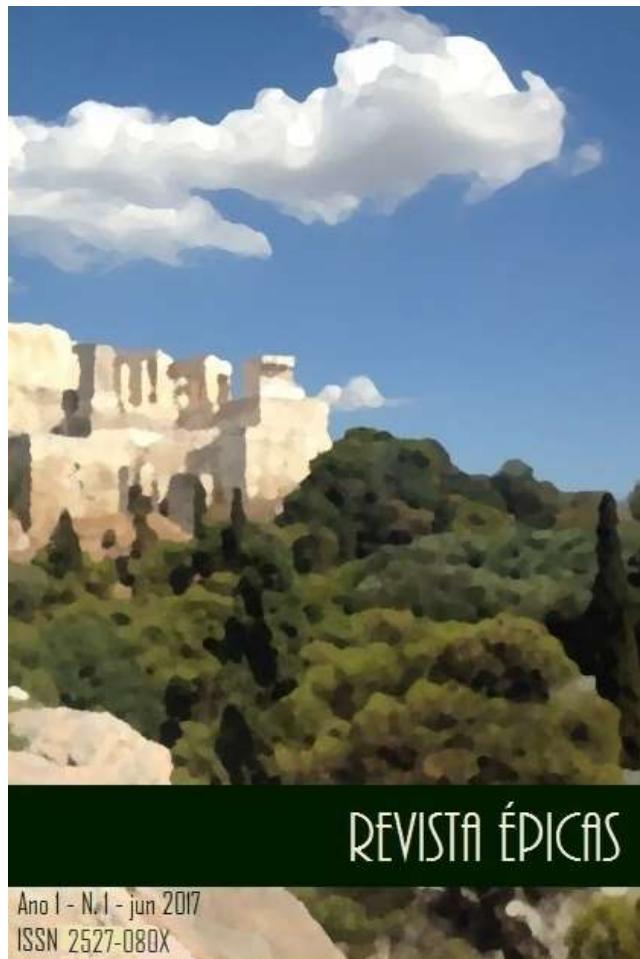
AUGRAS, Monique. **Medalhas e brasões: a história do Brasil no samba**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea no Brasil, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

---

<sup>6</sup> Cf. *Continente Negro: uma epopeia africana*. Disponível online: <http://letras.mus.br/gres-academicos-do-cubango/samba-enredo-2014-continente-negro-uma-epopeia-africana/>. Último acesso: 31.08.2015.

- BRITTO, Paulo Henriques. "Poesia e Memória". In: PEDROSA, Célia (org.) **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- BOWRA, Cecil M. **Heroic poetry**. London: Macmillan, 1952.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas sobre teoria da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.
- CUNHA, Helena Parente. "Os Gêneros Literários". In: PORTELLA, Eduardo (org.) **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, pp.93-130.
- FARIAS, Julio Cesar. **Para tudo se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Litteris, 2002.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: uma leitura do Carnaval carioca**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2009.
- MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina: temas fundadores da literatura ocidental**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2010.
- MUSSA, Alberto & SIMAS, Luiz Antônio. **Samba de enredo: história e arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- PAMPLONA, Fernando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2013.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopeia Brasileira**. Rio de Janeiro, 2007, v.1.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- VALENÇA, Rachel. **Palavras de purpurina – um estudo linguístico do samba-enredo**. Rio de Janeiro: UFF, Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa, 1983.



**REVISTA ÉPICAS**

Ano 1 - N. 1 - jun 2017  
ISSN 2527-080X

**Seção livre**

**Séction libre**



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

NATÁRIO, Celeste; EPIFÂNIO, Renato. *A Mensagem*: entre Agostinho da Silva e Fernando Pessoa. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 149-157.

## A MENSAGEM: ENTRE AGOSTINHO DA SILVA E FERNANDO PESSOA

### A MENSAGEM: BETWEEN AGOSTINHO DA SILVA AND FERNANDO PESSOA

Celeste Natário<sup>1</sup>  
Renato Epifânio<sup>2</sup>

**RESUMO:** Procuraremos, neste texto, salientar algumas dimensões do poema épico de Fernando Pessoa, “A Mensagem”, em diálogo com o filósofo luso-brasileiro Agostinho da Silva.

**Palavras-chave:** Agostinho da Silva; Fernando Pessoa; Poesia Épica.

<sup>1</sup> Docente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Enquanto investigadora, tem-se dedicado, em particular, à filosofia e cultura portuguesas, tendo publicado: *O Pensamento Dialéctico de Leonardo Coimbra: reflexão sobre o seu valor antropológico* (1997); *O Pensamento Filosófico de Raul Proença* (2005); *Entre Filosofia e Cultura: percursos pelo pensamento filosófico-poético português nos séculos XIX e XX* (2008); *Itinerários do Pensamento Filosófico Português: da Origem da Nacionalidade do Século XVIII* (2010); *Pascoaes: Saudade, Física e Metafísica* (2010). Tem organizado múltiplos encontros científicos. Coordena o projecto de investigação “Raízes e Horizontes da Filosofia e da Cultura em Portugal” (Instituto de Filosofia da Universidade do Porto).

<sup>2</sup> Membro do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, da Direcção do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, da Sociedade da Língua Portuguesa e da Associação Agostinho da Silva; investigador na área da “Filosofia em Portugal”, com dezenas de estudos publicados, desenvolveu um projecto de pós-doutoramento sobre o pensamento de Agostinho da Silva, com o apoio da FCT: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, para além de ser responsável pelo *Repertório da Bibliografia Filosófica Portuguesa*: [www.bibliografiafilosofica.webnode.com](http://www.bibliografiafilosofica.webnode.com); Licenciatura e Mestrado em Filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; doutorou-se, na mesma Faculdade, no dia 14 de Dezembro de 2004, com a dissertação *Fundamentos e Firmamentos do pensamento português contemporâneo: uma perspectiva a partir da visão de José Marinho*; autor das obras *Visões de Agostinho da Silva* (2006), *Repertório da Bibliografia Filosófica Portuguesa* (2007), *Perspectivas sobre Agostinho da Silva* (2008), *Via aberta: de Marinho a Pessoa, da Finisterra ao Oriente* (2009), *A Via Lusófona: um novo horizonte para Portugal* (2010), *Convergência Lusófona* (2012/2014/2016) e *A Via Lusófona II* (2015). Dirige a NOVA ÁGUILA: Revista de Cultura para o Século XXI e a Colecção de livros com o mesmo nome (Zéfiro). Preside ao MIL: Movimento Internacional Lusófono desde a sua formalização jurídica (2010).

**ABSTRACT:** We will try in this text highlight some dimensions of the epic poem by Fernando Pessoa, "The Message", in dialogue with the Luso-Brazilian philosopher Agostinho da Silva".

**Keywords:** Agostinho da Silva; Fernando Pessoa; Epic Poetry.

Desde as origens helénicas da invenção da língua pensante que o filosofar se recorta da narrativa mítica pelos contornos de uma diversa poética que ousa o âmbito intermédio entre um apolíneo excesso de falar “sem nada ditar” e um dionisíaco dizer que cala ou oculta tendo augural enigma. E se no mito a inteligência era ainda sem fórmula mais como um perfume que se liberta da história livre como essência, já nas formas pensadas de a conter se arrisca aos “rótulos” sem cheiro de ser, ou a ficar no hermético de um difícil e dificultado acesso. Aliás, as estratégias do começo da dita linguagem filosófica vacilam ainda entre a poética de um orfismo em que a música das palavras aceita tal *logos*, ou o número e a fórmula de rigor numa idealidade pitagorizante que extreme a dialéctica verbal.

Vem esta reflexão a propósito do que pode entender-se, no caso de Agostinho da Silva, de modo infindo como ele abre para além da palavra, sendo todavia nos limites desta e justamente pelo seu pendor didáctico, explicativo, até social, e por isso também comunicativo e moral, que se determina a *encenação literária* do seu saber<sup>3</sup>. Porém, o homem está além disto, a sua existência rica, de um “pensador à solta” e vadio, transcende a obra escrita e falada ou que aí não se detecta<sup>4</sup>.

Óbvio que toda esta “vadiagem” ou apólogo da criatividade que tantas vezes é expressa tem origem no vivo paradoxo de continuidade de um paradigma de produção na e pela *língua*, sem a ascese literária (viática do silêncio amoroso...), sem o sonho que seria seu de espontânea mutação, de autêntica impecabilidade, afirmando por exemplo: “O Pai é previsível, o Filho é previsível. E o Espírito Santo? O Espírito Santo é sempre definido na Teologia como imprevisível.

<sup>3</sup> Afirmava por exemplo, Agostinho da Silva: “o existir e o não existir ao mesmo tempo e, do meu ponto de vista, a união final das coisas, e isto é paradoxal. Como no exemplo da geometria analítica, que já referi, esse mundo de paradoxos no qual posso pensar simultaneamente os registos da extensão espacial e da matemática pura”, in *Dispersos*, Lisboa: ICALP, 1988, p. 133.

<sup>4</sup> Numa entrevista ao *Diário de Lisboa* (19/04/1986), disse: “Cada pessoa deve ser total, completa e ter liberdade para o ser. Sempre bati no ponto, para mim importantíssimo, da liberdade total, não condicionada: *cada um ser aquilo que é (...)*. O homem foi feito, para ser um poeta à solta, seja qual for a sua expressão poética. Pode ser a música, a literatura ou coisa nenhuma” (in *Dispersos*, ed. cit., pp. 109 e 155).

É algo que voa por onde quer”<sup>5</sup>. Evidentemente que se acumulariam aqui os paradoxos mas não o vamos valorizar agora. Contudo, a sua crítica à “monotonia” em branco, de Pessoa ortônimo como ao destino de uma *heteronímia meramente literária* de um Agostinho da Silva abrangente e universalista merecerá aturada análise.

“Aos amigos de Outros” dedica Agostinho *Um Fernando Pessoa*, escrito e publicado em Porto Alegre em 1959 pelo Instituto Estadual do Livro. Considera Agostinho da Silva que a *Mensagem* não é apenas e “sem dúvida a mais importante obra” de Pessoa, como a mais importante obra da cultura Portuguesa não só pela inteligência como pelo entendimento.

O autor d’*Um Fernando Pessoa* tem sobretudo como análise a *Mensagem* nas suas três partes – *Brasão*, *Mar Português* e *O Encoberto* –, que, como já defendemos em livro<sup>6</sup>, «correspondem às três instâncias ôntico-temporais que, na Visão pessoana, delimitam o destino de Portugal. Como escreveu o próprio Pessoa no seu “prefácio” à obra *Quinto Império*, de Augusto Ferreira Gomes: “Temos pois que a Nação Portuguesa percorre, em seu caminho imperial, três tempos (...).”<sup>7</sup> No primeiro, como escreveu Agostinho, trata-se ainda da “potência sem o acto”. No segundo, trata-se já do acto, da actualização da potência, acto esse que, contudo, “não esgota [ainda] a potência”. No terceiro, finalmente, antecipa-se a plena consumação do nosso destino...

Como recorda ainda o próprio Agostinho da Silva, inicia Fernando Pessoa o seu poema, a primeira parte do seu poema, da sua *Mensagem*, por afirmar Portugal como o “rosto da Europa”<sup>8</sup> – citemo-las:

“A Europa jaz, posta nos cotovelos:/ De Oriente a Ocidente jaz, fitando,/ E toldam-lhe românticos cabelos/ Olhos gregos, lembrando./// O cotovelo esquerdo é recuado;/ o direito em ângulo disposto./ Aquele diz Itália onde é pousado;/ Este diz Inglaterra onde, afastado,/ A mão sustenta, em que se apoia o rosto./// Fita, com olhar esfíngico e fatal,/ O Ocidente, futuro do passado./// O rosto com que fita é Portugal.”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> In *Ir à Índia sem abandonar Portugal*. Considerações e outros textos, Lisboa: Assírio, 1994, p. 39.

<sup>6</sup> *Visões de Agostinho da Silva*, Lisboa: Zéfiro, 2006, p. 22-30.

<sup>7</sup> *Quinto Império*, pref. de Fernando Pessoa, Lisboa: A.M. Pereira, 2003 (2<sup>a</sup>), p. 18.

<sup>8</sup> A respeito da caracterização de Portugal como o “rosto da Europa”, ver em particular: Manuel J. Gandra, **Da Face Oculta do Rosto da Europa – Prolegómenos a uma História Mítica de Portugal**, pref. de José Manuel Anes, Lisboa, Hugin, 1997 (sobretudo o primeiro capítulo: “A Europa tem rosto?”, pp. 11-25).

<sup>9</sup> *Mensagem*, in “Mensagem e outros poemas afins”, Mem Martins: Europa-América, 1990, p. 137. Destaque-se, nesta edição, a magnífica introdução a toda a obra pessoana e, muito especialmente, a este poema que nos é feita por António Quadros.

A voz que assim se faz ouvir, se é que nós, na verdade, a ouvimos, é, segundo Agostinho da Silva, muito mais do que a mera voz do poeta, a voz do próprio tempo, da nossa história, do nosso destino. Diz-nos ela que “a Europa jaz”, reduzida que está ao que resta das “ruínas gregas”, à nostalgia de um “paraíso perdido”, como que ancorada no impasse de um “regresso eternamente impossível”. Se assim é, importa, contudo, levantar de novo as âncoras e (re)iniciar, a bordo desta “jangada de pedra”, a viagem. Como “praia, pátria ocidental” por excelência, como “lugar da finisterra”, é Portugal, à luz desta visão, “a porta, a ponte mítica” dessa viagem que só agora, enfim, se inicia... À luz desta visão, toda a nossa história foi, aliás, uma paciente preparação para a concretização desse “destino espiritual que mal se desenha entre névoas e sombras”.

Ao contrário do que é voz corrente, esse “destino espiritual” não se cumpriu, contudo, segundo Agostinho da Silva, com as “Descobertas” – estas não foram nem a nossa “idade de ouro” nem, muito menos, o nosso “último passo”<sup>10</sup>. Neste recorrente equívoco reside, aliás, para o autor d’ *Um Fernando Pessoa*, o maior entrave à consumação da nossa demanda. Paradoxalmente, dir-se-ia, as “Descobertas” significaram o nosso próprio “Encobrimento”. Eis, de resto, o que já foi denunciado por outros hermeneutas da nossa tradição filosófica e cultural, como, nomeadamente, José Marinho, que chegou a escrever que estas, as “Descobertas”, representaram, em grande medida, um “descobrir feito à periferia das coisas”<sup>11</sup>, senão mesmo, como escreveu ainda, um “caminho para uma visão fechada”<sup>12</sup>.

Daí, aliás, ainda segundo Agostinho da Silva, todo o sentido da segunda parte da *Mensagem*. Sendo, aparentemente, uma exaltação das “Descobertas”, da “Possessão dos Mares”, ela não narra ainda, verdadeiramente, “a história de Portugal, mas apenas o seu interrompido prólogo”. A sua glória, se é que glória teve, foi, tão-só, a de “ter mostrado que o

<sup>10</sup> Eis, igualmente, ainda a seu ver, a perspectiva de Pessoa – daí, a título de exemplo, estas suas palavras: “Mas eu suponho que Fernando Pessoa pensa que Portugal não teve apenas um papel histórico num certo século, para mostrar ao mundo o que era o mundo, que foi o que Portugal fez, mas que precisa continuar essa obra e passar agora a outro descobrimento muito mais importante, que é o descobrimento da natureza humana e da sua realização plena. Que Portugal apenas descobriu os outros continentes, mas que precisa agora que as pessoas descubram, não apenas o mundo que têm fora de si, mas o mundo que têm dentro de si.” [In *Diário de Notícias*, Lisboa, 6/10/1994].

<sup>11</sup> Cf. *Aforismos sobre o que mais importa*, “Obras de José Marinho”, vol. I, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 108: “Os portugueses fizeram a experiência negativa das viagens e sua ilusão no decurso dos círculos que se seguem à empresa do Infante (...). A experiência negativa das viagens resulta de que o seu humanismo foi principalmente pragmático, o seu descobrir foi feito à periferia das coisas.”.

<sup>12</sup> Cf. *Nova Interpretação do Sebastianismo e outros textos*, “Obras de José Marinho”, vol. V, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, p. 224. Isto apesar da sua inicial inspiração franciscana, de acordo com a tese de Jaime Cortesão que Marinho expressamente refere [cf. ibid., p. 252].

mar é sempre o mesmo e que a sua posse nada significa de vital” e de que “o que vale na empresa de buscar é a busca e não o encontro”<sup>13</sup>. Eis, de resto, a tese que o autor da *Reflexão à Margem da Literatura Portuguesa* nos reiterou em múltiplas outras passagens da sua obra – daí, a título de exemplo, a sua assumida “resolução de ser diferente, de tomar os rumos não tentados”<sup>14</sup>, o seu assumido “prazer de embarcar, [de] embarcar sempre, acreditando cada vez menos nos pontos de chegada”, de “embarcar num navio que nunca chegará, rumar por mapa e bússola ou goniômetro para o porto que não existe”<sup>15</sup>.

Só assim, aliás, poderemos “ser tudo, como Deus”, assim cumprindo esse destino, esse “futuro”, por Pessoa prefigurado em 1923 – nas suas palavras: “Esse futuro é sermos tudo. Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no Paganismo Superior. Não queiramos que fora de nós fique um único deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistámos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portugueses. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma coisa!”<sup>16</sup>.

Este é um universalismo utópico? Decerto não foi e o universal do humanos do “Homem Universal” que de forma clara e poética nos apresenta também esse outro vulto do pensamento português que foi Teixeira de Pascoaes. Também esse universalismo que, de outro modo, mas não menor e tendo o mar como inspiração, o universalizou como algo maior, superior no sentido de nele e com ele. Porém, como se pode ser ainda na obra *Visões de Agostinho da Silva*, esse movimento ontológico de outração de si “de todas as maneiras” implica o sacrifício de toda e qualquer substancialidade identitativa... Por isso, aliás, escreveu Agostinho da Silva, na sua

<sup>13</sup> Cf. *Ensaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira*, Lisboa: Âncora, 2000 (doravante: ECLPB), vol. I, p. 94.

<sup>14</sup> Cf. *Diário de Alceste*. Lisboa: Ulmeiro, 1990 (2<sup>a</sup>), p. 37.

<sup>15</sup> Dado que, como escreveu ainda: “Não me tentam nada as estradas que vão de um ponto a outro, de que sabemos, à partida, a quilometragem e a direcção; tentam-me as estradas que não vão dar a nenhum ponto (...).” [Sete Cartas a um Jovem Filósofo, Lisboa, Ulmeiro, 1997 (2<sup>a</sup>), pp. 35-36]. Daí ainda, nesta esteira, este seu conceito de filosofia: “Para o que ama a Verdade não há descanso nem termo, porque a vê no próprio caminhar, a surpreende no esforço contínuo da marcha; o amor da Verdade não é um desejo de chegar, mas o anseio de superar. Não me importa o resultado, mas o método.” [Glossas, in *Textos e Ensaios Filosóficos*, Lisboa, Âncora, 1999, vol. I, p. 37].

<sup>16</sup> Obras de Fernando Pessoa, Porto, Lello, 1986, vol. III, p. 703-704.

própria “Mensagem”, que “só então Portugal, por já não ser, será”<sup>17</sup>. Radica aqui a singular ideação de Portugal de Agostinho da Silva, a sua ideação de Portugal não enquanto país mas enquanto “ideia a difundir pelo mundo”<sup>18</sup>, ideação essa que Agostinho enunciou em diversas passagens da sua obra, nomeadamente ao explicitar, ainda no seu *Um Fernando Pessoa*, a sua teoria das três ideias de Portugal.

Assim, tal como ocorre no poema pessoano, corresponde o “primeiro Portugal” a uma primeira instância ôntico-temporal: o ser-tempo em que Portugal visava ainda, tão-só, a plena delimitação das suas fronteiras, da sua substancialidade identitativa. Eis o “primeiro Portugal” que Agostinho da Silva descreve nos seguintes termos: “O primeiro Portugal foi o Portugal continental, o da defesa contra a Espanha, ou melhor, contra Castela, e, porventura, sobretudo, o Portugal da velha unidade galaico-portuguesa, o Portugal lírico e guerreiro das cantigas de amigo e das velhas trovas do cancioneiro popular; nele estiveram as raízes mais profundas da nacionalidade e nele sempre residiram as inabaláveis bases daquele religioso amor da liberdade que caracteriza Portugal como grei política (...).”<sup>19</sup>.

Se este foi, segundo o próprio Agostinho da Silva, o “primeiro Portugal” – aquele que, como dissemos, visava ainda, tão-só, a plena delimitação das suas fronteiras, da sua substancialidade identitativa –, o “segundo Portugal”, por sua vez, já não procurou ser apenas o que era, assim impondo a si e aos outros o seu próprio ser, mas procurou igualmente “o para além de si”, assim iniciando a sua viagem – como logo de seguida escreveu Agostinho: “Terminada, porém, a fase de expansão, outro Portugal entrou em jogo e muito mais adaptado à sua tarefa do que o Portugal do Norte, demasiado rígido para as aventuras da miscigenação, da tessitura económica e do nomadismo que não conhece limites, e, no entanto, firmaria fronteiras (...).”.

Daí, precisamente, a indelimitação do “terceiro Portugal”, ou seja, do Portugal que já não procura “firmar fronteiras” – ainda nas palavras de Agostinho da Silva: “[Finalmente, o terceiro Portugal] É um Portugal que não tem seu centro em parte alguma e cuja periferia será marcada pela expansão de sua língua e da sua cultura de *Pax in excelsis* que ela levar consigo (...): [é] o

---

<sup>17</sup> Cf. “Mensagem”, in *Dispersos*, Lisboa, ICALP, 1989 (2ª), p. 697.

<sup>18</sup> Cf. *Reflexão...*, in *ECLPB*, vol. I, p. 65.

<sup>19</sup> Um Fernando Pessoa, in *ECLPB*, vol. I, pp. 95-96.

Portugal da Hora, o Portugal de Bandarra, de Vieira e da *Mensagem* (...).”<sup>20</sup> Sê-lo-á mesmo, o Portugal da *Mensagem*?... A nosso ver sim, em grande medida. Desde logo porque, tal como para Agostinho, para Pessoa, Portugal era, sobretudo, uma “ideia a difundir pelo mundo” – não, ressalve-se, para converter os outros ao que nós somos mas, ao invés, para que os outros sejam plenamente o que são e se reconheçam, também de modo pleno, em si próprios<sup>21</sup>.

\*

O mesmo defende, a nosso ver, Agostinho da Silva, inclusivamente quando afirma que “Portugal só será quando for o mundo inteiro e o mundo inteiro o for”<sup>22</sup> – com estas palavras, com efeito, também não está Agostinho a defender uma posição imperialista, de, dir-se-ia, *portugalização* do mundo. Longe disso. Agostinho, aliás, tal como, de resto, Pessoa, sempre foi um amante do Múltiplo relativamente ao Uno, da heterogeneidade relativamente à homogeneidade. Estranho seria, nessa medida, que defendesse a homogeneização, ainda que *portugalizante*, do mundo. Ao invés, o que Agostinho defende é que cada um de nós, por extensão, cada comunidade, se assuma, o mais possível, na sua relativa diferença. Não porque essa diferença seja, de alguma forma, superior a qualquer outra. De modo algum. Tão-só só porque é nossa, porque é ela que funda a nossa singularidade. Tão-só. Não se trata aqui, com efeito, de afirmar qualquer espécie de superioridade de uma cultura relativamente às outras. Todas são igualmente verdadeiras, na medida em que sejam genuínas. De resto, a verdade não está, à luz desta visão, em nenhuma cultura em particular. De modo algum. Quanto muito está em todas: não – ressalve-se – na síntese de todas elas, mas na pluralidade irredutível de todas elas.

Mas – perguntarão alguns – não afirmam Fernando Pessoa e Agostinho da Silva a superioridade da nossa cultura, da “ideia de Portugal”?... Não exactamente, respondemos nós. O que Pessoa e Agostinho defendem, mais exactamente, é a superioridade da ideia de que não há culturas superiores e de que, nessa medida, nenhuma delas se deve sobrepor a qualquer outra, antes, ao invés, todas elas se devem plenamente expressar. É essa, verdadeiramente, a “ideia a

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 96.

<sup>21</sup> Daí, aliás, a imagem que Pessoa nos propõe de Portugal enquanto “espelho”, ao prefigurar o que é, o que deve ser, a “arte portuguesa” – nas suas palavras: “Arte portuguesa será aquela em que a Europa – entendendo por Europa principalmente a Grécia antiga e o universo inteiro – se mire e se reconheça sem se lembrar do espelho. Só duas nações – a Grécia passada e o Portugal futuro – receberam dos deuses a concessão de serem não só elas mas também todas as outras.” [Obras de Fernando Pessoa, ed. cit., vol. III, p. 702].

<sup>22</sup> Cf. Dispersos, ed. cit., p. 255.

difundir pelo mundo". Quanto a Portugal, cabe-lhe, não, de todo, afirmar a sua superioridade – em si mesma, ilusória, como, de resto, a de qualquer outro país –, mas, tão-só, a superioridade – real – desta ideia. É essa, em suma, a sua missão. Difundir a ideia de Quinto Império enquanto, precisamente, o espaço-tempo em que cada um, por extensão, cada comunidade, se possa assumir, em absoluto, na sua relativa diferença – não, de modo algum, afirmar-se como “cabeça” desse Império<sup>23</sup>. De resto, o que desde logo caracteriza o Quinto Império, e o irredutivelmente distingue de todos os outros, é o facto de ele não ter “cabeça” – como lapidarmente escreveu o próprio Agostinho a este respeito, “paradoxalmente, apenas haverá um 5º Império se não existir um 5º Imperador”<sup>24</sup>. Replicar-se-á que sem Imperador não pode haver Império. Eis a réplica que o próprio Agostinho parece aceitar ao ter-se referido ao Quinto Império como “o tal Império do Espírito Santo que, no fim de contas, não é império nenhum”<sup>25</sup>.

Por isso, enfim, sempre afirmou Roberto Pinto, um outro estudioso de Agostinho da Silva, que ele amou e entendeu o seu povo brasileiro como poucos: “Sua esperança e confiança no destino do Brasil não tinha limites. Nunca existiu uma conjuntura histórica, pior que fosse, que abalasse essa certeza de que o povo brasileiro formará consciência dos seus valores culturais e espirituais, constituirá uma sociedade justa e dará uma grande contribuição humana ao mundo”. Na verdade, a obra *Um Fernando Pessoa* de Agostinho da Silva corresponde em certa medida a um acentuar ainda maior dos vários Pessoas. Naturalmente que Agostinho da Silva não fora um qualquer analista e leitor da obra de Fernando Pessoa. De certo modo, poderíamos até afirmar que Agostinho e Pessoa, em grande medida, mas de diferentes formas e expressões, podem ser entendidos como duas figuras em grande parte complementares sobretudo no essencial de suas *Mensagens* e por isso de seu pensamento de “um Mundo a Haver”, o que de outra forma se poderia também expressar pela fórmula que de suas obras resulta: o “Império só poderá surgir quando Portugal, sacrificando-se como Nação, apenas for um dos elementos de uma comunidade de língua portuguesa”.

---

<sup>23</sup> Ao contrário, aliás – como defende Agostinho no último parágrafo desta sua obra, esse Império “só poderá surgir quando Portugal, sacrificando-se como Nação, apenas for um dos elementos de uma comunidade de língua portuguesa” [cf. *Reflexão...*, in *ECLPB*, vol. I, p. 117].

<sup>24</sup> Cf. *ibid.*, p. 128.

<sup>25</sup> Cf. *ibid.*, p. 161.

Eis a esperança e a utopia de duas das mais elevadas faces de quem da alma, do coração, da “pátria” viu a língua portuguesa.

### Referências bibliográficas

- AGOSTINHO DA SILVA, George. **Dispersos**. Lisboa, ICALP, 1988.
- AGOSTINHO DA SILVA, George. **Diário de Alceste**s. Lisboa: Ulmeiro, 1990 (2<sup>a</sup>).
- AGOSTINHO DA SILVA, George. **Ir à Índia sem abandonar Portugal**. Considerações e outros textos. Lisboa: Assírio, 1994.
- AGOSTINHO DA SILVA, George. **Sete Cartas a um Jovem Filósofo**. Lisboa: Ulmeiro, 1997 (2<sup>a</sup>)
- AGOSTINHO DA SILVA, George. **Ensaios sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira**. Lisboa: Âncora, 2000.
- EPIFÂNIO, Renato. **Visões de Agostinho da Silva**. Lisboa: Zéfiro, 2006.
- GANDRA, Manuel. **Da Face Oculta do Rosto da Europa – Prolegómenos a uma História Mítica de Portugal**. Lisboa: Hugin, 1997.
- GOMES, Augusto Ferreira. **Quinto Império**. pref. de Fernando Pessoa. Lisboa: A.M. Pereira, 2003 (2<sup>a</sup>).
- MARINHO, José. **Aforismos sobre o que mais importa**. “Obras de José Marinho”. vol. I, Lisboa: INCM, 1994.
- MARINHO, José. **Nova Interpretação do Sebastianismo e outros textos**. “Obras de José Marinho”, vol. V, Lisboa: INCM, 2003.
- PESSOA, Fernando. **Mensagem e outros poemas afins**. Mem Martins: Europa-América, 1990.
- MARINHO, José. **Obras de Fernando Pessoa**. Porto: Lello, 1986.



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

SACRAMENTO, Sandra. Paraguaçu. Moema e Iracema: razão e esquecimento. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 158-170.

## PARAGUAÇU, MOEMA E IRACEMA: RAZÃO E ESQUECIMENTO

### PARAGUAÇU, MOEMA AND IRACEMA: REASON AND FORGETFULNESS

Sandra Sacramento<sup>1</sup>  
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

**RESUMO:** Pretendo, neste texto, ler as personagens Paraguaçu e Moema da epopeia *Caramuru* (1781) de Santa Rita Durão e *Iracema* (1865), de José de Alencar; à luz dos ensaios *Dos canibais* (1584) de Montaigne, *Do contrato social* (1762) e *Emílio* (1762) de Rousseau, em atenção ao delineamento da alteridade, acerca do índio e do Novo Mundo, feita pelo primeiro e, em especial, da mulher; em ambos; trazendo, em contraponto, a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) de Olimype de Gouges e o feminismo da terceira onda, quando incorpora severa crítica à tradição ocidental.

**Palavras-chave:** Personagem feminina; Razão; Alteridade; José de Alencar.

**ABSTRACT:** The main goal of this text is the reading about the characters Paraguaçu and Moema from *Caramuru* (1781) by Santa Rita Durão and *Iracema* (1865) by José de Alencar based on the essays *Dos canibais* (1584) by Montaigne *Do contrato social* (1762) and *Emílio* (1762) by Rousseau drawing attention to the otherness of the Indians into the New World and especially the otherness of the woman. In the other hand the *Déclaration des droits de la*

<sup>1</sup> Doutora em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é professora titular (plena) em Teoria Literária, na Universidade Estadual de Santa Cruz, em Ilhéus, Bahia, onde coordenou o programa em Letras: Linguagens e Representações, aprovado pela Capes, em 2007. Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Poitiers, na França com a Profa. Dra. Ria Lemaire, 2012-2013. É Membre Associé Étranger do Centre de Recherches Latino-Américaines- ARCHIVOS, da Universidade de Poitiers, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL e da Rede de Estudos Avançados em Leitura. - RELER, grupo ligado à Cátedra UNESCO de Leitura- PUC/Rio. E-mail: sandram sacramento@hotmail.com.

*femme et de la citoyenne* (1791) by Olimype de Gouges and the feminism of the third wave bring a hard criticism to the occidental tradition.

**Key words:** Female character; Reason; Otherness; José de Alencar.

## Introdução

A tradição ocidental estruturou-se em bases racionais presos ao modelo da analogia. Diante do Novo Mundo, o europeu, quase sempre, ao lidar com o *outro*, muniu-se do princípio da similitude que o antecedia, trabalhando para a manutenção da *imago mundi*, isto é, mapa cartográfico, escrito em 1410, pelo teólogo francês Pierre d'Ailly, sobre o mundo além do continente europeu. Ainda que filósofos como Montaigne e Rousseau tenham escrito em favor da alteridade, esses não ficaram distantes da concepção monística, ou seja, teoria do conhecimento que dissolve os fenômenos, os acontecimentos em um apriorismo, que refuta a multiplicidade e a contingência. Neste texto, persigo os desencontros experimentados entre textos literários e filosóficos frente ao novo e desconhecido, no que diz respeito basicamente à mulher índia. Pelo recorte a que me proponho, essa traz o alcance dos primeiros contatos do colonizador com a terra brasileira e sua gente, em que o sentimento amoroso despertado nas Índias Paraguaçu e Moema de *Caramuru* de Santa Rita Durão e *Iracema* de José de Alencar, é capaz de se colocar submetido ao domínio cultural trazido pelo forasteiro. O modelo que se faz de pronto é o inspirado na Virgem Maria e depois na mulher burguesa, mãe de família, responsável pela esfera do privado, em eterna imanência; enquanto o homem responde pelo público, pelo político, por estar *melhor* adaptado segundo sua *natureza* (ROUSSEAU, 1755).

As Índias Paraguaçu e Moema, da tribo dos antropófagos Tupinambá, são personagens da epopeia *Caramuru* de Santa Rita Durão, que se apaixonam pelo lusitano Diogo Álvares, naufrago na Ilha de Itaparica, no litoral baiano. É composta de X cantos, à maneira camoniana, de cunho propagandístico em louvor às grandes descobertas. No Canto II, ocorre o encontro entre a índia e Diogo. Paraguaçu é uma autóctone, de pele branca com traços finos e suaves. Apesar de não amar Gupeva, está na tribo por ter-lhe sido prometida. Como sabe a língua portuguesa, vai ao encontro de Diogo e apaixonam-se:

**LXXXI**

Deseja vê-lo o forte lusitano,  
Por que interprete a língua que entendia;  
E toma por mercê do céu sob'ramo  
'Ter como enteada o idioma da Bahia.  
Mas, quando esse prodígio avista humano,  
Contempla no semblante a louçania:  
Pára um, vendo o outro, mudo e quedo,  
Qual junto de um penedo outro penedo.

**LXXXII**

Só tu, tutelar anjo, que o acompanhas,  
Sabes quando a virtude ali se arrisca,  
E as fúrias da paixão, que acende estranhas  
Essa de insano amor doce faísca;  
Ânsias no coração sentiu tamanhas  
(Ânsias que nem na morte o tempo riscal),  
Que houvera de perder-se naquela hora,  
Se não fora cristão, se herói não fora.

**LXXXV**

Bela (lhe disse então), gentil menina,  
(Tornando a si do pasmo, em que estivera)  
Sorte humana não é, mas é divina,  
Ver-me a mim, ver-te a ti na nova esfera.  
Ela a frase, em que falo aqui te ensina;  
Ela, se não me engana o que alma espera,  
Um fogo em nos acende, que de resto  
Eterno haja de arder, se arder honesto.

No Canto IV, ocorre a guerra entre Tupinambás, liderada por Gupeva, tendo a ajuda de outras tribos, como os Tupiniquis, Viatanos, Poquiguaras, Tumimvis, Tamviás, Canucajaras; contra os Caetés, liderada por Sergipe, da tribo de Jararaca, com a ajuda de outras nações, como os Ovecates, Petiguares, Carijós, Agirapirangas e Itatise. Tal contenda se deve ao fato de Paraguaçu se encontrar prometida a Gupeva, mas Jararaca não aceita perder a índia para o último e se torna amigo de Diogo Álvares. O narrador faz elogios explícitos às tribos inimigas aos Tupinanbás, também antropófagas, por sua bravura, e, especialmente, em atenção às mulheres tapuias pela destreza na guerra:

**XXVII**

Quarenta mil de cor todos vermelha  
Conduz ao campo o forte Sapucaia:  
Dez mil, que têm furada a longa orelha,  
São Amazonas de femínea laia:  
É o amor conjugal que lhe aconselha  
A descer dos sertões à vasta praia,

Por achar-se nos lances mais temidos  
Ao lado, sem temor, dos seus maridos.

**XXVIII**

Brasa matrona de coragem cheia  
A quem o márcio jogo não perturba,  
Na forma bela, mas por arte feia,  
Vai comandando na femínea turba:  
Deram-lhe o nome os seus da grã-baleia,  
Nome que, ouvido, os bárbaros distrai,  
De namorados uns que a têm por bela,  
Mas outros com mais causa por temê-la.

Nesta, Paraguaçu luta e vai acabar salvando o seu amor. Ainda no Canto IV, também Paraguaçu luta contra os Caetés e salva Diogo da morte:

**XLVI**

Paraguaçu, que de Diogo espousa  
(Por que mais Jararaca se confunda)  
Ia a seu lado a combater briosa,  
Nem teme a multidão que o campo inunda:  
Usa com ela a tropa belicosa  
Da vulgar seta, do bodoque e funda  
Leva a Amazona um rígido colete,  
E coa espada de ferro o capacete.

No Canto VI, como Diogo participa da guerra, da qual sai vitorioso. Por tal feito, muitos chefes indígenas lhe trazem suas filhas em agradecimento.

**II**

Muitos deles, dos povos subjugados,  
Que o efeito viram da terrível chama,  
Outros vinham somente convocados  
Das heróicas ações, que conta a fama;  
Trazem plumas e bálsamos prezados,  
E outra rude opulência, que o povo ama,  
E com os dons da americana Ceres  
Oferecem-lhe as filhas por mulheres.

Moema é também conduzida:

**IV**

Tuibaé, dos Tapuias chefe antigo,  
Tiapira lhe oferece celebrada;  
E com a mão da filha deixa amigo  
Uma ilustre aliança confirmada.

Xerenimbó trazia-lhe consigo  
A formosa Moema já negada  
A muitos principais, por dar-lhe esposo  
Digno do trono de seus pais famoso.

Entretanto, Diogo prefere Paraguaçu:

**VI**

Paraguaçu, porém, com fé de esposo  
Parecia estimar distintamente,  
Mostrando-lhe no afeto carinhoso  
A sincera afeição que n'alma sente:  
Amava nela o peito valoroso,  
E o gênio dócil, com que à fé consente;  
Amor que ocasionou, como é costume,  
Em algumas inveja e noutras ciúme.

No primeiro contato que Diogo tem com Gupeva, no Canto II, esse se apresenta solícito à doutrinação religiosa, pois, em uma gruta, reconhece a beleza da Virgem Maria.

**XXVII**

Mas entre objetos vários a que atende  
Nota Gupeva extático a pintura  
Que num precioso quadro, que ali pende,  
Representava a Mãe da formosura:  
Se seja coisa viva não entende,  
Mas suspeitava bem pela figura  
Digna a pessoa, de que a imagem era,  
De ser mãe de Tupá, se ele a tivera.

**XXVIII**

« Esta (pergunta o bárbaro) tão bela,  
Tão linda face, acaso representa  
Alguma formosíssima donzela,  
Que esposa o grão-Tupá fazer intenta?  
Ou porventura que nascesse dela  
Esse que sobre os céus no sol se assenta?  
Quem pode geração saber tão alta?  
Mas se há mãe, que o gerasse, esta é sem falta. »

**XXX**

Peçamos, pois que é mãe, que nos defenda,  
Que te dê para ouvir dócil orelha  
E contigo o teu povo recomenda. »  
Dizendo o herói assim, devoto ajoelha.  
Gupeva o mesmo faz com fé estupenda  
E pendente de Diogo, que o aconselha,  
Levanta as mãos, como ele levantava,

E, vendo-o lacrimar, também chorava.

No Canto VI, Diogo ergue uma capela em uma gruta, visando à catequese.

**VIII**

E, estando o sol no seu maior aumento,  
Quanto sítio no ardor busca sombrio,  
Numa lapa, que esconde alto mistério,  
Foi achar para a calma o refrigério.

**XII**

Capela ali sevê de entalho nobre,  
Obrado com desenho estranho e vário,  
Onde, efigiado em mármore, se cobre  
Um natural belíssimo Calvário;  
Vê-se a base da cruz, mas nada sobre,  
De jaspe ainda melhor que Egízio, ou Pário,  
E ao lado um posto em proporção distinta,  
Onde a mãe e discípulo se pinta.

**XIV**

Eis aqui preparado (disse) o templo,  
Falta n fé, falta o culto necessário;  
E quanto era de Deus, feito contemplo  
Tudo o que é de salvar meio ordinário.  
Desta intenção parece ser exemplo  
Este insigne prodígio extraordinário,  
Onde parece que no templo oculto  
Tem disposto o lugar e espera o culto.

Ainda no Canto VI, Diogo parte com Paraguaçu para a Europa em um barco francês; e, na saída da nau, as índias que foram preteridas por Diogo Álvares, acorrem ao mar na intenção de acompanhá-lo a nado; mas somente Moema consegue chegar mais perto e declara seu amor ao português.

**XXXVII**

Copiosa multidão da nau francesa  
Corre a ver o espetáculo assombrada;  
E, ignorando a ocasião de estranha empresa,  
Pasma da turba feminil que nada.  
Uma, que às mais precede em gentileza,  
Não vinha menos bela do que irada:  
Era Moema, que de inveja gême,  
E já vizinha à nau se apega ao leme.

Moema desabafa e clama por um homem que ela não encontra em Diogo, cujo modelo também não é o do indígena:

**XXXVIII**

« Bárbaro (a bela diz), tigre e não homem...  
Porém o tigre, por cruel que brame,  
Acha forças amor que enfim o domem;  
Só a ti não domou, por mais que eu te ame.  
Faziam, raios, coriscos, que o ar consomem.  
Como não consumis aquele infame?  
Mas apagar tanto amor com tédio e asco...  
Ah que o corisco és tu... raio... penhasco?

**XLI**

Enfim, tens coração de ver-me aflita,  
Flutuar moribunda entre estas ondas;  
Nem o passado amor teu peito incita  
A um ai somente com que aos meus respondas!  
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,  
(Disse, vendo-o fugir), ah não te escondas!  
Dispara sobre mim teu cruel raio... »  
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

Não mais resistindo...

**XLII**

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,  
Pálida a cor, o aspecto moribundo,  
Com mão já sem vigor, soltando o leme,  
Entre as salsas escumas desce ao fundo.  
Mas na onda do mar, que irado freme,  
Tornando a aparecer desde o profundo:

Mas, ainda brada:

« Ah Diogo cruel! » disse com mágoa,  
E, sem mais vista ser sorveu-se n'água.

Tal como Moema, Iracema também morre. Perguntamo-nos se não estaria aí a chave para o entendimento de uma proposta mais equânime para a colonização e, consequentemente, para a relação estabelecida entre o homem/ branco/ europeu e o *outro* homem/ indígena/ do Novo Mundo; ou entre o primeiro e a mulher/ indígena/do Novo Mundo? No Canto VII, Paraguaçu, ao ser recebida na Corte pelos reis franceses, é batizada e recebe o nome da rainha Catarina de

Médici, esposa de Henrique II. No Canto VIII, na viagem de volta ao Brasil, sem antes parar em Portugal, Paraguaçu descreve a Bahia com suas terras, engenhos e fortalezas; e profetiza o futuro do Brasil, as invasões francesa e holandesa, sempre em favor das tropas portuguesas. E, em seguida, a empreitada colonizadora se adensa, confirmando o que já havia sido anunciado nos Cantos II e VI, acerca da catequese e da imposição de um modelo feminino espelhado à luz mariana. A volta do casal encontra-se narrada nos Cantos, VIII, IX e X.

Nestas narrativas, sobressai o imaginário europeu sobre o Novo Mundo, com sua gente e sua natureza, apoiando-se em uma gama de referências, que justificam a empreitada expansionista; ainda que, muitas vezes, ocorra a simpatia por aquela gente chamada de bárbara, diante da antropofagia, ou pelo fato de não identificar sinal de cobiça, entre os índios, como se confirma na estância a seguir, do Canto II.

#### **XXVI**

Acesa a luz na lôbrega caverna,  
Vê-se o que Diogo ali da gruta levara;  
Roupas, armas, e entre parte mais interna  
A pólvora em barris, que transportara,  
Tudo vão vendo à luz de uma lanterna,  
Sem que o apeteça a gente nada avara,  
Ouro e prata, que a inveja não lhe atiça;  
Nação feliz, que ignora o que é cobiça!

Aqui o colonizador, na voz do narrador, louva a ausência de cobiça no índio. Da mesma forma que, em *Iracema*, de José de Alencar são enaltecidos os valores cultivados pelos índios, mas, em grande medida, o que prevalece é o modelo do colonizador. Em relação à mulher, por exemplo, era esperada a submissão ao homem, (tal como aparece em *Emílio*, publicado inicialmente em 1762, por Rousseau, acerca do comportamento esperado para Sofia): - *Senhor de Iracema, ouve o rogo de tua escrava; não derrama o sangue do filho de Araquém* (p.176); - *Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor* (p. 184); - *O coração da esposa está sempre alegre junto de seu guerreiro e senhor* (p.190). O mesmo podemos dizer em relação a ela dentro do casamento, como se confirma nas palavras de Poti:

A felicidade do varão é a prole, que nasce dele e faz seu orgulho; cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens; como a grimpa do cedro. Amado de Tupã é o guerreiro que tem uma esposa, um amigo e muitos filhos; ele nada mais deseja senão a morte gloriosa (ALENCAR, 2006, p. 203).

Tais prescrições comportamentais não são as indígenas, como o reconhecimento do homem como senhor de obras, esposa e filhos (BOURDIEU, 2000). Entretanto, a índia, quando comparada à europeia, é colocada como menos casta que aquela: - *Martim se embala docemente; e, como a alva rede vai e vem, sua vontade oscila de um a outro pensamento. Lá o espera a virgem loura dos castos afetos; aqui lhe sorri a virgem morena dos ardentes amores* (2006, p. 161). Montaigne, no ensaio *Dos Canibais*, de 1580, século XVI, em estilo pouco ortodoxo de lidar com a alteridade, recorre a recursos argumentativos que tendem ao enaltecimento do *modus vivendi* indígena, vendo o canibalismo como subordinado a um ritual, em que o vencido não era desrespeitado. Aliás, o mesmo posicionamento aparece em Durão, na estância XVIII, do Canto I:

### XVIII

Que horror da humanidade! ver tragada  
Da própria espécie a carne já corruta!  
Quando não deve a Europa abençoada  
A fé do Redentor, que humilde escuta!  
Não era aquela infâmia praticada  
Só dessa gente miseranda e bruta:  
Roma e Cartago o sabe no noturno  
Horrível sacrifício de Saturno.

Neste passo, o autor faz menção ao canibalismo ocorrido entre os lestrigões e os repártanos, povos da Roma antiga, bem como entre os fenícios e os cartagineses. Montaigne, por sua vez, munido de leituras sorvidas em passagens dos *Commentaires* de Monluc de 1561, com abonações também de Platão e de outros representantes da Antiguidade e mesmo de comentadores do período românico, não deixa de ressaltar as atitudes pouco humanas dos seus ancestrais conterrâneos anteriores à Idade Média. E, diante dos embates religiosos da Europa quinhentista, se indagava:

Je pensé qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant, qu'à le manger mort; à déchirer par tourments et par genes, un corps encore plein de sentiment, le faire rotir par le menu, le faire mordre et meurtrir aux chiens, et aux pourceaux (comme nous l'avons non seulement lu, mais vu faiche mémoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et qui pis est, sous prétexte de piété et de religion) que de le rotir et manger après qu'il est trépassé (MONTAIGNE, 2002, p. 366,367)<sup>2</sup>.

Colocando, assim, em discussão, a suposta racionalidade europeia, tendo sido visto por Lévis Strauss como afeito ao pensamento do que seria a antropologia posteriormente. Por isso, quando se refere ao relacionamento entre os índios com suas mulheres, coloca-os sempre numa dimensão humana, que crê no transcendente. Para os índios, havia dois preceitos sagrados: *la vaillance contre les ennemis, et l'amitié à leurs femmes* [a vigilância contra os inimigos e a amizade às suas mulheres]. Enquanto os homens se ocupavam da caça, as mulheres permaneciam na tribo e *s'amusent cependant à chauffer leur breuvage, qui est leur principal office* [divertindo-se durante a fermentação de sua bebida, cuja elaboração é a sua principal função na tribo] (MONTAIGNE, 2002, p. 364). Ao colocar o índio como humano, detentor de valores, Montaigne dá sinais de uma teoria que posteriormente será defendida por Rousseau, o *monogenismo*, isto é, de que todo ser humano nasce igual, em estado de natureza, apto à *perfectibilidade*, ao aperfeiçoamento; não sendo a civilização europeia melhor, pois detectavam-se problemas nesta, e chama a atenção para uma humanidade una, entretanto, múltipla em seu desenvolvimento, em seus caminhos escolhidos. Em *O Contrato Social* (1762), no capítulo II, *Des premières sociétés*, logo no início, vai dizer: *la plus ancienne de toutes les sociétés et la seule naturelle est celle de la famille* (ROUSSEAU, 2011, p.10). E, depois, no *Discurso sobre a origem e os fundamentos da diferença entre os homens* (1775) coloca a vontade geral, instância de Liberdade, como corpo soberano dos cidadãos.

(...): o pacto fundamental, em lugar de destruir a igualdade natural, pelo contrário substitui por uma igualdade moral e legítima aquilo que a natureza poderia trazer de desigualdade física

---

<sup>2</sup> Pensei que há mais barbárie em devorar um homem vivo do que assá-lo e devorá-lo depois de morto; em despedaçar suas carnes por tormento e tortura, em um corpo ainda repleto de sentimento, incorporado ao cardápio, mordido e machucado por cães e porcos (como não apenas lemos, mas vimos recentemente, não entre antigos inimigos, mas entre vizinhos e concidadãos, e o que é pior ainda, sob o pretexto de piedade e de religião) (MONTAIGNE, 2002, p. 366, 367) (tradução minha).

entre os homens, que, podendo ser desiguais na força ou no gênio, todos se tornam iguais por convenção e direito (ROUSSEAU, 1762/1989, p. 28). (Tradução minha)

Tanto Santa Rita Durão, quanto Montaigne se baseiam em textos publicados anteriormente, de literatura de viagem, como *Les Singularités de la France antarctique* de 1557 e *Cosmographie Universelle* de 1575, ambos de André Thevet; além da *Histoire d'un voyage fait en terre de Brésil* de 1578 de Jean de Léry. Os dois últimos participaram da expedição de Villegagnon, quando da invasão francesa no Rio de Janeiro. Mas tal raciocínio ocorre pela própria dificuldade enfrentada pelo filósofo em dirimir, basicamente, o interesse, princípio que rege a vida em sociedade. Rousseau, ao afirmar que «O homem (= humanidade) nasce livre, mas por toda parte encontra-se posto a ferros», coloca um dispositivo aplicável a qualquer ser humano e, ao mesmo tempo, limita a escolha por voto, no sistema democrático, a uma *minoria*, tida como *maioria*, deixando a *maioria*, vista como *minoria*, sempre sem voz, em nome do *bem comum*; porque o Estado, em síntese, encerra o *interesse de todos*. Logo, a própria engrenagem política está impossibilitada de atender a todos, instaurando-se assim a *alienação*, isto é, tornam-se *o outro* a partir do olhar do *mesmo*; não havendo possibilidade de intervir na ordem social, experimentando o rechaço, independente do gênero a que pertença. Por isso, feministas como Olympe de Gouges, entre outras, se insurgiram contra a noção rousseriana da *vontade geral*, porque perceberam que tanto o escravo quanto a mulher encontravam-se submetidos à hierarquização dos pares dicotômicos da razão iluminista; ainda que a República francesa tenha-se utilizado, em bustos, medalhas, moedas e pinturas da Marianne, figura emblemática da mulher do povo, como forma de disseminação representativa do credo liberal; mas, na prática, a mulher foi usurpada da cidadania e restou-lhe somente a sublimação simbólica de uma exclusão de fato (AGULHON, 1979). Assim, a mulher, como outras minorias, foi deixada em posição inalterada, tidas como *moralmente neutras* (DUMONT, 1966). Hoje, por outro lado, vivemos na era do desencanto em relação a qualquer relato, colocando por terra a crença no progresso, na superação, pois esses não foram alcançados no passado, na medida em que o protocolo de ação se encerrava no domínio da natureza e de *humanos sobre outros humanos*. Resta-nos, reivindicar em processo simbólico de negociação, relações de gênero mais equânimes, rumo ao

empoderamento, não a partir de um paradigma imposto, à luz de interesses que não nos dizem respeito, como ocorreu no passado com Paraguaçu, Moema e Iracema, mas, em contexto cuja *representação de gênero* esteja atravessada pelo cognitivo (*da razão das sombras*), pelo avaliativo (*do querer*) e pelo afetivo (*do psíquico*), como fatores psicossociológicos ligados à prática relacional da comunicação, indo muito além do binarismo do *ou, ou*; como nos fala Butler:

A tarefa crucial do feminismo não é estabelecer um ponto de vista fora das identidades construídas [...]. Sua tarefa crucial é, antes, a de situar estratégias de repetição subversiva facultadas por essas construções, afirmar as possibilidades locais de intervenção pela participação precisamente nas práticas de repetição que constituem a identidade e, portanto, a possibilidade imanente de contestá-las (BUTLER, 2008, p.212).

Portanto, ao entender a agência, como um processo de ressignificação mediada, essa se apresenta de modo contrário ao essencialismo racional e acena, por isso mesmo, com uma outra forma de a mulher estar no mundo. Somente assim, Olympe de Gouges poderá ser atendida em sua *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, de 1791.

### **Considerações finais**

Os gregos chamavam de bárbaros aqueles que não falavam o grego. Tal comportamento humano coloca em evidência a dificuldade em lidar com a diferença, sempre uma ameaça a uma ordem instituída. Por isso, os povos não europeus foram esquadrinhados à luz de uma racionalidade que se queria eterna, sempre tendo o modelo anterior do que fosse cultura, homem, mulher em analogia ao previamente estabelecido. E não foi sem dificuldade assim o olhar europeu posto sobre o habitante do Novo Mundo. Ainda que Montaigne e Rousseau tenham se colocado, a princípio, como defensores de uma ordem natural, contrária à civilização, esses acabaram endossando a manutenção de papéis hierarquizados prévios como civilizado/bárbaro, homem/mulher. Tal princípio epistemológico-interpretativo estruturou a *imago mundi*, isto é, a imagem discursiva que se tem do mundo, de que esse *deve ser como é*, marcada por uma necessidade, por uma lógica interna que elimina a contingência, a

multiplicidade; isso porque ocorre a absolutização do espaço, em favor do tempo, em sua perspectiva continuista. Desse modo, nega-se a possibilidade de ruptura no tecido da tradição, fazendo com que os episódios, os acontecimentos, as histórias se fundam numa única História. Logo, restou às índias Paraguaçu, Moema e Iracema a submissão e a vassalagem na medida em que a primeira teve de se adequar à imposição colonizadora para ser aceita no imaginário estabelecido previamente para ela; enquanto as duas seguintes encontraram a morte como recompensa à empreitada expansionista, em que a relação de gênero estabelecida com o forasteiro esteve, antes, atravessada pelo domínio cultural.

### Referências:

- AGULHON, M. **Marianne au combat**. L' imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880. Paris: Flammarion, 1979.
- AILLY, P. D'. **Imago mundi** ([Reprod.]). Louvain: J. de Paderborn, 1483. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40223090r/PUBLIC>> Acesso em: 20 out 2014
- ALENCAR, J. **Iracema**: Lenda do Ceará. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- BOURDIEU, P. **La dominación masculina**. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DUMONT, L. **Homo hierarchicus**. Essai sur le système des castes. Paris: Galimard, 1966.
- GOUGES, O. **Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne** (1791), Paris: Mille et une nuits, 2003.
- MONTAIGNE. **Des Cannibales** (1584). In: *Essais, Livre Premier*. Paris: Librairie Générale Française, 2002.
- ROUSSEAU, J-J. **Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes** (1753).Paris: Flammarion, 1971.
- ROUSSEAU, J-J. **Du Contrat social** (1762).Livres I et II. Paris: Hatier, 2011.
- ROUSSEAU, J-J. **Emile ou de l'éducation** (1762). Paris:Flammarion, 2009.

SANTA RITA DURÃO. **Caramuru** (1781). Virtual Book: Formato: e-book/ PDF-Código:  
VBOCARAMURUPOEMAEPICO© Virtuais Books, 2002.



## REVISTA ÉPICAS

Ano 1 - N. 1 - jun 2017  
ISSN 2527-080X

**Relatos de pesquisa  
Comptes rendus de recherche**



SANTOS, Éverton de Jesus. A ironia no poema épico *Marco do mundo*, de W. J. Solha. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 173-186.

**A IRONIA NO POEMA ÉPICO MARCO DO MUNDO, DE W. J. SOLHA**  
**THE IRONY IN THE EPIC POEM MARCO DO MUNDO, BY W. J. SOLHA**

Éverton de Jesus Santos<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

**RESUMO:** Este trabalho propõe-se a relatar o desenvolvimento da pesquisa intitulada “Um marco epopeico: a Babel irônica de Solha”, 2014, na qual analisamos ocorrências da ironia no poema épico *Marco do Mundo* (2012), observando aspectos como natureza, formas e funções desse procedimento na obra. Para tanto, partimos de referenciais teóricos que tratam do épico – para percebermos as peculiaridades desse gênero literário – como Silva (2007) e Ramalho (2007; 2013); além de obras relacionadas ao pós-modernismo – estética da contemporaneidade – como Hutcheon (1991) e Lipovetsky & Serroy (2001). No tocante, mais especificamente, à ironia, foram essenciais as contribuições de Jankélévitch (1986), Brait (2008), Duarte (2006), Colebrook (2004), Booth (1974), Muecke (1995), Kierkegaard (2013), dentre outros. Com relação aos nossos recortes, eles estiveram pautados, mormente, em questões de ordem religiosa, levando-nos a refletir sobre a ideologia como forma de manipulação em massa e das massas. Logo, as relíquias sagradas, a catequização, a Via-Crúcis, quando vislumbradas pela potencialidade do ironismo, servem como pontos de partida para críticas que, longe de pregarem o falso moralismo ou de serem heréticas, têm em vista agenciar a compreensão, a conscientização e a libertação do leitor atento, ativo e predisposto à mudança de comportamento (se for o caso).

**Palavras-chave:** Ironia; W. J. Solha; *Marco do Mundo*; Pós-modernismo.

<sup>1</sup> Graduado em Letras Português Licenciatura pela UFS em 2014 e Mestre em Letras (2016) pela mesma universidade, com bolsa do CNPq, desenvolveu, sob a orientação da Profa. Christina Ramalho, a dissertação intitulada “Eu-Mundo-Homem: a estética holística da trilogia épica de W. J. Solha”. Atualmente é doutorando do mesmo programa, com investigação sobre a epopeia latino-americana. E-mail: evertonufs2010@hotmail.com.

**ABSTRACT:** This work proposes to report occurrences of the ironic mechanism in Solha's epic poem *Marco do Mundo*, intending to observe the nature, the forms and the functions of such a procedure. For that, we worked with theoretical references that care for the epic – since one of our preoccupations was to notice the peculiarities of this literary genre – as Silva (2007) and Ramalho (2007; 2013); besides works related to post-modernism – contemporary aesthetics – as Hutcheon (1991) and Lipovetsky & Serroy (2001). In respect, more specifically, to the irony, were important the contributions of Jankelévitch (1986), Brait (2008), Duarte (2006), Colebrook (2004), Booth (1974), Muecke (1995), Kierkegaard (2013), among others. Regarding our cuttings, they ruled mostly in religious points of order, leading us to reflect about the ideology like manipulation form in mass and of the masses. The sacrosanct relics, for catechization, the stations of the cross, when glimpsed by potential of irony and serve as starting points for criticisms that, far from catch the false moralism or of being heretical, have in mind to negotiate the comprehension, the understanding and reader's attention.

**Keywords:** Irony; W. J. Solha; *Marco do Mundo*; Post-modernity.

## Introdução

O mito da Torre de Babel tem sido propagado por milênios, principalmente através do discurso religioso, não perdendo, assim, o teor de narrativa universal que o constitui. A respeito das suas interpretações, a confusão das línguas e a supremacia do Deus onipotente que mostra o seu poder castigando o orgulho dos homens são apenas alguns dos temas ligados a esta passagem bíblica, a qual seria moralizante e teria intuito pedagógico. Tomando como base o potencial maravilhoso e histórico dessa narrativa, Waldemar José Solha escreveu o poema épico *Marco do Mundo*, lançado em 2012, no qual não apenas se assiste à atualização pós-moderna do mito já citado, como também ao desfile de fatos os mais diversos da história da humanidade, tudo isso revestido por uma poesia de estilo “macarrônico”. A Babel, que se transforma, na obra do escritor paraibano, num Marco de proporções estratosféricas, abarca o global, o local, o heterogêneo e o múltiplo, e talvez por isso entrever, na superposição dos pisos, a ironia como uma argamassa necessária para a solidificação do edifício literário.

Em *Marco do Mundo* (2012), de Solha – que é poeta, pintor, ator, compositor, ensaísta, enfim, um multiartista e intelectual –, há uma compilação de episódios e referenciais determinantes da história da humanidade e da experiência humano-existencial – filmes, pinturas, obras literárias, artistas, religiões, lugares, ferramentas, animais, diferentes idiomas e raças, tudo vai sendo catalogado e se amalgama no relato. “Babel”, que etimologicamente significa “confusão”, é, pois, um sinônimo e um mote para o segundo poema longo de Solha, bem como o filme *Metropolis* (1927), de Fritz Lang. E o edifício metaepopeico que se ergue é concebido a partir de variados marcos, sejam eles históricos, literários, culturais, humanos, políticos, filosóficos etc.

Assim, não é de se estranhar os críticos mormente descreverem essa poema longo como uma avalanche, um texto cataclísmico, caleidoscópico, entorpecente, que parece convidar o leitor para uma leitura sem pausas, tão rápido e fluido o ritmo articulador do texto, em cujas malhas diversos tipos de conhecimentos são amalgamados até solidificarem a obra.

O mote central do poema em tela dá-se a partir do vislumbre da Babel bíblica – que, no épico solhiano, assume significações contemporâneas –, símbolo da sede de conhecimento humano na tentativa de alcançar o divino, mas também está implicada nela a relação com a diversidade que caracteriza a confusão das línguas e dos povos no contexto daquele evento representado nas antigas escrituras. Pode-se dizer, inclusive, que é daí que solha retira a matéria épica de que necessita para a sua criação poemática.

Daí que, na construção do *Marco* solhiano, uma Torre de Babel globalizada e pós-moderna, no sentido de confusa, contemporânea, híbrida, composta por identidades deslocadas e diversas, não poderia faltar o traço de humorismo que lhe dá ainda mais fluência e irreverência. Logo, eis que, em meio ao turbilhão lírico, narrativo, paródico e carnavalesco que mostra, de um ponto de vista privilegiado, nessa epopeia, aquilo que o Poeta observa, encontra-se também o humor, utilizado de modo inteligente e diligente, ora com uma feição mais popular, ora mais elitista; e, por vezes, ácido, mordaz, revelador: geralmente revestido pela capa da ironia, que desemboca na sátira e na ridicularização.

Como falamos anteriormente, a ironia se faz notável no plano expressivo da obra, o que revela certas intenções por meio da recorrência desse recurso. Sendo assim, como identificar a ironia num contexto? E baseados em quais pressupostos os críticos afirmam que determinados textos ou contextos são irônicos ou não-irônicos? Quais as peculiaridades que a ironia apresenta, qual o seu modo de ser, sua finalidade? No contexto de *Marco do Mundo*, mais especificamente, quais as características que fundamentam o desenvolvimento deste estudo, tendo-se em vista a percepção da ironia nesse épico?

Para dimensionar essas questões, nossa revisão bibliográfica partiu de três frentes: uma especificamente voltada para o estudo da ironia; outra que nos deu embasamento para o tratamento do gênero épico, e mais outra, que nos levou a abordar a pós-modernidade. Na revisão da literatura e nas nossas análises crítico-reflexivas, priorizamos uma correlação entre

essas frentes, de forma que consigamos aliar as teorias aos nossos estudos quando da observação de alguns recortes das ironias no poema.

No que concerne à epopeia, as teorias de maior relevância para o nosso estudo foram *História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso* (2007), de Anazildo Silva e Christina Ramalho, e *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Ramalho. Quanto ao primeiro, observa-se o foco na Semiotização Épica do Discurso, através de categorias como a matéria épica, o herói e a dupla instância de enunciação (eu-lírico/narrador), além da referência aos modelos épicos, que vão do Clássico ao Pós-Moderno, vinculados às matrizes épicas Clássica, Romântica e Moderna. Ademais, fala-se ainda das contribuições de teóricos desde Aristóteles, e se elucidam as questões relacionadas ao hibridismo, ao sujeito épico, ao mito e à história. Acrescente-se a tudo isso que essa obra traz exemplos de análise de epopeias como *Os Lusíadas*, de Camões; *Caramuru*, de Santa Rita Durão; *Prosopopeia*, de Bento Teixeira; e *Mensagem*, de Pessoa.

O texto de Ramalho (2013), por seu turno, apresenta uma metodologia de análise de poemas épicos, visando à aplicação de conceitos teóricos a um conjunto de obras, que conta com excertos da *Eneida*, de Virgílio, *Nordestinados*, de Marcus Accioly, *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, *As marinhas*, de Neide Archanjo, *Trigal com corvos* (2004), de Solha, dentre outras epopeias, tanto nacionais quanto de outras nacionalidades e de diferentes épocas. Assim, categorias formais como “proposição”, “invocação” e “divisão em cantos” e os planos literário, histórico e maravilhoso, além do heroísmo épico, são abordados detalhadamente, demonstrando o intuito pedagógico da obra, a qual tem também a intenção de desconstruir a recente tradição teórico-crítica sobre o gênero épico – que tem sido vítima de injustiça e foi erroneamente dado como esgotado no século XVIII.

Partindo dos pressupostos teóricos referentes ao épico, pudemos perceber não apenas a evolução desse gênero literário, mas também caracterizar *Marco do Mundo* de acordo com o modelo de epopeia pós-moderna, além de vislumbrarmos aspectos como a hétero-referenciação, que ocorre quando o autor se utiliza de mecanismos como a intertextualidade e a intratextualidade na composição do novo texto, mais uma das características da poética solhiana. Outros traços evidenciados foram a matéria épica centrada na Torre de Babel, a carnavaлизação, a ausência de divisão marcada de cantos, um prólogo fragmentado e disperso, uma

autoinvocação reincidente e metatextual, uma voz autoral engajada e a construção do que podemos chamar metaepopeia. As 255 estrofes e os 1732 versos distribuem-se por um ritmo célebre e com uma variância de extensão; usam-se o negrito, o sublinhado e os espaços em branco como formas de destaque; os referentes multicontextuais, as citações explícitas, as formas coloquiais de linguagem, a ênfase do plano narrativo no conteúdo histórico e o eu-lírico metonímico que é sujeito da obra são, ainda, características estruturantes do *Marco*.

No que diz respeito à contemporaneidade, o nosso escopo contou com obras como *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção* (1991), de Linda Hutcheon, *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada* (2011), de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, e *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (2001), de Milton Santos. A partir delas, foi possível observar o panorama da sociedade atual, em sua pretensa evolução, bem como pudemos nos inserir, teoricamente, num espaço em que novas configurações estão sempre se constituindo, seja identitária, cultural ou socialmente; seja na abstração ou na concretude.

Mudando o foco da epopeia e da pós-modernidade para a ironia, explicitamos, sucintamente, alguns pressupostos adotados por estudiosos no tocante a essa figura retórica. Levando em consideração as leituras efetuadas, partimos da definição básica de ironia, que seria “dizer o contrário daquilo que se disse”, noção atribuída a Quintiliano, no século V, conforme afirma Claire Colebrook (2004, p. 1). No entanto, talvez não seja surpreendente dizer que, durante muitos séculos, foram muitos os que repetiram – e os que repetem – o pensamento do orador romano, restringindo, dessa forma, o potencial da ironia. Sigmund Freud, por exemplo, acerca dessa figura do discurso, diz, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1977), que se trata da “representação pelo oposto” (p. 88). Isto significa dizer que, na concepção freudiana, a ironia acontece quando é necessário que o leitor/ouvinte se atenha ao contrário daquilo que está sendo exposto, pois este é o dado mais significativo.

No âmbito do cômico, por sua vez, Henri Bergson, em seu livro, publicado originalmente em 1901, *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade* (2007), explora, de modo mais abrangente, as peculiaridades da ironia, dizendo que seria um dos tipos de “transformação cômica das frases” (p. 87), ou seja, a linguagem, em contextos determinados, seria posta a serviço do risível ao ser transformada ou ao lhe serem atribuídos sentidos não literais e de ordem

humorística. Por isso, falando em “eloquência sob pressão”, assinala uma função do procedimento irônico, o qual serviria para denunciar a verdade dissimulada, ao passo que finge acreditar naquilo que é enunciado. A denúncia, feita por uma voz eloquente, corresponde a uma operação de retirada do véu que encobre a aparente verdade, a fim de mostrar a real face daquilo que está sendo representado de forma velada. Desse modo, são exigidas do leitor, do ouvinte ou do espectador atenção, perspicácia e participação, para que possam dialogar com o emissor da mensagem, de modo que o sentido pretendido seja assimilado, completando-se assim o ciclo da ironia e realizando-se a sua consolidação com eficácia.

Outro referencial que traz apontamentos acerca da figura retórica de que vimos tratando é André Jolles, no capítulo “O chiste”, do livro *Formas simples* (1976). O autor define a ironia em oposição à sátira, mas situa ambas no campo da zombaria, diferenciando-as quanto à mordacidade, uma vez que naquela haveria um traço de solidariedade entre zombador e zombado, além do intuito pedagógico, mas, na sátira, por sua vez, os traços mais sobressalentes seriam a reprovação e a destruição do alvo que ela tem em vista.

Na série de estudos que têm como objeto especificamente o procedimento irônico<sup>2</sup>, destacamos o livro *Irony* (2004), de Colebrook, que, além de observar a presença deste tropo na literatura e em textos teóricos, filosóficos e na crítica pós-moderna, apresenta uma perspectiva desconcertante acerca da ironia, chegando a dizer que, pela simplicidade de sua definição, ela se tornou curiosamente indefinível. Além disso, nessa obra, é notável a ampliação do enfoque dessa figura, posto que ela, segundo a estudiosa, passa a representar uma característica imanente à própria pós-modernidade: “*We live in a world of quotation, pastiche, simulation and cynism: a general and all-encompassing irony*” (2004, p. 1).

Fundamentados nos textos críticos, notamos que a ironia não é um processo ingênuo e desinteressado, visto que ela passou, há muito, de mero tropo discursivo a um modo de definição da contemporaneidade. Acrescente-se a isso que o fato de ser elitista – pois nem todos a compreendem – e de necessitar da cumplicidade do leitor/ouvinte para que a significação seja

<sup>2</sup> Ainda acerca dos estudos críticos que tratam da ironia, para que tenhamos respaldo para a análise dos recortes do nosso *corpus*, as obras *Ironia em perspectiva polifônica* (2008), de Beth Brait; *Ironia e humor na literatura* (2006), de Lélia Parreira Duarte; *A rhetoric of irony* (1974), de Wayne Booth; *O conceito de ironia constantemente relacionado a Sócrates* (2013), de Søren Kierkegaard; *Ironia e o irônico* (1995), de Douglas Muecke; e *La ironía* (1986), de Wladímir Jankelévitch, dentre outros, foram referenciais imprescindíveis para o nosso embasamento.

plena faz com que se veja, na conjuntura do presente trabalho, que o procedimento irônico exige engajamento tanto na sua produção quanto na sua recepção, para que a comunicação seja eficaz. Logo, percebe-se que entre aquilo que “é” e o que “parece ser” e entre o dito e o implícito estão imbricados visões de mundo, pontos de vista, concepções e valores: e a ironia fulgura e neles se instala.

Em face do exposto, e partindo de estrofes como “*Não vê que o poeta é um deus... com templos que já são museus?*” (SOLHA, 2012, p. 29), dentre outras, observamos a necessidade de compreender o modo como o ironismo se expressa no *Marco* e qual a sua função, haja vista a crítica a alguns sistemas e estruturas sociais, principalmente relacionados à religião. Com efeito, o que nos levou a escolhê-la para investigação foi o modo como a conjuntura contemporânea, cujo foco centra-se no mundo, é atualizada mediante a imersão do imaginário humano nos mais diversos modos de existência seja da arte, da economia, da política, da religião, do cotidiano, das mídias: é como se víssemos, nesse épico de quase cem páginas, o desfile da humanidade como o viu Brás Cubas durante o seu delírio. A sensação é de susto e esplendor: na nossa aparente lucidez, somos vertiginosamente tragados pelo abismo de realismo e arte, pelo soerguimento de um estonteante – e bem-humorado – edifício literário.

Ressalvamos que considerar o *Marco* como uma epopeia irônica seria exagerar essa caracterização. Notam-se nuances, passagens, sugestões, mas, como um todo, não poderíamos classificar tal obra como completamente irônica. Para além disso, selecionar essa obra para compor o nosso *corpus* é também dizer sim a uma epopeia que convida a acompanhar os excursos do Poeta por entre os pisos do *Marco/Poema*. A superposição de planos, o que sugere a construção, e o movimento incessante diante dos olhos do leitor trazem desde aspectos bíblicos até pagãos; fala-se de gente e de bichos; de coisas e de arte; de tempos e de espaços, o que coaduna com o que diz Santos sobre a ideia de aldeia global em que tudo se conforma, “produzindo em toda parte situações nas quais tudo, isto é, coisas, homens, ideias, comportamentos, relações, lugares, é atingido” (SANTOS, 2001, p. 51). Não raro, o leitor é surpreendido por um chiste (um gracejo, um dito cômico), um trocadilho, um absurdo, que conferem um ar artificioso e inteligente ao texto, posto que tanto demonstra a posição ideológica

ou contraideológica daquele que o compôs, como rompe com a seriedade do mundo representado.

### **1. A ironia no *Marco*: o caso do ciborgue**

O engajamento do autor de *Marco do Mundo* é um índice do seu desprendimento em relação a certos modos de ver a existência e a história. Por isso, a releitura, de maneira crítica, de diferentes discursos institucionalizados faz brotar um dos recursos mais contundentes – em matéria de crítica – da poética solhiana, qual seja, a ironia. E é pelo prisma dessa eloquente figura que se traça um retrato da religião, principalmente a cristã, no *Marco*, mas isso não é feito de forma laudatória ou reincidemente ingênua e, sim, de modo avaliativo e desconstrutivista. A título de ilustração, e seguindo o recorte selecionado para o presente trabalho, passamos agora ao estudo de uma passagem da epopeia em tela, na medida em que a estrofe tem o foco direcionado para a religião:

Lá vem o ciborgue, queixando-se – amargo – de tudo que purga,  
até,  
de joelhos,  
ouvir uns conselhos.  
Aí,  
como se prevê,  
ejeta o queixo que lê DVD  
e recebe,  
sob o bigode,  
a hóstia do Son  
of God! (SOLHA, 2012, p. 59).

Essa estrofe aborda a confissão e a eucaristia, dois dos sacramentos eclesiais (batismo, confirmação, penitência, unção dos enfermos, ordem e matrimônio são os outros cinco). Porém, o personagem que os pratica é um ciborgue, um robô, o que, por sua vez, faz surgir um questionamento: por que um ser ao mesmo tempo orgânico e artificial celebraria esses atos rituais, depois de se queixar de tudo o que purifica?

Ao entender que a figura do ciborgue designaria um híbrido, visto não ser nem totalmente homem nem de todo máquina, podemos compreender que esse tipo de “criatura melhorada” representaria um estágio mais avançado da evolução humana. Os “joelhos”, o “queixo” e o

“bigode” são caracteres que identificam a humanidade; já o leitor de DVD que se ejeta ilustra a mecanização. Nesse contexto, eis aí retratada a configuração resultante da aplicação das descobertas tecnocientíficas ao gênero Homo.

Diante disso, dizemos que a ironia se direciona à situação catequizadora, bem como à ação eficaz dos sacramentos sobre o ciborgue revoltado que se apazigua após a genuflexão. Portanto, as noções de ideologização e alienação são trazidas à baila, juntamente com a perspectiva discursiva no que se refere ao poder disciplinador e moralizante da religiosidade. Na visão da Igreja, foi Cristo quem instituiu os sacramentos, e eles são meios para o recebimento das graças divinas, além de que seriam responsáveis por consagrar certos momentos da vida dos fiéis (como a morte, o casamento, a iniciação na fé cristã).

Converter um ser cibernético seria, assim, uma inovação no ideário eclesial: para além da clientela humana, humanizar-se-iam também os “não-humanos”. Com efeito, ampliar a abrangência e a repercussão do discurso doutrinário através da palavra e da inculcação de dogmas como a existência do Espírito Santo, componente da Santíssima Trindade, reflete o empreendimento de novos projetos por parte da instituição religiosa. A recepção aos dogmas e preceitos, por sua vez, fica por conta dos corações bem-dispostos, os quais são vistos como a terra boa onde caem as sementes que hão de germinar e reiniciar o ciclo.

Mas não precisamos nos distanciar tanto da realidade e considerar o ciborgue como uma criação de ficção científica, bastando correlacioná-lo à representação do indivíduo cada vez mais circunscrito ao seu ambiente de trabalho, submetido à estafante jornada em empregos sacrificantes, além de toda a hierárquica pirâmide que sustenta a ditadura do poder econômico. Nesse sentido, as contingências do sistema capitalista atual impõem um ritmo que nos desumaniza, de certo modo, tornando-nos máquinas, tal qual o autômato no citado filme de Fritz Lang, *Metropolis*. Logo, a aceleração da vida cotidiana e o imperativo de atender às necessidades básicas fazem do ser humano um ciborgue, pois sujeito ao poder de um sujeito financeiramente superior, daí a ironia. As palavras de Bosi, a seguir, são esclarecedoras:

Quanto à robotização intensa [...], impôs-se a partir dos anos 1960 em numerosos sistemas de produção sem, por isso, ter eliminado alguns dos males crônicos da condição operária: distância cognitiva entre o trabalhador e as razões técnicas e científicas do seu trabalho; equivalência

opressiva de tempo e dinheiro; obediência aos ritmos impostos pela empresa; perturbações de saúde causadas pelo ruído e pela competição interna no desempenho das tarefas. E do ponto de vista das relações de poder, subordinação estrutural do operário aos chefes de seção, aos engenheiros de produção e, em última instância, aos donos da fábrica (2010, p. 174).

Como se sabe, a industrialização traz benefícios à sociedade, mas a contraparte disso é a crescente e impiedosa massificação que atinge o proletariado. Segundo Bergson (2007), a tendência é que os indivíduos acompanhem o progresso das revoluções tecnocientíficas, sem que isso implique necessariamente a obtenção de resultados positivos: com o desenvolvimento das máquinas, o homem parece se tornar cada vez mais automatizado, mais rígido, menos flexível e maleável. Daí a constatação do mecânico calcado no vivo subsidia a explicação de que, quanto mais avanços, mais irreflexão, mais pressa e menos humanização. E a resultante desse processo, ainda conforme o teórico francês, é o riso corretivo e coercitivo, que tenta castigar para levar à mudança de comportamento daquele que é objeto de derrisão.

Por isso, ao tratarmos, de forma paralela, da alienação no sentido religioso e no econômico, expandimos a concepção de robotização – para remetermos ao ciborgue – de forma que ela acolha a ideia de humanidade mecanizada. O ser cibernético da epopeia de Solha, consoante a citação apresentada, não seria, então, mais do que o homem comum, perpassado pelo exorbitante volume de discursos, neste caso, o eclesiástico.

Colebrook diz que “*Irony strives to reflect on this necessary and fictional gap between a before and after of language*” (2004, p. 134). Desse modo, quando a catequização do ciborgue nos surpreende por meio da mensagem irônica que nela está embutida, resta-nos imaginar que os meios de educação religiosa avivaram a busca por novos públicos, ou que o homem que se dispõe – passiva e passionadamente – à devoção torna-se um robô. E pensar nessa última proposição é conferir certa perversidade ao poder regulador da instrução doutrinal, posto que ela muitas vezes despersonifica, automatiza e também infantiliza a audiência quando esta é inerte e ingênua, isto é, uma presa fácil na cadeia alimentar.

A confissão, a absolvição dos pecados, a penitência, a transubstanciação da hóstia, que não é mais pão, mas o corpo do “Son of God” (o Filho de Deus), tais são os sacramentos aplicados ao ciborgue ou as atitudes tomadas no acolhimento dele por meio da prescrição das virtudes teologais e da instituição da crença. E, contrariando isso, o julgamento irônico suscita a discussão e a meditação acerca dos ditos institucionalizados, porque

Ver alguma coisa irônica na vida é apresentá-la a alguém como irônica. [...] Esta é uma atividade que exige, além de uma larga experiência de vida e um grau de sabedoria mundana, uma habilidade, aliada a engenho, que implica ver semelhanças em coisas diferentes, distinguir entre coisas que parecem as mesmas, eliminar irrelevâncias, ver a madeira a despeito das árvores, e estar atento a conotações e ecos verbais (MUECKE, 1995, p. 61).

E o que o Poeta vê de tão extraordinariamente irônico a ponto de tornar-se relevante, na Babel, o aparecimento de uma entidade que admite múltiplas leituras? Esse ciborgue, ou esse humano parodiado, para facilitar a compreensão, o que ele faz, em suma, para merecer o tratamento dissidente e extravagante do ironismo?

Depois de tudo o que foi dito, resta-nos exorcizar a perspectiva alienante, na medida em que ela não delineia os contornos da verdadeira religião. Resgatar as almas dos seres cada vez mais robotizados e libertá-los da corriqueira falta de sentido da vida é uma coisa; mas influir na consciência dos indivíduos de modo que eles se tornem imbecilizados ou impessoais, meras ovelhas no vasto rebanho, isso seria fazer com que se canalizassem as intelecções em prol de um fim utópico cujo nome é Paraíso, sinônimo de Felicidade Eterna.

Lembramos ainda que, para receber um sacramento, é necessário encontrar-se em estado de graça, ou seja, com o coração purificado das faltas. Desse modo, se o ciborgue sente o chamado da salvação, se se doa aos ensinamentos, se o arrependimento lhe dá a medida da bem-aventurança, não será difícil alcançar o estado de sublimidade e transcendência. Porém, o que importa à ironia é esclarecer a natureza dos meios e a finalidade da consagração, já que “não é difícil perceber que o discurso persuasivo se dota de recursos retóricos objetivando o fim último de convencer ou alterar atitudes e comportamentos já estabelecidos” (CITELLI, 1988, p. 32).

E o fato de o ciborgue acolher a interferência do padre/pastor, o interlocutor, silenciando e aceitando ser catequizado? Isso se deve ao autoritarismo da persuasão via discurso religioso, ao passo que, segundo Citelli, “o eu enunciador não pode ser questionado, visto ou analisado; é ao mesmo tempo o tudo e o nada” (1988, p. 48). E esse que fala pela voz de outrem não é senão o Deus supremo, que age sem interagir diretamente com o seu receptor, no caso, o devoto. Assim, o livre consentimento por parte deste permite a absorção incontestável de quaisquer formas de signos linguísticos possuídos pela ideologia.

Nesse contexto, apreciar com maior perspicácia o procedimento irônico no segundo livro da trilogia solhiana possibilita não apenas o riso irreverente, mas também o aguçar do senso desprovido de letargia. Isso porque, para compreender a ironia, é preciso dialogar com o emissor, para que se consiga atribuir sentido àquilo que está sendo exposto. Como consequência desse contato entre os polos emissor-mensagem-receptor, o que se espera é a ampliação da capacidade de compreensão dos discursos, o despertar da consciência crítica, além de que a produção do conhecimento também ocorre a partir do momento em que se entende que a ironia não é só uma figura retórica, mas uma maneira de assimilação e leitura do mundo, uma vez que denuncia, dando-nos pelo avesso, o perfil do discurso dominante.

### **Considerações finais**

Feita esta pesquisa (da qual apenas apresentamos aqui um recorte) sobre a Babel pós-moderna de Solha – esse épico onde tudo é lícito, tudo se mistura –, vemos que a operação irônica leva à elaboração de novas significações, traz à tona a natureza de preconceitos alicerçados no seio social, arquiteta o aclaramento da ignorância pelo prisma da Luciferina, gera a atividade de corpos que imergiram na hipocrisia e na inanição. Logo, a postura de quem fabrica o ironismo é, pois, mais vigilante, mais vigorosa e mais lúcida – e lúdica, mesmo quando séria – porque tem em vista suscitar a mudança, a moralização, a “desrepressão”, o instinto de defesa e de ofensiva por parte daqueles que compreendem a mensagem e releem suas experiências e suas práticas sociais. Nesse ínterim, a ironia tem em comum com a poesia o fato de também ser “senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte” (PAZ, 1982, p. 30). A necessidade de existir esse terceiro elemento, o qual viabiliza a realização do dito irônico, juntamente com o emissor e a mensagem, demonstra a característica imanente desse tropo de linguagem: ela carece de alguém que a reconheça para, dessa forma, poder valorá-la e interpretá-la, numa atitude que proporciona descobertas, aprendizagem e conscientização, amadurecimento e, se necessário, mudança de postura.

Ressaltando, por fim, o trabalho da literatura quando ela possui traços de ironia, vemos que o desenraizamento das palavras e a fixação de significados a elas confere valores plásticos, formais, afetivos e simbólicos à mensagem. Destarte, seguir os gestos e a experiência do escritor é, em

certa medida, recriar o texto, fertilizá-lo, “desermetizá-lo”. E tudo o que o ironismo quer é ser compreendido, para, só assim, aniquilar o invólucro invisível das instituições, ensinar o respeito, simplificar, desmascarar, conter, destilar, purificar as falsas aparências, insultar os mediocres, vaidosos e ridículos, injuriar a mentira e o cinismo, mantendo uma certa transparência nos discursos que são evidenciados.

Para além dessa investigação que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso, no âmbito da graduação acadêmica, finalizamos a pesquisa acerca da estética solhiana na composição das suas três epopeias: *Trigal com Corvos* (2004), *Marco do Mundo* (2012) e *Esse é o Homem: Tractatus Poético-Philosophicus*. O interesse por essas obras recaiu sobre a apreensão do belo artístico, além de situá-las na estética pós-moderna, de modo a compreendermos, a partir de cinco aspectos, como as metaepopeias constroem a poética solhiana. Nesse sentido, a metalinguagem e o mito da criação literária, a presença épica, a hétero-referenciação, a autorreflexão autobiográfica e o diálogo interartístico foram contemplados como mecanismos que colocam essa trilogia nas sendas dos poemas longos contemporâneos.

### Referências bibliográficas

- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade.** 2<sup>a</sup> Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007; Coleção Trópicos.
- BOOTH, Wayne C. **A rhetoric of irony.** Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- BOSI, Alfredo. **Ideologia e contraideologia: temas e variações.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CITELLI, Adílson. **Linguagem e persuasão.** 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- COLEBROOK, Claire. **Irony.** London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004.
- FREUD, Sigmund. **Os Chistes e Sua Relação com o Inconsciente.** Rio de Janeiro: Imago editora LTDA, 1977, volume VIII.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção.** Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JOLLES, André. O chiste. In: **Formas simples.** São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada.** Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PAZ, Octávio. Poesia e poema. In: **O arco e a lira.** \_\_\_\_\_. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 15-31.
- RAMALHO, Christina. Em torno do épico: outras contribuições teórico-críticas, heroísmo, hibridismo, mito e história. In: SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 177-324.
- RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura.* 1a. ed. Rio de janeiro: Uapê, 2013.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 6a Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SILVA, Anazildo V. da. A semiotização épica do discurso. In: SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 13-173.
- SOLHA, W. J. **Marco do Mundo.** João Pessoa: Ideia, 2012.



REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

MENDONÇA, Luciara Leite de. O heroísmo épico em *Zumbi, um sonho da igualdade*, cordel de Gigi. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 187-193.

**O HEROÍSMO ÉPICO EM  
*ZUMBI, UM SONHO DA IGUALDADE*, CORDEL DE GIGI**

**EPIC HEROISM IN  
*ZUMBI, UM SONHO DA IGUALDADE*, CORDEL DE GIGI**

Luciara Leite de Mendonça<sup>1</sup>  
Mestranda em Estudos Literários/UFS

**RESUMO:** Esta pesquisa tem por finalidade enfocar o tratamento histórico e mítico dado à figura heroica de Zumbi dos Palmares, no cordel *Zumbi, um sonho da igualdade* (s/ano), de Gigi. Considerando as relações entre a teoria épica do discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, a obra *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Christina Ramalho, e a literatura de cordel (CAVIGNAC e CURRAN), buscaremos defender a pertinência de se abordar determinado segmento da literatura de cordel como uma épica popular. Em seguida, estudaremos a inserção de Zumbi dos Palmares na história do Brasil (AUGEL, SANTANA e ARAÚJO) e o modo como Zumbi aparece retratado no poema, em especial no que se refere às características que lhe conferem o status de herói épico. Sobre Zumbi dos Palmares, em termos de registro histórico, serão investigadas obras que contemplam esse tema, de modo que a confrontação com o conteúdo histórico e mítico do poema seja possível.

**Palavras-chaves:** Zumbi dos Palmares; Herói épico; Literatura de cordel; Gigi.

---

<sup>1</sup> Atualmente desenvolve a pesquisa “Quatro representações de Zumbi dos Palmares em cordel épico”, no Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, com bolsa FAPITEC. Orientadora: Prof.a-Dra. Christina Ramalho.

**ABSTRACT:** The aim of this research is to focus on the historical and mythical treatment given to the heroic figure of Zumbi dos Palmares, in *Zumbi, um sonho da igualdade* (s/year), by Gigi. Considering the relationships between Anazildo Vasconcelos da Silva's epic discourse, Christina Ramalho's *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), and cordel literature (CAVIGNAC and CURRAN), we will seek to defend the pertinence of addressing some segment of cordel literature as a popular epic. Next, we will study the insertion of Zumbi dos Palmares in Brazilian history (AUGEL, SANTANA and ARAÚJO) and the way in which Zumbi is portrayed in the poem, especially with regard to the characteristics that give him the status of an epic hero. About Zumbi dos Palmares, in terms of historical record, will be investigated works that contemplate this theme, so that the confrontation with the historical and mythical content of the poem is possible.

**Keywords:** Zumbi dos Palmares; Epic Hero; Cordel literature; Gigi.

## Introdução

O Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “O heroísmo épico em *Zumbi, um sonho da igualdade, cordel de Gigi*” foi submetido à banca de avaliação constituída pelas professoras Christina Bielinski Ramalho e Rafaela Felex Diniz Gomes Monteiro de Farias, na Universidade Federal de Sergipe, no dia 12 de fevereiro de 2015, tendo obtido nota máxima. Neste relato, apresento as linhas gerais do projeto de pesquisa envolvido e uma síntese do trabalho final, discriminando suas partes e as principais conclusões a que cheguei. Antes, contudo, cabe destacar que a pesquisa vinculou-se ao GT 3 do CIMEEP e teve como orientadora a Profa. Dra. Christina Ramalho.

### 1. O projeto

O projeto de pesquisa apresentado ao Curso de Letras-Português como requisito parcial ao desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso foi entregue para análise em agosto de 2014. O mesmo estava dividido em: introdução, tema e problemas, objetivos (geral e específico), hipóteses, variáveis e respectivas definições empíricas, quadro teórico de referência, metodologia, cronograma de atividades e bibliografia. Na introdução, apresentei a origem do trabalho (de onde veio a ideia), falei sobre o meu envolvimento com o CIMEEP e sobre a importância da obra épica. Além disso, discriminei cada capítulo do trabalho, esclarecendo que aspectos seriam desenvolvidos em cada um deles. E concluir frisando a que resultados eu pretendia chegar. Em temas e problemas, especifiquei o tema da pesquisa (estudo da

representação épico-heroica de Zumbi dos Palmares, no cordel de Gigi, intitulado *Zumbi, um sonho da igualdade*) e suscitei o problema a ser analisado (verificar se há discrepâncias e convergências com relação à inserção de Zumbi dos Palmares na história do Brasil). Na justificativa deste projeto eu introduzi comentários sobre a renovação do gênero épico e a aproximação entre o épico e o segmento da literatura de cordel que versa sobre matérias épicas o que permite a compreensão da existência de uma “épica popular”. Em seguida, falei um pouco sobre a importância histórica e mítica de Zumbi dos Palmares e o modo como Gigi se apropriou da imagem de Zumbi para elaborar seu cordel. E conclui, ratificando o tipo de heroísmo que Zumbi representa, destacando a importância do cordel como registro histórico-cultural. Quanto aos objetivos, geral e específico. No primeiro ressaltei o que a minha pesquisa objetivava de maneira sintética (enfocar o tratamento histórico e mítico dado à figura heroica de Zumbi dos Palmares, no cordel *Zumbi, o sonho da igualdade* (s/ano), de Gigi). No segundo, destaquei os objetivos de maneira específica, delineando cada ponto que objetivava encontrar na minha pesquisa (Discriminar aspectos formais da obra em questão; Caracterizar a matéria épica desenvolvida no poema; Caracterizar o plano literário da obra; Investigar os referentes históricos presentes na obra; Investigar os referentes míticos presentes na obra; Dimensionar o modo como o heroísmo épico é apresentado na obra; Dimensionar as possíveis relações entre a poesia épica e a literatura de cordel; Refletir sobre a importância cultural de Zumbi dos Palmares para a cultura brasileira). No tópico hipóteses, variáveis e respectivas definições empíricas, ressaltei que a partir da teórica épica do discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, a obra *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Christina Ramalho, e textos críticos e teóricos sobre a literatura de cordel (CAVIGNAC e CURRAN), buscaria defender a pertinência de se abordar determinado segmento da literatura de cordel como uma épica popular. Quanto à inserção de Zumbi dos Palmares na história do Brasil e o modo como Zumbi aparece retratado no poema, em especial no que se refere às características que lhe conferem o status de herói épico, a questão principal que norteada é: até que ponto o cordel em questão dialoga com a História do Brasil, visto ter a figura de Zumbi dos Palmares importante teor mítico simbólico? Sobre Zumbi dos Palmares, portanto, em termos de registro histórico, serão investigadas obras que contemplam esse tema, de modo que a confrontação com o conteúdo histórico e mítico do poema sejam possíveis. Destarte, no quadro

teórico de referência, especifiquei a fundamentação teórica que nortearia a pesquisa. Por conseguinte, com relação a metodologia especifiquei como se desenvolveria cada etapa do projeto. Quanto ao cronograma de atividades, os meses que seriam reservados para o estudo da base teórica até a entrega do trabalho final à banca examinadora.

## 2. O trabalho final

O trabalho final apresentado ao Departamento de Letras (DLI) da Universidade Federal de Sergipe, Campus Prof. Alberto Carvalho, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras, seguiu o que foi exposto no projeto de pesquisa deste trabalho. Entretanto, foi desenvolvido em três capítulos. No primeiro, destaquei os aspectos teóricos sobre o gênero épico e a literatura de cordel. Mais precisamente, fiz uma síntese da teoria épica de Silva e também das categorias épicas, conforme o livro *Poemas épicos: estratégias de leitura* (RAMALHO, 2013). No segundo capítulo, a abordagem se direcionou a reflexão sobre a inserção do nome de Zumbi dos Palmares nos livros de História do Brasil e na literatura brasileira. Para tanto, recorri a Moema Parente Augel, Karla Cristina Santana e Patrícia Araújo. No terceiro, falei sobre a obra escolhida *Zumbi, um sonho da igualdade* (s/a), tanto em relação aos aspectos estruturais que a aproximam da poesia épica quanto ao desenvolvimento do heroísmo no poema.

De modo geral, ao longo da pesquisa procurei estudar, criticamente, a presença da figura heroica de Zumbi dos Palmares no cordel *Zumbi, um sonho de igualdade*, de Gigi, de modo a avaliar o diálogo entre os referentes históricos e míticos relacionados à figura deste herói. Sinteticamente, busquei chegar à conclusão de que realmente o gênero épico não está estagnado, e que, além disso, pode receber um novo olhar podendo se estender à produção do cordel. Outrossim, evidenciei até que ponto o cordel em foco dialoga com a História do Brasil, relacionando a literatura de cordel ao gênero épico.

A partir dos pressupostos teóricos elencados por Ramalho (2013) em *Poemas épicos: estratégias de leitura* e da teoria épica de Anazildo Vasconcelos da Silva, contei a relação entre a literatura de cordel e o gênero épico, analisando a obra *Zumbi, um sonho da igualdade*, uma vez que nele se fazem presentes algumas manifestações discursivas que o ligam ao épico: a obra em questão é um poema longo, que apresenta os três planos estruturais definidos por Silva,

o plano histórico, o maravilhoso e o literário, e, além disso, possui a dupla instância de enunciação assumida pelo eu lírico/narrador.

No mais, sobrelevei a teoria épica, evidenciando que esta pode ser utilizada como instrumento para a leitura de um segmento de cordel, quando este, articulando o plano do maravilhoso e histórico de determinada temática, desenvolver uma matéria épica legítima e capaz de promover a fusão entre a realidade e mito inerente às obras épicas. Esse diálogo entre o épico e o cordel é notório, pois contemplado através do olhar épico, o cordel consolida-se como um canal direto para a afirmação de expressões culturais, regionais e nacionais de um povo, ou seja, o seu “epos”. Por outro lado, nesse mesmo viés, o cordel se faz veículo capaz de “coletar histórias”. Noutras palavras, o gênero cordel, assim como o épico é capaz de transmitir a identidade do povo.

Além disso, no trabalho final comprovei que a poesia épica assim como o cordel são manifestações literárias naturalmente híbridas. Enquanto a primeira, em termos formais, é híbrida pela sua dupla instância de enunciação, o cordel, em termos de conteúdo, pelo seu caráter transmissor de uma cultura estereotipada e muitas vezes marginalizada que desestabiliza as fronteiras entre o popular e o erudito e pela sua essência folclórico/cultural agregados aos símbolos que permeiam o rural/urbano constitui uma manifestação híbrida. E esse processo de hibridação permite, por exemplo, que o cordel promova a fusão entre história e mito, o que o coloca no patamar das manifestações literárias épicas. Nesse sentido Ramalho diz:

Desse processo originam-se, principalmente no seio das culturas urbanas, novos produtos híbridos, que agregam o artesanal e o industrial, o tradicional e o moderno. Essa realidade, quando o tema de interesse é a produção épica brasileira, pode explicar, por exemplo, a reavaliação do cordel a partir da teoria épica do discurso ou, ainda como exemplo, visto que só as análises e a historiografia propriamente ditas consolidarão essas possibilidades, a transmigração de determinadas matérias épicas para polos diversos da cultura brasileira (RAMALHO, 2007, p.221).

E por fim, seguindo Ramalho, em *Poemas épicos: estratégias de leitura*, a qual enfatiza que é necessário analisar a presença de algumas categorias (o plano literário, o plano histórico, o plano maravilhoso e o heroísmo épico; além de outras que podem ou não estar presentes: a preposição, a invocação, a divisão em cantos), para identificar um texto como poema épico, elenquei e discorri sobre cada uma delas, relacionando-as ao cordel em análise.

## **Principais conclusões**

A literatura de cordel se faz recurso de grande valia histórica, haja vista que, simultaneamente, registra fatos da vida brasileira, conta sobre o cotidiano, os anseios e o imaginário de nosso povo. Desse modo, ressaltamos a importância do cordel como registro histórico-cultural, visto que os poetas de cordel inspiram-se na tradição oral para escrever suas histórias, imaginando episódios, e, por conseguinte, inventam personagens que lembram estranhamente aqueles das “histórias da tradição”, como ressalta Julie Cavignac (2006, p. 24), em *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil*. Assim, Gigi na elaboração das características imaginativas de Zumbi, faz uso desses elementos decorrentes da tradição do cordel, utilizando-os para retratar e exaltar o herói Zumbi dos Palmares.

O cordel, enfim, permanece como veículo para transmissão da nossa cultura e do imaginário da sociedade do interior, visto que é a partir do cordel que são repassadas as lendas, os contos e os mitos. Ao analisar esse tipo de expressão literária, percebemos que se fundem dois universos, pois a exaltação à figura histórico-mítica de Zumbi dos Palmares, um típico herói épico, por seu trânsito pelo histórico e pelo maravilhoso, feita à moda do cordel, faz com que o texto se assemelhe às manifestações do gênero épico, o qual passou por transformações, mas que, contudo, permanece vivo nas obras épicas contemporâneas, entre elas, a literatura de cordel que explora história e mito.

A partir dos estudos teórico-críticos sobre a evolução do gênero épico desenvolvidos por Anazildo Vasconcelos e das categorias de análise dos poemas épicos elaboradas por Christina Ramalho foi construído o corpo teórico desse trabalho. Além disso, levei em conta os estudos de alguns textos críticos e teóricos acerca da literatura de cordel desenvolvidos por Julie Cavignac e Mark Curran. Ademais, para elencar a parte histórica consideramos pesquisas de Augel, Santana e Araújo. A confluência de todo esse aparato teórico e crítico convergiu para nossa ideia inicial de defender um segmento da literatura de cordel como uma épica popular.

Quanto à inserção de Zumbi dos Palmares na história do Brasil e o modo como este herói aparece retratado no poema, em especial no que se refere às características que lhe conferem o status de herói épico, verificou-se que o cordel em questão dialoga com a História do Brasil, visto

ter a figura de Zumbi dos Palmares importante teor mítico simbólico, pois ele é considerado com eterno e imortal.

### **Referências bibliográficas**

- CAVIGNAC, Julie. **A literatura de cordel no nordeste do Brasil.** Da história escrita ao relato oral. Tradução Nelson Patriota. Natal: EDUFRN, 2006.
- CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel.** São Paulo: EDUSP, 2003.
- DANTAS, Josineide. **Zumbi, um sonho da igualdade.** Ed. Da Autora, s/a.
- ARAÚJO, Patrícia. Representações da luta e da resistência negra no quilombo Manoel Congo na literatura de cordel. In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos literários.** Disponível em: [http://www.uel.br/pos/terraroxa/g\\_pdf/vol21/TRvol21h.pdf](http://www.uel.br/pos/terraroxa/g_pdf/vol21/TRvol21h.pdf) acessado em 16/12/2014 às 13h27min.
- AUGEL, Moema Parente. Os herdeiros de Zumbi: representação de Palmares e seus heróis na literatura afro-brasileira contemporânea. In: **Literafro.** Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/> data1/artigos/artigomoema02.pdf acessado em 10/12/2014 às 14h35min
- NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX.** Recife: Editora Massangana, 2009.
- RAMALHO, Christina. **Poemas Épicos: estratégias de leitura.** Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.
- SANTANA, Karla Cristina. Por trás das paliçadas de Palmares: uma reescrita da história de Zumbi por Leda Maria de Albuquerque Noronha. In: **Darandina.** Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/Por-tr%C3%A1s-das-pali%C3%A7adas-de-Palmares-Artigo-de-Comunica%C3%A7%C3%A3o-do-sSimp%C3%B3sio.pdf>, acessado em 10/12/2014 às 15h50min.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira.** Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- SILVA, Lucileide Costa. **Traços épicos em a chegada de Lampião no inferno de José Pacheco.** In: Trabalho de conclusão de curso. Itabaiana: UFS, 2014.



## REVISTA ÉPICAS - CIMEEP/UFS

PEREIRA, Waldemar Valença. A lágrima de uma caeté, de Nísia Floresta, como corpus sensível e possível para o 9º Ano. In: **Revista Épicas**, Ano 1, N. 1, Jun 2017, p. 194-211.

### A LÁGRIMA DE UM CAETÉ, DE NÍSIA FLORESTA, COMO CORPUS SENSÍVEL E POSSÍVEL PARA O 9º ANO ABOUT THE TEARS OF THE CAETÉ, BY NÍSIA FLORESTA, AS A SENSYBLE AND POSSIBLE CORPUS FOR YOUNG STUDENTS

Waldemar Valença Pereira<sup>1</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

**RESUMO:** Este relato sobre o Trabalho de Conclusão Final (TCF), no PROFLETRAS (Mestrado Profissional em Letras), pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) “A lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta, como corpus sensível e possível para o 9º ano”, foi pensado após a defesa de mestrado desse texto dissertação. Utilizamos a poesia *A lágrima de um Caeté* (1849), de Nísia Floresta (1810-1885), quando medianos o ensino de jovens estudantes em sala de aula. Para que a nossa ação pedagógica funcionasse de um modo crítico, fundamentamo-nos em pesquisas de Anazildo Vasconcelos da Silva, sobre a semiotização literária do discurso, posteriormente desenvolvidas, também, por Christina Ramalho, e em estudos de historiografia literária de Adauto da Câmara e Constância Lima Duarte. Outros intelectuais, como Tzvetan Todorov, Umberto Eco e Roland Barthes, somados a Sílvio Romero, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, entre outros, auxiliaram-nos nessa pesquisa. Realizamos um projeto pedagógico e literário, intitulado

<sup>1</sup>Graduado em Letras Português (Licenciatura), pela UNIT (Universidade Tiradentes), no Estado de Sergipe, em 2006. Possui especialização *lato sensu* em Psicopedagogia pela mesma universidade, em 2013. Concluiu o Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS), pela UFS, Unidade de Itabaiana, com bolsa financiada pelo CNPq, desenvolvendo um TCF (Trabalho de Conclusão Final) intitulado “A lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta, como corpus sensível e possível para o 9º ano”, sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Christina Ramalho, entre 2013 a 2015. Exerce a função de professor efetivo da Rede Pública de Ensino em Sergipe, atuando em nível de Ensino Regular Fundamental e Médio, assim como no EJA (Educação de Jovens e Adultos). É membro temporário do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). E-mail: letrabrasil@ig.com.br.

“Poesia ilustrada 2015”, e, assim, proporcionamos momentos de mediação, com a juventude estudantil, dotando-a de habilidades e competências linguísticas, para uma possível aprendizagem sobre “heroísmo épico”.

**Palavras-chave:** Ensino Fundamental; Literatura Brasileira; Nísia Floresta; poesia épica; Heroísmo épico.

**ABSTRACT:** This report on the Final Conclusion Work (TCF), at PROFLETRAS (Professional Master's in Letters), by Universidade Federal de Sergipe (UFS) "A lágrima de um caeté", by Nísia Floresta, as a sensible and possible corpus for the 9th year ", was thought after the master's defense of this dissertation text. We used the epic poem *A lágrima de um caeté*, (1849), by Nísia Floresta (1810-1885), in our classes for young students of our Elementary School. For our pedagogical action to function critically, we are based our methodological strategies on researches by Anazildo Vasconcelos da Silva, on the literary semiotization of discourse, later developed also by Christina Ramalho, and in studies of literary historiography of Adauto da Câmara and Constância Lima Duarte. Other intellectuals, such as Tzvetan Todorov, Umberto Eco and Roland Barthes, together with Silvio Romero, Marisa Lajolo and Regina Zilberman, among others, helped us in this research. We carried out a pedagogical and literary project, entitled "Illustrated Poetry 2015", and, thus, we provide moments of mediation, with our young students, endowing it with linguistic skills and competences, for a possible learning about "epic heroism".

**Keywords:** Elementary School; Brazilian literature; Nísia Floresta; Epic poetry; Epic heroism.

## Introdução

Elaboramos este relato sobre a pesquisa de mestrado “*A lágrima de um Caeté*”, de Nísia Floresta, como *corpus* sensível e possível para o 9º ano”, orientada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Christina Ramalho, que foi defendida na Universidade Federal de Sergipe (UFS), em 05 de agosto de 2015. Essa pesquisa cumpriu-se como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Letras, através do programa de Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS).

Pensando em construir práticas de mediação do ensino de Língua Portuguesa, escolhemos uma poesia épica brasileira. A vontade de dialogar com a obra *A lágrima de um Caeté* (1849), de Dionísia Gonçalves Pinto, mais conhecida como Nísia Floresta (1810-1885), nasceu durante esse curso de Mestrado Profissional, quando, em conversa de orientação de pesquisa, discutimos sobre o poema da escritora (Mantivemos a palavra caeté com “C” maiúsculo, para seguir o uso adotado por Constância Lima Duarte). Em 1995, Duarte elaborou uma opção de releitura, não só da vida, mas também da obra de Floresta, incluindo publicações internacionais (França, Itália e Londres), e elucidando cientificamente o segredo autoral de obras de autoria(s) duvidosa(s), sob o rótulo (autoral) de pseudônimos, como, por exemplo, o poema épico *A lágrima de um Caeté* (1849), publicado sob o mistério do nome Telesila. Conta-se que Telesila, poetisa grega, nascida provavelmente no século VI a. C., viveu em Argos e assumiu a liderança da resistência contra as tropas espartanas de Cleómenes. Na ausência do exército de Argos para protegê-la, vestindo-se de forma masculina, acompanhada por outras mulheres e escravos, Telesila conseguiu liderar a vitória na resistência frente aos guerreiros espartanos.

Os pseudônimos de Nísia (ou textos sob o véu dos anônimos) foram criados também na intenção de evitar a censura imperial brasileira, principalmente por suas obras geralmente incutirem um teor revolucionário contra o conservadorismo vigente, seja na educação, seja na estética literariamente romântica em vigor no Brasil Império, perto da metade do século XIX. Não era, portanto, apenas uma questão de *marketing* editorial voltado aos jornais e aos livros.

Infelizmente, a única forma permitida às mulheres, no Brasil, para prosseguirem seus estudos era o entretenimento. Por isso, Nísia não pode ser condenada como preconceituosa, ao contrário, ela que foi, no Curso de História da Humanidade, aluna de Auguste Comte, o francês considerado fundador do Positivismo, defendia em seus atos uma leitura que fosse além do “entreter o vosso espírito”. Não foi à toa que Marisa Lajolo e Regina Zilberman, na obra *A formação da leitura no Brasil*, apontaram que:

A mais conhecida militante em prol da educação feminina no século XIX foi Nísia Floresta. O *Opúsculo humanitário*, de sua autoria, é inteiramente dedicado ao tema, proclamando a necessidade de formar e instruir a mulher, a fim de que ela possa assumir suas funções na sociedade (1999, p. 258).

Essa obra, chamada de *Opúsculo Humanitário*, foi publicada em 1853, no Rio de Janeiro, ou seja, quase um ano depois de Nísia ter voltado de sua primeira viagem à Europa. Foram, no total, três viagens para o continente europeu. Contabilizando, Nísia viveu quase 30 de seus 75 anos de vida na Europa. A primeira viagem, a mais curta, ocorreu logo após a publicação de *A Lágrima de um Caeté*, em 1849, e terminou no ano de 1852. A segunda, iniciada em 1856, foi a mais longa: durou dezesseis anos.

Em 1872, Nísia retornou ao Brasil, já tendo livros publicados em francês, italiano e inglês. Em 1875, contudo, Nísia escolheu a França como moradia. Em síntese, até os quarenta anos, Nísia viajou muito pelo Brasil de Norte a Sul, deixando a sua cidade natal de Papari, no Rio Grande do Norte, passando por Pernambuco, pelo Rio Grande do Sul, e pelo Rio de Janeiro. Após essa idade, a opção por residir na Europa, de certo modo, contribuiu para que a escritora ficasse esquecida pela crítica brasileira.

Nísia Floresta, contudo, foi aos poucos redescoberta, ainda mais a partir de 1938, com uma reedição editada pela *Revista das Federações das Academias de Letras*, que continha um

estudo crítico de Modesto de Abreu e comentários de Adauto Câmara sobre a obra da autora. Foi o próprio Adauto Câmara quem fez uma pesquisa e a publicou no livro *História de Nísia Floresta* (1941), abrindo caminho para um novo viés crítico sobre a escritora poliglota.

Em dezembro de 1948, como reconhecimento à importância de Floresta para a cultura brasileira, o Decreto-Lei 146 modificou o nome da cidade de Papari, no Rio Grande do Norte, para “Nísia Floresta”. Hoje, muito tempo depois de viver o anonimato nos jornais oitocentistas, ainda há nos manuais de literatura das últimas décadas do século XX e das primeiras décadas do nosso século XXI, um descaso com o estudo literário sobre Nísia Floresta. Talvez isso aconteça, quem sabe, por uma questão não só de erro de percurso historiográfico, a princípio, mas, provavelmente, por razões de dificuldade de acesso a suas obras e a seus escritos jornalísticos.

Foi assim que aprendemos com Adauto da Câmara e com Constância Lima Duarte, grandes especialistas no assunto, que Nísia foi amiga e discípula de Augusto Comte. Ao conhecê-la e à sua obra poética, percebemos, especialmente em *A lágrima de um Caeté*, um excelente potencial de questões relacionadas ao índio brasileiro, ao conceito de heroísmo épico e ao trabalho com a linguagem que foi explorado com estudantes do Ensino Fundamental. O desafio foi o de escolher como *corpus* para ações didáticas voltadas para a leitura literária, no Ensino Fundamental, um texto longo, mais exatamente, do século XIX, com feição épica, e que, de modo geral, seria considerado não atraente para estudantes das faixas etárias envolvidas em nossa pesquisa *stricto sensu*. A seguir, relataremos sobre qual a fundamentação crítica e teórica que nos embasou; qual metodologia escolhemos para mediarmos nosso ensino. Além disso, descreveremos, brevemente, a nossa análise de dados e as indagações que a permeou, conduzindo-nos a uma proposta para estimular a leitura entre jovens brasileiros.

### **1. “A lágrima de um Caeté”, de Nísia Floresta, como *corpus* sensível e possível para o 9º ano**

Na obra nisiana, o protagonista (e herói) Caeté surge no poema depois de uma proposição ou “apresentação”, intitulada de “Avant-propos”. É nela, bem no início do poema, que constatamos a existência de uma categoria conhecidíssima do gênero épico: a proposição épica. É assim que somos apresentados ao poema prosaicamente:

O infeliz Caeté, apesar de ter chegado a esta corte no mês de Fevereiro logo depois da revolta dos Rebeldes em Pernambuco, é somente agora que lhe permitiram aparecer, e isto depois de o terem feito passar por mil torturas inquisitoriais! ... Graças à benfeazeja mão, que o fez renascer, qual Fênix, das cinzas a que o haviam ou queriam reduzir! (FLORESTA, 1997, p. 35).

A proposição pode ser, se mantivermos como parâmetro o conteúdo do poema épico, de três tipos: referencial, simbólica ou metalinguística (RAMALHO, 2013, p. 31). Sabemos também que a proposição épica, sendo “(...) destacadamente referencial, funcionará como um registro funcional; quando metafórica ou simbólica, indicará ou mapeará, significamente, os aspectos que ganharão densidade semântica no decorrer do texto” (Ibidem, p. 32). Por outro lado, quando a proposição for “(...) metalinguística, geralmente realçará o papel da epopeia como expressão cultural” (Idem, ibidem).

O que acontece é que, em Nísia Floresta e seu épico poema, sob o âmbito da análise do conteúdo, encontramos uma proposição predominantemente simbólica. As relações metafóricas e metonímicas ajudam a compor o significante poético de modo simbólico. O poder sugestivo de inúmeros poemas prioriza o uso desses recursos estilísticos por poetas que, ao se utilizarem das relações entre as palavras, no contexto poético das figuras de linguagem, em pleno discurso literário, são capazes de redimensionar automaticamente o sentido das palavras.

Explicando melhor, a expressão “infeliz Caeté” é uma figuração, acobertando uma relação metonímica, e, por extensão, metalinguística, pois essa expressão significa também o “livro de poema” que foi tipografado para ser comercializado. O Caeté que seria o personagem, nessa poesia, surge no “Avant propos”, feito um sinônimo para um “poema nisiano”.

Por fim, sob o efeito de metáforas, nessa proposição encontraremos citação indireta, ou seja, uma referência à “revolta dos Rebeldes” como uma espécie de metáfora, em relação aos que lutaram pela implantação do sistema republicano em 1848. Assim, quando se lê “torturas inquisitoriais”, na proposição épica denominada de “Avant-propos”, além da interdiscursividade estabelecida com a história negativa da religião católica cristã, encontramos verdadeiramente mais um exemplo de metáfora, se pensarmos no termo como um registro simbólico dos percalços por que passou o próprio livro de Nísia. Descobrimos, assim, metáforas (e metonímias) para elucidarmos um pouco mais as frustrantes proibições (cortes na íntegra dos textos) a que estavam sujeitas obras revolucionárias, como foram as de Nísia Floresta.

É *A lágrima de um Caeté*, um poema complexo (na interpretação) para as instituições imperiais que promoveram a censura intelectual brasileira no século XIX, não se mostrou uma exceção da regra, sofrendo alguma espécie de censura. Nesse poema nisiano, existem oito cortes, entre algumas estrofes, por meio de linhas pontilhadas. A pesquisadora Duarte explica-nos que as lacunas que aparecem no poema, “(...) representadas por linhas pontilhadas e em número de oito, longe de constituir um recurso estilístico da época, parece que nos indicam a ausência de verso(s) e, quem sabe, até mesmo de estrofe(s)” (1995, p.109-110).

Após a proposição, o poema inicia situando, como espaço, as margens do pernambucano Rio Capibaribe:

Lá quando no Ocidente o sol havia  
Seus raios mergulhados, e a noite triste  
Denso ebânico véu já começava  
Vagarosa a estender por sobre a terra;  
Pelas margens do fresco Beberibe,  
Em seus mais melancólicos lugares,  
Azados para a dor de quem se apraz  
Sobre a dor meditar que a Pátria enluta!  
Vagava solitário um vulto de homem,  
De quando em quando ao céu levando os olhos  
Sobre a terra depois tristes os volvendo...  
(FLORESTA, 1997, p. 35)

Sob uma atmosfera melancólica, o eu lírico/narrador apresenta-nos um vulto de homem que, solitário, medita. Isso é feito, assim como em grande parte do poema, em decassílabos sem rimas fixas, contextualizando ainda mais esse texto nos padrões de liberdade formal e/ou de expressão do Romantismo. O poema prossegue até sermos apresentados ao herói Caeté. Cabe dizer que o eu lírico/narrador confunde-se muitas vezes com o próprio herói Caeté, em primeira pessoa. Através desse eu lírico/narrador, conhecemos um índio Caeté que apresenta declaradamente seu sentimento de vingança contra o invasor português e todos que a ele se aliarem.

O Caeté vai à guerra e ao encontro dos revolucionários. Após ouvir o grito de guerra “Eia, avante guerreiros！”, seguido de um grande estopim de armas, hiperbolicamente, comparado ao de um trovão, o herói indígena conseguiu ver melhor a cena e se deparou com Nunes Machado (1809-1848), um dos líderes da Revolução Praieira, morto. Na história e na ficção do poema épico

de Floresta, o personagem Nunes Machado é um deputado liberal pernambucano e um dos líderes da Praieira, chamado de herói pelo eu lírico/narrador. Inclusive, segundo Câmara (1941), Nunes e Manuel Augusto, o esposo de Nísia, foram amigos na Universidade de Olinda, ou seja, eles três foram amigos (1941, p. 123).

Diante do herói morto Nunes Machado, o herói Caeté, de joelhos, chora em razão de tal perda inestimável. Embora sozinho, o herói indígena parte para a guerra (da Praieira), mas é interpelado, em sua trajetória por uma entidade mitológica e feminina. Chamada de Realidade, de aparência horripilante, que ordena que ele desista da luta. A Realidade é tão feia, que causa horror ao Caeté, deixando-o receoso. Ela é comparada a uma figura infernal que pede ao herói que pare sua trajetória, já que o fruto da guerra dele contra o colonizador será o de perder a presença da fé (no ato de lutar), ao descobrir que ele, o Caeté, praticou um ato de loucura. Por que loucura? Somente depois, a Realidade explicará que se trata da loucura que consiste em o Caeté revolucionar-se, ao lado dos Praieiros. Ainda não convencido, o Caeté vê sair da cidade, partindo em direção à região da Mata do Catucá, em Pernambuco, outra personificada figura feminina: a Liberdade. A sedutora Liberdade, descrita como uma bela virgem, convida o Caeté para a batalha e vingança. Porém, quando estava seduzido pelo discurso apelativo da Liberdade, o Caeté percebe que, perto dela, no ar, aproxima-se um monstro, acompanhado das fúrias (entidades míticas gregas). Neste instante, o herói Caeté – que “Da terra não pode aos ares subir / Para ao lado pôr-se da virgem formosa / Pra quem a sua alma começa a sentir / Veemente amor, paixão primorosa” (FLORESTA, 1997, p. 53) – agoniza, impossibilitado de reagir contra a destruição iminente do povo indígena.

O Caeté estava seduzido pela Liberdade, adorando-a. Entretanto, ao ver as horripilantes “fúrias”, entidades mitológicas gregas, aproximarem-se da Liberdade, “Do bravo Caeté treme o coração” (Idem, ibidem), e o herói, mesmo aflito, estende não só as mãos, mas também os dois braços para a Liberdade segurá-los. De repente, o Caeté olha para o chão e se depara, novamente, com a Realidade, a travar com ele um novo diálogo. Depois que a Realidade confessa que não será tão feia, após ser compreendida pelo herói, o Caeté acusa-a de “cruel”. Ele quer salvar a Liberdade, mas a Realidade desaprova esse ato, pedindo para que ele dissipe suas ilusões. A Realidade, então, condecora como “filho dos bosques” aquele que o eu lírico/narrador tinha

designado como “grão-selvagem”, no início do poema. Se existe o título de nobreza de “grão-príncipe”, com a poética nisiana, pensamos no título de “grão-selvagem”. O herói, assim, preso aos limites de sua natureza também humana, questiona se é ilusão o que está vendo: a Liberdade ser destruída pelas fúrias e pela serpente. Depois disso, ele confessa que prefere perder a vida para a Realidade a ficar sem saber, se é verdade ou ilusão aquilo que visualiza: a morte da Liberdade.

A Realidade, personagem mítica, admite que não é ilusão o que o herói vê e completa, dizendo: “Mas não temas, que seja a tua bela / Do monstro que a persegue triste vítima...” (Ibidem, p. 54), pedindo que ele apenas a contemple. A Realidade revela ao Caeté a identidade do monstro: o despotismo. O índio Caeté resolve voltar à mata, como a Realidade havia aconselhado. O Caeté finda sua trajetória às margens do Rio Goiana, em Pernambuco, buscando respostas para suas perguntas. Seus questionamentos revelam uma consciência crítica. Na antepenúltima estrofe do poema, surge fulminante a postura crítica de um herói Caeté que, ao discursar, clama solitário:

- Goiana!...clama ele ali vagando,  
Mais triste do que lá no Beberibe:  
Onde está teu Herói? o filho teu!  
- No céu...

- No céu... responde o eco! E sabe o mundo  
Suas grandes virtudes; sabe a glória,  
Que seu nome deixou, nome imortal  
Na Pátria!  
(1997, p. 56)

A pergunta “Onde está teu herói?”, no contexto do poema nisiano, é também enigmática. A fuga do Caeté, mais que um ato romântico, representa uma forma de visão realista do índio pós-colonial. A pesquisadora brasileira Gabriela Pellegrino Soares, em recente pesquisa sobre direitos indígenas, no México, observa que:

Isolando-se em fugas para o mato, rearticulando-se em aldeamentos que congregavam etnias diversas e que precisavam ser continuamente reinventadas do ponto de vista identitário, miscigenando-se nos espaços em que se lhes era possível inserir, povos indígenas do Brasil chegaram ao século XX com um fôlego surpreendente para lutar por terras e direitos (2013, p. 364).

Sabemos que a escritora Nísia Floresta escreveu o poema épico *A lágrima de um Caeté*, durante o Romantismo Brasileiro. Floresta viveu na época de consagrados escritores brasileiros, inovadores e intelectuais, como Gonçalves Magalhães e Gonçalves Dias, que apresentavam formas e estilos que mesclavam métricas e rimas, libertando as amarras que polia o verso de modo clássico no Arcadismo. Em seu livro *História de Nísia Floresta*, o professor e sócio fundador da Academia Norte Rio-grandense de Letras, Adauto Câmara avalia a importância da contribuição literária da escritora e do poema sobre o herói Caeté:

Nísia era discípula do renovador da nossa poesia, Gonçalves Magalhães. A influência do autor de **Suspiros poéticos** e das **Poesias** é sensível nos versos, na inspiração, nas imprecções do poema de Nísia, na descrição das belezas nativas, no viver feliz do nosso incola, antes da conquista. O mesmo se pode dizer da influência de Manuel de Araújo Porto Alegre. Os únicos dos nossos poetas que andam, vez por outra, citados por Nísia, são Magalhães, Gonçalves Dias e Santa Rita de Durão. Notam-se afinidades evidentes entre o corifeu do nosso romantismo e Nísia Floresta. Na **Confederação dos tamoios**, muito posterior à **Lágrima de um caeté**, há estrofes inteiras que diríamos inspiradas no poema de Nísia, cujos motivos eram o mesmo: exaltação do selvícola, anátema sobre o conquistador branco, a beleza edênica das matas brasileiras. Seu poema não é em nada inferior às produções poéticas dos nossos primeiros românticos, desde Gonçalves de Magalhães e Porto Alegre, sem embargo de andar inteiramente alijada das antologias e compêndios de literatura, a começar de Fernandes Pinheiro, até Ronald Carvalho e de Manuel Bandeira, exceção apenas de Sacramento Blake, que lhe dedicou algumas linhas muito lacônicas, com informações inexatas, e de Afrânio Peixoto (CAMARA, 1941, p. 121-122).

Em posse desse arcabouço de estudos críticos sobre Nísia Floresta e sobre a poesia épica, resolvemos dar início à empreitada da pesquisa de conclusão de mestrado que se fundamentou teoricamente no desenvolvimento de estudos sobre o gênero épico a partir de *Semiotização literária do discurso* (1984), obra teórica de Anazildo Vasconcelos da Silva, e *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), livro escrito por Christina Ramalho, de modo a compor a necessária bagagem de conhecimentos críticos e teóricos que nos permitiriam definir e organizar estratégias de ensino, a fim de levarmos jovens estudantes do Ensino Fundamental, mais especificamente do 9º ano (Nível Fundamental), a vivenciarem momentos estimulantes de contato com uma obra poética, na íntegra, e com as questões críticas, desenhadas através da leitura do poema nisiano.

Aceitamos o desafio, partindo de uma ideia inicial despertada pelo próprio contato com a força imagética da obra: aliar leitura e ilustração, de modo a levar jovens estudantes a

materializarem, através de desenhos, as experiências que vivenciaram, enquanto leitores da épica nisiana.

Dividimos nossa pesquisa em cinco capítulos e, discriminando o passo a passo do trabalho realizado, já no capítulo 1, das considerações teóricas, decidimos pela divisão dessas considerações em duas partes. Na primeira parte, debatemos sobre o lugar do texto literário no Ensino Fundamental, desenvolvendo o desejável exercício de uma crítica consciente, dialogando com autores que defendem soluções, no que diz respeito a um ensino mediado e motivado de língua e literatura, focalizado na busca do sentido de cada texto literário, seja canônico ou não. Entre os autores estudados, destacamos: Sílvio Romero, Lúcia Santaella, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Umberto Eco, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Rildo Cosson, entre outros. Através desses autores, pudemos defender argumentos sobre a imprescindibilidade do texto literário no que tange à mediação de um ensino que priorize o estímulo à leitura.

No capítulo 2, discutimos sobre as considerações críticas acerca de *A lágrima de um Caeté*, de Nísia Floresta, inspirando-nos nas pesquisas de Adauto da Câmara e de Constância Lima Duarte. Um pouco antes, durante as nossas considerações teóricas, priorizamos (e analisamos) o tema do “heroísmo épico”, com vistas à teoria da semiotização literária do discurso, proposta nas obras de Anazildo Vasconcelos da Silva e de Christina Ramalho.

Pensar sobre poesia épica e romântica do século XIX tem sido viável a partir das respaldadas pesquisas acadêmicas de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Bielinski Ramalho, entre outros(as). Eles partem da ideia de Silva de que os discursos pertencem a semióticas culturais, pois “são semiologicamente neutros, isto é, não determinam a natureza significante de suas manifestações, que é uma atribuição das semióticas que os investem” (2007, p. 26). Esses dois pesquisadores são responsáveis pelo resgate dos estudos épicos nacionais em âmbito nacional e internacional. Inclusive, Ramalho articulou uma rede internacional de pesquisa de estudos literários por meio do CIMEEP/UFS - Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da Universidade Federal de Sergipe. A cada século, os estilos literários são atualizados pelos artistas num processo ideológico e crítico, como foi o caso das escolas românticas e modernas brasileiras. Sendo assim, a contemporaneidade é ainda até hoje arrematada pelo

discurso épico, retoricamente atualizado. De acordo com a teoria de Anazildo Vasconcelos da Silva:

O discurso épico caracteriza-se por sua natureza híbrida, isto é, por apresentar uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, mesclando por isso mesmo, em suas manifestações, os gêneros narrativo e lírico. (...) Com a conversão da proposta aristotélica em teoria do discurso épico, impõe-se o reconhecimento da epopeia apenas por sua instância narrativa, predominante na elaboração discursiva da épica clássica, fazendo com que a crítica, inadvertidamente, arrolasse a epopeia ao gênero narrativo, figurando-a ao lado de uma narrativa de ficção (...) (Ibidem, p. 49).

Em simbiose com essa teoria, no capítulo 3, apresentamos uma proposta metodológica para mediarmos um ensino sobre heroísmo épico com alunos do 9º ano do Ensino Fundamental, no Colégio Estadual Arabela Ribeiro, em 2015. Após a realização de nossas reflexões sobre o ensino de língua e literatura, de poesia épica e da obra literária de Nísia Floresta, elaboramos uma proposta de mediação que fosse capaz de estimular a leitura de poesias (longas) entre os jovens. Ao mesmo tempo, buscamos os estudos que se direcionam para uma valorização das “variedades do português brasileiro como elemento de identidade cultural, apontando também as nomenclaturas afro-brasileiras e indígenas como constituintes dessa identidade” (REFERENCIAL, 2011, p. 81). Nesse sentido, percebemos, inclusive, que, em menos de dez anos de promulgada, a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação – Lei 9394 / 96) foi alterada ou modificada pela Lei 10.639, em 9 de janeiro de 2003. Esta lei determinou a obrigatoriedade temática, não apenas da História e Cultura afro-brasileiras, mas também, a dos povos indígenas em nosso território, fortalecendo ainda mais aquela.

Desde o princípio, através de enquetes (questionário com perguntas) investigamos os conhecimentos prévios de estudantes da turma selecionada para executar cada vez melhor a realização de nossa ação pedagógica e artística. A nossa metodologia de ensaio versou sobre um projeto educacional que construímos: “Poesia ilustrada 2015”. Esse projeto foi pensado para o 9º ano e aconteceu atrelado à exibição de um documentário (audiovisual), intitulado *Nísia Floresta: uma mulher à frente de seu tempo*, produzido pela emissora de televisão pública, a TVNBR. Depois disso, em etapa subsequente, fizemos a leitura em voz alta do poema sobre o Caeté e buscamos motivar estudantes a ilustrarem a obra poética romântica de Floresta, cujo heroísmo épico centrado na figura do índio relaciona-se ao movimento artístico e literário conhecido como

Romantismo. Nísia Floresta aliou-se à veia mais crítica e revolucionária (estética e política) possível do movimento romântico, ao compor o poema *A lágrima de um Caeté*. Na época, muitos leram o poema nisiano como uma obra engajada, pois o protagonista Caeté participa da Revolução Pernambucana da Praieira, em 1848. Um ano depois, o Rio de Janeiro conheceu o poema longo de Floresta, censurado (e depois aprovado) pelo poder imperial.

Viemos com o intuito de estimular a leitura do texto literário e contribuir para a construção do patrimônio literário nacional, a partir do envolvimento de jovens estudantes com repertórios artísticos da Literatura Brasileira, embora pouco visitados pela crítica em geral e pouco presentes nas escolas brasileiras, são de enorme valia para propiciar maior intelectualidade a todos. Por isso, publicamos as ilustrações dos(as) estudantes, produzidas durante o projeto, em um site e na nossa biblioteca escolar, no CEAR, localizado no município sergipano de Estância, no Brasil.

Disponibilizamos nosso projeto na internet. O endereço eletrônico para acessá-lo é: <[sites.google.com/site/alagrimadeumcaete](http://sites.google.com/site/alagrimadeumcaete)>. Simultâneo às publicações na internet, publicamos um livro impresso, a fim de compor o acervo na biblioteca do CEAR.

O capítulo 4 referiu-se à análise de dados. Após a análise de dados, obtidos com a aplicação de duas enquetes, facilitados em sua interpretação por seis gráficos que construímos com esse propósito, questionamos novamente o seguinte: como criar em jovens unanimidade, quanto ao estímulo à leitura? Para alcançar essa unanimidade, no início da pesquisa, havíamos definido como um *corpus* possível o poema *A lágrima de um Caeté* e estimulamos, depois, a leitura desse poema com uma metodologia de ensino específica para o Nível Fundamental. Não obstante, após nossa análise de dados, quando já tínhamos, inclusive, realizado “verificações avaliativas de aprendizagem” (disponível em nosso site), percebemos que a nossa missão de estimular a leitura poderia ser aprimorada. Em suma, reconhecemos os avanços educacionais obtidos com nosso projeto, já que ele, ainda que de forma parcial, mesmo assim, atuou na modificação do perfil de leitor das pessoas jovens, não obstante, precisávamos acrescentar uma última dinâmica ao site e, simultaneamente, ao projeto “Poesia ilustrada 2015”.

No capítulo 5, apresentamos uma proposta para enfrentar o problema: como estimular a leitura? De fato, corrigir essa ausência de estímulo à leitura do texto literário, detectada ao

decorrer de nossa análise de dados, tornou-se uma conduta ética, a nosso ver, que se misturou a uma vontade científica, e, para concluirmos com êxito a nossa missão educacional, pensamos em reconduzir o texto poético para a sala de aula. Entretanto, dessa vez, optamos pelo acesso da turma ao laboratório de informática da nossa escola. Lá, juntamo-nos na mediação de um jogo educacional intitulado “Pode perguntar”. Vale ressaltar que esse jogo é executado com o auxílio do nosso site. O jogo “Pode perguntar” trata-se de uma dinâmica lúdica que apresenta um objetivo muito defendido entre aqueles que pesquisam o ensino de Língua e Literatura: desvendar possíveis significados para o texto (frases e palavras) literário. Foi assim que ensinamos, nesse capítulo, como brincar com a significação, muitas vezes polissêmicas, das palavras. Com essa proposta lúdica, visamos enfrentar o problema educacional bastante disseminado no Brasil: o desinteresse pela leitura. Concluiremos o nosso relato com breves considerações sobre a questão de continuar disseminando uma mediação de ensino sobre a poesia épica nisiana, possibilitando a elaboração de novos sites, para divulgar a genialidade dessa escritora.

### **Considerações finais**

Aprendemos com a nossa pesquisa a elaborar uma aula sobre Nísia Floresta, usando como corpus, simultaneamente, sensível e possível, o poema A lágrima de um Caeté. Mesmo assim, preferimos delimitar o enfoque a ser ensinado, escolhendo o “heroísmo épico”. Entretanto, sabíamos que, assim como o poeta possui a liberdade (da licença poética), a nossa pesquisa seria dotada também de uma espécie de liberdade: a inovação científica. Em busca da inovação didático-científica, pensamos em utilizar o estilo de Nísia (romântico), eivado de um rigor estético crítico (realista), para motivarmos a prática de um ensino de vida, embora escolar. Com esse ensino, os(as) estudantes atuaram envolvidos em conhecimentos científicos capazes de modificar o mundo onde eles/elas vivem. Em nosso caso, particularmente, optamos pela republicação de A lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta, tanto na biblioteca escolar do Colégio Estadual Arabela Ribeiro, quanto em nosso site na internet.

Ficamos felizes em saber que conseguimos, ao longo desses dois anos de Mestrado Profissional, transformar a nossa pesquisa em um momento de ensino sobre a Literatura

Brasileira e, também, registrar todo o projeto “Poesia ilustrada 2015”, nesta Dissertação, além, é claro, de enriquecermos o acervo da nossa biblioteca escolar do Colégio Estadual Arabela Ribeiro, em Sergipe. Atualmente, estamos reaplicando o projeto de Mestrado em outro município sergipano: Santa Luzia do Itanhi. Escolhemos o nono ano do Colégio Estadual Comendador Calazans, no ano letivo de 2015, sob a coordenação de Luciana Costa Paixão e direção de Maria Aparecida Torres Barreto e compartilhamos com a cidade sergipana de Itanhi, o projeto “Poesia ilustrada 2015”, de modo a continuar mantendo vivo o desejo de divulgar essa esquecida obra romântica.

Embora não seja possível acrescentar novas experiências a TCF (Trabalho de Conclusão Final), registrarmos outras ações realizadas e a realizar, como o produto de novos artigos científicos, teorizando (e/ou dissertando) sobre novas ações pedagógicas, que integrem interpretações textuais a ilustração de poemas épicos, a fim de estimular pessoas jovens à leitura. Para dar continuidade do envolvimento com a valorização da presença do texto épico na escola, contaremos com o apoio e o respaldo teórico-científico oferecido pelo(as) integrantes do CIMEEP/UFS (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS). Pensamos, enfim, em um ensino brasileiro pautado em uma educação continuada e, com o decorrer de outras futuras experiências pedagógicas, desejamos continuar a alimentar nosso site A lágrima de um Caeté com ilustrações de outros(as) estudantes sobre as estrofes (e/ou episódios) do poema épico de Nísia Floresta. Em outras palavras, quem ensina é quem media e, ao mediarmos uma educação de jovens, precisaremos sempre de estudo e de pesquisa, além do bom senso, é claro, para o sucesso em nossa jornada de ensino.

## Referências bibliográficas

- ANTUNES, Irandé. **Aula de Português: encontro e interação**. São Paulo: Parábola, 2003.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino**. Trad. Jaime Bruna. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BLACKBURN, Robin. **A construção do escravismo no novo mundo: do Barroco ao Moderno (1492-1800)**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- BRASIL. Secretaria da Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: língua portuguesa**. Brasília: MEC/SEF, 1998.
- CÂMARA, Adauto da. **História de Nísia Floresta**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1941.
- CÂNDIDO, Antônio. **Vários escritos**. 5<sup>a</sup> ed Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CEREJA, William Roberto. **Ensino de literatura: uma proposta dialógica para o trabalho com literatura**. São Paulo: Atual, 2005.
- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- CONDEMARÍN, Mabel e MEDINA, Alejandra. **Avaliação autêntica: um meio para melhorar as competências em linguagem e comunicação**. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- DEHAENE, Stanislas. **Os neurônios da leitura: como a ciência explica nossa capacidade de ler**. Trad. Leonor Scliar-Cabral. Porto Alegre: Penso, 2012.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- DUARTE, Constância Lima. **Nísia Floresta: vida e obra**. Natal: Editora Universitária (UFRN), 1995.
- DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: diálogo e apropriação. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 85- 96.
- ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Trad. Monica Stahel. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FLORESTA, Nísia. **A lágrima de um Caeté**. Ed. atualizada com Notas e Estudo Crítico de Constância Lima Duarte para a 4<sup>a</sup> edição. Natal: Fundação José Augusto, 1997.
- FLORESTA, Nísia. **Cartas: Nísia Floresta e Augusto Comte**. Constância Lima Duarte (Org.). Trad. de Miguel Lemos e Paula Berinson. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2002.

FLORESTA, Nísia. **Inéditos e dispersos de Nísia Floresta**. Constância Lima Duarte (Org.). Natal: EDUFRN - NCCEN, 2009.

FUNARI, Pedro Paulo; PIÑÓN, Ana. **A temática indígena na escola: subsídios para os professores**. São Paulo: Contexto, 2011.

GOMES, Carlos. **Ensino de literatura e cultura: do resgate à violência doméstica**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

GONDRA, José Gonçalves; SCHUELER, Alessandra. **Educação, poder e sociedade no Império brasileiro**. São Paulo: Cortez, 2008.

HEGEL, G.W.F. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOUVE, Vicent. **Por que estudar literatura?**. Trad. de Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1999.

LAJOLO, Marisa. Do intertexto ao hipertexto: as paisagens da travessia. In: **Memória, literatura e tecnologia**. ANTUNES, Benedito (Org.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2005, p. 27-36.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Antonio Carlos de Souza. El indigenismo en Brasil: migración y reappropriación de un saber administrativo. In: OLIVEIRA, João Pacheco de (Comp.). **Hacia una antropología del indigenismo: estudios críticos sobre los procesos de dominación y las perspectivas políticas actuales de los indígenas en Brasil**. Rio de Janeiro/Lima: Contra capa, 2006, p. 97-126.

MARIÁTEGUI, José Carlos. El indigenismo en la literatura nacional. In: CASTRO, Manuel Aquézolo (Comp.). **La polemica del indigenismo**. Lima: Mosca Azul Editores, 1987, p.31-38.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 16<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Trad. Eloá Jacobina. 20<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

PERRENOUD, Phillippe. **Pedagogia diferenciada: das intenções à ação**. Trad. Patrícia Chitton Ramos. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva.** Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.

PIVA JÚNIOR, Dilermano. **Sala de aula digital: uma introdução à cultura digital para educadores.** 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2005.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de Doutorado.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura.** Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

RAMALHO, Christina Bielinski; PEREIRA, Waldemar Valença. A recepção teórica à poesia épica. In: **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 1, p. 128-144, jan.-abr. 2014. Disponível em: << <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/download/650/713>>>. Acesso: 05/01/2015.

RAMALHO, Christina; VIANNA, Beto (Orgs.). **Olha o poema na escola.** Aracaju: Infophrafics, 2014.

REFERENCIAL CURRICULAR: REDE ESTADUAL DO ENSINO DE SERGIPE. Disponível em: <<[http://seed.se.gov.br/arquivos/Referencial%20Curricular\\_23-07-12.pdf](http://seed.se.gov.br/arquivos/Referencial%20Curricular_23-07-12.pdf)>>. Acesso: 01/08/2015.

ROMERO, Sílvio. **Literatura, história e crítica.** Luiz Antônio Barreto (Org.). Rio de Janeiro: Imago Ed.; Aracaju-Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, 2002.

SACRISTÁN, J. Gimeno. **O currículo: uma reflexão sobre a prática.** Trad. Ernani F. da F. Rosa. 3<sup>a</sup> ed. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de Imagens.** São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2012.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; QUESADO, José Clécio Basílio; DANTAS, José Maria de Souza. **Desconstrução/construção no texto lírico.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Semiotização literária do discurso.** Rio de Janeiro: Elo, 1984.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da Epopéia Brasileira: teoria, crítica e percurso.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Ezequiel Theodoro e ZILBERMAN, Regina. **Literatura e Pedagogia: ponto & contraponto.** Porto Alegre - RS: Mercado Aberto, 1990.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Direitos ancestrais indígenas, mediações culturais e horizontes políticos do presente. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). **O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 357-369.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

XAVIER, Elôdia. Para além do cânone. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e Feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 15-22.