



Ano 2 - N. 4 - dez 2018
ISSN 2527-080X

REVISTA ÉPICAS



ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação - p. 3

Dossiê História e mito em epopeias de língua portuguesa/ Histoire et Mythe dans les épopées en langue portugaise – p. 6

O HEROÍSMO ÉPICO - CÔMICO: EXEMPLOS I - Ellen dos Santos Oliveira – p. 7

JORGE DE LIMA'S INVENÇÃO DE ORFEU: TRACING THE EVOLUTION OF A TWENTIETH-CENTURY COSMOLOGICAL AND CHRISTIAN EPIC - Margaret Anne Clarke – p. 35

MEMÓRIA NACIONAL E A POÉTICA DO SAMBA-ENREDO: EPOPEIA CULTA E CULT NOS ANOS 60 - Murilo Costa Ferreira – p. 57

Dossiê 2 - Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) - Artigos traduzidos/ Projet Épopée (Dir. Florence Goyet) - Articles traduits – p. 73

OS ELEMENTOS ÉPICOS AFRICANOS E A BUSCA POR UMA EPOPEIA MODERNA: O EXEMPLO DE *BLUE FASA* DE NATHANIEL MACKAY - Cyril Vettorato – p. 74

REINVENTAR AS COMUNIDADES DENTRO DA NARRATIVA DE SUA CRISE: *BLANCHE OU L'OUBLI*, DE ARAGON (1967); *HEIMATMUSEUM*, DE SIEGFRIED LENZ (1975) e *HORCYNUS ORCA*, DE STEFANO D'ARRIGO (1978) - Mathilde Noëlle Mouglin – p. 86

O DESTAN TURCO É UMA EPOPEIA? PRIMEIROS DEBATES E EXTENSÕES ATUAIS - Monire Akbarpouran – p. 107

Relatos de pesquisa/Comptes rendus de recherche – p. 134

REFLEXÕES SOBRE O ÉPICO EM TRÊS PERSPECTIVAS - Antonio Marcos dos Santos Trindade – p. 135

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE *SOUTH AMERICA MI HIJA*: O ÉPICO E A MULHER - Gisela Reis de Gois – p. 149

A INVOCAÇÃO NO POEMA ÉPICO *AS MARINHAS*, DE NEIDE ARCHANJO - Luana Santana – p. 161

UM OLHAR FILOSÓFICO EM POEMAS DE STELLA LEONARDOS: A POESIA COMO ACONTECIMENTO - Mayara dos Anjos Lima Nascimento – p. 178

A DEUSA VÊNUS COMO REPRESENTAÇÃO DA VONTADE DE VASCO DA GAMA - Rosângela Trajano – p. 188

Resenha - Reseña - Revue critique - Critical review - p. 198

RECENSÃO CRÍTICA DA OBRA MEMORIAL OS MILAGRES DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR (SEGUNDA PARTE), DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL - Paulo Geovane e Silva – p. 199



LEITE, Ana Mafalda; RAMALHO, Christina. Apresentação Revista Épicas n. 3. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 1-3. ISSN 2527-080-X.

APRESENTAÇÃO REVISTA ÉPICAS N. 4 HISTÓRIA E MITO EM EPOPEIAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

As literaturas de Língua Portuguesa, em que pesem a sua diversidade e os interesses temáticos próprios, herdaram, do universo cultural português, uma expressão épica de valor universal, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, que, em sua época, ousou transgredir alguns paradigmas da épica clássica, ampliando a participação do poeta no mundo narrado e inserindo aspectos históricos e míticos criativamente trabalhados como forma de reforçar o próprio teor da matéria épica do poema. No Brasil, por exemplo, a epopeia camoniana gerou uma tradição épica brasileira que teve em Camões um modelo para as produções dos séculos XVII, XVIII e XIX. Mesmo no século XX, a herança camoniana se vê em obras como a brasileira *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, e a moçambicana *As Quybyrycas*, de António Quadros. Além disso, contudo, muitas dessas literaturas, principalmente após o século XIX, experimentaram formas próprias de trabalhar suas matérias épicas, de que são exemplos *A cabeça calva de Deus*, do cabo-verdiano Corsino Fortes ou *No fundo do canto*, da guineense Odete Semedo, que, inclusive, nega o sentido épico de seu poema. Em Portugal, obras como a do português Gonçalo Tavares, *Uma viagem à Índia*, atestam a permanência de um gênero por muitos considerado como extinto. Fora do eixo

da herança camoniana, encontram-se, ainda, epopeias que dialogaram diretamente com a tradição clássica, como *A gesta de Mem de Sá*, de José de Anchieta. Outro curioso fenômeno é a derivação narrativa da epopeia, presente em romances de cunho mítico-histórico encontrados na produção literária das ex-colônias portuguesas.

Por outro lado, uma vez que as epopeias se caracterizam pela presença dos planos histórico e maravilhoso, é importante refletir sobre os próprios conceitos de História e Mito, principalmente em tempos pós-coloniais, quando o espaço dado às, até então, “minorias” tanto deflagra a revisão literária do sentido de História como recupera aspectos míticos e culturais identitários negligenciados por sociedades conduzidas pela ótica do colonizado como subalterno. Assim, a proposta deste número da *Revista Épicas* foi, de modo geral, verificar em que medida produções épicas em Língua Portuguesa podem ter contribuído nos processos de afirmação de identidades nacionais, ou, em tempos de globalização, podem ser vistas como signos de uma expressão contracultural. Dentro dessa concepção de abordagem, definimos as “representações da história” e as “representações do mito” como os dois eixos de reflexão sobre a produção de poemas épicos e narrativas épicas no contexto das literaturas de Língua Portuguesa. Tanto o dossiê como alguns artigos da seção “Relatos de pesquisa” entram no âmbito do recorte proposto por este número.

O dossiê do quarto número da *Revista Épicas* traz três artigos ligados à proposta temática: “O heroísmo épico-cômico: exemplos I”, de Ellen dos Santos Oliveira, “Jorge de Lima’s Invenção de Orfeu: *tracing the evolution of a twentieth-century cosmological and christian epic*”, de Margaret Anne Clarke; e “Memória nacional e poética do samba-enredo: epopeia culta e *cult* nos anos 60”, de Murilo Costa Ferreira.

O estudo de Ellen dos Santos Oliveira tem como corpus o poema de Silva Alvarenga *O Desertor* (1774), que integra a literatura árcade brasileira. A partir dele, Oliveira dimensiona o hibridismo que reúne o épico e o cômico, refletindo sobre os resultados dessa mescla. Margaret Anne Clarke, por sua vez, estuda a epopeia *Invenção de Orfeu* (1952), do brasileiro Jorge de Lima, sob três perspectivas: a reflexão sobre intertextualidades possíveis e sobre os aspectos épicos próprios da tradição épica; a perspectiva cristã da epopeia de Lima; e, por fim, a intencionalidade por trás do registro épico como opção criativa. Murilo Costa Ferreira, estabelecendo os anos 60,

70 e 80 do século XX como tempo da investigação, explora o samba-enredo ‘Quilombo dos Palmares’, colocando em pauta questões como “oralitura”, “memória” e o conceito de “cult”.

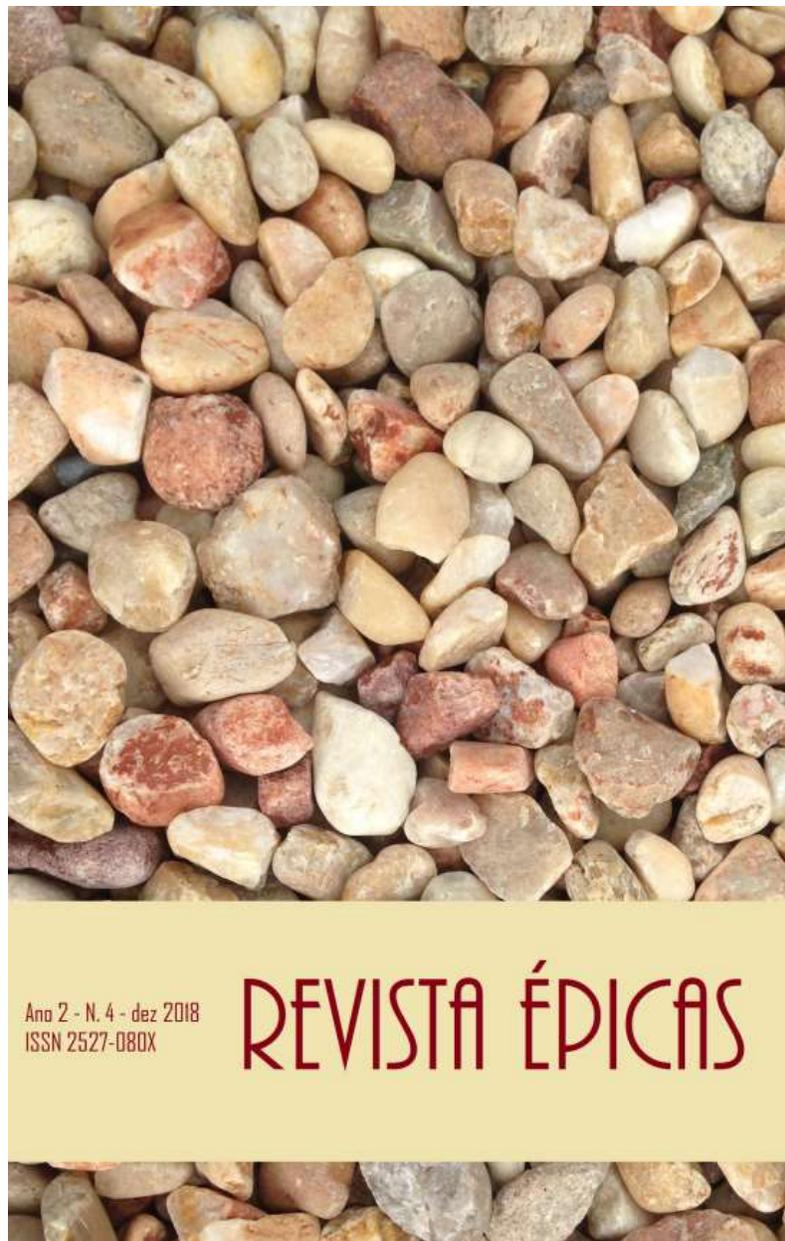
Este número também apresenta a seção “*Projet Épopée*”, coordenada por Florence Goyet, que reúne artigos publicados na *Le Recueil Ouvert* (<http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/>) e traduzidos para o português especialmente para essa seção da *Revista Épicas*, de modo a oferecer a leitores e leitoras da língua portuguesa o contato com interessantes reflexões sobre o gênero épico e suas derivações. Assim, temos, de Cyril Vettorato, o estudo intitulado “Os elementos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey”; de Mathilde Noëlle Mougin, “Reinventar as comunidades dentro da narrativa de sua crise: *Blanche ou L’Oubli*, de Aragon (1967); *Heimatmuseum*, de Siegfried Lenz (1975) e *Horcynus Orca*, de Stefano D’Arrigo (1978)”; e, de Monire Akbarpouran, “O *destan* turco é uma epopeia? Primeiros debates e extensões atuais”.

Em “Relatos de pesquisa”, mais cinco artigos são apresentados: “Reflexões sobre o épico em três perspectivas”, de Antonio Marcos dos Santos Trindade; “Alguns apontamentos sobre *South America mi hija*: o épico e a mulher”, de Gisela Reis de Gois; “A invocação no poema épico *As marinhas*, de Neide Archanjo”, de Luana Santana; “Poemas de Stella Leonardos sob o olhar filosófico: a poesia como acontecimento”, de Mayara dos Anjos Lima Nascimento; e “A deusa Vênus como representação da vontade de Vasco da Gama”, de Rosângela Trajano. Todos esses trabalhos trazem ao conhecimento do público investigações em andamento, cujos desdobramentos, certamente, contribuirão para o enriquecimento da fortuna crítica relacionada às obras estudadas.

Por fim, insere-se neste número a resenha de Paulo Geovane e Silva intitulada “Recensão crítica da obra *Memorial dos milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor* (segunda parte parte), de Soror Maria de Mesquita Pimentel”. Organizado e comentado por Fabio Mario da Silva, o livro é referência importante sobre epopeias portuguesas de autoria feminina.

A todos e a todas, uma excelente leitura.

Ana Mafalda Leite e Christina Ramalho



História e mito em epopeias de língua portuguesa
Histoire et Mythe dans les épopées en langue portugaise



OLIVEIRA, Ellen dos Santos. O heroísmo épico-cômico: exemplos I. In: *Revista Épicas*. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 7-34. ISSN 2527-080-X.

O HEROÍSMO ÉPICO-CÔMICO: EXEMPLOS I

L'HÉROÏSME EPIC-COMIC: EXEMPLES I

Ellen dos Santos Oliveira
(UFS/CIMEEP/CAPES)¹

RESUMO: Este trabalho parte da constatação de que o poema épico-cômico gênero praticado durante os séculos XVIII e XIX, período em que Bakhtin (1998) aponta como a morte ou fim do gênero Épico, mas que os críticos contemporâneos do Épico, como Silva (1984; 2012), Silva e Ramalho (2007; 2015), Ramalho (2013) e outros, consideram como um período da renovação do gênero. Nesse contexto, foi importante o trabalho de Alberto Pimentel que resgatou 110 “figurinhas literárias” dos séculos XVIII e XIX, que comentamos nesse trabalho dividido em duas partes, dois artigos, “O heroísmo épico - cômico: exemplos I e II”. Nesse, faremos uma análise do poema herói – cômico *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga.

Palavras-chave: Gênero Épico; poema herói-cômico; *O Desertor* (1774); Silva Alvarenga.

RÉSUMÉ: Cet ouvrage part du constat que le genre du poème épique-comique était pratiqué aux XVIIIe et XIXe siècles, période dans laquelle Bakhtin (1998) laisse entrevoir la mort ou la fin du genre épique, mais non la critique contemporaine de l'épopée, telle que Silva. (1994, 2012), Silva et Ramalho (2007, 2015), Ramalho (2013), et d'autres considèrent qu'il s'agit d'une période de renouveau du genre. Dans ce contexte, il était important que le travail d'Alberto Pimentel ait sauvé 109 "figurines littéraires" XVIII et XIX, que nous commentons dans cet ouvrage divisé en deux parties, deux articles, "L'héroïsme épique-comique: exemples I et II". En cela, nous allons analyser le poème héroïque-comique *O Desertor* [Le déserteur] (1774) de Silva Alvarenga.

Mots-clés: Genre épique ; poème héroïque-comique ; *O Desertor* [Le déserteur] (1774) ; Silva Alvarenga.

¹ Doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe, sob a orientação da profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/CIMEEP), com bolsa de pesquisa da CAPES.

Introdução

*At líquidas avium voces imitarier ore
Ante fuit multo, quam levin carmina cantu
Concelebrare bomines poffenti, aurei fque jwvare.
Et Zephyri cava per calamorum fibila primum
Agreftes docuere cavas inflare cicutas.*
(sic.LUCRÉCIO, LIV. I, v.1378, *apud*. ALVARENGA, 1774, P. 3)

No século XVIII há, na Literatura, uma proliferação de paródias e *travestimentos* dos gêneros literários considerados sérios ou nobres, fenômeno observado por Bakhtin que, apesar de relacioná-lo à “escalada criativa do romance”, disse:

Na época da escalada criativa do romance – e em particular no período preparatório dessa ascensão – a literatura é inundada de paródias e travestimentos de todos os gêneros elevados (particularmente de gêneros, e não de determinados escritores ou determinadas correntes) – são as paródias que se apresentam com precursoras, satélites e, num certo sentido, como esboço do romance (BAKHTIN, 1998, p. 399-400).

Silva Alvarenga, em sua introdução a *O Desertor* aponta o gênero poema herói-cômico como algo moderno em sua época, e parece ver isso como algo positivo, ao lado do gênero épico e não como uma contradição, mas um meio, talvez, de abrir novos caminhos.

Segundo Romano de Sant’Anna, teria ocorrido, no século XVIII, uma degradação do gênero épico, uma vez que, a epopeia, gênero que na Antiguidade servia para apresentar os heróis nacionais no mesmo nível dos deuses, através das paródias o herói era representado como seres inferiores diferente da forma como era representado na tradição épica clássica (2003, p.11).

Apesar de concordar que há uma proliferação de paródias e *travestiment*, não concordo sobre como Bakhtin coloca as paródias como esboços do romance, pois tal afirmação conduz a pensar a transformação dos gêneros parodiados em romance, embora perceba a *intertextualidade estilística*² e/ou *intertextualidade por derivação*³ (paródia) ou em *intertextualidades implícitas*, como se percebe em algumas cenas em *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga, que são bem semelhantes às cenas famosas de *O Guarani* (1857), de José de Alencar⁴. No entanto, o fato de haver uma produção significativa dessas paródias é uma observação importante, feita por Bakhtin (1998), pode estar relacionado não à

² Conceito de KOCH, BENTES, CAVALCANTO. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007. Quando a intertextualidade de forma, em que “repete, imita, parodia, certos estilos ou variedades linguísticas (p.19).

³ KOCH, BENTES, CAVALCANTO (2007), enquadram a “paródia, travestimento burlesco e pastiche - caracterizadas por Gerard Genette, em *Palimpsestes* (1982) – como intertextualidade por derivação.

⁴ A cena em que Dorotéia é salva, lembrando Ceci, quando foi salva por Peri. Ou a cena da onça brasileira em *O desertor*, que lembra a onça que Peri levou para a casa de Cecília, entre outras.

romancização ou degradação do épico, mas na sua transformação e renovação, pois a paródia foi a pergunta que gerou a resposta.

Como contribuição de Aristóteles em *Arte Poética*, em relação ao heroísmo, conforme explica Ramalho (2017), os personagens eram escolhidos a partir de quatro considerações: a primeira, deveriam ter bom caráter; a segunda, que deveriam haver conformidade entre a sua caracterização e a realidade; a terceira, que deve haver semelhança entre caracteres e realidade; e a quarta, que diz respeito à coerência interna dos personagens, ou seja, se eles são incoerentes por natureza, que sejam do início ao fim e vice-versa (RAMALHO, 2007, p. 181).

Esse era o parâmetro que os poetas tinham para escolher seus personagens, para comporem o épico. Tais considerações são conflituosas em relação aos personagens dos poemas herói-cômicos, que geralmente não eram apresentados com bom caráter e, quando são apresentadas algumas virtudes no início do poema, elas logo são anuladas pela degradação do herói durante a sua jornada não tão épica. Muitas vezes são personagens que, embora se assemelhassem a determinados perfis de estudantes da época, eram inconformados com a realidade pois não se enquadram no novo modelo de ensino, como é o caso de Gonçalo e seu esquadrão de Desertores, em *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga, preferindo abandonar os estudos na universidade de Coimbra, por causa das Reformas Pombalinas empreendidas no ensino superior, tema que serve de matéria épica do poema.

Não poder incluir assuntos de sua época no épico foi uma motivação que levou vários poetas da época a optarem pelo gênero poema-herói cômico. Assim a recusa ao gênero épico não era uma oposição ao gênero, mas uma escolha motivada pelo desejo de tratar temas contemporâneos ao autor. Essa ideia, inclusive, de não poder tratar do contemporâneo no épico foi proposta por Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1952), conforme explica Ramalho (2007), ao falar das contribuições do crítico para os estudos épicos. Baseado em Aristóteles, Staiger aponta como característica da epopeia o distanciamento histórico entre a instância de enunciação e o fato relatado. Ou seja, não caberia a obra épica fazer referência a acontecimentos contemporâneos (RAMALHO, 2007, p. 183). Isso vai até contra o conceito de *mimesis* de Aristóteles, da arte como uma representação da realidade, das ações humanas. Pois como não poder imitar, através da arte, a realidade contemporânea? Dizer que tem que haver um distanciamento épico entre o poeta e o conteúdo narrado, como diz Bakhtin (1998, p. 405) é o mesmo que dizer a um aspirante poeta: Quer escrever épico? Escreva sobre o passado!

Segundo Brandão (1986), Homero, em *Ilíada e Odisseia*, não evocava o passado e nem descrevia de forma exata o presente, segundo o autor

[...] sua obra condensa três fases da religião: a que reinava na Grécia continental, quando os micênicos a deixaram, a que se desenvolveu na Ásia Menor, em condições bem diversas e, finalmente, aquela que desabrochou sob a inspiração da epopeia.

Homero fundiu estes três momentos culturais, mas não existe na *Iliada* e na *Odisseia* nem evocação escrupulosa do passado, nem descrição exata do presente, mas a visão de um mundo ideal, composto de um passado micênico da Europa e de um presente homérico e asiático, amalgamados numa harmonia, que é realidade sem ser realidade, quer dizer, poesia e nada mais (sic. BRANDÃO, 1986,p.122).

Ou seja, podemos dizer que a obra homérica era contemporânea ao poeta. Afinal, lembrando o que disse Aristóteles, a imitação é algo “natural ao homem desde à infância”, por meio da imitação que ele “difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação”, ou seja o homem aprende através da imitação. Para o filósofo a imitação é algo natural e prazeroso, pois “todos têm prazer em imitar”. Aristóteles definiu a comédia como:

[...] imitação das pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exercício óbvio é a máscara cômica, feia e contorcida, mas sem expressão de dor (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGUINO, 2005, p.24)

Diante de a impossibilidade de tratar temas contemporâneos, o poema herói-cômico caiu como uma luva. Pois o gênero tem essa abertura. Aliás, o contemporâneo era justamente o alvo dos poetas, que tinha a intenção de criticar, ridicularizar os vícios e maus costumes de personagens e acontecimentos contemporâneos ao autor. Isso permitiria o reconhecimento do cômico pelos leitores, pois os poemas tinham uma função didática e moralizadora.

Em relação ao “heroísmo” épico-cômico, diferente do épico – em que são narradas as virtudes do herói que, embora tenha fraquezas, consegue transitar do plano histórico para o maravilhoso, ou vice e versa, e capaz de um enfrentamento sobrenatural diante de uma ou mais situações impostas durante sua jornada heroica – no poema herói-cômico, não temos um herói, temos um protagonista que é ridicularizado por seus vícios. Uma personagem mais próxima de anti-herói. Isto é o que diferencia o gênero épico do gênero poema herói-cômico, dois gêneros considerados distintos, mas que num percurso histórico compartilham algumas características identitárias.

Há um trabalho importante foi feito por Alberto Pimentel (1912). O pesquisador reuniu vários Poemas Herói-Cômicos produzidos entre os séculos XVII – XIX. Período em que muitos críticos relacionam à morte, envelhecimento, decadência ou degradação do gênero épico. Em comentário ao leitor o Pimentel diz:

Passei longínquos anos da vida – e não os choro porque foram os mais felizes – colecionando fugitivas curiosidades literárias, quasi esquecidas, entre elas os nossos poemas herói-cômicos, dos quais apenas um, o *Hissope*, andava na 11oca de toda gente. [...] Penso que o poema herói-cômico, para que em verdade o seja, deve especializar-se pelo desenvolvimento integral duma acção atribuída a um ou mais indivíduos e sistemáticamente exagerada com o propósito de fazer rir (sic. PIMENTEL, 1912, p.7-8).

Esse trabalho hoje comprova o diagnóstico levantado. Ao total são 110 poemas, organizados em ordem alfabética. Pimentel (1912) apresenta e comenta, ainda que brevemente, quase todos os poemas que teve contato. Alguns, ele conseguiu informações de terceiros. Parece que em alguns houve mais familiaridade ou contato que outros. Conforme comentário de esses poemas fazem críticas aos costumes e vícios de sua época.

Das obras que ele conseguiu analisar, podemos perceber a dificuldade em classificar os poemas longos que não se encaixavam nos padrões Aristotélicos, por causa, principalmente, do conteúdo contemporâneo cômico e satírico, característico dos gêneros paródicos. Alguns poemas eram classificados como: satíricos ou herói-cômicos, como *Herculeida* (1879), de Antonio Gomes de Oliveira, outros como poemeto heróico-burlesco, como *Jericada* (1884), do Capitão Ferreira de Dima; ou poemeto jocoserio, exemplo *O lobinho filológico* (1897), de Affonso Gayo; outros como epopeia faceta exemplo *Logração da prelasia regular de Santarém* (1769), de João Pedro Xavier do Monte; outro poema triste em verso alegre, exemplo *A lusa bombachata* (1885), de João Pereira Costa Lima, entre outros que abordarei com mais ênfase no próximo artigo “O heroísmo épico - cômico: exemplos II”. Pois dedicamos boa parte desse texto analisando *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga, que é um bom exemplo do gênero épico-cômico.

Análise dos aspectos épicos em um poema herói-cômico: *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga

1.1 Divisão em cantos

O Desertor (1774), de Silva Alvarenga, imitando o modelo clássico de uma epopeia, a obra se divide em três partes: introdução, narração e epílogo. A introdução subdivide-se em três parte: proposição, invocação e dedicatória.

A o poema possui cinco cantos: o Canto I contém 18 estrofes e 338 versos; o Canto II possui 11 estrofes e 224 versos; o Canto III possui 11 estrofes e 236 versos; o Canto IV possui 13 estrofes e 369 versos; e o Canto V possui 14 estrofes e 271 versos. Totalizando 67 estrofes isométricas, com 1438 versos. Um poema composto majoritariamente por estrofes irregulares e heterorrítmicas.

É uma divisão em cantos de modelo tradicional *O Desertor* (1774), cuja função é episódico-narrativa: no Canto I, narra a formação do esquadrão dos Desertores e sua fuga; no canto II descreve os personagens e os fugitivos enfrentam uma tempestade e os conselhos do velho Ambrósio, resistindo buscar a glória dos livros seguem firmes, que é relacionado à fuga da batalha; no Canto III, apresenta a jornada dos Desertores, sendo comparada à jornada do Rei D. José, os estudantes enfrentam povos armados e são comparados aos troianos, mas terminam presos; no Canto IV,

1.2 Plano literário

O poeta constrói o enredo do poema a partir de várias referências que se cruzam, bebendo de várias fontes míticas, culturais e históricas. Ele concebe a aventura de Gonçalo e os Desertores a partir da referência à história dos Argonautas, cuja lenda da mitologia grega foi resgatada por Apolônio de Rodes em seu épico *Os Argonautas* (c. 250 a. C), que conta a história de um grupo de cinquenta tripulantes de uma nau que construída por Argo que vão até Colquida (Geórgia) em busca do velocino de ouro, dentre os tripulantes destaque Hércules, que na mitologia grega é o filho de Zeus, Heitor o príncipe de Tróia, e Argos o construtor do navio e seu piloto, para comparar com o Desertor, mas é possível que haja mais identificação.

Nessa comparação, Gonçalo se identifica com Herácles e os tripulantes dos Argonautas são dizimados em *O Desertor*, pois se lá eram cinquenta no épico de Silva Alvarenga são cinco, ou seja, o dízimo. Além da companhia de Tibúrcio, o Sebastianista que com a voz da ignorância o incentiva a fugir, Gonçalo deserta com cinco estudantes, que representam todos os Desertores durante as reformas de Pombal, são eles: Cosme, Rodrigo, Bertoldo, Gaspar e Alberto. Temos aí uma relação com o dízimo, instituído por Deus na Bíblia, que diz “Dai pois a César o que é de César e a Deus o que é de Deus” (Mt22. 21, p. 1214 – 1215). Interpretando por uma relação metonímica (Deus - Igreja – Jesuítas) o poema sugere que os estudantes foram devolvidos à Ignorância dos jesuítas, com os quais estavam acostumados, pois não se esforçaram para se adequarem às reformas educacionais feitas pelo Marques de Pombal, ministro do Rei D. José I, na Universidade. Pombal representa o Heitor, príncipe, da Universidade / Coimbra associada à Tróia.

O poeta ao pedir ajuda à Musa para que dirija seu batel, se coloca na posição de Argos, o construtor do navio e a musa seu piloto (Canto I, v1 4-16). Com a ajuda da musa, a história navega em uma “nau que oprime os mares” (Canto II, v. 186) “nau sofredora de tormentas” (Canto III, v.155). Cujá vela recebe os ventos da Ignorância (Igreja / jesuítas) que se assustam com Argos vigilante (Canto I, v. 93-95).

Chegando ao final, dos últimos combates, “à margem do Scamandro ensanguentado, O Rei potente d’Argos e Micenas abraça o ferro de uma mão traidora”, pois o tio em Mioselha fecha as portas para Gonçalo que recebe novos golpes, já que não há acordo entre ele e o Tio por causa da Ignorância (Canto V, v. 243-254). Temos aí a emulação da entrega do velocino de ouro.

O plano literário de *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga, quanto ao reconhecimento do lugar da fala autoral, podemos dizer que é uma voz crítica engajada desde o início do poema, tal como podemos ver na invocação e proposição citadas abaixo. Ou seja, o poeta deixa marcada desde o início sua posição política ideológica, como um dos mentores intelectuais do Círculo Pombalino. Ao Ministro Marquês de Pombal, diferente de Gama ao qual dedicou o épico *O Uruguai* (1769), Silva Alvarenga dedicou o poema herói-cômico *O Desertor* (1774).

Pelo contexto do poema, que será mostrado mais adiante, é possível que o poeta tenha se inspirado em um Estudante da Universidade de Coimbra, do Rio de Janeiro, e escritor. Logo, temos uma identificação biográfica com o poeta que atuou como professor de retórica no Rio de Janeiro, e foi bacharel pela Universidade de Coimbra.

Gonçalo é alertado por Rodrigo, sobre as intenções de Guiomar: “Ah deixemos,/Deixemos duma vez estas paredes/Onde co próprio sangue escrita deixas /De teu trágico amor e breve história”. (Canto I, 328-331). O melancólico Rodrigo⁵, de índole grosseira e gênio bruto, desconfiado de todos, destemido por não ter medo dos perigos (Canto II, v.14-18) acabou fazendo um prenúncio, em *O Desertor* (1774), do que estaria por vir 1794, quando ocorreram os autos da devassa, em que onze homens foram presos, entre eles, Manuel Inácio da Silva Alvarenga e os poetas do Círculo Pombalino acusados de conspirarem contra a Coroa Portuguesa, fechando a casa de Silva Alvarenga, no Rio de Janeiro, onde funcionava a sociedade Literária cujo lugar ficou conhecido como Conjuração ou Inconfidência Carioca.

O poeta, mestre na arte de fazer versos pois praticou praticamente todas as formas poéticas⁶ de seu tempo, semeia uma linguagem lírica simbólica,

Entanto a Fama heróica vão seguindo / As velozes, e incógnitas notícias, / Que trazem, e que levam os sucessos / De país em país, de clima em clima. / Elas voam em turba, enchendo os ares / Dos ecos dissonantes, a que atendem / Crédulas velhas, e homens ociosos. /Qual no fértil Sertão da Ajuruoca / Vaga nuvem de verdes Papagaios, / Que encobre a luz do Sol, e que em seus gritos / É semelhante a um povo amotinado: /Assim vão as Notícias, e estas vozes /Pelo campo entre os rústicos semeiam. (CantoIII, v. 16-28)

⁵ Temos uma emulação de Rodrigo em Rodrigo S.M. (sem mão, ou sem melancolia – no sentido de sem pena, dó ou piedade) em *A hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, o narrador burguês que mata a personagem nordestina.

⁶ Como cito baseada em Francisco Topa(1998) que fez um inventário sistemático da fortuna literária de Silva Alvarenga, constatando que ele escreveu: canções, cantada, écloga, epístola, glosa em décima heptassilábica, idílios, odes, poemas em décimas heptassilábicas, poema herói-cômico, poemas em quintilhas, poemas em quadras, heptassilábicas, rondós, madrigais, sátiras, sonetos e outros poemas (*apud*. QUINTELA; OLIVEIRA, 2014)

Como falaremos sobre outros aspectos épicos mais adiante, vale registrar uma observação relacionada a métrica que é a incidências de 255 hendecassílabos, considerando que a vírgula no interior do verso força uma parada, apesar que muitos poetas ignoram por fazer a contagem por audição. No entanto, percebe-se uma ambiguidade, e o verso navega entre o decassílabo e hendecassílabo. Vejamos:

Da /bo/ca,/ e/ dos/ ou/vi/dos:/ sem /a/cor/do, (Canto V - v 258 -v251)
Go/za, /Mons/tro or/gu/lho/so,/ o an/ti/go im/pé/rio (Canto V - v 258)

Creio que a incidência foi proposital, entre erra a metrificação ou a norma gramatical o poeta optou por sacrificar o metro. Vejamos abaixo em dois versos seguidos como ele fez decassílabos, considerando a regra da vírgula entre vogais:

De a/ções/ dig/nas/ dum /Rei,/ Eu/ro/pa ad/mi/ra (Canto III, v.6)
Sem/pre/ te a/mei, /e es/pe/ro/ ver/ u/ni/dos (Canto III, v. 89)
Mais adiante, outra incidência:
For/ma, /e/ mais/ for/ma:/ tu/do em/fim/ se a/ca/ba, (Canto I, v.147)

Nesse verso, o poeta reconheceu a fuga ao épico como um pensamento hiperbólico de Tibúrcio, o Sebastianista, que com a voz da ignorância acredita que tudo se acaba ou se muda em pior. Temos aí, talvez, o reconhecimento crítico do poeta sobre a matéria épica do gênero Poema herói-cômico que, geralmente, era praticado para ridicularizar, rebaixar, em outras palavras, acabar com a reputação de alguém.

Des/tes/ cam/pos/ fu/giu,/ e /só/ fi/ca/ram
A /du/ra /su/jei/ção,/ e o/ tris/te es/tu/do. (Canto I, v 333-334)

Nesse trecho citado, o poeta realça, de forma ambígua, a fuga dos Desertores da universidade, onde eles deveriam concluir sua jornada acadêmica para receber o diploma que os consagraria formados e assim heróis nos estudos. Nesse primeiro canto, inclusive, o eu-lírico fala sobre os livros que Gonçalo lia. Tem a transição dele dentro da academia, momentos antes da fuga. Mais adiante ele faz mais:

Gon/ça/lo/, sim, /cho/ran/do,/ mon/ta,/ e/ par/te (Canto I, v 333-334).

Por ter sido Silva Alvarenga um mestre na arte literária, praticou praticamente todos os gêneros poéticos de seu tempo, creio que fuga ao metro também foram uma estratégia criativa para realçar a fuga do épico e do “herói” Gonçalo. Na escansão, feitas por audição, podemos ignorar a **vírgula** e fica tudo certo, bem como nas “es-canções”, lembrando que o épico surgiu com os *aedos*, ignorar as contribuições

de **Virgílio**, dentre as quais inclui o gênero poema herói-cômico. Lembrando a frase do poeta romano “O amor vence tudo”, Gonçalo ignorou o amor duas vezes, daí também dois, dos vários, motivos de não ter vencido, não ser herói épico. É provável que por essa maestria no trabalho com os versos e/ou outros motivos, afirmou Silva (1864) Alvarenga era o mestre; os seus colegas se sujeitavam à sua crítica (SILVA, 1864, p. 44).

1.3 Invocação e Proposição épica

O poema inicia com a invocação pagã do eu-lírico/narrador às musas, que já vem mesclada com a proposição, ou seja, o eu-lírico/narrador invoca e apresenta o teor da matéria épica que será narrado. Vejamos abaixo:

Musas, cantai o Desertor das letras, / Que, depois dos estragos da Ignorância, /Por longos, e duríssimos trabalhos /Conduziu sempre firme os companheiros /Desde o loiro Mondego aos Pátrios montes. /Em vão se opõem as luzes da Verdade /Ao fim, que já na ideia tem proposto: /E em vão do Tio as iras o ameaçam. /E tu, que à sombra duma mão benigna, /Gênio da Lusitânia, no teu seio / De novo alentas as amáveis Artes; /Se ao surgir do letargo vergonhoso /Não receias pisar da Glória a estrada, /Dirige o meu batel, que as velas solta, / O porto deixa, e rompe os vastos mares /De perigosas Sirtes povoados. /Quais seriam as causas, quais os meios /Por que Gonçalo renuncia os livros? /Os conselhos, e indústrias da Ignorância /O fizeram curvar ao peso enorme / De tão difícil, e arriscada empresa. /E tanto pode a rústica progênie! / A vós, por quem a Pátria altiva enlaça / Entre as penas vermelhas, e amarelas / Honrosas palmas, e sagrados loiros, / Firme coluna, escudo impenetrável / Aos assaltos do Abuso, e da Ignorância, / A vós pertence o proteger meus versos. / Consentí que eles voem sem receio / Vaidosos de levar o vosso nome / Aos apartados climas, onde chegam / Os ecos imortais da Lusa glória. / (Canto I, v. 1 a 32)

O poeta invoca as Musas para que elas cantem junto com o eu-lírico/narrador *O Desertor das Letras*, apresentado como opositor às Luzes da verdade, ou seja, se opondo ao pensamento iluminista da época. Assim, influenciado por vozes da Ignorância o estudante deserta da Universidade de Coimbra, situada à margem do rio Mondego, já apresentando o poema como uma narrativa à margem do rio.

O Desertor é apresentado como o oposto do “gênio da Lusitânia”, ou seja, o ministro Marquês de Pombal, apoiador e incentivador das ciências e das artes. O eu-lírico/narrador questiona sobre os motivos que levaram Gonçalo a renunciar os livros e respondendo na mesma estrofe que foram os “conselhos” e as “indústrias da Ignorância”, que o fizeram abandonar os livros. O poeta continua invocando as musas para que protejam seus versos permitindo que esses voem livre e sem receio, ou seja que eles não sejam impedidos de serem publicados, já que eles exaltam as glórias portuguesas, e os feitos do novo ministro.

No canto III o eu-lírico invoca novamente as musas “Vós ó Musas, dizei como a Discórdia / Com o negro tição, que acende os peitos, / Mostra o rosto de sangue, e pó coberto, / Seguindo os passos do homicida Marte. (Canto III, v.164-167)”, pedido que ela explique o modo que a discórdia age com a negra raiva (associando tição a fumaça/ira/raiva) revelando a face ensanguentada disfarçada em pó compacto do homicida Marte.

1.4 Plano histórico

O plano histórico apresenta uma perspectiva linear, e predominantemente histórica, embora haja referentes geográficos de diversas tradições culturais. Em relação às fontes utilizadas pelo poeta elas são várias e estão explicitamente referenciadas ao longo do poema, que são os feitos do Marques de Pombal e do Rei D. José I. As fontes são aproveitadas, não só na invocação, mas também na construção das identidades dos Desertores, formadas a partir da comparação com os feitos dos ilustres heróis iluminado.

O poema tem como matéria épica principal a história da vida privada de um determinado grupo de estudantes da Universidade de Coimbra do século XVIII, refletindo os dilemas da vida estudantil na época de transição do governo de D. José I. A história é contada sob a ótica de seu autor, Silva Alvarenga membro do círculo Pombalino. Assim, associa a época anterior ao governo pombalino às Trevas - nos remetendo à Idade das Trevas, à Idade Média - que são dissipadas com a chegada das Luzes. Na perspectiva literária, temos a transição do barroco para o arcadismo.

O eu-lírico/narrador, após a invocação e proposição, narra a chegada do invicto Marquês de Pombal à cidade de Coimbra, situada à Margem do rio Mondego, trazendo com ele o cientificismo e o pensamento iluminista. Invoca a liberdade portuguesa que foi sepultada com o rei D. Sebastião em Marrocos. Exalta a intelectualidade iluminista que dissipa a obscuridade, as trevas e a Ignorância, que vê seu trono se abalar e cair.

O plano histórico é construído a partir de um entrelaçamento com vários textos do universo histórico, político e cultural. A história do Desertor é contada a partir de cenas que nos remete aos referentes da: tradição judaico cristã, a Bíblia; da tradição grega, a exemplo de *Iliada* e *Odisséia*, de Homero e dos *Argonautas*, de Apolônio de Rodas; da história cultural da Grécia antiga; da história política de Portugal; da cultura portuguesa; entre outros.

Gonçalo é tido como um personagem influenciável. Pois, aconselhado pelo Antiquário

Sebastianista⁷ Tibúrcio que, juntando num só referente, lembra os nobres reis Afonsos⁸ de Portugal e da Espanha. Foi da união dessas duas nações que deu origem ao acordo e a execução do Tratado de Madri, culminando na guerra guaranítica que foi matéria épica de *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Tibúrcio simboliza esses Afonsos, que emprestando a voz ao espírito da ignorância incentiva Gonçalo, estudante brasileiro em terras portuguesas a fugir dos estudos sob o pretexto de busca de uma vida amenas, ideal de vida pastoril levando consigo o peso da Ignorância. Devolvendo-os às terras brasileiras, que na época⁹ não existia universidades¹⁰. Uma crítica satírica aos vícios estudantis de certos brasileiros que foram estudar em Portugal, graças às Reformas Pombalinas, mas não se dedicavam aos estudos pois só liam “os prólogos dos livros” e ainda desvirtuavam outros estudantes.

O poeta faz referência a Peripatos, locais cobertos do Liceu, onde Aristóteles ensinava na Escola peripatética, um círculo filosófico da Grécia Antiga à Academia Platônica. Apesar de Sebastianismo ser uma palavra que faz referência aos seguidores de D. Sebastião, como palavra adjetiva deriva de Sebastião, que remete ao nome de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, daí uma ambiguidade. Pois, seria um seguidor de Pombal influenciado pela Ignorância? Talvez essa seja mais uma máscara cômica.

Voltando a Gonçalo, que no início do poema é apresentado como leitor dos longos causos de Rosaura e das desgraças de Florinda, já dando pistas da tragédia dos Desertores, quando Tibúrcio o interrompe questionando:

[...] Que espera tu dos livros? / Crês que ainda apareçam grandes homens / Por estas invenções, com que se apartam / Da profunda ciência dos antigos? / Morreram as *postilas*, os *Cadernos*: / Caiu de todo a *Ponte*, e se acabaram/As *distinções*, que tudo defendiam, / E o *ergo*, que fará saude a muitos! /Noutro tempo dos sábios era a língua / *Forma*, e mais *forma*: tudo enfim se acaba/ Ou se muda em pior (Canto I, v 11 a 21)

⁷ Referências ao mito de D. Sebastião, o sebastianismo, que foi uma crença ou movimento profético que surgiu em Portugal em fins do século XVI como consequência do desaparecimento do rei D. Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Uma vez que não havia um corpo, acreditava-se que D. Sebastião voltaria.

⁸ Afonso Henrique (1109-1185), o Conquistador e primeiro Rei de Portugal (1139-1185); Afonso II (1185-1223), o gordo, Rei de Portugal (1211-1223); Afonso III(1210-1279), o Bolonhês, Rei de Portugal (1248-1279), primeiro monarca a utilizar o título de Rei de Algarves e foi Conde de Bolonha; Afonso IV (1291-1357), o Bravo, Rei de Portugal e Algarves; Afonso V (1432-1481), o Africano (por suas conquistas na África), foi Rei de Portugal e Algarves (1432-1481), ascendeu ao trono aos seis anos, mas passou a regência para seu tio Pedro(1392-1449) - primeiro Duque de Coimbra, regente de Portugal (1439-1448), em nome de Afonso V; Afonso VI (1643-1683), o Vitorioso, foi Rei de Portugal e de Algarves, segundo monarca português da Casa da Bragança; Afonso VII(1105-1157) de Galiza, de Leão e de Castela, o Imperador, foi o primeiro Rei da casa de Borgonha, Rei da Galiza; Afonso VIII (1155-1214) de Castela, O nobre ou o das Navas, Rei de Castela e Toledo (1158-1170); Afonso IX (1171-1230), Rei de Leão e de Galiza (1188-1230),o Galego; Afonso X (1221-1284) de Leão e de Castela, o sábio ou astrólogo, Rei de Castela e de Leão (1252-1284); Afonso XI (1311-1350) de Castela, o justiceiro, o implacável ou o do Rio Salado, Rei de Leão e de Castela (1312-1350).

⁹ Em 1774, ano da primeira edição de *O Desertor*.

¹⁰ Segundo Mendonça (2000), a primeira universidade brasileira foi fundada em 1808, na Bahia, a “Universidade Literária” (MENDONÇA, 2000, 134)

Gonçalo, aceitando o conselho de amigo Sebastianista, convoca os heróis que desprezam as Artes e as Ciências e faz um discurso no Pátio da Universidade de Coimbra, demonstrando-se um hábil orador questiona quem está ali a fim de estudar e ninguém levantou o dedo. Ao longo da narrativa, Gonçalo, dando ouvidos à Ignorância, aos poucos vai perdendo o interesse pelos livros (Canto I, v. 179-180).

Tibúrcio planeja a fuga dos Desertores para antes do nascer do Sol. A ideia de nascimento do sol nos realça a chegada das luzes para dissipar as trevas, que no caso são os Desertores que se retiram da universidade. Mais adiante Janeiro entra em cena, lembrando o primeiro mês do calendário. Reforçando a ideia de nascimento de uma nova Era, um novo tempo. E também ao Rio de Janeiro, cidade do poeta. Janeiro é apresentado como personagem “Loquaz, traidor, doméstico inimigo” - referência mítica a Jano, que na mitologia Grega simboliza o deus rei da paz, mas no poema ele é causador de confusão. Ele espalha a notícia da fuga dos Desertores e Guiomar, mãe de Narcisa, descobre a fuga e conta para a filha, que sentindo enganada e descontente, estuda uma forma para tentar deter o ingrato amante, crendo que ele não iria cumprir as juras de amor. Gonçalo quase tem uma recaída, mas “dando ouvidos” ao amigo continua firme e não se compadece do choro da moça, que injustamente o acusa de ingrato amor. Para consolá-la diz que sua ausência será breve, e lhe entrega uma bolsa com dinheiro como garantia de sua volta.

Gonçalo se vê entre Tibúrcio e Narcisa que começam a brigar pela bolsa de dinheiro, criando uma cena cômica e nada épica. A briga toma proporções maiores. São jogadas cadeiras pelos ares, pedras e paus são arremessados. Nessa confusão Gonçalo é atingido e ver seu dente voar ensanguentado. Narcisa volta alegre com a bolsa e pelo caminho cinco vezes a abre e conta o dinheiro. O nome da noiva de Gonçalo sugere uma referência ao mitologema de Narciso, fazendo lembrar a satisfação masculina e feminina na relação amorosa. Ou seja, em relação ao conflito amoroso Narcisa “chora, mas tem sorrisos na alma” (Canto I, v.259). Ela é narcisista, ou seja, só se preocupa com seu *ego* de noiva ferido que toma conhecimento que será abandonada por Gonçalo, porém não se preocupa com o fato do noivo abandonar os estudos, nem o aconselha. Temos uma perspectiva crítica ao amor egocêntrico.

Sua mãe, Dona Guiomar, comparada a aves de rapina, inventa motivos para segurar Gonçalo. Aves de rapina, segundo a Bíblia, são aves que tentam roubar animais sacrificados em altar do holocausto, e consagrados ao Senhor, a exemplo do primeiro sacrifício oferecido por Abraão, quando Deus lhe fez a promessa de um filho e disse que este não seria seu herdeiro (Gênesis 15.11, p.17). Ou seja, era o Ismael filho da serva Agar com Abraão. Já na mitologia r, aves de rapina são conhecidas como harpias, criaturas da mitologia grega com rosto de mulher e seios. Brandão assim a descreve:

Tibúrcio, cheio de nobre ardor, também sugere um brinde, que não agrada ao grupo, iniciando uma discórdia entre os companheiros, que ao fugirem da batalha, salvam vidas.

Na confusão, Gonçalo, líder dos Desertores, ao invés de enfrentar a briga se esconde debaixo de uma mesa, com a desculpa de que não queria se envolver e manchar as mãos com sangue. O comportamento de Gonçalo, de recusar brigar, é uma oposição ao modelo de herói clássico, que enfrentavam grandes batalhas bélicas para se consagrarem heróis. A briga continua, pratos rodam, copos tinem. Enquanto Gaspar estava enfurecido, surge o velho Ambrósio com uma atitude pacífica e discurso racional tentando acalmar a situação, e exorta sobre as atitudes dos jovens e ignorantes estudantes, questionando se há, entre eles, um que seja dócil, sério e moderado. Compartilha com eles seus relatos de experiências de quando fora estudante e cometeu muitos crimes, revelando que também fora um Desertor, pois na época não quis saber dos livros nem de estudo, e por isso vivia miséria. Na narrativa bucólica e de função didática, acaba se sobressaindo. O velho pede que o tomem como exemplo e aconselha-os a praticarem a bondade, pois a idade não justifica suas ações. Alertando que se eles desprezarem seus conselhos não gozarão o prêmio dos estudos.

Gaspar se ira com o conselho do velho sábio, e tira a espada assustando o velho que grita e foge. Temos aí, a barbárie do novo contra a sabedoria do velho. Mais adiante, a densa névoa da noite favorece a fuga dos Desertores e realça o cenário de trevas que os guiavam. O clima é de melancolia: Gaspar e Cosme choram pelos cantos; Bertoldo temeroso que o povo o encontre; Gonçalo chega a cogitar a hipótese de fazer algo para salvar os companheiros, revelando uma intenção heroica, com ele se lembrando dos heróis de Tróia. Gonçalo passou a noite vigiando, foram horas tristes, até que o dia nasceu. Sonhou, vigiou, mas não agiu.

O Canto III inicia temos uma exaltação ao Rei Augusto, o D. José I, comparado a Aquilon e Austro, que na mitologia romana é o deus dos ventos do Norte e o deus dos ventos Sul, cuja fama do herói "Augusto Pai do Povo" se espalha de Norte a Sul. Comparando-o, também, a Augusto o fundador do Império Romano, um governador militar que cultuava deuses pagãos e cujas ações, dignas de um Rei, se assemelham pela expansão territorial através do militarismo e das vitórias em guerras. Temos aí o disfarce cômico, pois à medida que o exalta revela sua oposição crítica à guerra, matéria épica em muitos poemas e que Silva Alvarenga rejeitou, ao recusar "dar" um épico à Pombal, embora fosse um grande defensor de seu governo, tal como Pombal foi das Artes.

O eu-lírico compara o heroísmo do Rei D. José I ao dos Desertores. Enquanto a fama do Rei sobe em elevação pelos seus feitos por seguir destruindo terras e lutando contra povos armados, vencendo

grandes batalhas, tal como um poderoso em guerra, Gonçalo e os Desertores “Desciam por incógnitas veredas / Para o fundo dum vale cavernoso” (Canto III, v. 38-39). Temos aí um contraste cômico, e crítico.

No trajeto Rufino, queixoso de amor e da fortuna é o alvo da Ignorância, que afligem os rapazes e vê em nele um guia ideal para levar os Desertores até à cidade de Mioselha. Assim sendo, a Ignorância aparece em sonho fingindo ser Dorotéia, declara-se para o jovem apaixonado, como estratégia da manipulação para convencê-lo a guiar o esquadrão. Para conseguir o feito, argumenta mostrando o estado de pobreza do jovem, fazendo-o crê que devendo buscar uma sorte melhor, e cita como exemplo de Afonso, Do velho Afonso o triste, e pobre filho, “Pela dura madrasta afugentado, / Também deixou a suspirada Pátria, E veio em poucos anos o mais rico / Dos bens imensos, que o Brasil encerra”(Canto III, v.99-102). Creio que o poeta faz referência a Martin Afonso de Souza, que chegou ao Brasil no período colonial em janeiro de 1531, iniciando o cultivo de cana de açúcar, retornando dois anos depois, em 1533. Uma crítica ao período colonial brasileiro, e aos Portugueses que deixam sua pátria-mãe Portugal para vir fazer riquezas nas terras brasileiras. Mais adiante, Rufino, o triste e desgostoso amante, desperta do sonho que teve com Dorotéia lhe fazendo promessas.

Seguindo os planos da Ignorância, e guiados por Rufino, os Desertores são cercados por povos armados. O eu-lírico/narrador invoca novamente a Musas e faz referência ao homicida Marte, o Deus da guerra. Em seguida faz uma comparação entre os guerreiros de Tróia e o povo armado que cercavam os Desertores. Relatando que enquanto os troianos usavam escudos d’ aço e bronze, capacetes e flutuantes penachos, os soldados, contra os fugitivos, usavam choupas, longos paus e curvas foices. Mais uma cena cômica: Gonçalo não se intimida diante dos soldados e suas armas, e prepara o grupo para a luta. Então, inicia o combate, Gaspar arremessa pedras com força, Gonçalo luta com destreza e evita a morte, mas ao enfrentar o gigante Ferrabrás, tropeça e cai, nesse instante quase é morto pelo inimigo quando Gaspar impedindo e salvando a vida do amigo, quebrando o braço direito do gigante. Ao ver o gigante derrotado, o povo avança sobre o grupo, e então Gonçalo finge-se de morto. O duelo entre o Gigante e Gonçalo lembra o duelo Bíblico entre Davi e o Gigante Golias (1 Sm 17, p. 359-361), e a cena de Ulisses enfrentando um ciclope em Odisseia, que falaremos mais adiante quando tratarmos do heroísmo épico. Cabe adiantar que Gonçalo cai no enfrentamento, enquanto Gaspar luta contra todos, ameaça, derriba, ataca e fere, até que já sem forças vê seus companheiros serem desonrados. A luta termina com o grupo sendo levado pelos soldados que os jogam na escura prisão, Gonçalo de mão atadas, chora. Bertoldo lamenta a falta de respeito com que o tratam, sendo ele um nobre.

O canto IV inicia com a volta de Tibúrcio à narrativa, e é descrito como ele escapou da briga na estiagem, apenas com oração ele conseguiu abrandar seus inimigos. O eu-lírico/narrador adverte que a Ignorância fará ainda muito para libertar os fugitivos. Apresenta Amaro, pai de Dorotéia, é ele o carcereiro da prisão, vigilante e rígido, crédulo e medroso. A Ignorância assume a forma de Tibúrcio para enganar Amaro e finge ser um religioso. O vigia degola patos e galinhas e prepara uma refeição para o frágil penitente, que profetiza riqueza (Canto IV, v. 1 a 8).

A Ignorância toma uma nova forma, então surge Marcela, uma velha sábia que diz ler o futuro nas mãos. Depois de muito observar a mão esquerda de Dorotéia a velha, franzindo a testa e arcando as sobrancelhas, com a voz trêmula e fraca diz:

Ó que grande ventura o Céu te guarda! / Por esposo terás um cavalheiro/ Que te ama, e te deseja. Mas ai triste! / Em vão chora infeliz o terno amante / Nessa escura prisão desconhecido Por casos de fortuna. Criaí filhos, / Ó desgraçadas mães, para que um dia / Longe de vós padeçam mil trabalhos! / Aqui suspira a boa velha, e chora. / Duas vezes começa e depois fala. / **O seu nome é Gonçalo: é rico, e nobre, / E mancebo gentil, robusto, e loiro.** / (Grifo meu, Canto IV, estrofe 4, e versos 1 a 12)

Dorotéia é enganada pela Ignorância, com palavras vulgares e cheias de hipérboles. Então prepara e envia através de uma mensageira comida e bebida para Gonçalo, e ainda o avisa que Dorotéia virá libertá-lo. O rapaz a espera confuso e tímido, e lembra-se de sua antiga amante (Narcisa) desejando estar novamente preso pelo coração. O nome da antiga noiva de Gonçalo, é uma referência que nos remete a narciso, temos aí uma crítica ao egocentrismo e ao sentimentalismo.

Com a chegada da noite fria e escura, chega também o doce sono. Gonçalo cansado, aos poucos esquece seus projetos, adormece e sonha com a verdade que surge em uma nuvem azul com bordados dourados, entre a Justiça e a Paz. Na sexta estrofe o eu-lírico /narrador deixa claro seu desejo que o Desertor volte para o caminho da luz. Porém, Gonçalo receia e teme encarar as luzes que o visita em sonho, a reforma da Universidade de Coimbra volta a ser exaltada, e dessa vez pela voz da verdade que diz a Gonçalo: “Abre os olhos, mortal, (assim lhe fala/ Do claro Céu a preciosa filha)/ Abre os olhos, verás como se eleva / Do meu nascente Império a nova glória” (Canto IV, v. 3 a 6).

Nesse canto, o eu-lírico/narrador prevê que as Luzes triunfarão sobre a Ignorância que em poucos dias será substituída pela Razão ilesa e pura. Temos nesse trecho uma visão triunfal do Racionalismo, a exaltação do pensamento iluminista, referência aos professores que El-Rei fidelíssimo atraiu de diversas partes da Europa para a Universidade, abrindo caminho para os estudos Racionais, como a Física e a História Natural. No sonho, mais uma cena da tradição épica clássica, Gonçalo vê as luzes da verdade

exaltando a Reforma da Universidade de Coimbra: “Eu vejo renascer um Povo ilustre/ Nas armas, e nas letras respeitado./O seu nome vai já de boca em boca / A tocar os limites do universo” (Canto IV, v. 31 - 34).

As Luzes tentam convencê-lo a voltar para Coimbra e conquistar a glória dos estudos, caso contrário será frouxo, estúpido e insensível que sacrifica seu nome, sua honra e sua Pátria, para viver os dias moles de uma vida escura, sem conhecimento e sem verdade. Gonçalo acorda assustado! Não sabendo distinguir sonho de realidade, mas recusa a verdade, pois já estava acostumado com o erro, a ignorância.

Entre visões de bruxa, fantasma, e um morto que volta para atormentar o vigia, Dorotéia, crendo na profecia da cigana, liberta o prometido esposo, Gonçalo, e fogem alegres. Amaro é consolado por Rufino que inconformado, com a fuga de sua amada com Gonçalo, questiona o sonho que tivera. Temos assim, uma crítica ao irracionalismo e ao misticismo. Tibúrcio reencontra Gonçalo, ambos se emocionam.

Mais adiante a profecia da cigana não se cumpre, pois Dorotéia e Cosme encobrem-se de violenta paixão, e até fazem votos. Gonçalo os enfrenta os amantes com pedras, como se eles representassem o gigante Golias bíblico que deveria ser derrubado. Dorotéia desembainha a espada e a ergue contra Gonçalo, que é salvo por Tibúrcio que segura o braço da moça, deixando-os roxos. Gonçalo é envergonhado, pois é coagido por uma mulher, salvo por outra, e sem querer violenta a que o salvou. Mais adiante os homens prevalecem: Gaspar, Tibúrcio, Gonçalo consegue dominar Dorotéia que, grita e geme, mas, ganha destaque na narrativa.

O canto V inicia com Dorotéia infeliz aguardando seu destino, que depende dos três homens que a aprisionou. Que discutem entre si sobre qual castigo aplicar à moça: um deseja que ela fique em liberdade para ser castigada pela ira de seu pai, o qual ela abandonou; outro jura a morte ser melhor castigo, pois serviria como exemplo para as amantes malvadas; já Gonçalo, o único ofendido e traído da história, se enternece, mas tomado pelo ciúme decide se vingar da moça amarrando-a em um pinheiro para que seja devorada por lobos carniceiros. Assim, sem esposo, sem pai e sem liberdade, Dorotéia chora e geme ciente que a cigana, Marcela, a enganara.

Na sequência, Dorotéia é entregue às dores e remorsos, a Fortuna, e cansa-se de ouvir as queixas de Rufino, e pede ao amante infeliz que enxugue seu pranto. Esse, guiado pelo acaso é conduzido entre as sombras e encontra a Donzela. Caminhando para um desfecho romântico.

Em seguida é narrada a chegada dos fugitivos à cidade de Mioselha, e o destino de cada um: Tibúrcio, por causa de sua voraz fome de vinho é comparado ironicamente a um bezerro sedento do leite

da mãe; Cosme que guarda na memória as injúrias passadas, por vingança conta para o tio de Gonçalo sua derrota sofrida, provavelmente por sua história de amor com Dorotéia; Gaspar convida os companheiros para que se sintam em casa, e apresenta a estante de seu tio, que o narrador critica.

Nos últimos versos do poema o povo cerca a casa da tia de Gaspar para afrontar os Desertores, e a Ignorância através de Gonçalo incentiva os heróis a enfrentá-lo, mas esse foge da confusão, deixando Tibúrcio para traz por ser gordo, e finalmente chega à casa de seu tio, com o coração endurecido pela Ignorância. Porém não é bem recebido, o tio tenta convencê-lo com ameaças a voltar aos estudos, mas Gonçalo permanece inflexível e o tio conhecendo tudo que o sobrinho aprontou durante a viagem, fecha a porta impedindo-o de entrar em sua casa. Decretado o fim de Gonçalo: viver apenas com a Glória de trazer consigo a derrotada estúpida Ignorância.

O narrador adverte a Ignorância, e aconselhando o Monstro orgulhoso a gozar o antigo império sobre os espíritos baixos que te adoram. Exaltando o prudente, sábio e justo defensor das Ciências, o Marquês de Pombal que as fez renascer e fecundar nos campos gerando flores e frutos.

1.5 Plano maravilhoso

Em relação às imagens míticas que compõe a matéria épica, podemos pescar várias referências míticas nos versos que navegam à beira do rio. A história inicia na Universidade de Coimbra, situada à margem do rio Mondego, que no épico é um espírito vivo e feliz, em oposição ao espírito da Ignorância, vejamos abaixo:

A soberba Ignorância entanto observa, / E se confunde ao ver o próprio trono / Abalar-se, e cair: o seu ruído / Redobra os ecos nos opostos vales, / E o Mondego feliz ao mar undoso / Leva alegre a notícia, porque chegue / Das suas praias aos confins da Terra. / Ela abatida, e só não acha abrigo, / E desta sorte em seu temor suspira (Canto I, v. 71-19).

Essa estrofe, que narra a origem do conflito épico, já nos remete ao intertexto bíblico quando narra a gênese da criação Divina, quando disse que “O Espírito de Deus pairava sobre as águas”, ou seja, a água na perspectiva cristã simboliza o Espírito de Deus, de vida e da Verdade.

No canto IV, Gonçalo cansa de fantasiar e sonhar, esquece seus projetos. Ou seja, não sonha mais com a glória dos estudos, nem tem projetos de vida. Aos poucos, vai se acostumando ao não heroico, vejamos:

Gonçalo então, cansada a fantasia / Sobre os meios, e os fins de seus projetos, / Pouco a pouco se esquece, e pouco a pouco / Cerra os olhos, boceja, dorme, e sonha. / Quando voa do leito, onde deixava / Nos braços do Descanso ao Pai da Pátria / A brilhante Verdade, e lhe aparece / Numa nuvem azul bordada d’oiro. / A Deusa ocupa o meio, um lado, e outro / A severa Justiça, a Paz ditos (Canto IV, v.114-124).

Como se vê, Gonçalo vai regredindo em uma jornada que vai do maravilhoso histórico ao histórico trágico. Ao contrário de Deus, do cristianismo, que usou a boca/palavra para criar um mundo, Gonçalo usa sua boca para proferir palavras para destruir seu mundo estudantil e o de outros. No canto V, a ignorância fala aos seus heróis, os Desertores, na boca de Gonçalo:

Que novas desventuras se preparam! / O povo cerca da Viúva as portas; / Quando a triste Ignorância, que deseja /Arrancar dentre os ásperos perigos /Aos seus Heróis, por boca de Gonçalo /Começou a falar. Se tantas vezes /Mais que heróico valor tendes mostrado, /É este o campo, ide a cortar os **loiros** /Para cingir a vencedora frente. /Não se diga que fostes oprimidos Por fraca, e rude plebe: este combate /Não se pode evitar: só dois caminhos /Em tanto aperto aos olhos se oferecem. /Escolhei ou a Índia, ou a Vitória (Canto V, v. 167-180).

No Canto V

E a paixão desabafa: a longa idade / Proíbe-lhe o correr; mas não proíbe /Que o pau com força ao longe acompanhe. /Ai, Gonçalo infeliz, que dura estrela /Maligna cintilou quando nasceste! (Canto V, v.235-239)

O eu-lírico/narrador crê que Gonçalo carrega uma maldição de nascença. , nos fazendo lembrar de Aquiles quando foi banhado no rio Estige, conhecido como rio infernal no Hades, que segundo Raissa Cavalcanti representa o mundo dos mortos, para onde Aquiles vai com sua gloria conquistada em Tróia. Segundo Brandão:

As águas do rio infernal *Estige* formado pelas águas da fonte do mesmo nome tinham igualmente propriedades extraordinárias. Foi ali que Tétis mergulhou Aquiles para torná-lo invulnerável. E era sobretudo por essas águas que os deuses faziam seus juramentos. Quanto um dos imortais queria se ligar por um juramento solene, Zeus enviava ao Hades a mensageira Íris, que trazia uma porção da água fatídica, para que servisse de testemunha ao juramento. O perjúrio, no caso, era considerado como falta muito grave e séria e a punição era terrível: durante um ano o deus criminoso era privado de *sopro*, de *ar*, de *espírito* e lhe eram negados o néctar e a ambrosia. Mas não era apenas este o castigo: nos nove anos subseqüentes o culpado permanecia afastado do convívio dos Imortais e não podia participar de suas assembléias e banquetes (BRANDÃO, 1986, 272) .

Tal comparação faz-nos regressar na leitura do poema, no início do Canto I, quando o poeta termina de exaltar os feitos de Pombal, em seguida ele diz: “Assim o novo Cipião crescia /Para terror da bárbara Cartago. /Possam meus olhos ver o Ismaelita /Nadar em sangue, e pálido de susto /fugir da morte, e mendigar cadeias; /E amontoando Luas sobre alfanges /Formar degraus ao Trono Lusitano. /Dissiparam-se as trevas horrorosas” (Canto I, v.53 – 60 – grifo meu)

Temos uma construção identitária de Goçalo comparado a Cipião, uma referência a um “Cipião que crescia” nos remete a Ciprião Africano, Públio Cornélio Cipião Africano (183 a.C.), de Roma, que derrotou Anibal na Batalha de Zama, pondo fim na Segunda Guerra Púnica.

Mais adiante, outra referência a esse Cipião que cresce é Ismaelita, ou seja outra associação mítica, referência aos descendentes de Ismael, filho de Abraão com a serva Egípcia Agar (Gn 16. 1, p.17), ou seja, ele não é o filho da promessa. Pois o povo escolhido por Deus descendeu de sua esposa, Sara, que gerou Isaque, que gerou Jacó, que logo passou a se chamar Israel, e dele descendeu as doze tribos de Israel, dentre elas a Tribo de Judá de onde descende a linhagem do Senhor Jesus. Mas antes de dar à luz, e após dar sua serva Agar a Abraão que a possuiu e lhe deu um herdeiro, Sarai foi menosprezada por seu esposo, segundo a Bíblia Sarai afligiou sua serva e ela fugiu encontrando-se com o anjo do Senhor no Deserto que o aconselhou a voltar para sua senhora e se humilhar, prometendo multiplicar a sua descendência, de maneira que não seria contada de tão numerosa, e que daria à luz a um filho e se chamaria Ismael, pois o Senhor ouviu a sua aflição, e assim se sucedeu, dele saiu doze príncipes (Gn 16. 1-16, p. 18 / Gn 17. 20-22, p. 20)

Embora abençoado e uma grande nação, não foi a Nação Santa escolhida por Deus, o Povo de Israel¹¹. No entanto, o povo Ismaelita também foi abençoado por Deus, mesmo o filho da Promessa concebido na união conjugal, gerado de sua amada Sara.

Gonçalo é concebido como o filho da Ignorância, gerado no deserto da vida estudantil. Deserto associado a momento de grande tribulação. Dele descende uma geração de Desertores, gerados pela fé em uma vida sem sacrifícios, mas também sem glórias.

Embora o verso navegue sob o luar, beirando em torno do mistério, pois não diz explicitamente que se trate de Gonçalo, podemos associar ao Desertor pelos feitos citados, que ao invés de consagrar o herói, o condena. Assim como Hera, a mãe de Hércules, sacrificou o filho impor-lhes os doze trabalhos, Gonçalo tem uma vida sacrificada à Ignorância condenado a nadar em sangue doze vezes, e não fazer nada considerado heroico, e seguir uma jornada que é um susto atrás do outro, e mendigar em cadeias.

A referência às doze tribos descendentes de Ismael, bem como às dos doze trabalhos de Aquiles, podem ser comparados, com uma análise mais minuciosa, com este objetivo, às doze vezes em que Gonçalo nada em sangue, associando, assim como o poeta, o verso ao rio, e a referência a sangue está em doze versos, em momentos e significados diferentes. Em síntese, Gonçalo “nada em sangue”, quando: 1 – No início, na invocação às musas quando é apresentado (Canto I, v.53 – 60); 2 Tibúrcio e Narcisa brigam antes da fuga por causa da bolsa de dinheiro e “Os teus dentes, intrépido Gonçalo / Viste voar em negro sangue envoltos” (Canto I, v.305-306); 3 - foge escrevendo com sangue sua história na parede, prevendo

¹¹ Após o sacrifício de Jesus Cristo na Cruz, e o estabelecimento de uma Nova Aliança, a herança prometida ao Povo de Israel não se limita apenas aos nascidos da linhagem de Abraão, Isaque e Jacó. Mas aos filhos espirituais da fé, os que creem que Jesus veio ao mundo em forma humana para salvar a humanidade, esses passam a fazer parte da herança espiritual, pois foram gerados espiritualmente.

que com sangue seria escrito a sua história (Canto I, v.329-331); 4 - quando Bertoldo se apresenta como descendentes dos Longobardos, ou seja, tinha o mesmo sangue que os lombardos ou longobardos, vejamos a cena: “Também vinha Bertoldo, e traz consigo / Carunchosos papéis por onde afirma /Vir do sétimo Rei dos Longobardos. /Grita contra as riquezas, a Fortuna, /Segundo o que ele diz, não muda o sangue: /Pisa com força o chão, e empavesado /De ações, que ele não pode chamar suas, /Aos outros trata com feroz desprezo”. (Canto II, v. 24-31). Ou seja, a identidade de Bertoldo cria um reflexo na identidade de Gonçalo, que também não age por ações “dele mesmo” mas influenciado pelo espírito da Ignorância; 5 - por três vezes na fala embriagada do Sebastianista de Tibúrcio, que “enquanto bebe /Voa a cega Discórdia, que se nutre /De sangue, e de vingança, e sobre os copos / Três vezes sacudiu as negras asas” (...) falando com tanto furor que perturba os corações e desperta o ódio (Canto II, v. 86-95), quando referindo a seu estado de espírito de “raiva sanguinosa”, e quando, ainda embriagado, lembra Gonçalo do episódio anterior quando ele se escondeu debaixo de uma banca na hora da briga para não manchar as mãos com o sangue do amigo, dizendo que só ele pode descrever os estragos da noite (Canto II, v. 96-100), a recusa de Gonçalo em sujar as mãos de sangue, relacional ao silêncio à pergunta de Ambrósio, quando no mesmo canto entra procurando um gênio dócil e sério e moderado, e questiona “Isto deveis às letras?”, sugerindo ser *O Desertor* um canto de recusa à vingança épica, a fuga dos heróis configura uma fuga ao épico; 6 – quando surge a vingativa plebe e inicia uma guerra e os heróis derramam e bebem o sangue dos imortais (Canto II, v.68-71); 7 – quando o eu-lírico/narrador invoca à Musa para que explique a face ensanguentada da Discórdia coberta de pó que segue os passos do homicida Marte, o Desertor (Canto III, v.164-168); 8 – Quando Gonçalo e Tibúrcio se encontram saindo da torrente Bárbara, a briga épica, e do seio da Meotis inundava as províncias da Europa, de onde se via o Templo arruinado, em uma noite funeste à beira de um precipício, unidos pelo vínculo de sangue, de amizade, associando Mioselha ao precipício que os heróis já estavam beirando (Canto IV, v.270-275); 9 – quando o Amor é tratado de forma ambígua (sentimento/pessoa) – pois Gonçalo havia se retirado pelo bosque, e Tibúrcio se vai enquanto mil projetos se formava para por fim na grande empresa “da Ignorância”, logo fica a pergunta: em quem o amor havia se personificado? – O amor, que esconde mortal veneno na aljava “para vingar-se da cruel Marfisa” faz do peito de Dorotéia o alvo, quando aparece Cosme e a salva das pontadas de sangue do “Amor”, relacionado ao sofrimento que ela sofrera por causa do desprezo e crueldade de Gonçalo que a deixou para ser devorada por lobos, voltando depois em oculto, sugerindo – pelo mistério que a cena encerra e pelas referências, a Ismael que foi arqueiro, e à aljava que o amor usava que lembra o alforje (bolsa para guardar armas) usado por Davi bíblico – que pode ter sido Gonçalo o autor das flechadas que

poderiam ter levado Dorotéia a morte, já cena de Cosme salvando Dorotéia lembra a famosa cena de quando, no romance indianista *O Guarani* (1857), de José de Alencar¹², Peri salva Cecília dos Amoreus; 10 - quando em seguida, Gonçalo chega como uma “Jaguara do fértil Ingaí”, ou seja, como uma onça pintada brasileira numa cena que remete a um duelo da pedras, onde é “pedra contra pedra” em que achando a Cosme, Rodrigo e Bertoldo, Gonçalo se envolve numa batalha contra Dorotéia armada com espadas, tal como uma donzela guerreira e quase mata o “amor”, Gonçalo, em um furor sanguíneo que é salvo por Tibúrcio; 11 - e por fim, quando Gonçalo chega a seu destino, assim o eu-lírico descreve: “Assim depois dos últimos combates, / Que as margens do Scamandro ensangüentaram, / O Rei potente d’Argos, e Micenas, / Esperando abraçar saudoso os Lares, / Abraça o ferro de uma mão traidora”(Canto V, v. 243-247).

A inserção de Gonçalo no plano maravilhoso se dá a partir de referências míticas que o associa a mitos da água, pois o herói cumpre sua trágica jornada à margem do Scamandro ensanguentado, que também lembra o Hades o sub mundo dos mortos; 12 quando Gonçalo é consagrado como um herói derrotado: “Volta Gonçalo, encontra novos golpes, / E jaz enfim por terra. Ferve o sangue / Da boca, e dos ouvidos: sem acordo, / Apenas se conhece que inda vive; / Mas tem glória de trazer consigo / A derrotada estúpida Ignorância” (Canto V, v. 249-254).

A queda do herói concretiza uma morte espiritual e intelectual. Há uma degradação do herói, pois no já não é o mesmo orador do início quando, com seu discurso, conseguiu convencer os estudantes a desertarem junto. Ao final do poema, ele não consegue dialogar com o tio, até porque nem tinha o que argumentar a seu favor, mostrando uma baixa de espírito e autoestima, consagrando-se como um herói enganado pela Ignorância.

Vale lembrar que sob a ótica da cigana Marcela, com o espírito da Ignorância, o herói é assim descrito, quando prevê o engano sobre o futuro amor de Dorotéia: “O seu nome é Gonçalo: é rico, e nobre, / E mancebo gentil, robusto, e loiro. / Estas, e outras palavras lhe dizia, / E Dorotéia já se sente amante, / Excogitando os mais seguros meios / De abrir a porta, e dar-lhe a liberdade” (Canto IV, v. 75-80).

Nessa descrição feita pela cigana, Gonçalo nos remete ao Hades que, pela mitologia grega, simboliza o deus do mundo inferior e dos mortos, cujo equivalente romano é Plutão, que significa rico e governa o reino subterrâneo da terra. Gonçalo, por sua vez, incorpora o lugar desses deuses, na sua representação como líder dos estudantes Desertores.

¹² Talvez o romancista tenha se inspirado na cena do poema de Silva Alvarenga, pois tanto a cena das flechadas como a de Gonçalo comparado à onça brasileira nos recorda cenas de *O Guarani* (1857).

Como vimos, a Ignorância é uma personagem personificada, a antagonista, que é responsável pela ação negativa que influencia o percurso do herói. Ela é a guia de Gonçalo e seu esquadrão, e estrategicamente ajuda o herói a cumprir seu destino, que na verdade é o destino inglório da própria ignorância. Seu espírito ronda todo o poema: aparece inicialmente no Canto I, na sétima estrofe, tomando a forma de Tibúrcio, um antiquário Sebastianista, para tentar convencer o amigo e protagonista a desertar dos estudos. A partir daí passa a guiar Gonçalo e seus companheiros; no canto II, quando os estudantes abandonam os estudos para seguir a bandeira da Ignorância; No Canto III, na quarta estrofe, tomando uma nova forma, “*finge o rosto da bela Dorotéia*”, a filha mais nova e humana do velho Amaro, para convencer Rufino a guiar os companheiros até a cidade de Mioselha; no Canto IV assume a forma de Tibúrcio para enganar Amaro, e depois toma a forma de Marcela, e por fim, como vimos, finge ser Macela uma velha que lia mãos para enganar Dorotéia para que ela libertasse Gonçalo e assim cumprisse sua jornada de desertar da universidade (OLIVEIRA,2016) .

No canto III, mostra o grupo sendo conduzido pelos Desertores e em volta do discurso de Gonçalo:

Já se ajuntava o esquadrão famoso / Pela mesma Ignorância conduzido, / E Gonçalo primeiro assim falando, / Os mais em roda todos escutavam. / Benigno habitador de incultas brenhas, / Se um desgraçado errante, e peregrino / Dentro em tua alma a compaixão desperta, / Os meus passos dirige, antes que a fome / Com ímpia mão nos deixe frio pasto / Às bravas feras, às famintas aves (Canto III, v. 123-132).

Na tradição judaico-cristã, a Ignorância é oposição a Deus, que é “o caminho, a verdade, e a vida”. Ou como disse Jesus: “conhecereis a verdade e a verdade vos libertará”. Ou seja, Deus é Verdade. Assim sendo, os Desertores seguem um caminho oposto ao da Verdade. Eles conhecem a Ignorância e seguem seu caminho. Embora no fim continuem vivos fisicamente, eles morrem no sentido intelectual, espiritual e moral.

Conforme mostrado, as fontes míticas utilizadas na elaboração do plano maravilhoso foram resgatadas de diversas tradições culturais, tais como: misturando referentes do Cristianismo e da mitologia grega, realçando o embate entre o das Luzes contra as Trevas. Da tradição grega, o poema estabelece diálogo com a tradição épica clássica, nos remetendo a referente de *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero.

1.6 Heroísmo épico

Em relação ao (anti) heroísmo épico, Gonçalo é o líder dos heróis da Ignorância, os Desertores das letras. É o protagonista da obra, apontado como um “gênio da Lusitânia”, o que significa dizer que era um homem Português, considerado inteligente. É descrito no segundo canto como o mais alto, o mais forte o

mais rico e o mais destro do grupo. No Canto IV é apresentado novas características sobre o herói, pois Marcela o descreve como: nobre, gentil, robusto e loiro.

O nome Gonçalo é de origem germânica e foi transliterado para o latim como *Gundisalvus*. É um nome forte, no sentido de referentes históricos, pois remete a vários heróis: Gonçalo Afonso Betote, um nobre medieval do Reino Leão; Gonçalo Mendes, o conde de Portucale – conde e membro da mais alta nobreza galaico - portuguesa; Gonçalo Monhóz, conde das Astúras – nobre das Astúrias; Gonçalo Nunes I de Lara – o primeiro membro da casa de Lara; Gonçalo Pereira, o Liberal – nobre português filho de D. Pedro Rodrigues Pereira; Gonçalo de Espanha – infante da Espanha, filho mais novo do rei Afonso XIII de Espanha; Gonçalo Vasques de Moura , o 4ª alcaide-mor de Moura – cavaleiro medieval do Reino de Portugal. Na religião, temos referência a: Gonçalo de Amarante – beato da Igreja Católica; Gonçalo de Lagos – beato da Igreja Católica; e Gonçalo Batista Vieira – advogado e político brasileiro, que recebeu o título de barão do Imperador Pedro II do Brasil. Diante de tantos referentes históricos Gonçalo fica mais cômico, pois ele é só um estudante que abandona os estudos e não tem nenhuma história gloriosa para contar.

Na tradição cultural e religiosa de Portugal, ligando o nome Gonçalo ao seu amigo Janeiro, que o ajuda fugir, temos a aderência mítica ao Santo São Gonçalo, cuja festividade realizada pela Igreja Católica recebe o nome de Dança de São Gonçalo, que eram realizadas no dia 10 de janeiro – data da morte da pessoa que representa o santo em 1259 - no interior das Igrejas de São Gonçalo, em Portugal desde XIII, e chegou ao Brasil em XVIII. Na dança participavam as moças que desejavam se casar. No poema Gonçalo desfaz do interesse amoroso de Narcisa e Dorotéia, que desejam se casar, diferente da representação do santo.

Bem, Gonçalo não é herói histórico, religioso e, muito menos, um homem “santo”. Ele tem uma natureza humana, diferente dos heróis clássicos associado aos deuses. Sua identidade é construída, também, em comparação à de Ulisses, que não era bonito como *o Desertor*. Vejamos o que a descrição de Ulisses, por Brandão (1986): "Ulisses não era bonito, mas era eloquente, / isto bastou para que duas divindades /marinhas sofressem por ele os tormentos do amor" (BRANDÃO, 1986, p.248).

Porém, algo semelhante acontece a Gonçalo, pois duas moças sofrem por ele, pois Narcisa e Dorotéia sofrem por ele: com a primeira, ele quase foi preso e foge deixando-a com uma bolsa de dinheiro; com a segunda, ele foi liberto da prisão, e a amarra em um pinheiro para que lobos carniceiros a devorem, carregando a suspeita de ter sido o autor das flechadas que quase a matou. Ambas pretendentes associadas às sereias, que na mitologia são as filhas de Tétis e Oceano. Dorotéia também é comparada à “filha de Cefeu”, que na mitologia grega é o pai de Andrômeda.

Assim como Ulisses, Gonçalo é eloquente, tem o dom do discurso. Como vimos, ele reúne estudantes em um Congresso de Heróis no pátio da Universidade de Coimbra e profere um discurso que convence outros estudantes a desertarem junto.

Na construção identitária são associadas identidades de Davi, da tradição judaico-cristã. Talvez, uma manipulação do poeta para fazer pensar sobre as possíveis características cristãs do personagem. Porém, Gonçalo até é comparado ao herói bíblico, mas para mostrar que ele é o inverso, o anti-herói. Davi foi pastor de ovelhas, o mais moço de sua casa, e creu ser escolhido por Deus para defender o povo de Israel quando este estava diante do monstro filisteu, o Gigante Golias. Davi enfrenta o gigante de forma destemida, ficando famoso com a frase heroica “Quem é este incircunciso para afrontar, assim, o exército do Deus vivo?”, e em seguida derrubar o Gigante com uma pedra (I Sm 17, p359-361).

Gonçalo representa o herói dos pastores árcades, mas ele não sabe cuidar de “seu rebanho”. Quando enfrentou o gigante Ferrabrás, quase foi morto se não fosse Gonçalo para ajudá-lo. Ainda, enfrenta um exército, diferente de Davi que foi um exímio militar, o Desertor foge da batalha. Porém Davi, nunca perdeu uma batalha. Seu exército era temido por onde passava, porque o Deus de Israel era com ele, o Senhor dos Exércitos. Já no poema, por onde passavam os Desertores liderados por Gonçalo só havia confusão, pois ele não consegue resolver seus conflitos existências, pois é guiado pela Ignorância. Diferente do Exército do Deus Vivo, o Deus de Israel, o esquadrão de *Os Desertores* das letras, associado aos Ismaelitas, parece mais um exército da morte, tal interpretação é reforçada quando Gonçalo foi associado a Aquiles e parece carregar uma maldição de nascença da qual já falamos, anteriormente.

Enquanto na narrativa bíblica quem cai é Golias, no poema quem cai é Gonçalo. Ou seja, Gonçalo é o gigante dos estudos que cai na ignorância. A cena do enfrentamento de Gonçalo e o gigante Ferrabrás, também nos remete a cena de Ulisses em *Odisseia*, enfrentando um Ciclope. Vejamos como Brandão descreve a cena:

Durante a noite, enquanto Polifemo, sob o efeito da bebida, dormia profundamente, Ulisses e seus companheiros incandesceram um pedaço de um troco de oliveira, já de antemão aguçado, e cravaram-no no olho único do monstro. Sem poder contar com o socorro de seus irmãos, que o consideraram louco, por gritar que *Ninguém* o havia cegado (este foi realmente o nome com que o solerte Ulisses se apresentara ao Ciclope), o gigante, louco de dor e ódio, postou-se à saída da gruta, para que nenhum dos gregos pudesse escapar (BRANDÃO, 1986, p. 205).

Em síntese, são os heróis – bíblicos, épicos e históricos – contra a Ignorância, contra O Desertor, Gonçalo. Quanto à forma que é caracterizado no poema, Gonçalo é um herói histórico e mítico coletivo, mas no sentido inverso, pois por ser líder de um esquadrão de Desertores ele acaba sendo o representante, o gênio da ignorância que guia os moços para um futuro inglório, que se contrasta com o

herói Pombal “o gênio da Lusitânia”, que guiou os estudantes para o futuro iluminado, pela glória dos estudos e do conhecimento acadêmico.

Além da ótica da cigana, já citada - de várias formas o poeta o apresenta: no canto I - Desertor das Letras (canto I, v.1); fiel Gonçalo (canto I,v.109); intrépido Gonçalo (canto I, v.305; canto II ,v.35; canto III, v.209); homicida Marte (canto III,v.168); Gonçalo invicto e forte (canto III,v.168); prudente Gonçalo (canto III,v.209); bom Gonçalo (canto III, v. 221); Desertor constante (canto III, v.270); Tímido e confuso (canto IV,v.109); Zeloso Gonçalo (canto IV,v.323); Desertor enfim cansado (canto IV,v.217); Gonçalo valeroso (canto V,v.207); Gonçalo infeliz (canto V,v.238); enfim, podendo haver outros.

Como vimos, é um personagem ambíguo que na frente parece ser de um jeito e por trás é de outro, ou seja, é contraditório e, na narrativa é definido pelos seus feitos híbridos: do cotidiano - inicialmente é um leitor de romances (rotina estudantil); aventureiros - se aventura desertando da universidade de Coimbra; políticos – discursa no pátio da universidade e forma um esquadrão de Desertores, marcando sua posição política em relação à mudança no ensino superior com os feitos pombalinos; bélicos - enfrenta o gigante, mas cai; enfrenta um povo armado, e é preso, etc.

Quanto ao percurso heroico, Gonçalo navega em um rio ensanguentado e só um leitor com o cajado de Moisés para abrir as águas vermelhas do Scamandro ensanguentado e tentar salvar o que resta de bom na personagem, caso contrário vai afundá-lo ainda mais, devido seu caráter ambíguo, na exterior parece transparente como água, no interior é sanguinário... Gonçalo não é um herói romântico, nem épico, e muito menos bíblico, embora seja gerado no seio do “senhor”. Gonçalo é considerado herói, no sentido de ser protagonista. Ele sonhava em ser herói, suspirava desejando ser como os troianos, mas ficou só no sonho! A realidade foi bem diferente, ele inverteu o sonho ao fugir da universidade.

Ao final de sua jornada ele vai perdendo todos os adjetivos, ou boas qualidades, que ainda lhes restava. Isso acontece devido a uma sucessão de acontecimentos que exigem dele uma atuação heroica e ele frustra as expectativas do leitor, afinal amarrar Dorotéia e deixa-la pra ser devorada por lobos é o cúmulo de anti-heroísmo e já revela a sua intenção homicida. A cada derrota ele vai acumulando um trauma que vai criando uma imagem de espírito pesado, seguindo a missão de ser um “peso” para o tio que frustra as expectativas do herói ao não o aceitar em sua casa por causa de suas más condutas.

Considerações finais

Em relação ao *Desertor* (1774), há muita coisa ainda há ser feita para em questão de interpretação. Essa análise foi só um mergulho. Passando pelo vale da sombra da morte, posso dizer, depois da curta,

mais proveitosa análise, a crítica literária está carente de trabalhos que tenham como objetivo mergulhar mais a fundo nos referentes históricos, míticos e literários que nadam rio afora, a fim de compreender melhor as ambiguidades que formam o caráter híbrido do herói e, quem sabe, libertar do texto sentidos e segredos ocultos. Afinal, como disse o Senhor Jesus: “Conhecereis a verdade e a verdade vos libertará” (Jo 8.32, p. 1354). Pena Gonçalo ter escolhido viver escravo da Ignorância.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Manuel Ignacio da Silva. **O Desertor**. Poema herói-cômico. 1.ed. Coimbra: Na real oficina da universidade, 1774.

_____. **O Desertor**: poema herói-cômico; notas ao poema Joaci Pereira Furtado, Ronald Polito. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão, trad. Do grego e do latim por Jaime Bruna. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Epos e romance**: sobre a metodologia do estudo do romance. In Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BÍBLIA SAGRADA. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição corrigida e revisada, fiel ao texto original. Anotações de fé de Edir Macedo. Editora Horebe: São Paulo, 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. volume I. Petrópolis-RJ: Editora vozes,1986.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAVALCANTI, Raissa. **Mitos da água**: as imagens da alma no seu caminho evolutivo. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

MENDONÇA, Ana Walesca P.C. A universidade no Brasil. **Revista brasileira de educação**. n.14.mai/jun/agos. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n14/n14a08.pdf> Último acesso em dez.2018.

NEJAR, Carlos. Arcádia e os poetas mineiros no século XVIII – Manuel Inácio da Silva Alvarenga, In. **História da literatura brasileira**: da carta de Caminha aos Contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011, p. 77-78.

NUNES, Cristiane Tavares da Fonseca de Moraes. **A Universidade de Coimbra e a Reforma Pombalina de 1972**. São Cristóvão: Editora UFS, 2013.

OLIVEIRA, Ellen dos Santos Oliveira. **O ciclo pombalino na literatura brasileira: O Uruguai (1769), O Desertor (1774) e O Reino da Estupidez (1818)**. REVEC – Revista de Estudos de Cultura. N.4. jan./abr.2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/5453> Último acesso em: dez.2018.

PIMENTEL, Alberto. **Poemas herói-cômicos portugueses: verbetes e apostilas**. 1.ed. Porto: Renascença Portuguesa/ Rio de Janeiro: Anuário do Brasil.1911/1912.

RAMALHO, Christina. A Herança clássica nas epopeias brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: COELHO, Amós (Org). **As fronteiras da antiguidade clássica e cultura oriental: imanências**. Rio de Janeiro: Metáfora, 2017, p. 350-371.

_____. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Vol-1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

_____. **História da epopeia brasileira: da origem ao século XVIII**. Vol-2. Aracaju: Artner, 2015.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. **Obras Poéticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno) colegiadas, anotadas e precedidas de juízo critico dos escritores nacionais e estrangeiros e de uma notícia sobre o autor e suas obras e acompanhadas de documentos históricos por Joaquim Norberto de Souza Silva**.1 tomo Rio de Janeiro: Livraria B.L.Garnier, 1864.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica: Basílio da Gama e a Poética do encômio**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

TOPA, Francisco. “**Da teoria à crítica literária: reexame da questão à luz de um texto inédito do autor**” “Os sonetos: atribuições ignoradas e inéditos”. Porto, XIV: Revista da Faculdade de letras: Línguas e Literaturas,1997. P. 343-398.

TOPA, Francisco. **Para uma edição crítica da obra do árcade brasileiro Silva Alvarenga: Inventário sistemático dos seus textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos**. Porto: Edição do Autor, 1998.

TUNA, Gustavo Henrique. **Silva Alvarenga: representante das Luzes na América portuguesa**. São Paulo, Tese de doutorado em História Social/USP, 2009.



CLARKE, Margaret Anne. Jorge de Lima's *Invenção de Orfeu*: tracing the evolution of a twentieth-century cosmological and christian epic. In: *Revista Épicas*. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 35-56. ISSN 2527-080-X.

JORGE DE LIMA'S *INVENÇÃO DE ORFEU*: TRACING THE EVOLUTION OF A TWENTIETH-CENTURY COSMOLOGICAL AND CHRISTIAN EPIC

A *INVENÇÃO DE ORFEU* DE JORGE DE LIMA: TRAÇANDO A EVOLUÇÃO DE UM ÉPICO COSMOLÓGICO E CRISTÃO NO SÉCULO XX

Margaret Anne Clarke¹³
University of Portsmouth, UK

RESUMO: The purpose of this article is to introduce some considerations on the preeminent twentieth-century epic poem produced in twentieth-century Brazil, *Invenção de Orfeu*, published in 1952. The work was authored by Jorge de Lima, a poet whose career spanned four decades, and referred in multiple ways to all the poetic movements of his age. The article will argue that *Invenção de Orfeu* represents the consolidation and integration of the poetics evolved by Jorge de Lima in all his preceding volumes, adapted to the eschatological and Christian matrix which had informed the poet's direction and purpose from 1935 onwards. I will approach the poem from three different perspectives. Firstly, I will draw some parallels with other key twentieth century poetic works whose response to the issues of the age and methods of composition are similar to those of *Invenção de Orfeu*. Secondly, I will trace the development of Jorge de Lima's Christian vision as the informing doctrine from which the poet's complex poetics evolved. Thirdly, I will explain the choice of epic genre as the framework within which Jorge de Lima structured his poem, focusing, with examples, on the way in which key motifs encountered in the epic are adapted and configured within the Christological eschatology which underpins *Invenção de Orfeu*.

Keywords: *Invenção de Orfeu*; Jorge de Lima; Epic cosmogony.

¹³ Doctorate in Brazilian Literature University of Liverpool, 1992. e-mail: margaretanneclarke@btinternet.com.

RESUMO: O objetivo do presente artigo é apresentar algumas considerações sobre o proeminente poema épico escrito no Brasil no século XX, *Invenção de Orfeu* publicado em 1952. O autor da obra foi Jorge de Lima, poeta brasileiro cuja carreira durou quatro décadas e se referiu em múltiplos caminhos a todos os movimentos poéticos de sua época. O artigo argumentará que *Invenção de Orfeu* representa a consolidação e integração da poética desenvolvida por Jorge de Lima em todos os seus volumes anteriores, adaptada à matriz escatológica e cristã que havia informado a direção e o propósito do poeta a partir de 1935. Vou abordar o poema de três perspectivas diferentes. Em primeiro lugar, traçarei alguns paralelos com outras obras poéticas célebres do século XX, cuja resposta às questões da época e métodos de composição são semelhantes às de *Invenção de Orfeu*. Em segundo lugar, traçarei o desenvolvimento do cristianismo que Jorge de Lima adotou como a doutrina central de *Invenção de Orfeu*, a partir da qual a poética complexa do poeta evoluiu. Em terceiro lugar, explicarei a escolha do gênero épico como o arcabouço dentro do qual Jorge de Lima estruturou seu poema. Vou analisar como principais temas encontrados no épico são adaptados e configurados dentro da escatologia cristológica que sustenta o poema.

Palavras-chave: *Invenção de Orfeu*; Jorge de Lima; cosmogonia épica.

Introduction

The purpose of this article is to introduce some considerations concerning the poetic evolution which informed the composition of *Invenção de Orfeu*, the preeminent twentieth-century epic poem produced in twentieth-century Brazil, *Invenção de Orfeu*, and published in 1952. The author of this work was Jorge de Lima, the poet whose career spanned four decades and related in multiple ways to all the poetic movements of his age. Dating from the first publication of a volume of sonnets entitled *XIV Alexandrinos* in 1914 (LIMA, 2014), Jorge de Lima's poetry was consistently characterised by a process of constant transformation in subject-matter, theme and style from volume to volume, in parallel with key ideological and literary developments in Brazil from the early to the mid-twentieth century, in particular those which pertained to the renovation of Catholicism in Brazil. In the words of José Fernando Carneiro:

Poeta a um tempo, regional e cósmico, clássico e modernista, profano e místico, Jorge de Lima foi talvez o poeta mais versátil do Brasil e suas metamorphoses chegaram até a irritar alguns críticos (CARNEIRO, 1954, p. 8).

Jorge de Lima's final volume of poetry, *Invenção de Orfeu*, published a year before his death, integrates all the metamorphoses to which Carneiro refers in an epic consisting of almost ten thousand lines, divided into ten cantos after the manner of *The Lúsiads*, the founding Portuguese Renaissance epic authored by Luís Vaz de Camões (1572). The ten cantos of *Invenção de Orfeu* comprise innumerable citations and references to the entire canon of Brazilian and Western literature from antiquity, and integrate these references with a continuous montage, or stream, of images, symbols and metonymical figures within a broadly cosmological and Christian matrix.

The fundamental enigma of *Invenção de Orfeu* has been a source of debate and divergent analyses in the sixty-eight years since its publication. The length, density and complexity of the poem, together with

a composition based on multiple layers of both theological significance and poetic citation means that *Invenção de Orfeu*, in its totality, remains only partially discussed. My aim in this article is to affirm that much of the “enigma” that the poem represents is, in fact, comprehensible if we relate it to Jorge de Lima’s stated poetic intentions and purpose, as expounded in and numerous essays and interviews, and, still more significantly, to the evolution of Jorge de Lima’s uniquely Christian aesthetic in the volumes of poetry published prior to *Invenção de Orfeu*. I will therefore regard *Invenção de Orfeu* as a representation of the consolidation and integration of the precepts, themes and styles developed by the poet in all the volumes he published from 1925 onwards. With this in mind, I will approach the poem from three different perspectives.

Firstly, I will draw some parallels with some key twentieth century works produced by Anglo-American authors whose intentions mirrored those of Jorge de Lima: in that, informed by a number of ideological and doctrinal stances in response to the conflicted twentieth century, their response was no less a renovation of language and the creation of a poetics capable of responding and, indeed, influencing the age into which they were born, and the adaptation of the epic genre in order to do so. Secondly, I will trace the development of Jorge de Lima’s doctrinal Christianity and Catholicism as the matrix from which the poet’s complex poetics evolved in successive volumes, up to and including *Invenção de Orfeu*. Thirdly, as turning finally to *Invenção de Orfeu* itself, I will posit some explanations as to why, after various phases of extensive experimentation, the poet finally chose the epic genre as a framework from which to compose his final poetic cosmogony. I will focus, with examples, on some key themes which illustrate the way in which key motifs encountered in the epic, such as the tripartite structure, a descent into an underworld, and the voyage undertaken by the hero of the poem are adapted and configured within the Christological eschatology which underpins *Invenção de Orfeu*. This adaptation of the epic enables the complex stylistic construction of the poem, which consists of an incessant interchange between the Word, or Logos, of eternity and the fragmented discourse within time, which the Orphic figure of the poet recomposes with the purpose of affording humankind a glimpse of consummation in Christ, and a final redemption.

The publication of *Invenção de Orfeu*

The year 1952, at the median point of the twentieth century, is known for a key event in Brazilian letters and cultural thought. This event was the publication of *Invenção de Orfeu* by Jorge de Lima, who, by the 1950s, had been long established as a nationally recognised figure in Brazilian letters. He was known especially as author of poems which had become well-known landmarks in the nation’s cultural landscape,

such as “Essa Negra Fulô”, a poem held to be exemplary within the poetics of Brazilian modernism, rooted in Jorge de Lima’s own Northeastern heritage. Indeed, “Essa Negra Fulô” had been republished as part of a volume entitled *Poemas Negros* in 1947 (LIMA, 2016). In contrast, *Invenção de Orfeu*, Jorge de Lima’s final and most extensive work, appeared to have no connection with the poet’s founding contributions to the literary currents of his age, nor with the developing trends in poetry developing in the early 1950s. The principal characteristic of the poem was both its length and the complexity of its composition: hermetic in its language and poetic style, the poem presented no discernible narrative structure, nor any readily comprehensible theme, which partly explains the poem’s decidedly ambivalent reception from the outset of its publication.

1.1 Context of publication

Invenção de Orfeu was launched against the backdrop of a key phase of transition in Brazilian society. An optimistic climate prevailed as the decade of the 1950s began: the transition to more democratic models of governance and accelerating industrial and economic development promised the construction of a Brazil whose modernity had come to fruition. This sense of direction was no less reflected in the nation’s literature and cultural life. By the early 1950s, Brazilian modernist poetry had attained full maturity: Jorge de Lima’s contemporaries, Manuel Bandeira (1886 – 1968) and Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) published copiously throughout the decade, and future trends in Brazilian poetry had been foreshadowed in the previous decade by the members of the “45 Generation”, such as João Cabral do Melo Neto (1920 – 1999) whose attention to the formal properties of language and conscious construction of words relating to material reality were evident in poems such as “O Engenheiro” (MELO NETO, 1994). This post World War II generation anticipated the poetic neovanguards of the 1950s and the Concretist movement, which sought to relate poetry to international graphic and representational trends with a poetics which embodied constructive rationality, direct perceptions of words in space and the participation of the reader (CHIARELLI, 2013).

1.2 Reception of *Invenção de Orfeu*

It is not surprising therefore, that the critical reception of *Invenção de Orfeu* upon its publication in 1952 was conflicted and uncertain as to the poem’s intent and purpose. The work appeared to have nothing in common with prevailing trends in Brazilian letters of the age: with abundant references and citations to the European canon of literature from its origins in classical antiquity, the evident epic

structure of the poem must also have called to mind the first major works of Brazil's colonial era, such as *O Uruguai* (1769) by Basílio da Gama (1740 – 1795), which was partly based on Camões' founding narrative of Portugal, *Os Lusíadas*, and also the religious Baroque poetry of Gregório de Matos (1636 – 1696). All these works are explicitly referenced and cited in *Invenção de Orfeu*, and the association of Jorge de Lima's work with the Baroque movement has been a constant feature in critical study of his work (SIMÕES, 1980, p. 17 – 18; FAUSTINO, 1977, p. 239). Yet, confronted by a poem of almost prohibitive length and diversity, with no discernible referents to any one theme or subject, critical reaction to *Invenção de Orfeu* broadly confessed to lack of comprehension or, indeed, demonstrated active hostility: for example, Haroldo and Augusto de Campos, soon to become highly influential in the 1950s and 1960s Concretist avantgarde, publicly censured the poem (CAMPOS, 1992, p. 208). This hostility persisted in subsequent decades: for example, the influential scholar Wilson Martins in his *História da Inteligência Brasileira* describes *Invenção de Orfeu* as “uma daquelas ‘memoráveis catástrofes’ que transformam a história literária em história trágico-marítima” (MARTINS, 1979, p. 308 – 309). This may account for the relative lack of critical scholarship relating to *Invenção de Orfeu* in the 1950s and 1960s: since then, however, a growing number of reassessments of the poem's contribution to Brazil's literature have been published, within a diversity of theoretical frameworks.

1.3 Critical scholarship on *Invenção de Orfeu*.

From the point of *Invenção de Orfeu*'s first publication, critical studies of the work have tended to fall into three broad categories. Firstly, the poem has been analysed from the perspective of genre: critics have developed the concept of *Invenção de Orfeu* as an epic poem recast and adapted for the contemporary era, as explicitly affirmed by Jorge de Lima himself (SILVA, 187, p. 21; STERZI, 2001, p. 286 – 291). Another approach, as an early article by Waltensir Dutra demonstrates, has been to affiliate the poem within one broad literary movement such as the Baroque, or, in Dutra's case, Neo-Symbolism (DUTRA, 1952). Thirdly, scholars such as Luiz Busatto have placed their analysis of *Invenção de Orfeu* with the framework of one informing literary method or device, interpreting the poem as an artefact which is intertextual in nature, composed of a montage of citations drawn drawn from the last two millennia of Western poetry (BUSATTO, 1978; ASSUNÇÃO, 2003). In the last two decades, nonetheless, studies have been undertaken which trace the long development of the multileveled perspectives which underpin the poetics of *Invenção de Orfeu*, including the acknowledgement and analysis of the poem's “mythopeia”, informed by a cosmological and Christian metaphysics which the poet interprets and elucidates in his epic (ANDRADE, 1997; CAVALCANTI, 2010).

The aims and purpose of *Invenção de Orfeu*: key frames of reference

The intentions behind the composition of *Invenção de Orfeu* may be more readily understood if we extend our consideration of the poem away from its Brazilian contexts, and compare the work to Anglo-American poems of extensive length and ambition constructed by twentieth century authors and intellectuals in the era of “high modernism” between 1920 to 1940. These works include *The Waste Land* by T.S. Eliot (1922), which contains multiple allusions to Christian themes informing the Western epic. T.S. Eliot’s poem also refers to a founding text of Hinduism, the *Upanishads*, dating from the eighth millennium BCE (ELIOT, 2002). Another work of vast historical and geographical range, the *Cantos* by Ezra Pound, a series of poetic volumes published in continuous sequence from 1922 to 1962, is structured explicitly on similar antecedents (POUND, 1999). Equally, the intention of James Joyce’s long prose narrative *Ulysses*, was to recreate another founding epic, Homer’s *Odyssey*, set in contemporary Dublin (JOYCE, 2010). *Ulysses* was also published in 1922, a year no less important for the accession of Brazilian modernism.

When considered *in toto*, it becomes clear that the explicit appeal to the literary antecedents of epic genres were an integral component of the aspirations by the modernist authors of the twentieth century to dramatize, in poetic and narrative form, the problems of the modern epoch, to confront the crisis in ethics and values, and the related crisis of the human adrift in a world in which all certainty and fixed points of reference had been lost.

2.1 The modernist crisis and renewal of language

This sense of “crisis” from which twentieth century modernist poetry and prose was engendered, whether a conflict in human consciousness, an impasse in modes of representation, or a contest between conflicting values, was also a confrontation with language itself, and manifested in diverse attempts by modernist authors to free the word itself from its purely referential function. Anglo-American and, indeed, international tendencies in poetry were characterised by a multiplicity of perspectives, stylistic plurality and linguistic heterogeneity: allusions which are not easily or logically explained, the conscious disintegration of linear narratives: a mode of composition which Jorge de Lima took to its apogee in his twentieth-century epic poem. The observations of Bradbury and MacFarlane on the modernist aesthetic can easily be taken as pertinent to the composition of *Invenção de Orfeu*:

An explosive fusion (...) that destroyed the tidy categories of thought, that toppled linguistic systems, that disrupted formal grammar and the traditional links between words and words, words and things, inaugurating the power of ellipsis and parataxis and bringing in its train of the making of new juxtapositions, new wholes, or, in Hofmannsthal's words, of creating 'from man and beast and dream and thing' an infinity of new relationships' (BRADBURY and MCFARLANE, 1991, p. 48).

The recreation in some mode or form of the epic genre which was undertaken by Jorge de Lima and his Anglo-American contemporaries was a textual enterprise, an intended recreation of language as an answer to the crises of the modern era: it was not a restoration of the epic's function as the foundational text of a religion, nation or civilisation. Faced with the sheer scale of the challenges confronting the modern era, the poet, in response, responded by constructing a text which may at least partly explain these challenges, and a text which may attempt influence the direction and purpose of human society. In further contrast to the epics of previous centuries, the long poems of the twentieth century reach no definitive conclusion: they remain ambivalent in their composition, possibly open to rescripting, to further inclusion. Yet while these texts, with the possible exception of Pound's *Cantos*, did not seem to be explicitly engaged with specific social or political issues of the present, nonetheless, they aimed at influencing the era in which they wrote, to encourage their contemporaries in society to imagine, through the medium of a renewed language, alternatives to the "the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history", to "make the world possible for art" (ELIOT, 1923, 483).

3.1. Antecedents and development of Jorge de Lima's poetics

The mission of Jorge de Lima, no less than that of his contemporaries, was to confront the great issues of the age, the lack of orientation, increasing secularisation and the loss of values. In an interview given in the late 1930s, he asserts:

A época presente é época propícia, o clima vital do poeta. O século XIX preparou para os tempos que começam dois acontecimentos importantes para o poeta, na ordem material – extinção fatal do predomínio burguês, o despojamento do supérfluo, de que o espírito eminentemente revoltado do poeta é o maior antagonismo; na ordem espiritual – o poeta assiste ao reflorescimento litúrgico, fenómeno coletivo e social num outro plano e que veio alargar imensamente a visão mística do poeta (SILVEIRA, 1938, p. 66).

As the quotation above indicates, the difference between the production of the Anglo-American modernists and *Invenção de Orfeu* resides in Jorge de Lima's more explicit and extensive adoption of an informing framework of Christian and, more specifically, Catholic eschatology for his poetics, and, in addition, the extensive integration of his own Lusophone and Brazilian literary heritage, in which the epic

genre has been a foundational element (SILVA, 1987, p. 21). These informing principles behind Jorge de Lima's poetic trajectory were the outcome of a religious vocation which impelled his quest to renew and, indeed, transform the relation between modern twentieth-century poetics and Christian doctrine. The poet affirmed in 1943 that: "Para mim, a poesia sempre é uma revelação de Deus, gratuíde, transcendência, vocação. Longe de mim o egoísmo de dizer que sou poeta porque nasci poeta". This vocation had informed three volumes of poetry prior to the publication of *Invenção de Orfeu: Tempo e Eternidade* (1935), *A Túnica Inconsútil* (1938) and *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* (1950), all of which were composed from a fusion of such diverse literary genres as the surrealist mode, the French Symbolist tradition and Biblical exegesis within a cosmological and Christian matrix, anticipating the grand synthesis of *Invenção de Orfeu*.

3.2 Formation of a free poetics: Brazilian Modernism

The first phase of the Jorge de Lima's work, beginning with the publication of "O Mundo do Menino Impossível" in 1925 and continuing throughout the 1920s with subsequent volumes such as *Poemas* in 1927 (LIMA, 1927) comprised a cultural mission of defining the ethnic, cultural and national identity of his native North East. In this, Jorge de Lima was encouraged by Brazil's own expression of literary modernism in Brazil, which found its first expression in São Paulo, amid the social and economic dynamism and the expanding middle class that had emerged after World War I. Forces for artistic change expressing the need to break down the ideological and cultural superstructure of nineteenth century colonial relations with Europe coalesced around the Modern Art Week of 1922, led by Jorge de Lima's contemporaries, including the poets and intellectuals Mário de Andrade (1893 – 1945), Oswald de Andrade (1890 – 1954), the artist Anita Malfatti (1889 – 1964). For these writers and cultural activists, the renewal of a "uniquely Brazilian artistic intelligence" as Mário de Andrade put it (COUTINHO, 1966, 269), entailed a literary rebellion against formal stylistic conventions, a poetics which emerged from the poet's immediate creative inspiration in relation to his or her environment, and a radical and iconoclastic attitude towards the use of language. Inspired by the movement from his own base in the Northeastern state of Alagoas, Jorge de Lima adopted many of the poetic precepts and aesthetic ideas of his colleagues, and was inspired also by the Northeastern Regionalist movement, founded by the sociologist Gilberto Freyre in the state of Bahia, for the purpose of renovating and affirming Brazilian life and culture (FREYRE, 1955, p. 7). Beginning with the publication of "O Mundo do Menino Impossível" in 1925 and continuing throughout the 1920s with subsequent volumes such as *Poemas* in 1927 (LIMA, 1927) the poet embarked on what was essentially a

cultural mission of defining the ethnic, cultural and national identity of his native North East. Jorge de Lima added his own contribution to this concept by persistently emphasising the innate spirituality of the region, which, in his view, lay in a syncretism of Afro-Brazilian religions and folk Catholicism, and asserting the value of this spiritual mix as a defence against encroaching capitalist development and urbanisation, virulently condemned in all the poet's works.

3.3 The break with Brazilian Modernism

In the volumes of poetry representing Jorge de Lima's 1920s affiliation with Brazilian Modernism, we can perceive the genesis of the poetics which were finally brought to their full realisation in *Invenção de Orfeu*. The Modernist movement created a literary climate in which the poet, free from the formalist strictures of any one school, could participate in "the destruction of the conservative and conformist spirit" as Mário de Andrade put it, and exercise the "right to aesthetic exploration" (COUTINHO, 1966, p. 269). Yet it was quite clear, that, for the poet, the ultimate aim of both modernist and regionalist thought should be to assert the innate spiritual quality Jorge de Lima regarded as unique to Brazil. Modernist renovation came about, according to the poet, "tão-somente com o fim de patentear à espiritualidade do país, uma velha e tradicional aspiração de alma brasileira que se apresentava agora com uma perfeita organização moderna" (NUNES, 1958, p. 81). Thus the spirituality which was the defining principle of Jorge de Lima's poetry was still identified with nationalist sensibilities, and to that extent he remained in accordance with the broader aims and direction of Brazilian letters, and those of his intellectual contemporaries. Nonetheless, as climate of economic depression and political instability took hold in the 1930s, as much in Brazil as on a global scale, the effort by writers and poets to define their relation to nation and society took the form of explicit affiliation to one ideology or another, whether Marxism or neo-Fascist variations of nationalism, This led to the fragmentation of Brazilian intellectuals and writers into various groups (CÁNDIDO, 1987, p. 189)

Jorge de Lima's own response to the decade was to undergo an ideological and poetic crisis of faith, based on his disgust at the increasing secularisation of modern society, disintegrating due to the lack of a principle of unity, with no certain or even workable knowledge of the meaning or end of human life. His public adoption of orthodox Catholicism as the ideological framework underpinning his poetics is described in the following terms:

Senti-me inteiramente à vontade para empreender a desejada renovação, já havendo compreendido que o plano mais elevado para isso seria a poesia que restaurasse em Cristo, que é a mais alta Poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo, e tivesse, não uma tradição regional ou nacional mais sim a mais humana e universal das tradições (SENA, 1958, p. 74 – 75).

During this phase Jorge de Lima had formed a poetic and ideological alliance with another of his friends and contemporaries, the poet Murilo Mendes (1901 – 1975). The two collaborators authored and published the volume *Tempo e Eternidade* in 1935. The avowed aim in the work was to “restore poetry in Christ” (LIMA and MENDES, 1935, p. 2), and the volume’s forty-five poems comprise a proclamation announcing a total allegiance to a christian agenda for literary activity. This agenda aimed to inspire a response to poetic texts that would result in the transformation of society through the participation in God’s plan for divine redemption. The poems are composed for the most part using ritualistic liturgical discourse, attempting to make the Word of God accessible to the reader through reworking of psalmic, prophetic and invocational modes. From this point on, Jorge de Lima’s religious poetry was founded on two fundamental themes, developed throughout all the poet’s subsequent volumes of poetry. These may be summarised as the following.

Firstly, that the alienated condition of human beings in the modern age is the result of the Fall, caused by the sins of the first man, Adam. Nonetheless, there still exists the possibility of restoration and atonement through the incarnated Word of God in Jesus Christ. Secondly, the poetry expounds the spiritual quest of the poet himself, the central protagonist in the cosmic drama that unfolds in all the volumes published from *Tempo e Eternidade* to *Invenção de Orfeu*. The constant theme throughout all the diversity of Jorge de Lima’s poetry during this phase is the voyage of the poet himself between two orders: that of chronological time, wherein the world and the universe are located, and eternity, which may be reached through mystic communion with God. Within the poems, Jorge de Lima depicts the physical universe as the realm of the profane. This means that it is subject to the decay that comes with chronological time and contingency, or the division of time into past, present and future. Juxtaposed to this dimension of existence is the divine order of God, which, standing beyond space and time, is fixed, unchangeable and free of the chaos inherent in the material plane.

The role of the poet, then, is to make the transforming presence of the divine Logos immanent in time, and his duty is to mediate the Logos effectively to his fellow mortals. To “restore poetry in Christ” is to further God’s purpose in redeeming fallen humanity, including the disintegration and corruption of language, and bring about a transformational participation in the activity of God:

Dividamos o mundo em duas partes iguais:
Um para portugueses, outra para espanhóis:
Vêm quinhentos mil escravos no bojo das naus:
A metade morreu nos campos de batalha.
Dividamos o mundo entre a máquinas:
Vêm quinhentos mil escrvos no bojo das fábricas,
A metade morreu na escuridão, se mar.

Não dividamos o mundo.
Dividamos Cristo:
Todos ressuscitarão iguais.
(LIMA, 1980, p. 200)

3.4 *A Túnica Inconsútil*

Jorge de Lima's next volume, *A Túnica Inconsútil*, was published in 1938. In this work, the poet consolidates and expounds all the concepts which would be fully realised in *Invenção de Orfeu* four years later. The core idea which informs this volume is that all the elements of the world are inextricably bound together in God and which each part of creation is some way reflects another. The poet's quest for redemption in God's Logos takes various forms, some contradictory, yet none being mutually exclusive. The contradictions inherent in the doctrinal framework set out in *Tempo e Eternidade* are developed further in a series of dialectical processes which will subsequently underpin the poetic *modus operandi* of *Invenção de Orfeu*. The principal dialectic in the volume derives from the particular moment in cosmological history in which the poet is placed: the poems in the volume are shaped by the thesis of the divine and the antithesis of the alienated temporal world, in a state of incessant interplay. These two forces are superseded by the promise of the second coming of Christ and universal redemption for humankind. Throughout *A Túnica Inconsútil* Jorge de Lima links these patterns in his own personal history and sacred and cosmic history together, revealing the ways in which one essential salvation drama is played out through the archetypal patterns of the Christian mythos. The poems in the volume, therefore, sacrifice their authority as independent and separate verbal acts to the source of the Logos that they seek to convey. This is vision that owes much to the French poet Paul Claudel's belief that the Logos, or creation itself is God's poem (CLAUDEL, 1990), and that the task of the poet is to transform language itself from its contingent and separated status in time, to regain its transcendent power and reveal an infinite facet of the eternal word which lies behind all words. From this point on, Jorge de Lima's poetic quest seeks to dissolve and align the multiplicity of words brought forth by the "profanação dos homens do Babel", and fuse them to the Logos in which they find their true origin. Thus the poet refuses all division and categorisation of experience, constructing instead a poetic mode which dissolves subject and object, playing literal and symbolic meanings against one another, and using every figure of poetic language at his disposal to evoke the possibility of the supreme manifestation of the divine:

E, por acaso, o poeta não foi designado
Para vivificar a palavra do novo?
.....

E, não foi ele apontado para restituir-lhe
A sua essência
E reconstituir seu conteúdo mágico?
(LIMA, 1980, p. 468)

Invenção de Orfeu: Cosmogony and Epic

Invenção de Orfeu, published four years after *A Túnica Inconsútil*, integrates all the concepts developed in Jorge de Lima's poetic trajectory over twenty-five years and brings these to a final consummation. The informing theme and purpose of the poem continues with the affirmation of the second coming of God's Word in the terrestrial and profane world in which humanity resides. Equally, the overarching movement in *Invenção de Orfeu* remains the continuous dialectic between the Word, or Logos in eternity and fragmented language in chronological time. This dialectic is made accessible to the reader through the depiction of the dynamic interaction of the poet with his own divine origins and the collective memory of humanity since its first creation.

Nonetheless, it is undeniable that *Invenção de Orfeu* is far more ambitious and comprehensive in its scope than those religious and metaphysical works authored by Jorge de Lima in the 1930s and 1940s. As the quotations above illustrate, the poems in *Tempo e Eternidade* and *A Túnica Inconsútil* were brief, and broadly didactic or liturgical in tone and style. Each poem in turn presented one theological or aesthetic aspect of the Christological poetics which Jorge de Lima developed in continuous and incremental sequence throughout both the volumes.

In contrast, the principles of composition in *Invenção de Orfeu* diverge considerably from Jorge de Lima's preceding volumes. The informing structure of the poet's last work is based on the epic genre and its modes; these are configured within the poem in a number of specific ways. On the most fundamental level, *Invenção de Orfeu* conforms to Aristotle's most influential definition of the epic: that the long poem or narrative should be structured around a fundamental unity that is greater than the sum of its components; that the structure of the text should be tripartite, following the pattern of reversal, recognition and calamity; and that the epic should present something that is probable, or at least attainable in the world (TOOHEY, 1992, p. 10). Yet, since Jorge de Lima's stated purpose was to adapt and reinvent the genre by mapping its basic characteristics and motifs in accordance with his Catholic and Christological poetics, the poet engages with both the modes of the genre and foundational epic narratives of the Western literary canon such as Luís Vaz de Camões' *The Lusiads* (CAMÕES, 1980) and Dante Alighieri's *The Divine Comedy* (ALIGHIERI, 2008) on a number of levels.

On a first reading of *Invenção de Orfeu*, the patterning of the poem according to the structure of Camões' *The Lusíads* is clear: as noted above, the poem's ten thousand lines are structured in ten titled cantos of varying length. The cantos also reference *The Lusíads* in their titles, beginning with "Fundação da Ilha" and concluding with "Missão e Promissão". The content of each canto comprises a continuous and indivisible sequence of stanzas consisting of multiple references, intimations and allusions to biblical and mythological themes, together with existential and philosophical tracts, especially those pertaining to language and the poetic form. Interwoven with these passages are citations and intimations from the entire canon of Western poetic texts which influenced the poet's aesthetic over the twenty-five years of his trajectory, ranging from Biblical psalmic modes to the poetry of Jorge de Lima's own Brazilian contemporaries, all linked in prismatic and fluid ways through metonymy, synecdoche, alliteration and other poetic figures.

Thus the choice of epic genre as the defining principle of composition is the result, or the logical outcome of the cosmological principles which inform Jorge de Lima's aesthetic. According to João Gaspar Simões, Jorge de Lima originally intended to give his work the title of "Cosmogonia": a mythological narrative concerning the creation of the world and the universe (SIMÕES, 1952, 14). Indeed, he himself asserted, "Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopeia" (STERZI, 2001, p. 289). *Invenção de Orfeu*, therefore, represents an opportunity to create a new cosmogony which transcends human history, composed from the vestiges of a fragmented and destroyed Western culture. The divinely originated or appointed task of the poet to create, or recreate a world from inchoate mass through access to the sacred Word has ancient origins and antecedents in cosmogonic poetry, from the biblical Genesis itself to the classical and Renaissance epics, whose purpose is to describe the foundation of a people, a nation, or a civilisation, and the intervention of metaphysical or supernatural forces in that people's actions, or their fate. Jorge de Lima adapts for his own text the function of the poet in Camões' *Lusíads* and Dante's *Divine Comedy*, to instruct his audience in their ancient roots and sacred origins, divine and transcendental purpose which guides the final destination of humankind. Jorge de Lima repeatedly addresses his classical and Renaissance epic antecedents directly, and, as noted previously, includes also the foundational epics of his own Brazil. *Invenção de Orfeu's* transformational compendium of these texts functions as a conduit through which the poet may undertake the precarious and often tortuous voyage back to, maybe a discernible origin in the one Logos. For example, in Canto IV, "As aparições", the poet appeals directly to the echoes of Dante and Virgil he encounters in his traversal:

Dante, falo por ti, por mim, por quem?
As palavras fieis ligam-me a ti,
com teus augúrios, números e círculos.
Ó, não temeste, por me dar guarida:
eu como tu, nós todos os mortais,
penetramos um dia o inferno horrendo!

.....
Ó poeta de eternas contingências,
(eu me disse com a boca dos do inferno):
contra não podem como tinhas ido
parar na mesma selva tenebrosa,
tendo perdido a verdadeira Estrada;
ó repetida viagem, sal constante
nos lábios e no pranto, no batismo
de quem nasce na lua em que vivemos.
(LIMA, 1980, p. 138-139)

4.1. The composition of *Invenção de Orfeu's* cosmogony

Within the successive ten cantos of the poem, the poet elaborates and describes the structure of the *Invenção de Orfeu's* cosmogony. In contrast to his classical and national predecessors, the poet is not seeking to explain the origin of a physical or territorially situated world, given that his poetic landscape he creates results in a metaphysical entity which, unlike the founding epics of western civilisation, refers to no specific place located in human history, and does not seek to confer an identity on any one nation or people. The poet reminds us that everything, which includes the most abandoned and the most impoverished, is part of a world once created by God, and, even though it presently exists in a state of separation from God, it is redeemable, and it is the poet's task to redeem it. Redemption arises from taking up again the task of Adam, that is, the act of naming, and therefore the poet must enumerate without ceasing:

É preciso falar-se de criaturas,
Verdadeiras criaturas animadas,
Das vivências, totais, arbítrio e tudo
.....
Que um poema pode ter: esse clamor
Essa indefinição, esses apelos
.....
Que depois de feito e decifrado
É a condição do bicho: carne, pêlos,
E sangue breve do homem desgraçado.
(LIMA, 1980, 74)

Jorge de Lima also exhorts his fellow poets to include everything, not only what is lost and in a present state of inferno (in order to redeem it) but also what is apparent in the world of materiality, and

also what is invented and fictitious. The poet-protagonist and all his companions, in antiquity and in the present, create a space, a geography, a reinvention through this process of naming.

The creation of *Invenção de Orfeu's* cosmogony, then, is a necessary precondition for its transformation through the affirmation of the poetic word. Within this language exist certain archetypal images which recall the origins of the human in the Word of God.

Quereis pleonasmos, grandes beija-flores.
Tereis de pré-memórias e pecados,
Tereis dessas palavras mas não louvas.

.....
Só vejo referências e sigilos
Que o mais é necessário esclarecer
Em meio aos sedimentos desse breu.

E é preciso dar fomes a esses trigos,
Ensinar os casuais a acontecer,
Cantar dos cantos como um novo Orfeu.
(LIMA, 1980, p. 589)

4.2. Tropes of the ocean, the voyage and the island

One trope informs and underpins the poem's creation: the mythos of the voyage and the ocean, established at the very beginning of *Invenção de Orfeu*. The poem, in keeping with its epic structure, begins *in medias res* with a journey undertaken by the protagonist unnamed but in some way ennobled or marked out:

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 além mar
A ilha que busca o amor que ama.
(LIMA, 1980, p. 28)

Thus the theme of navigation through the sea, characteristic of the classical epic from Homer's *Odyssey*, is recast in *Invenção de Orfeu* as a voyage whose meaning exists in several dimensions, and serves a number of purposes in the poem. On one level, the motif of the sea evokes Camões's concept of the ocean as a witness to humankind's explorations of their destinies, and as a space for connecting diverse experience of human civilisations "por mares nunca dantes navegados" (CAMÕES, 1980, p. 3). In *Invenção*

de Orfeu, the ocean assumes a dimension, not only of space, but of depth. The “barão assinalado” has, in fact, embarked on a voyage in search of the origins of the human imaginary, within the inchoate mass of the sea, the origins of life and the material world. The ocean, in its basic characteristic as a reservoir of innumerable things submerged and buried in its depths, is evidently a traditional symbol of the unconscious, but, as a vast and incommensurable surface, also serves as a trope of the infinite. Jorge de Lima’s poet-protagonist’s voyage is also a journey towards Eternity, which, by its very nature, cannot have a fixed beginning or a fixed end. The search is infinite, and the impossibility of ever encountering the vision the poet seeks in time and space is foreseen from the beginning of the poem:

A ilha ninguém achou
Porque todos a sabíamos
Mesmo nos olhos havia
Uma clara geografia.

Mesmo nesse fim do mar
Qualquer ilha se encontrava
Mesmo sem mar e sem fim
Mesmo sem terra e sem mim.
(LIMA, 1980, p.28)

Yet the motif of the ocean also enables the poet to expound on the theme of the cyclical renewal and regeneration of a disordered world made possible by Christ’s intervention in time. The ocean also functions as a paradigm for the central theme of *Invenção de Orfeu*: the dialectic between humankind and the fallen world, symbolised by the fluid, frequently turbulent nature of the same, and, in contrast, the divine presence, which created the world, and which resides latent within the material realm, to be rediscovered, unveiled and disseminated by the ordained figure of the poet. The ocean is an entity in which originary creative forces may be recovered and made immanent, but it is also a repository for the entire trajectory of accumulated myth, legend, and human language, which, if traced back by the poet through the thread of his predecessors’ epic foundational texts, the originary creative forces may be recovered and made immanent. We can also discern in these passages of the poem the tripartite structure comprising the forces of reversal, recognition and calamity, in the Greek sense of the conversion of great disaster into something beautiful: but also the three dimensions of transcendental heaven, the material plane of earth, and the forces of the underworld represented by the ocean (SILVA, 1987, p. 70 – 71). In *Invenção de Orfeu*, these three dimensions gradually evolve through the voyage of the poet-protagonist whose quest through the repository of the ocean leads back to the primordial unity of the pre-Fall, the universal source of all the archetypes, myths and texts that have ever existed. That is why the poet continuously returns to a pre-

natal state in order to be born again begin the quest anew, and continue with creation of an island from his almost infinite repository of language. Frequently glimpsed in the poem, this motif is clearly a reference to Camões Ilha dos Amores of the *Lusiads* (CAMÕES, 1980, p. 315) with its vision of redemption in heaven, but is also linked to the island as traditional symbol which represents the refuge from the sea of the chaotic and unformed collective unconscious, for the poet to revive, regenerate and begin the journey once again.

Antecedo-me, esbarro-me em mim mesmo.
Filiei-me à eternidade se querer
E agora vago como se vaga a esmo.

Verto-me em ilha, vejo me nascer
Retiro dessa ilhargá verdadeira
A minha perdição por companheira.
(LIMA, 1997, p. 747)

4.3 The role of the poet-protagonist

The poet-protagonist is a being who Jorge de Lima defined as a “dreaming sailor”, a being capable of penetrating the depths both of the individual unconscious, the realm of dreams and visions, but also that repository of the collective memory of humanity that Carl Gustav Jung termed the “collective unconscious” (JUNG, 1959, 21-2). Canto I, “A Fundação da Ilha” introduces the first of the multiple protagonists, or maybe a simply a facet of one protagonist, an indeterminate figure barely noble through his memories, a possible or potential poet becoming apparent here and there in the world of time without direction through all its conflicted histories. The fundamental condition of this being is that of potentiality: he remains among and between the planes of sea, earth and sky in a present and latent state. His distinctive voice cannot be heard, although he has a voice. In so doing the poet himself manifests and creates his existence and assumes a form, or a multiplicity of forms. There are several reasons for the constant state of metamorphosis manifested throughout the poem.

Firstly, and as indicated in the title of the poem, the figure of Orfeus represents the poetic vocation as a force for both redemption and perdition, and as a conduit for dialogue between apparently opposed and hostile cultures. Orfeus renews the poetic vocation of a mythic order in the chaotic and contradictory modern world, and thus transcends the limits of the world of materiality (TREECE, 2014: 168 – 173). The poet-prophet, or poet-mystic is a dual being: he is a son of Adam, and therefore implicated in the world of the Fall, sharing its tribulations; as a being who may be called by God, he is able to pass through a transcendental point within the temporal world. Ambivalence and duality are central to the Orphic creation. While the poet seeks to transcend or integrate reality, simultaneously he reminds us that he is

fallible and fragile being, in constant peril of falling back into perdition. Since the opposition between time and eternity remains at the core of *Invenção de Orfeu's* theme and structure, history amounts to the flux of time, and every human being, including the poet himself, remains trapped in a state of contingency. The earth, in common with humanity, maintains an ambivalent status throughout the poem. The world in time may amount to an illusion of progression, or it may be a demonstration of God's work in the world – in which humanity may yet, possibly attain a permanent and transcendent status.

4.4. Memory and language

A possible solution, then, lies in the poet's recovery of his own memory and, from that point, the collective memory of humankind, which is one and the same phenomenon. The "barão ... nobre apenas de memórias", introduced by Jorge de Lima at the very beginning of *Invenção de Orfeu*, also represents the memory which links apparently the most disparate phenomena in the flux of language and perception and coheres them into the image, into analogical ideas. As we have seen, the poet's appointed task is to aspire to a poetics capable of recomposing language itself to bring to full consciousness the eternity which still exists in the depths of the collective unconsciousness. The poet, therefore, must return to his own origins, and embark on a new journey through the depths of the personal and collective unconscious, ultimately rooted in the divine Logos:

Palavras ancestrais, previmos que eram chaves,
E fomos nada mais, que puros arrastados.
O vento é sempre um ser que nos entreabre as asas.
Ó vai-te em vento ser um doce verso abalado.

.....
Mas por encantação às vezes volto a mim,
Perdido d canção, regresso às ondas raras
Que as cinzas guardarão, ó últimas grisalhas,
Que as mágoas comerão, ó cândidas voragens!
(Lima, 1980, p. 185)

A closer examination of the stanzas in *Invenção de Orfeu* reveals poetic language as an instrument of discovery by the poet through his journey through memory in its multiple dimensions: the poet's own personal memory, the collective memory of humankind and the literary memory of the epic predecessors of *Invenção de Orfeu*. This is a quest achieved through relations and links between the most apparently disparate words, phrases and linguistic figures, which, in mundane discourse, normally belong to different semantic fields, reunited through mystic faith in their ultimately divine provenance in the Logos. If the poetics of *Invenção de Orfeu* represent an endeavour to overcome a disintegrated world of arbitrary

events in time, separated by language, this can only be achieved by seeking the primordial elements of language itself.

This quest is the reason for the enigma of *Invenção de Orfeu* which has left so many critics baffled: the seemingly near-infinite multiplicity of signs in the poem, a polysemy united within one poem, whose origins lie in one sign: the Logos of God. On the one hand language can never be sufficient to express experience and meaning: on the other hand echoes and resonances exist in language which are almost impossible to fully recover. The poet must attempt to develop a method whereby the primordial secrets of language, or that which lies behind language is revealed, recovered and united. The mythological consciousness, recovered by a collective memory, is still present in the contemporary world and can be encountered in language, in its riddles, paradoxes, enigmas and disparate associations.

Nesse poema informe e sem balizas
Recria-se uma ilha repetido
com seu tomo de pedra adormecido
seu rochedo de sono é tão fechado
que ele vale na vida como um fado,
sete cordas caladas em seu gole.

Ilha de infâncias idas, hoje achada,
virada para todos os quadrantes,
inícios de ontem, hoje renovados,
mas inconsútil corpo religado
pelo umbigo celeste de Três Pessoas,
presentes na precária geografia.
(LIMA, 1998, p. 787)

Yet, as we have also seen, language can never attain complete and redemption in the Logos. The lack of definitive form and stability in *invenção de Orfeu's* composition, remains in a state of constant flux and internal transformation, and the half-created island of poetic transcendence never fully materialises or takes concrete form. Throughout *Invenção de Orfeu*, the poet's creation is a manifestation of a crisis of existence in time, and yet, perhaps, may also represent a solution to this same crisis. This solution lies in the poem's total cosmogony which creates a space, a dimension or a geography apart from mundane existence, through which humankind may be prepared for the advent of the Logos, and within which the Logos may make itself immanent. This final, possible conclusion is foreshadowed in the closing stanza of *Invenção de Orfeu's* final Canto, "Missão e Promissão":

No momento de crer,
criando
contra as forças da morte
a fé.

No momento de prece,
orando
pela fé que perderam
os outros.

No momento de fé
crivado
com umas setas de amor
as mãos
e os pés e o lado esquerdo
Amém.
(LIMA, 1980, p. 285)

Final considerations

In this article, I have attempted to address several issues with the critical reception and perception of *Invenção de Orfeu*, which have persisted since the work's first publication in 1952. Chief of these is the reaction to the poem's sheer length, density and complexity, first expressed by Murilo Mendes in his assertion that: "O trabalho de exegese do livro terá que ser lentamente feito, através dos anos, por equipes de críticos que o abordem com ciência e intuição" (MENDES, 1997, p. 128). Linked to this question is the fundamental question of why Jorge de Lima should have published such a work, apparently with no connection to the literary trends of the mid-twentieth century, and what he intended by its composition and form. My contention is that the enigma of *Invenção de Orfeu* may be resolved, and the task of exegesis made clearer, if we do not, in fact, regard the poem as a completely separate entity, but rather as the culminating point, or the full realisation, of a poetics already developed in a series of successive volumes published by the poet over a period of thirty years, expressing the full and consistent engagement of the poet with all the literary movements of his age, motivated by a vocation which reached its final expression in *Invenção de Orfeu*. This vocation, arising from a sincerely held belief that language and poetry has a transformational power to confront and transform the fragmented nature of material reality in the twentieth century, and the concomitant rupture and fragmentation of language, finally led to the achievement shared by Jorge de Lima's contemporaries and predecessors in the Brazilian and the Western canon of literature: the modernisation of the epic poem for the contemporary age.

Bibliographical References

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Fotomontagem e Colagem Poética em Jorge de Lima. **O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira**, Vol. 9, 2003.

BRADBURY, Malcolm and MCFARLANE, James. **Modernism: a Guide to European Literature, 1890 – 1930**. London: Penguin, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. Mário Faustino ou a impaciência órfica. In **Metalinguagem e outros metas**. São Paulo, Perspectiva, 1992.

CARNEIRO, José Fernando. **Apresentação de Jorge de Lima**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério de Educação e Cultura, 1954.

CHIARELLI, Tadeu. Modernism and Concretism in Brazil: Impacts and Resonances. Available online: https://post.at.moma.org/content_items/310-modernism-and-concretism-in-brazil-impacts-and-resonances. Last accessed: 22/01/2019.

CLAUDEL, Paul. **Cinq Grandes Odes**. Paris: La Documentación Français, 1990.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

DUTRA, Waltensir. **A Evolução de um Poeta: ensaio sobre a poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: Editora Tupa, 1952.

ELIOT, T. S. Ulysses, Order and Myth. **Dial**, vol. 70, no. 5, 1923: p. 480 - 483.

ELIOT, T. S. **The Waste Land**. London: Faber & Faber, 2002.

FAUSTINO, Mario. Revendo Jorge de Lima. In **Poesia-experiência**, São Paulo: Perspectiva, 1977, p.239 - 274.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista de 1926**. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Cultura, 1995.

HONORATO, Sueni. “A unidade febril de Invenção de Orfeu, de Jorge de Lima”. **Remate de Males**, v. 37, no. 1, 2017, p. 217 – 239.

JOYCE, James. **Ulysses**. Ware, Herts: Wordsworth Editions, 2010.

LIMA, Jorge de. **XIV Alexandrinas**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1914.

LIMA, Jorge de. **Poemas**. Maceió: Casa Trigueiros, 1927.

LIMA, Jorge de and MENDES, Murilo. **Tempo e Eternidade**. Porto Alegre: Livraria de Globo, 1935.

LIMA, Jorge de. “Jorge de Lima visto por Jorge de Lima”. **Leitura**, Rio de Janeiro, March 1943.

LIMA, Jorge de. **Poesias Completas**, Vol. 1, São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

LIMA, Jorge de. **Poesias Completas**, Vol. 2, São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

LIMA, Jorge de. **Poemas Negros**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira, Vol. VI (1933 – 1960)**. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

MELO NETO, João Cabral. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

- MENDES, Murilo. “Invenção de Orfeu: A Luto com o Anjo; os trabalhos do poeta”. In LIMA, Jorge de. **Poesi Completa** (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.
- NUNES, Osário. “O Modernismo Morreu?” **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 24 October 1942 In LIMA, Jorge de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- POUND, Ezra. **The Cantos of Ezra Pound**. New York: New Directions, 1999.
- SENNA, Homero. Vida, Opiniões e Tendências dos Escritores. **Revista de O Jornal**, Rio de Janeiro, 29 July 1945. In: LIMA, Jorge de. **Obra Completa**. São Paulo: Editora José Aguilar 1958, p. 74 – 75.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: ELO, 1987.
- SILVEIRA, Joel. “Jorge de Lima Fala da Poesia”. **Vamos Ler!** Rio de Janeiro, 1938. In LIMA, Jorge de. **Obra Completa, Vol. 1**.
- SIMÕES, João Gaspar. Nota Preliminar. In Jorge de Lima, **Poesia Completa, Vol. 2**. Rio de Janeiro, editora Nova Fronteira, 1980, p.13 – 25.
- STERZI, Eduardo. Invenção de Orfeu: Uma Epopeia Moderna? **Organon: Revista do Instituto de Letras de UFRGS**, vol. 15, no. 30-31 (2001), p. 286 – 289.
- TOOHEY, Peter. **Reading Epic: An Introduction to the Ancient Narratives**. London: Routledge, 1992.
- TREECE, David. **Brazilian Jive: From Samba to Bossa to Rap**. London: Reaction Books, 2013.



FERREIRA, Murilo da Costa. Memória nacional e a poética do samba-enredo: epopéia culta e *cult* nos anos 60. In: *Revista Épicas*. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 57-72. ISSN 2527-080-X.

MEMÓRIA NACIONAL E A POÉTICA DO SAMBA-ENREDO: EPOPEIA CULTA E *CULT* NOS ANOS 60

MÉMOIRE NATIONALE ET POÉTIQUE DE SAMBA-ENREDO: ÉPIQUE CULTE ET *CULT* DANS LES ANNÉES 60

Murilo da Costa Ferreira¹⁴
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

RESUMO: O âmbito do nosso trabalho é concernir aos discursos épicos à sua instância fundadora dos processos literários de criação no cerne das concepções literárias. No espaço deste presente artigo, não poderemos demonstrar plenamente o nosso trabalho de pesquisa. Em termos de período, delimitamos a década de 1960 em diante. Objetivamos registrar o estudo do samba-enredo *Quilombo dos Palmares* e sua temática *cult*, nas décadas de 70 e 80, do século XX, a partir de um corpo teórico da semiótica épica do discurso, capaz de conceituar o que entendemos por “epopeia”, ambientado na cultura crítica e na oralitura da memória do samba-enredo.

Palavras-Chave: Samba-Enredo; Epopeia; Semiótica; Oralitura.

RÉSUMÉ: Notre travail doit porter sur les discours épiques avec leur instance fondatrice de processus littéraires de création au cœur des conceptions littéraires. Dans l'espace de cet article, nous ne pouvons pas démontrer pleinement nos travaux de recherche. En termes de période, nous délimitons la décennie à partir de 1960. Nous visons à enregistrer l'étude de samba-enredo *Quilombo dos Palmares* et de son thème culte dans les années 70 et 80, à partir du XXe siècle, à partir d'un corpus théorique de sémiotiques épiques du discours, capables de conceptualiser ce que nous entendons par "épiques". acclimatés à la culture critique et à la oralitura du mémoire du samba-entredo.

Mots-clés: Samba-Enredo; Épiques; La sémiotique; Oralitura.

¹⁴ Pós-Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013). Email: murilodacosta@uol.com.br.

Introdução

O presente artigo está mais uma vez a falar de poesia. Falar do modo de ser da poesia como ambiências, agitações, renúncias, raivas e êxtases e do *modus* poético afro-brasileiro. Por isso, o que se ouve nas poesias dos sambas-enredo das diversas escolas de samba do Rio de Janeiro, desde o seu surgimento nos anos trinta, do século XX, é uma prodigiosa produção literária, um vigoroso processo de significação e engajamento político-ideológico: semióse e semiótica da presença do negro no Brasil. Expressão da poesia africana transportada nos navios negreiros, que mesmo deslocada e descentrada do solo mátrio, insiste em seguir o seu próprio caminho, em encontrar suas próprias medidas, desenhando, pela via poética, os mapas mundi, as cartografias do desejo de sempre se manter existindo.

Tradicionalmente, o samba-enredo é estudado por áreas de conhecimento que abrangem desde o folclore, passando pela Sociologia, Antropologia, História e Comunicação. A crítica literária possui uma produção acadêmica um tanto restrita e, até o meado da década de 1980, se limitava a citar em sua bibliografia o trabalho acadêmico intitulado *A Retórica do Samba-Enredo* de alunos da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1970.

No espaço deste presente artigo, não poderemos demonstrar plenamente o nosso trabalho de pesquisa. Em termos de período, delimitamos a década de 1960 em diante. Objetivamos registrar o estudo do samba-enredo *Quilombo dos Palmares* e sua temática *cult*, nas décadas de 70 e 80, do século XX, a partir de um corpo teórico da semiótica épica do discurso, capaz de conceituar o que entendemos por “epopeia”, ambientado na cultura crítica e na oralitura da memória do samba-enredo.

A semiótica épica do discurso e a oralitura da memória do samba-enredo

Inicialmente, se define samba-enredo como o tipo de composição musical e poética, criado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro para contar em versos a história escolhida como tema do desfile, que ocorre no carnaval. Surgiu, a partir da década de 1930, como contrapartida musical da progressiva estruturação das escolas no sentido de encenar dramaticamente seus enredos, sob a forma de um cortejo coreográfico e performático (Cf, TINHORÃO, 1986). Assim, os diversos ciclos temáticos levam os poetas das escolas de samba a comporem poemas épicos¹⁵.

Seguramente, os sambas-enredo não são tão somente textos que se constituem como atualizações, imitações escritas ou orais dos estilos literários de formas eruditas da cultura ocidental, mas são, sobretudo, arquivos da tradição escrita e oral africana que os negros africanos trouxeram para o Brasil

¹⁵ Acerca do conteúdo da discussão da importância da épica para cultura africana, consultar: Ana Mafalda Leite: *A modalização épica nas literaturas africanas*, 1995.

e que já continham contornos polidos bastante para poder fixarem-se sem dificuldades com os estilos cultos da literatura do ocidente, particularmente com a criação literária brasileira. Para isto, basta citar a expressão poética africana, denominada *oriki*¹⁶.

Se na Grécia antiga a epopeia homérica serviu de base para divulgar uma forma de conduta civilizada, do mesmo modo os sambas-enredo configuram a *performance* dos poetas/sambistas das escolas de samba que expressam, como agentes civilizatórios, a sua descendência de diversas etnias africanas. Ao contrário do que preconiza a etnologia tradicional, os negros africanos “têm a sua filosofia, e - sempre sob a égide dos ancestrais divinizados [...] honram e prestigiam a arte e o saber de seus escultores, seus músicos, seus contadores de histórias, seus dançarinos, seus sacerdotes e seus chefes.” (LOPES, p.37).

As características que enformam esteticamente os poemas épicos do samba-enredo dizem respeito às concepções literárias, ou seja, se eles seguem o estilo clássico, romântico, moderno, pós-moderno, etc. Conforme a formulação da semiótica épica, há uma distinção a ser feita entre crítica e teoria literárias com a finalidade de assentar a diferença entre discurso e manifestação discursiva. O discurso, ele mesmo, é único e estruturante da significação, enquanto que a sua manifestação representa as diferentes possibilidades da significação. Deste modo, a semiotização épica pôde explicar sobre a inesgotabilidade do discurso épico, pois ele é passível de outras possíveis manifestações que se distinguem uma das outras. Isto decorre por estar o discurso épico determinado por uma concepção literária específica em cada uma daquelas manifestações. O formulador da teoria, Anazildo Vasconcelos da Silva, nos esclarece, então, que

o discurso épico tem uma manifestação na Antiguidade que, contaminado por uma concepção literária clássica da epopeia, pode ser resgatado na obra de Homero. Já em Camões, temos outra manifestação do mesmo discurso épico, agora contaminado por uma concepção literária renascentista de epopeia, a partir da qual pode ser resgatado. Raul Bopp, por sua vez, apresenta uma outra manifestação do mesmo discurso épico, contaminado por uma concepção literária moderna de epopeia. As diferenças entre Homero, Camões e Raul Bopp decorrem de um lado das diferentes matérias épicas utilizadas e, por outro lado, das diferentes concepções literárias que contaminaram o discurso épico nas respectivas realizações (2005, p.13).

¹⁶ *ORIKI*, a poesia laudatória dos Yorubá: literatura oral africana dos yorubás. É uma forma de poesia que exprime o que o povo sente e pensa acerca da sua vida e sociedade e acerca do mundo. O sentimento e o pensamento não são sacrificados à poesia, antes, através deles, são explorados alguns dos elementos que lhe são intrínsecos. São eles: a composição, a transmissão e a *performance*. A *Oriki* é muitas das vezes referida como nomes e epítetos de louvor, ou como louvor formal de outrem ou de coisas diversas. Este louvor pode limitar-se a uma palavra ou a uma frase, ou alargar-se a sequências de expressões figuradas que formam versos sugestivos e compactos. A *Oriki* é um "discurso fundador"; o mais valioso dos gêneros; uma representação da história e da ideologia. A *Oriki* faz o relato dos feitos de um homem ou das suas ambições. Estes poemas são apresentados em público ou em privado, dependendo da importância do assunto tratado. Sua composição nasce através da memorização para o dia da *performance* (JEGEDE, 1997, p.75-88).

Logo, definir o âmbito do primeiro nível de pensamento do nosso trabalho é concernir aos discursos épicos à sua instância fundadora dos processos literários de criação no cerne das concepções literárias, configuradoras, por exemplo, do modelo épico clássico, correspondente às epopeias gregas de Homero, *Ilíada e Odisseia*.

Outra questão relevante é que a narrativa épica estrutura-se em uma proposição de realidade que pretende apresentar-se ela mesma como “real”, por isso busca o apoio do histórico e do mítico para referendar esta sua proposição, decorrente das próprias condições construídas pela matéria épica, proporcionando, deste modo, a possibilidade de ser escrita a narrativa de uma nação.

Quanto à definição de matéria épica, convocamos novamente Anazildo Vasconcelos:

A matéria épica se constitui a partir de um fato histórico que, por sua desproporção e grandiosidade, ultrapassa o limite da realidade, e se insere no âmbito do mito. O fato, no momento mesmo em que ocorre, é realidade apenas e o seu relato história, mas ultrapassando a capacidade de compreensão do homem de determinada época, recebe uma aderência mítica que o desrealiza enquanto história, e o converte numa matéria épica. Na constituição da matéria épica, as dimensões real e mítica estão de tal modo amalgamadas, que não se pode mais distinguir o fato histórico da aderência mítica (2005, p. 13-14).

Temos, então, por definição, a matéria épica, que por ser processo constitutivo do real, ou seja, produto da relação da materialidade histórica e ideologia, resulta na fusão definitiva de uma dimensão histórica com uma dimensão mítica, garantindo a sua autonomia relativa perante a narrativa épica que depende da matéria épica para a sua realização literária. Esta conversão de matéria épica em epopeia é feita pela instância da enunciação, poeta/narrador.

A epopeia apresenta três planos estruturais: o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica, o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica da matéria épica e o literário, em que se manifesta a estrutura épica. A fusão das dimensões real e mítica na matéria épica impõe a interação entre os planos estruturais da epopeia, em que estas dimensões se manifestam (SILVA, 2005, p.19). A interação literária entre os dois planos importa não só para a fusão do histórico com o maravilhoso, mas também para a caracterização épica do herói e do relato, já que ambos, por uma exigência, devem ser projetados no plano maravilhoso. O plano maravilhoso unido ao plano histórico na formação da epopeia, enquanto manifestação específica de uma matéria épica, por sua vez formada pela dimensão mítica e pela dimensão real.

Vamos analisar o samba-enredo que trata da nação Zumbi, intitulado *Quilombo dos Palmares*, GRES Acadêmicos do Salgueiro, ano de 1960, compositores Noel Rosa de Oliveira e Anescar Rodrigues (Anescarzinho):

No tempo em que o Brasil ainda era
Um simples país colonial,
Pernambuco foi palco da história
Que apresentamos neste carnaval.
Com a invasão dos holandeses
Os escravos fugiram da opressão
E do jugo dos portugueses.
Esses revoltosos
Ansiosos pela liberdade
Nos arraiais dos Palmares
Buscavam a tranqüilidade.

Ô-ô-ô-ô-ô-ô
Ô-ô, ô-ô, ô-ô.

Surgiu nessa história um protetor.
Zumbi, o divino imperador,
Resistiu com seus guerreiros em sua Troia,
Muitos anos, ao furor dos opressores,
Ao qual os negros refugiados
Rendiam respeito e louvor.
Quarenta e oito anos depois
De luta e glória,
Terminou o conflito dos Palmares,
E lá no alto da serra,
Contemplando a sua terra,
Viu em chamas a sua Troia,
E num lance impressionante
Zumbi no seu orgulho se precipitou
Lá do alto da Serra do Gigante.
Meu maracatu
É da coroa imperial.
É de Pernambuco,
Ele é da casa real.

Esta epopeia pertence ao modelo épico clássico e os elementos que a definem são:

- . o passado, a memória e o uso da 3ª pessoa: o distanciamento entre o poeta/narrador e matéria épica, impede a narração em 1ª pessoa;
- . o desenrolar progressivo;
- . a grandiloquência: responsável pela passagem do herói do plano histórico para o plano maravilhoso;
- . a inalterabilidade de ânimo: resulta da não participação do poeta/narrador na matéria narrada;
- . a uniformidade métrica: todos os elementos transcritos acima favorecem, do princípio ao fim do relato, a manutenção do ritmo. (Cf. STAIGER, 1972 e SILVA, 2005).

A matéria histórica deste samba-enredo é formada por uma dimensão real e uma dimensão mítica que é o fato ocorrido com o surgimento da República dos Palmares, entre 1590 e 1694, liderada no seu último momento por Zumbi dos Palmares. O contexto histórico, que será convertido pelos poetas em epopeia do samba-enredo, é constituído a partir da sinopse entregue por um representante da elite cultural, em nosso caso de estudo, pelo carnavalesco Fernando Pamplona¹⁷.

Fernando Pamplona, em entrevista concedida a nossa pesquisa, declara que a sinopse foi elaborada conforme as informações contidas no livro de Edison Carneiro *Quilombo dos Palmares* (1958). Ocorre que a tese de suicídio de Zumbi foi defendida por Rocha Pita em *História da América Portuguesa*, de 1724¹⁸. A versão atual, destoante do suicídio de Zumbi, constrói a narrativa que, no dia 20 de novembro de 1695, o líder Zumbi do Quilombo dos Palmares foi morto em uma emboscada após ser traído por um companheiro. Sua cabeça foi cortada e exposta em praça pública, na cidade de Recife, para servir de exemplo a outros escravos.

A narrativa épica deste samba-enredo projeta o herói Zumbi fora do limite da realidade, ou seja, projetado no sobrenatural da épica clássica, comparativamente a Aquiles na guerra de Troia (“Resistiu com seus guerreiros em sua Troia”). Isso se processa através da grandiloquência – o lugar de construção da liberdade, as batalhas semelhantes à derrota dos troianos, a resistência, etc., fazendo com que o personagem Zumbi dos Palmares caminhe do plano histórico para o plano maravilhoso para, deste modo, ser ungido e sacralizado como herói. A grandiloquência é a responsável no plano literário pela passagem do humano ao herói, do histórico ao maravilhoso. O estudo de *A retórica do samba-enredo* (UFRJ, 1970) demonstra que os elementos que compõem o samba-enredo apresentam “uma totalidade linear porque se pode detectar uma direção no tempo. É constituído de princípio, meio e fim”. (p. 10). No nível do *ornatus*, segundo este estudo coordenado por Eliane Zagury, “a base retórica (...) do samba-enredo como gênero poético” diz respeito, na área semântica, “à exaltação, já que a característica predominante dos sambas é a louvação.” (p. 11).

Considerando os pressupostos de formatação entre discurso, língua e cultura, a épica do samba-enredo opera, em sua conceituação, a presença de registros e soluções próprias da oralidade, por meio do termo *oralitura*. Leda Maria Martins, em *Afrografia da memória* (1997), concebe que este termo consiste da palavra *littera*, letra, que designa a inscrição do registro oral que “grafa o sujeito no território

¹⁷ Cenógrafo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, professor da Escola de Belas-Artes da UFRJ.

¹⁸ Sebastião da Rocha Pita constrói uma das narrativas mais referendadas na historiografia palmarina, possuindo, ainda, ressonância nos textos atuais. Ele legou à historiografia oficial brasileira, até a sua reformulação, na década de 1970, a estrutura narrativa da história palmarina, a caracterização do Quilombo como uma República e a lenda do suicídio de Zumbi, visto que esta lenda tornou-se a principal referência a Zumbi, por quase dois séculos.

narratário e enunciativo de uma nação”, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de *litura*, “rasura da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas” (p.21).

Indagamos, deste modo, como se concebe a intervenção da oralitura da memória do samba-enredo *Quilombo dos Palmares*? Destacamos que a palavra “simples”, presente no verso “Um simples país colonial”, inscreve o registro oral interpelador da narrativa historiográfica brasileira. Neste sentido, cria-se um contraste entre o simples e a grandiosidade encenada no “palco da história” pelos negros palmarinos, grafando-os como sujeitos formadores da nação brasileira¹⁹. A *performance* da oralitura é extraída do cântico do Maracatu: “Meu maracatu/É da coroa imperial/É de Pernambuco/Ele é da casa real”²⁰.

De outro modo, constata-se, também, que a matéria épica já era constituída de cruzamentos, de reinterpretações quando foi convertida em epopeia pelos poetas. As rasuras foram sendo operadas conforme o momento e os interesses de estudiosos, destacando-se os

autores Arthur Ramos e Edison Carneiro, como os principais representantes dos estudos culturalistas. Estes procuraram apreender o Quilombo como o local privilegiado para o escravo desenvolver práticas culturais africanas adaptadas ao novo meio. Mais tarde, esta assertiva permitiu que a essência da história do Quilombo fosse alterada de resistência à aculturação, para a primeira luta de classes no Brasil. Enfim, foi a partir deste novo paradigma que se delineou a associação da história palmarina com os autores marxistas (REIS, 2004, p.31).

Contudo, o Quilombo dos Palmares é o lugar da resistência para onde “Os escravos fugiram da opressão/E do julgo dos portugueses”. A *litura* dos autores do samba-enredo imprimiu alterações à historiografia oficial, desconstruindo o suicídio como um ato de covardia, convertendo-o em ato heroico através da grandiloquência metafórica do verso que diz: “E num lance impressionante”. Oferece-se, ainda, desta maneira, um corte epistêmico no *continuum* da tradição literária de antigos sambas-enredo, entre 1930 e 1960, que versavam sobre a historiografia oficial brasileira, onde o negro era visível na sua invisibilidade:

Num país onde mais da metade da população é descendente de africanos, e que fala uma língua distinta da matriz portuguesa devido, sobretudo, às inúmeras contribuições trazidas dos idiomas africanos, a literatura proveniente desse segmento da população passa quase sempre por algo restrito à oralidade, por artisticamente inexpressivo até por inexistente (DUARTE, 2011, vol.1, p.19).

¹⁹ No plano do contexto histórico do enredo, o levante dos negros escravos interpela o período colonial brasileiro, inaugurando a inscrição do período da República dos Palmares, desta maneira, então, alterando a semiose da brasilidade ou mesmo substituindo-a por palmaresidade.

²⁰ O Maracatu é uma manifestação cultural da população negra que desfila no período do carnaval, oriundo do estado de Pernambuco. Seu cortejo “real” recebe o tratamento de **Nação** Maracatu, o mais antigo é o Maracatu Nação (1711).

Epopeia *cult* dos anos 60

Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo da relação contingente com aquilo que nos engendrou, passagem de uma história totêmica para uma história crítica: é o momento dos lugares da memória. Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações (Pierre Nora)²¹.

Neste segundo segmento, importa destacar o que implicou na construção dessa memória do africano no Brasil, sua chegada e permanência, em suas dimensões intrínsecas e extrínsecas. Em sua disseminação cultural, o samba-enredo obteve penetração em diversos setores sociais não somente no musical, como no literário, nas artes visuais entre outros.

A formação da escola de samba apresenta extrema complexidade de cruzamentos e de imbricações políticas, históricas e culturais. A montagem de sua memória implica profundamente no início da história do negro no Brasil, no período da pós-abolição. Acredita-se e credita-se que sua formação se deva às múltiplas determinações, mas em termos de sua origem geográfica e cultural, creditamos aos terreiros de candomblés do Rio de Janeiro, ou mesmo a uma *afrogeografia*²² de candomblé e samba, simultaneamente, gingando²³ no mesmo pé. O exemplo disso, remetemos ao local denominado de “pequena África”, localizada na casa da babalorixá Tia Ciata²⁴, na década de 1920, local de reunião musical e religiosa, de proteção e de “esconderijo” dos “bambas do samba”²⁵ da perseguição policial.

Nossa pesquisa trabalha entre o período fundante das escolas de samba, nos anos 20 e 30, do século XX, e o surgimento do samba-enredo. Pela extensão histórica, que isso implica, propomo-nos a olhar um período mais recente, os anos 60, mas não menos relevante. O que se discute, então, é o entrelaçado entre o memorial das artes vanguardistas, destes anos de festa e chumbo, nacionalmente, e a poética do samba-enredo, conforme exemplificado no primeiro segmento, evitando demonstrar as aporias do momento. À atenção dada a complexidade cultural do período, colocam em cena a entronização do samba-enredo no campo da crítica cultural. Fica, então, adiada a análise e o efetivo efeito que isso provocou no meio artístico-cultural brasileiro, seu abalo e sua repercussão. Entre alguns deles, indico, abaixo:

²¹ NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, 1981, p.7.

²² Cf. Leda Maria Martins (1997), o termo *afrografia* situa o lugar da memória dos afrodescendentes, conforme conceito elaborado na sua obra intitulada *Afrografia da memória* (1997).

²³ Cf. Muniz Sodré (2008), *ginga* é uma palavra que concebe a aculturação do negro no Brasil em termos dúbios de aceitação e rejeição da cultura dominante.

²⁴ Ver: Roberto Moura. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, 1983.

²⁵ Ver: *As vozes desassombradas do Museu*, 1970.

. pela ampliação do conceito de *texto* e a sistematização do termo *intertextualidade*, permite a valorização de textos marginalizados pela cultura oficial; proliferam-se, a partir dos 1960 e 1970, no Brasil, pesquisas voltadas para releitura de manifestações culturais tais como ritos de carnaval, do candomblé;

. ao revisar o conceito de literário, procede-se, nos meios acadêmicos, a utilização de conceitos como de *écriture* e *différance*, como parte do *boom* teórico e metodológico; revela-se, então, apropriado, a inserção da literatura com a música, samba-enredo, por exemplo; a revitalização dos discursos da minoria como os dos afrodescendentes²⁶.

2.1 Nos primórdios da grande batalha cultural

Em entrevista, José Paulo Netto (2013) fala sobre a primeira esquerda no Brasil, advinda dos movimentos anarquistas. Ele resume do ideário anarquista dois pontos elementares: a defesa da dignidade do trabalho e do trabalhador e a definição claríssima das linhas básicas do antagonismo entre os interesses dos trabalhadores e os da oligarquia. As lideranças negras, formadas durante a escravidão, apropriaram-se desse ideário, no início do século XX, e enfrentaram questões colocadas pela defesa da dignidade política e cultural. Em termos de política, resume-se em duas condições básicas de existência pós-abolicionista: a precária participação na qualificação educacional como egresso da escravidão e uma parcela parcialmente tornada trabalhador assalariado (no eixo Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo) e a oposição à exploração social, a discriminação racial, formadas ao longo de mais de três séculos de escravidão. Em se tratando de cultura, inicialmente, lembremos os nomes de Machado de Assis²⁷, no século XIX, de Lima Barreto, mais adiante, no início do século XX, e, nos anos 30, deste mesmo século, em Salvador, de Jorge Amado. Em outra extensão cultural, o que de mais importante se revelou como estratégia de dignificação é a institucionalização da cultura africana entrecruzada (ou exuísta) com a cultura ocidental. Em certa medida, a política de dignificação cultural da africanidade brasileira necessitou de sua inscrição no território narratório da nação, postulando, entre outras formas culturais, a constituição da dignidade através do compromisso com a educação. Neste sentido, é que se justifica a criação dos redutos institucionais das escolas de samba.

Posto de outro modo, as culturas africanas (subsaarianas) arrancaram diversas significações, durante e depois de sua transposição para o território brasileiro. Intervieram na formação de uma localidade cultural de diferenciações, local de hegemonia cultural ocidental, de relação de dominação, estabelecida pelas grandes narrativas teóricas acerca das culturas africanas que aí se moveram entre ser

²⁶ Ver: Eneida Maria de Souza. *Crítica Cult*, 2007; SOUZA, *Tempo de pós-crítica*, 2012.

²⁷ Ver: Eduardo de Assis Duarte. *Machado de Assis Afrodescendente*, 2007.

Outro igual ao ocidente ou Outro diferente a ele. Por isso, a africanidade brasileira fez da *ginga* um importante recurso por onde se entrecruzam a instituição ocidental que é a **escola** (a inserção no mundo político da escrita, principalmente²⁸) com a outra africana-angolana que podemos assim chamar de comunidade do **samba**.

A hipótese assim colocada de cruzamento entre culturas, que determinam em grande parte a formação cultural brasileira, dela indagamos uma inquieta incerteza: quando tratamos daqueles, negros-africanos, que trouxeram sua memória de outro lugar, território espacialmente distante, em que condições ela é mantida, transformada em vestígio, indício de uma possibilidade suspeita de uma história não mais inocente das coisas do seu passado, formada multiculturalmente de diversas etnias africanas? Nos lugares de saberes silenciosos dos cultos religiosos africanos, refeitos pela rota dos orixás para o Brasil, as vozes que falam do barracão, do ilê (casa de candomblé), aconselham aos adeptos do culto o que significa a memória de porta adentro e a memória de porta afora, esta transformada historicamente. Uma natural e outra artificial. Se optamos por esta última condição, é porque nos versos do samba-enredo iremos tratar de uma oralitura da memória épica dos africanos no Brasil. Se já falamos de uma terra *brasilis*, nela, então, buscamos a memória dos negros no arquivo da cultura da nação, conforme a epígrafe de Nora, como celebração poética do samba-enredo, seu peso, sua medida e sua extensão no território narratório da nação brasileira, da nação literária²⁹ e da nação das escolas de samba.

Entre vários aspectos da memória como material e funcional, é a simbólica que a define, visto que caracteriza o acontecimento e a experiência vividos por um pequeno número, uma maioria que deles não participou. Na configuração para o estudo da cultura de uma nação, Homi Bhabha (1998) caracteriza pedagogicamente esta ocorrência com a expressão *muitos como um*³⁰. A historiografia determina e ao mesmo tempo indetermina quem dela faz sua crença identitária. Assim, o sujeito assujeitado pode do mesmo modo se ajustar inconformado ao seu lugar de inexistência na memória nacional, rasurando,

²⁸ Ver: Jacques Rancière. *Políticas da escrita*, 1995.

²⁹ Cf. Wander Melo Miranda, em *Nações Literárias* (2010), designa com esta expressão que o ato de identificação ou mesmo de formação de uma identidade literária nacional se estabelece, segundo suas palavras, como “uma forma liminar de representação social, internamente marcada pela diferença cultural que assinala o estabelecimento de novas possibilidades de sentido e novas estratégias de significação.” (p.21). Os anos 60 representam esta emergência dos discursos das minorias – mulheres, negros, homossexuais. A diferença cultural, resistindo à totalização, opera, deste modo, um processo de substituição, de deslocamento e projeção. Na perspectiva de um período, os anos 60, assinalado por “contranarrativas marginais e de minorias” (p.22), o samba-enredo poeticamente representa a oralitura da memória do afro-brasileiro e possibilidade significativa de sua intervenção. Ele, o samba-enredo, também possibilita desatar algum nó da garganta, quebrando o silêncio do discurso da população negra brasileira e de interpelar a sua exclusão tanto da nação literária quanto da nação política e cultural.

³⁰ Ver: Homi Bhabha. *Local da cultura*, 1998.

suplementando, alterando a ordem dos fatos, transformando-a em uma situação criativa performática, diferente daquela pedagógica, ainda em referência a Bhabha.

2.2 Na arte/manha do entrelaçado da Memória dos Anos 60 e a Poética do Samba-Enredo

Heterogênea, a memória da nação não se restringe à cultura letrada, aos documentos escritos. Há que se levar em conta outras formas de inscrição da memória, próprias das tradições orais, ágrafas, em que o arquivo opera por meio das performances tanto verbais quanto corporais dos sujeitos. Cabe destacar aqui a dança, o canto, as teatralizações, as festas e rituais, presentes especialmente nas manifestações da cultura popular, compondo outras possibilidades de textos, de discursos para o sonho da nação (Reinaldo Marques)³¹.

Na memória artística nacional, da década de 60, o povo negro das escolas de samba e o seu luxuoso produto, o samba-enredo, irão frequentar ativamente as multiculturalidades insurgentes desta época. Ao entrar pela porta da frente em ambientes artísticos e acadêmicos elitistas da sociedade brasileira, desde galeria de artes a universidades, gravadora de LP's e outras instâncias, o samba-enredo será apreciado, sofrerá depreciações, representará o elo, o rizoma³² em que se origina um ponto cultural cintilante de onde se dirige para outras cintilações culturais.

No prólogo da construção da cena cultural deste período, um conhecido escritor, jornalista, compositor e humorista, Sérgio Porto, compôs uma música no formato do gênero musical e poético de samba-enredo. O enredo versava sobre a historiografia oficial brasileira que, desde os anos 30, do século XX, as escolas de samba tradicionalmente se submetiam a esta temática. Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto, polemizou esta “obrigatoriedade” temática, imposta à comunidade negra do samba do Rio de Janeiro em louvar a elite dominante brasileira. Satirizou, em sua composição de título, *Samba do Crioulo Doido*, gravado no ano de 1968, pelo Quarteto em CY, o poeta-compositor de samba-enredo, dizendo que o “crioulo endoidou” ao ser obrigado a compor a letra do samba-enredo com o tema versando sobre a “conjuntura nacional”³³.

³¹ MARQUES, Reinaldo. Memória literária arquivada. In: *Aletria*, jul.-dez. 2008 - v. 18, p. 107.

³² Cf. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, 1995.

³³ Foi em Diamantina/Onde nasceu JK/Que a Princesa Leopoldina/Arresolveu se casá/Mas Chica da Silva/Tinha outros pretendentes/E obrigou a princesa/A se casar com Tiradentes/Lá iá lá iá lá ia/O bode que deu vou te contar/Lá iá lá iá lá iá/O bode que deu vou te contar/Joaquim José/Que também é/Da Silva Xavier/Querida ser dono do mundo/E se elegeu Pedro II/Das estradas de Minas/Seguiu pra São Paulo/E falou com Anchieta/O vigário dos índios/Aliou-se a Dom Pedro/E acabou com a falseta/Da união deles dois/Ficou resolvida a questão/E foi proclamada a escravidão/E foi proclamada a escravidão/Assim se conta essa história/Que é dos dois a maior glória/Dona Leopoldina virou trem/E D. Pedro é uma estação também/O, ô, ô, ô, ô/O trem tá atrasado ou já passou. Composição de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto.

No mesmo cenário, o samba-enredo *Quilombo dos Palmares* do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, de 1960, composto por Noel Rosa de Oliveira e Anescar Rodrigues (Anescarzinho), já mencionado e analisado no primeiro segmento, opunha, com um corte epistêmico³⁴, uma mudança ao modelo clássico de samba-enredo até então historiográfico, pedagogicamente unido de heróis da pátria, a um outro de herói performático da história brasileira do negro quilombola, Zumbi dos Palmares. Na mesma linha deste evento, outro destaque memorial, refere-se à primeira gravação deste samba-enredo, por uma representante considerada a “musa da bossa nova”, Nara Leão, em 1966, em “Nara pede passagem”, penetrando no gosto de uma classe média produto do período desenvolvimentista brasileiro, dos anos 50, do século XX.

Em certa cena do filme *Escola de Samba, alegria de viver* (1962), do cineasta Cacá Diegues, um dos episódios de 5 curtas-metragens, *Cinco vezes favela*, surgem compositores de uma escola de samba de uma determinada favela do morro cidade do Rio de Janeiro, selecionando algumas palavras ou expressões de efeitos retóricos para a composição do samba-enredo. Pouco tempo após o filme de Diegues, estudantes da Faculdade de Letras da UFRJ, entre o final dos anos 60 e 70, publicam um artigo intitulado, conforme citamos acima, *A retórica do samba-enredo*, comparando os versos de enredo das escolas de samba com versos da cultura literária greco-latina, ou mesmo parnasiana, evidenciando o traço poético de poemas clássicos na utilização retórica do samba-enredo.

Em agosto de 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), inaugura-se a exposição *Opinião 65*. Hélio Oiticica (1937-1980)³⁵ expõe ao público pela primeira vez as capas, os estandartes e as tendas que compunham o que este artista denominou de *Parangolé*. Oiticica apresenta, como parte integrante do evento, passistas e ritmistas da Estação Primeira de Mangueira, lugar por ele frequentado, no “Buraco Quente”, vestindo fantasias de desfile, carregando adereços e cantando sambas de terreiro e sambas-enredo. Segundo o depoimento de Rubens Gerchman, que também participou da mostra, durante o percurso do *Parangolé* pelo museu, a performance artística parangoleana de Hélio Oiticica entrou em conflito com o ambiente organizado e austero do interior do MAM. Diante desta ocorrência, os passistas e ritmistas foram “convidados” a se retirar, gerando um grande constrangimento. Oiticica respondeu à

³⁴ Conceito fundamental da filosofia de Gaston Bachelard (1978). A expressão, corte epistemológico, serve para fundamentar as rupturas ou as mudanças súbitas que ocorrem ao longo do processo científico. Isso aconteceu no momento em que, juntamente com Aluizio Alves, elaboramos no período de 1982, as nossas tarefas de pesquisa sobre a escola de samba e o samba-enredo pela ótica da Ciência Política no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS – da UFRJ.

³⁵ Pintor, escultor e artista plástico, Hélio Oiticica frequenta o Morro da Mangueira e a sua escola de samba; a partir desta experiência com o samba, ocorre a criação de sua obra performática denominada Parangolé.

expulsão com palavrões e gritos indo apresentar-se na parte de fora do prédio. Na visão de Gerchman³⁶, aquela teria sido “a primeira vez que o povo entrou no museu”, um lugar onde, em geral, só se poderia entrar com convite, de terno e gravata. Na opinião do crítico Guy Brett³⁷, com os parangolés, Oiticica “arquitetou um encontro entre o povo da mangueira, artistas, músicos, e escritores cariocas – um encontro mediado pelos corpos dançantes.”.

Impressiona a correspondência de atuação entrecruzada no entrelugar da cena artística da contemporaneidade, nos revolucionários anos 60. No palco do Teatro de Arena, em São Paulo, no ano de 1965, o canto do herói de Palmares entra em cena no musical, *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal com músicas de Edu Lobo, Vinícius de Moraes e Ruy Guerra.

Ainda, em meados dos 60, no Teatro Opinião, localizado no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, acontecia a noitada de roda de samba, semanalmente toda segunda-feira, apresentando, para a classe média “bossa nova”, o lançamento de poetas-compositores tanto de sambas de meio de ano quanto de sambas de carnaval e de samba-enredo, oriundos dos morros, do subúrbio e das escolas de samba. Entre tantos, mencionamos Cartola, Nelson Cavaquinho, Darcy, Xangô e Pelado da Mangueira, Aparecida, Sabrina, Martinho da Vila, Ismael Silva.

Estreando, em 1965, no Teatro Jovem, localizado no bairro carioca de Botafogo, o espetáculo *Rosa de Ouro* encenava o show com cinco sambistas, todos vestidos de branco, usando cada um na gravata a cor de sua escola de samba. Num cenário no qual aparecia uma pequena mesa de bar, os artistas iam cantando e se identificando junto à plateia. Eram eles: Elton Medeiros, da Escola de Samba Unidos de Lucas; Jair do Cavaquinho e Paulinho da Viola, da Portela; Anescar, do Salgueiro e Nelson Sargento, da Mangueira.

O literário canônico brasileiro não registrou, a época de 60, aquilo que outras artes canônicas nacionais emblematicamente incorporaram da performance do samba-enredo, tanto de sua arte musical quanto de sua arte poética. Somente quase 50 anos depois, o samba-enredo serviria de matéria romanesca para dois escritores afrodescendentes. Um deles, Paulo Lins, lança a sua obra mais recente intitulada, *Desde que o samba é samba* (2012). Segundo a sinopse do editor, Paulo, um ouvinte aficionado por sambas-enredo, “tinha costume de anotar tudo em cadernetas: nomes de compositores, títulos de samba, temas de música” (Lopes, 2012). O outro, ensaísta de assuntos da cultura africana no Brasil, compositor também de samba-enredo, Nei Lopes, escreve um romance de título, *Mandingas da mulata*

³⁶ GERCHMAN, Rubens. Em depoimento à equipe da Galeria de Arte BANERJ por ocasião da exposição Opinião 65: ontem, hoje., 1985.

³⁷ BRETT, Guy. Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos, 2005.

velha na cidade nova (2009), encenado no Rio de Janeiro, entre 1870 e 1930. Em meio a tantos personagens históricos do mundo afrodescendente do samba/candomblé, como Tia Ciata, a obra apresenta também a história dos ranchos como proto-formadores das escolas de samba. Na própria fatura do texto, o samba-enredo é utilizado pelo narrador para fazer vez ao seu relato, como demonstra o trecho abaixo:

Destarte, a emancipação se processou gradativamente, sem derramamento de sangue, como sempre foi da boa índole do povo brasileiro. **E de repente uma lei surgiu: segundo ela, os filhos dos escravos não seriam mais escravos no Brasil. Mais tarde raiou a liberdade para aqueles que completassem sessenta anos de idade** (p. 27) (Grifo nosso).

Os trechos enfatizados fazem parte dos versos do samba-enredo *História do negro no Brasil* (Sublime Pergaminho), do GRES Unidos de Lucas, ano de 1968, de Carlinhos Madrugada, Zeca Melodia e Nilton Russo³⁸. Conforme, os versos, a seguir: “E de repente uma lei surgiu/Que os filhos dos escravos/Não seriam mais escravos do Brasil/Mais tarde raiou a liberdade/Daqueles que completassem sessenta anos de idade”.

A envolvência da epopeia do samba-enredo “endoidece” os poetas-compositores de outros matizes culturais e sociais, na entrada dos anos 80 em diante. Entre eles, mencionamos Gonzaguinha, em *O que é, o que é* (1982), e Chico Buarque de Holanda e Francis Hime, em *Vai passar* (1984), que compõem sambas-enredo que, histórica e miticamente, tratam da “página infeliz da nossa história”, conformando épicos líricos-musicais que louvam a chegada de um novo tempo de esperança de vida democrática e popular: “é bonita, é bonita, é bonita”, pós-ditadura militar³⁹.

Considerações Finais

Com efeito, o cruzamento do samba com o enredo oferece a possibilidade de ser pensado como indicativo de processos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. Logo, o que se situa aqui como intervenção nos estudos literários, historiográfico e crítico, é que a forma específica de épica não pertence exclusivamente ao universo literário do ocidente. Desta forma, então, o que é caracterizado de epopeia

³⁸ Quando o navio negreiro/Transportava os negros africanos/Para o rincão brasileiro/Iludidos com quinquilharias/Os negros não sabiam/Ser apenas sedução/Para serem armazenados/E vendidos como escravos/Na mais cruel traição/Formavam irmandades/Em grande união/Daí nasceram os festejos/Que alimentavam os desejos de libertação/Era grande o suplício/Pagavam com sacrifício/A insubordinação/E de repente uma lei surgiu/Que os filhos dos escravos /Não seriam mais escravos do Brasil/Mais tarde raiou a liberdade/Daqueles que completassem sessenta anos de idade/Ó sublime pergaminho/Libertação geral/A princesa chorou ao receber/A rosa de ouro papal/Uma chuva de flores cobriu o salão/E um negro jornalista/De joelhos beijou a sua mão/Uma voz na varanda do Paço ecoou/Meu Deus, meu Deus /Está extinta a escravidão.

³⁹ Estes poetas-compositores e alguns outros foram responsáveis pela divulgação do samba-enredo, fora da sazonalidade dos desfiles de escolas de samba no período carnavalesco, em algumas de suas composições, pertencentes à Música Popular Brasileira (MPB).

do samba-enredo no Brasil, segundo os cientistas sociais, como cultura popular, pertence à cultura erudita africana. Interessante, ainda, observar, relativizando o conceito de cultura, o que se intenta compreender é a posição de cultura popular, ou melhor, da cultura negra na sociedade brasileira. Melhor seria definir a cultura popular como implicando, no âmbito de nossa sociedade, em relações de força entre as classificações, popular e erudito, que “não tem nada em comum com a história do consenso e representa a sua antítese” (Thompson, 1979, p.58).

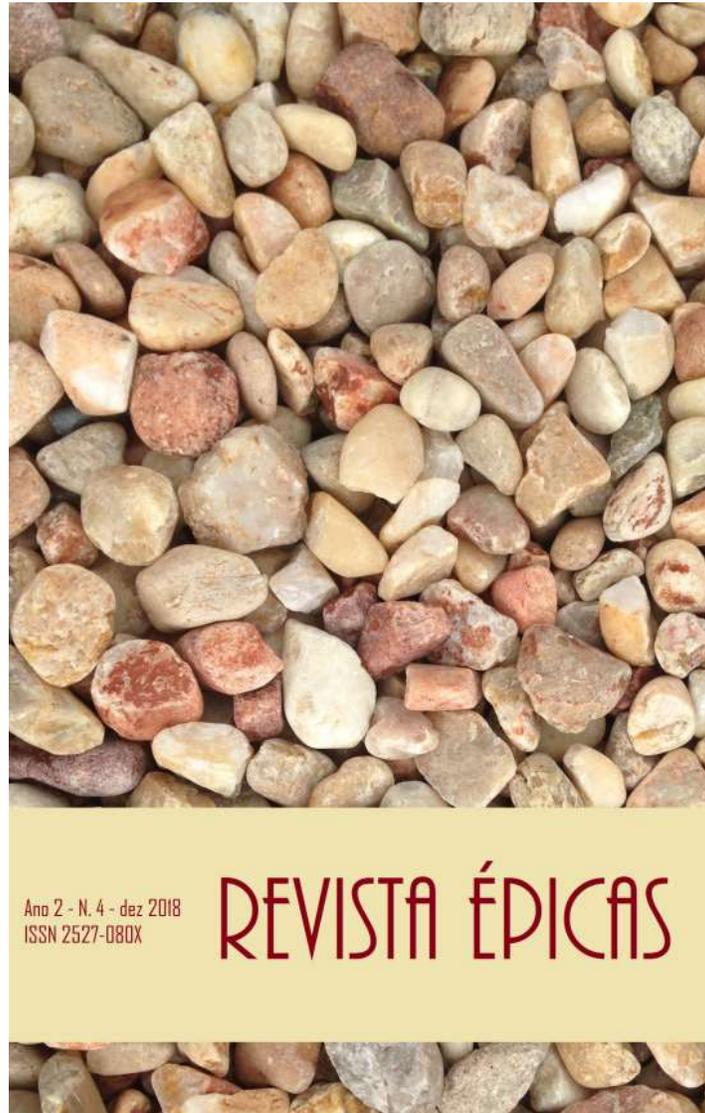
Procuramos registrar o modo como as culturas negras nuançaram os territórios americanos, em suas formas e *modus* constitutivos. O epíteto “a cultura negra é uma cultura de encruzilhadas” evidencia o processo de significação mostrado pelos sambas-enredo no cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. Daí que é pela via de encruzilhada que ineditamente se constrói tanto o que podemos tradicionalmente denominar de afro-brasileira como também de diáspora negra, considerando, então, esta via, como um território mais amplo de reflexões acerca da cultura negro-africana, transplantada para as Américas.

Esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e ritualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 21).

Referências bibliográficas

- ALVES FILHO, Aluizio. “O Samba Enredo de ‘Tiradentes’ à ‘Chica da Silva’: Estrutura, Ideologia e Trajetória”. In: **Revista do Mestrado de História**, v. 3, Vassouras: p. 7-38, março 2000
- BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Lisboa: Edições 70, 1978.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRETT, Guy. **Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos**. MACIEL, Kátia (org.). Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005, p. 32. Apud. D’AGOSTIN, Beatriz. Disponível: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103291/276455.pdf?sequence=1>.
- CARNEIRO, Edison. **Quilombo dos Palmares**. São Paulo: WMF Martins, 2011.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Machado de Assis Afrodescendente**. 2.ed. Rio de Janeiro:/Belo Horizonte: Pallas/Crisálida, 2007.
- DUARTE, Eduardo de Assis (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. 4 vols. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- GERCHMAN, Rubens. Em depoimento à equipe da Galeria de Arte Banerj por ocasião da exposição **Opinião 65**: ontem, hoje. Rio de Janeiro Galeria Banerj, 1985. Apud. D’AGOSTIN, Beatriz. Disponível: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/103291/276455.pdf?sequence=>

- JEGEDE, Olutoyin Bimpe. "A poesia laudatória e a sociedade nigeriana: a Oriki entre os Yorubas" In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Coimbra-Portugal: Centro de Estudos Sociais, 1997, p. 75-88.
- LEITE, Ana Mafalda. **A modalização épica nas literaturas africanas**. Lisboa: Vega, 1995.
- LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2012.
- LOPES, Nei. **Mandingas da mulata velha na cidade nova**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografia da memória**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARQUES, Reinaldo. "Memória literária arquivada". In: **Aletria**, v. 18, p. 105-119, julho-dezembro 2008.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MUNANGA, Kabengelê. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Tese de Livre-Docência, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.
- MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (Rio de Janeiro-RJ). **As vozes desassombradas do Museu**. Rio de Janeiro: Editora ArtNova Ltda, 1970.
- NETTO, José Paulo. Especial esquerda brasileira: impera na esquerda "reciclada" um cinismo assombroso. Disponível:[http://www.carosamigos.com.br /index.php/politica/1950-especial-esquerda-brasileira-jose-paulo-netto-qimperana-esquerda-reciclada-um-cinismo-assombrosoq](http://www.carosamigos.com.br/index.php/politica/1950-especial-esquerda-brasileira-jose-paulo-netto-qimperana-esquerda-reciclada-um-cinismo-assombrosoq). [Acesso em 19/06/2013].
- NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: **Revista de Pós-graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP**. São Paulo, 1981, p.7-28.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. de Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.
- ROCHA PITA, Sebastião. **História da América Portuguesa**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- REIS, Andressa Mercês Barbosa dos. **Zumbi : historiografia e imagens**. Franca: UNESP, 2004.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização épica do discurso**. Rio de Janeiro: Elo 2005.
- SODRÉ, Muniz Sodré. **A verdade seduzida. Por um conceito de Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de pôs-crítica**. 2ª ed. (revista). Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2012.
- STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais de poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986.
- THOMPSON, E.P. "Lucha de clases sin clases?" In: **Tradición, revuelta y consciencia de clase**. Barcelona: Crítica, 1979.
- VÁRIOS AUTORES. "A retórica do samba-enredo". In: **Revista do Livro**, Instituto Nacional do Livro – MEC. Ano XIII, nº42, 3º Trimestre, 1970.



Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)
Artigos traduzidos
Projet Épopée (Dir. Florence Goyet)
Articles traduits



VETTORATO, Cyril. Os elementos épicos africanos e a busca por uma epopeia moderna: o exemplo de *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey. Tradução Christina Ramalho. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 74-85. ISSN 2527-080-X.

OS ELEMENTOS ÉPICOS AFRICANOS E A BUSCA POR UMA EPOPEIA MODERNA: O EXEMPLO DE *BLUE FASA* DE NATHANIEL MACKEY⁴⁰

LES ÉLÉMENTS ÉPIQUES AFRICAINS ET LA QUÊTE D'UNE ÉPOPÉE MODERNE : L'EXEMPLE DU *BLUE FASA* DE NATHANIEL MACKEY

Cyril Vettorato⁴¹
ENS Lyon (IHRIM)

RESUMO: O poeta afro-americano Nathaniel Mackey oferece, em *Blue Fasa* (2015), uma experiência particularmente original de tratamento moderno a uma intertextualidade épica tradicional. Em vez de tratar a epopeia africana, como toda a tradição crítica e literária fez, como significante do elo cultural restaurado com o continente, opera uma leitura atualizada, ao mesmo tempo erudita e metafórica, que lhe permite questionar, seguindo Ezra Pound e Robert Duncan, os limites da comunidade poética e reconsiderar o papel da oralidade poética no mundo contemporâneo. Como tal, atualiza uma possibilidade da epopeia moderna, que repensa o papel da comunidade. Preservar a performance oral não é um acessório, mas a maneira de fazer o texto existir como uma epopeia.

Palavras-chave: *Blue Fasa*; Nathaniel Mackey; epopeia africana moderna.

⁴⁰ Tradução autorizada do artigo “Les éléments épiques africains et la quête d’une épopée moderne: l’exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey”, publicado em **Le Recueil Ouvert** em 09/10/2017. Referência completa: VETTORATO, Cyril. Les éléments épiques africains et la quête d’une épopée moderne : l’exemple du *Blue Fasa* de Nathaniel Mackey. In : **Le Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le : 09/10/2017, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/267-les-elements-epiques-africains-et-la-quete-d-une-epopee-moderne-l-exemple-du-blue-fasa-de-nathaniel-mackey>.

⁴¹ Cyril Vettorato é professora de Literatura Comparada na ENS Lyon. Sua pesquisa enfoca a poesia contemporânea da diáspora africana nos Estados Unidos, no Brasil e no Caribe – em particular, os trabalhos de Kamau Brathwaite, Amiri Baraka, Abdias do Nascimento e Nicolás Guillén. É autora de *Un monde où l’on clache* (2008) (2008), bem como o co-autor e co-editor de *Postcolonial Studies, Modes d’emploi*, publicado em 2013 na Presses Universitaires de Lyon.

RÉSUMÉ : Le poète africain américain Nathaniel Mackey propose dans *Blue Fasa* (2015) une expérience particulièrement originale de traitement moderne d'une intertextualité épique traditionnelle. Plutôt que de traiter l'épopée africaine, comme l'a fait toute une tradition critique et littéraire, comme le signifiant du lien culturel restauré avec le continent, il en opère une lecture actualisante, à la fois savante et métaphorique, qui lui permet d'interroger à la suite d'Ezra Pound et Robert Duncan les limites de la communauté poétique et de reconsidérer le rôle de l'oralité poétique dans le monde contemporain. En tant que tel, il met à jour une possibilité de l'épopée moderne, qui repense le rôle de la communauté. Préserver la performance aurale n'est pas un élément accessoire mais bien le moyen de faire exister le texte en tant qu'épopée.

Mots-clés: *Blue Fasa*; Nathaniel Mackey; épopée africaine moderne.

Introdução

Já não é necessário demonstrar a extensão das relações da epopeia com a literatura moderna da diáspora africana, nos Estados Unidos, no Caribe e em outros lugares. Um número significativo de obras, especialmente desde o começo dos anos 2000, demonstrou a riqueza de ligações entre as obras de autores tão diversos como Derek Walcott, Kamau Brathwaite ou Aimé Césaire com o referente épico. Depois da obtenção do Prêmio Nobel de Literatura por Walcott em 1992, na esteira de seu *Omeros* (1990), trabalhos sobre este assunto começaram a se multiplicar no mundo anglófono, primeira, mas não exclusivamente. Durante o simpósio comemorativo dos oitenta anos de Aimé Césaire em 1993, Thomas Hale propôs uma leitura comparativa entre *Cahier d'un retour au pays natal* e a epopeia *Soundiata*. Mais perto de nós, o trabalho de Delphine Rumeau *Chants du Nouveau Monde* (2009) lê a obra de Edouard Glissant a partir da questão épica, e agregação de literatura moderna propôs em 2010 e 2011 a leitura da poesia de Aimé Césaire sob a perspectiva da “Permanência da poesia épica no século XX”. No campo de estudos norte-americanos e anglo-caribenhos, obras como *Postcolonial Odysseys* (2011) de Maeve Tynan e *The Afro-Modernist Epic and Literary History* (2013) de Kathy Lou Schultz expõem, de modo preciso, as apostas genéricas deste uso moderno da referência épica na diáspora.

No entanto, poucos trabalhos têm sido feitos sobre a questão mais concreta da intertextualidade “direta” entre as formas de escrituras modernas e as epopeias africanas históricas, na diáspora e nas chamadas línguas “europeias”. Essa questão é um pouco espinhosa ideologicamente, porque está profundamente ligada ao debate antropológico entre fundacionistas (para quem devemos fundar as identidades afrodescendentes a partir de um vínculo cultural objetivo com a África) e anti-fundamentalista (para o qual a afirmação desta ligação é inútil⁴²). Nos Estados Unidos, foram publicadas algumas obras literárias inclinando-se para a primeira resposta: o volume de Keith Cartwright, *Reading Africa Into American Literature : Epics, Fables, and Gothic Tales* (2002) (em que o autor aproxima o personagem Big

⁴² Sobre esses debates, ver SCOTT, David. **Refashioning Futures, Criticism After Postcoloniality**. Princeton: Princeton University Press, 1999, p. 106-127.

John Conquer, de Zora Neale Hurston, do herói épico Soundiata, do oeste africano), ou, em uma ótica e com referências muito próximas, a obra de Gregory Rutledge *The Epic Trickster in American Literature* (2013). Suas propostas, por força das circunstâncias, estão se movendo em direção a uma forma de mitocrítica diaspórica: para voltar a tecer a ligação entre a África e sua diáspora, os autores partem para encontrar grandes figuras arquetípicas que possam ser sobrepostas aos heróis africanos e aqueles que deveriam ser seus descendentes distantes no continente americano. A abordagem é fértil, mas em razão mesmo do próprio projeto que a motiva, ela, sob certo ângulo, deixa de lado outras formas de vínculos intertextuais entre epopeia africana e poema moderno em diáspora: os vínculos que seriam menos uma visão antropológica do mito (como uma forma coletiva inconsciente subjacente às narrativas literárias) que uma visão estritamente literária, na qual os autores compõem seus próprios textos manipulando certos materiais (míticos, literários, religiosos) conscientemente. O paradoxo aqui é notável: uma relação intertextual relativamente solta (similaridade entre personagens, estruturas de narrativa) permite afirmar uma forma de continuidade cultural subterrânea, na qual se suspeita que uma referência muito precisa a uma epopeia singular tenha sido poluída por meio de leituras, notadamente etnológicas. Não seria libertador para o olhar crítico abandonar, como convida David Scott, a busca incessante pelo “milagre da conexão”⁴³ com a África para destacar o extraordinário poder autofundador dos discursos literários e artísticos contemporâneos?

Nossa preocupação aqui será justamente deixar de lado a questão da continuidade antropológica entre epopeias africanas e literaturas da diáspora para nos voltarmos para um texto contemporâneo, adaptando e explicitamente atualizando elementos da epopeia antiga. *Blue Fasa* é um texto poético do escritor norte-americano Nathaniel Mackey que apareceu em 2015, e cujo título muito indica o elo essencial com o relato do *Dausi* coletado por Leo Frobenius em 1909 no país Soninké⁴⁴. A referência épica não será, portanto, o ponto de fixação de um debate antropológico, mas aparecerá como objeto de um processo de adaptação criativa. De acordo com Jean-Michel Adam e Ute Heidmann⁴⁵, nos baseamos menos em uma definição genérica fixa de epopeia que em uma concepção dinâmica do gênero, ou, para colocá-lo segundo os críticos que nós ora citamos, em uma “genericidade” (autoral, leitora e editorial) suscetível as deslocamentos e sequestros. Nathaniel Mackey compõe um objeto poético inovador que se manifesta pela escritura (o livro em si) e pela oralidade (as muitas performances que ele promove, muitas

⁴³ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁴ FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas C., **African Genesis** (1937). New York: B. Blom, 1966, p. 97-127. Em sua introdução, Douglas Fox descreve os *Fasa* como um grupo aristocrático no Sahel ocidental envolvido em guerras incessantes com povos vizinhos durante os primeiros séculos de nossa era. Ver *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵ ADAM, Jean-Michel ; HEIDMANN, Ute. Des genres à la généricité. L'exemple des contes. In : **Langages** n° 153, 2004/1, p. 62-72.

vezes acompanhadas por músicos), numa abordagem próxima ao que alguns escritores contemporâneos e críticos têm sido capazes de nomear “oralitura” (“*oraliture*”, Patrick Chamoiseau)⁴⁶ ou mesmo “technauritura” (“*technauriture*”, Russell Kaschula)⁴⁷. O que resulta não é uma recitação épica, mas um evento cultural híbrido, que se inventa em uma relação que pensa [*pensive*] o modelo épico, ou seja, as expectativas em relação ao modelo épico do autor (ele próprio utiliza esse termo) e o de seus ouvintes. Estamos na presença de um “griot” dos tempos modernos, que encantam o público com suas letras poéticas ao dizer “nós” – um “nós” que é designado, vários séculos após os griots *soninké* que sopraram esse nome para o autor, como os Fasa. Mas entre a epopeia tradicional e o poema contemporâneo, ocorreu um conjunto de deslocamentos que será apropriado aqui comentar.

Os elementos épicos emprestados da tradição da África Ocidental são assim colocados na confluência de várias tradições orais e escritas, e participam plenamente da invenção de uma forma de poema moderno e longo que questiona a linguagem e a história literária, enquanto aproveitando a capacidade de grandes histórias coletivas para “satisfazer a ganância onírica de uma comunidade”⁴⁸. A hipótese que guia nosso pensamento é que o poema, deixando o vínculo do épico com a comunidade em que está historicamente inserido, em desterritorializando a narrativa coletiva, não se torna, por isso, um puro jogo de sinais pós-modernos de quem teria desistido do desafio de falar por e para uma comunidade. O poema como experiência compartilhada, enquanto envolve um intertexto épico tradicional, é o lugar de um questionamento, um esforço de imaginação de novas formas possíveis de comunidade. Do seu duplo património modernista e tradicional, escrito e oral, o poema não constitui, assim, uma contradição intransponível, mas um recurso criativo: a palavra assume plenamente o seu próprio poder performativo, ao mesmo tempo em que é cautelosa quanto às suas possíveis derivações; da mesma forma ela abraça o impulso coletivo próprio da epopeia e mantém abertas as grandes antinomias formadoras que a constituem o (singular e plural, e o mesmo e o outro), por medo de deixar a aspiração totalizante poema reduzir sua capacidade de explorar e renovar a questão da coletividade humana.

⁴⁶ CHAMOISEAU, Patrick, **Texaco**. Paris: Gallimard, 1992, p. 496.

⁴⁷ KASCHULA, Russell. Technauriture : Multimedia Research and Documentation of African Oral Performance. In: MEROLLA, Daniela; JANSEN, Jan; NAIT-ZERRAD, Kamal (Ed.). **Multimedia Research and Documentation of Oral Genres in Africa : The Step Forward**. Berlin, LIT Verlag, 2012, p. 1-20.

⁴⁸ MADELENAT, Daniel. **L'épopée**. Paris: P.U.F., 1986, p. 14. Versão original: “assouvi[r] l’avidité onirique d’une collectivité”.

Novo auditório, novas comunidades

Blue Fasa é o último volume até hoje de uma longa série de obras poéticas publicadas por Nathaniel Mackey durante três décadas, que envolve não só diretamente os volumes que o precederam – *Nod House* (2011), *Splay Anthem* (2006), *Whatsaid Serif* (1998), *School of Udhra* (1993) e *Eroding Witness* (1985) –, mas também um disco compacto (*Strick: Song of the Andoumboulou 16-25*) e numerosas plaquetas ou textos publicados em revistas. Como Kamau Brathwaite, que é uma de suas grandes referências poéticas e com quem manteve um rico diálogo intelectual⁴⁹, Mackey concebe todas as suas obras poéticas como um todo, ou mais precisamente, como diferentes etapas uma busca estética que se funde com sua própria existência como poeta. Cada texto poético enriquece e torna mais complexa a cadeia dinâmica daqueles que o precedem, redefinindo retrospectivamente alguns dos seus elementos: como diz *Blue Fasa* na primeira frase do prefácio do autor, cada novo volume “continua a continuação pelo anterior ao anterior, e assim por diante”⁵⁰. É aqui que entra a referência a *Dausi*, já que o título da coleção constitui um jogo de palavras em torno do nome dos Fasa, apresentado no prefácio como um “clã *soninké* (“one of the Soninke clans”) mencionado na epopeia África Ocidental cantada pelos *griots*” (“West African griot epic”), recolhida por Frobenius⁵¹. No detalhe do texto, dois títulos com números permitem distinguir dois conjuntos textuais que vão muito além dos limites desta coleção: “*Mu*” e “*Song of the Andoumboulou*”⁵². Cada poema de *Blue Fasa* porta, assim, como título ou subtítulo, uma indicação que se conecta a um desses dois longos poemas enriquecidos de coleção em coleção: “*‘Mu’ sixty-fifth part*”, “*Song of o Andoumboulou: 88*”, etc. Mackey concebe esses dois conjuntos como dois “poemas em série” (“serial poems”), que cada coleção anexaria para “trançar juntos” (“braiding”⁵³). No entanto, o título da coleção tingem os textos de um colorido muito particular e estabelece um certo número de temas e motivos que permitem unir os elementos díspares do longo poema sem privá-los de seus parte da irredutibilidade.

A referência no título a um etnônimo africano não teria falhado, em um contexto completamente diferente, em evocar a alegação de pertencer à “família” africana; mas a associação deliberadamente leve e divertida desse termo com a de “*Blue*”, em uma piscadela musical para a peça de jazz “*Blue Bossa*” lançada no ar por Kenny Dorham em 1963, indica claramente que é tudo o resto. O prazer da livre associação de elementos culturais heterogêneos, o gosto pelo achado verbal agradável e, acima de tudo,

⁴⁹ BRATHWAITE, Kamau. **conVERSations with Nathaniel Mackey**. New York: We Press & Xcp, Cross-Cultural Poetics, 1999.

⁵⁰ MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. xi. Versão original: “continue la continuation par le précédent de celui qui le précédait lui-même, et ainsi de suite”.

⁵¹ *Ibid.*, p. xiv.

⁵² Para explicações sobre esses dois conjuntos, ver o prefácio de : MACKEY, Nathaniel. **Splay Anthem**. New York : New Directions, 2006, p. ix-xvi.

⁵³ MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. xi.

o amor apaixonado pela poesia e pela música são aqui mais importantes do que qualquer busca por autenticidade ou rastreabilidade cultural. A coletividade, o “nós” que fala no poema de Mackey, é apresentada (através do título da obra, que os designa) e se apresenta ela mesma como os “*Blue Fasa*”, os “*Fasa blues*”, ou os “*Fasa quem têm o blues*”. O adjetivo “*blues*”, além de indicar claramente que o elo reivindicado entre o “nós” do poema e o povo histórico que o termo designa não deve ser apreendido de modo factual, mas poético, refere-se a um gênero musical – o *blues* – que muitas vezes foi dito ser o primeiro a realmente nascer nos Estados Unidos. Em três sílabas, este título tem sucesso no desafio de reunir um poema narrativo tradicional da África Ocidental, o *jazz hard bop*, o blues e a bossa nova brasileira: referências culturais ligadas de uma forma ou de outra à experiência da diáspora africana, mas que circunscrevem entre si um panorama sonoro heteróclito, tão “global” como o longo poema de Mackey defende⁵⁴. O primeiro poema da coletânea, “*A Night in Jaipur (– ‘mu’ sixty-fifth part –)*” [Uma noite em Jaipur” (- 'mu' sexagésima- parte -)], nos dá as chaves para interpretar esse título musical, acrescentando, a certa altura, outra referência ainda – dessa vez, à música indiana⁵⁵. A cítara e suas “cordas simpáticas” (“*sympathetic strings*”), que vibram sem serem tocadas, por ressonância simples com notas de mesma frequência tocadas em outras cordas, tornam-se a metáfora de uma poesia serial que procura acomodar o plural além das localidades e identidades preestabelecidas. Não se trata tanto de afirmar que todas as culturas são idênticas, nem de que as obras humanas contêm uma parte do universal que possibilita ir além das identidades locais, mas de promover uma prática de “ressonância” de narrativas e de cantos de povos do mundo, para fazer ressoar as cordas simpáticas da sensibilidade e da inteligência, sinais de que um nunca está a salvo de encontrar-se no outro, e até de outro em si mesmo.

Nem reivindicando uma identidade delimitada pela língua, a identidade, a nação, a religião ou a etnia, nem abandonando a ambição de assumir o coletivo que o longo poema moderno tomou emprestado de seus modelos épicos, o poema de Mackey reescreve a epopeia de *Dausi* em um relatório que pode ser descrito como experimental para a ideia de comunidade. Em outras palavras, o intertexto épico da África Ocidental é a ocasião de um experimento destinado a imaginar (poeticamente) novos modelos de comunidade. Nisto, é essencial entender que o *Dausi* da África Ocidental não é de modo algum uma imagem da origem, da autenticidade de uma tradição que nos fala do fundo dos séculos, mas, ao contrário, um material vivo, tanto por sua própria riqueza poética, que o torna atualizável ao infinito, como pela inventividade das pessoas que o interpretaram e reescreveram ao longo do tempo. O canto dos Fasa,

⁵⁴ MACKAY, Nathaniel. **Discrepant Engagement : Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 66.

⁵⁵ MACKAY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. 3.

em suma, é tão “presente” quanto a música da banda de jazz em plena performance, referência onipresente nesta coleção como naquelas anteriores. O modelo épico (“*epic*”) reivindicado por Mackey quando evoca os Dausi é tanto a aceitação de certas missões sociais que ele associa com as diferentes figuras do poeta épico (o *griot* em particular) quanto a reivindicação de um legado com a longa tradição do poema de Ezra Pound e Robert Duncan, também conhecido como “épico”⁵⁶ pelos críticos de língua inglesa, que antes de Mackey estavam interessados em *Dausi*⁵⁷. É justamente nesse ponto que a ideia de comunidade proposta por Mackey acaba por ser original: a escrita do próprio poema aparece como uma experiência coletiva, e o “nós” do grupo inscrito no poema começa a designar a própria comunidade que nasce dessa experiência. Os “*Blue Fasa*” do poema não existem fora do próprio evento poético, que os coloca em ressonância uns com os outros. O *Dausi* serve então como um ponto de encontro em torno do qual o evento poético pode ser organizado em um presente – o do epos – que articula as épocas e as coloca em tensão.

Comunidades poéticas contra a comunidade populista

Nathaniel Mackey já se interessara por *Dausi* antes de publicar *Blue Fasa*. Podemos até traçar seu fascínio pelo segundo até os anos inaugurais de sua escrita. Um dos primeiros textos de “*Songs of the Andoumboulou*” [“Canções do Andoumboulou”] (o quinto, que pertence à primeira série escrita, a série 1-7) traz o subtítulo “*Gassire’s Lute*” [“Alaúde do Gassire”], referência explícita ao herói de *Dausi* e a seu instrumento, evocado na história que Frobenius relata. Em 1994, o poema “*Song of the Andoumboulou : 23*” apresenta uma nova referência ao herói de *Dausi*, Gassire⁵⁸. Enquanto isso, em 1990, Mackey publicou um ensaio sobre Robert Duncan intitulado “*From Gassire’s Lute : Robert Duncan’s Vietnam War Poems*” [“Do alaúde de Gassire: Poemas da Guerra do Vietnã de Robert Duncan”], no qual ele tematizou seu interesse nessa história. O fato de que ele faz isso em um texto sobre o bardo de San Francisco não pôde ser enfatizado o suficiente: ele se aplica a reescrever o *Dausi* depois, e com Duncan, como indica, entre outras coisas, a citação direta deste último – a expressão “tornar real” emprestada de *Bending the Bow*, usada em “*Song of the Andoumboulou: 110*” para descrever o que reúne os “*Fasa*” modernos retratados no poema:

⁵⁶ WHITTIER-FERGUSON, John. Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic. In: BATES, Catherine (éd.). **The Cambridge Companion to the Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 211-233.

⁵⁷ Voir POUND, Ezra. LXXXI. In: **The Cantos**. New York: New Directions, 1996, p. 537-542. DUNCAN, Robert. Orders. In: **Bending the Bow**. New York: New Directions, 1968, p. 77-80.

⁵⁸ MACKEY, Nathaniel. Song of the Andoumboulou : 23 (1994). In: **Postmodern Culture**, vol. 5, n° 3, mai 1995, np.

*Came together a common wish
to make real. Truly pretend Fasa,
pretense made us blue*⁵⁹

[Reunidos por uma vontade comum
de tornar real. Realmente fingir Fasa,
o fingimento nos fez blues]

Como entender esse “tornar real”, e o que isso nos diz sobre a conexão essencial que tece Mackey entre *p Dausi* e o pensamento de Duncan? Em seu ensaio “*From Gassire’s Lute*”, [A partir do alaúde de Gassire], Mackey fala do alcance cósmico da poesia daquele, que está de acordo com ele seu primeiro impulso em tudo no mundo “está lutando para alcançar a existência” (“*striving to come into existence*”⁶⁰). Segundo ele, todo poeta se liberta, se abandona, por assim dizer, a um mito fundamental, a um mito cosmogônico: ele acredita sem crer no poder criativo das palavras, na sua capacidade de “fazer existir” (“*make real*”). Parecemos ouvir Cassirer em *Langage et mythe* [*Linguagem e mito*], quando ele diz que o poeta é aquele que em um mundo racionalista moderna ainda pode comungar com a “*terre naturelle commune*”⁶¹ [“uma terra natural comum”] do mito e da linguagem, este nível de entendimento onde a “metáfora” linguística e a “metáfora” mítica se encontram pela “condensação” particular, a “intensificação” da intuição sensível que elas operam⁶². Mackey empresta de Duncan essa atenção para a figura do poeta como explorador cauteloso da linguagem, o grande criador de mundos: de onde, sem dúvida, uma busca estética que vai em duas direções ao mesmo tempo, empurra ainda mais a crítica prática inaugurada por modernistas enquanto constantemente se volta para a fonte mais antiga da epopeia tradicional. Em ambos os casos, a ideia é imaginar uma prática de escrita orientada para a comunidade, mas uma comunidade, diz Mackey, que seria pensada em termos “ecológicos” em vez de “populistas”⁶³.

Esta distinção merece uma exploração mais aprofundada, pois pode permitir-nos compreender o movimento operado por Mackey entre a comunidade (e a audiência) tal como aparece no texto épico de Frobenius e a forma que ela assume em *Blue Fasa*. Dentro da versão *Dausi* a que o poeta teve acesso, no livro *African Genesis* publicado por Leo Frobenius e Douglas C. Fox, em 1937, as aventuras do herói e guerreiro Gassire são pontuadas pela evocação melancolia dos quatro nomes sucessivos de Wagadu, a

⁵⁹ MACKEY, Nathaniel. *Blue Fasa*. *op. cit.*, p. 154.

⁶⁰ MACKEY, Nathaniel. *From Gassire’s Lute: Robert Duncan’s Vietnam War Poems*. In: NIELSEN, Aldon Lynn (Ed.). *Reading Race in American Poetry: An Area of Act*. Champaign: University of Illinois Press, 2000, p. 218.

⁶¹ CASSIRER, Ernst. *Langage et mythe. À propos des noms de Dieux*. Traduzido do alemão por Ole Hansen-Love. Paris : Éditions de Minuit, 1973, p. 61.

⁶² *Ibid.*, p. 111.

⁶³ MACKEY, Nathaniel. *From Gassire’s Lute : Robert Duncan’s Vietnam War Poems*, *op. cit.*, p. 218.

cidade ideal dos Fasa: “*Hooh ! Dierra, Agada, Ganna, Silla!*”. A história nos conta que Wagadu foi destruída quatro vezes, respectivamente por causa da vaidade, da mentira, da ganância e da dissensão dos homens. A cada novo cataclismo, Wagadu desaparecia por um tempo (era seu “sono”) antes de renascer sob um novo nome, “de um esplendor ainda mais glorioso”⁶⁴. O primeiro desses eclipses ocorre durante um período de intensa guerra. O rei dos Fasa, Ngamaba, está idoso e é seu filho que Gassire lidera valentemente a luta contra os inimigos. Gassire é impaciente e orgulhoso: a obsessão de ver seu pai morrer e sucedê-lo constantemente ocupado, tanto que ele um dia vai consultar um vidente para descobrir em quanto tempo irá realizar o desejo há muito esperado. O último lhe diz que ele nunca sucederá seu pai, e que em vez de seus atributos reais, ele herdará um alaúde: ele será um bardo, não um rei. Obcecado com a fama, Gassire pediu que um artesão lhe construísse para si um alaúde. O artesão o previne de que o alaúde só poderia cantar, ele terá que trazê-lo com ele para lutar e deixar fluir sobre ele o sangue de seu povo. A raiva do guerreiro e o desejo de Gassire pela eternidade o levam a fazer a guerra durar mais e mais, martirizando seu próprio povo. No dia da perda de Wagadu, Gassire se afasta do campo de batalha e é lá, pela primeira vez, que ele ouve seu alaúde cantando o *Dausi*. O canto traz, assim, tanto as façanhas Gassire como seu erro ao produzir deliberadamente os eventos descritos pelo poema para alimentar sua própria ambição – este é o significado da imagem mórbida do sangue oferecido ao alaúde de Gassire. O guerreiro dos Fasa deu lugar a uma forma de *hybris*, confundindo a tal ponto seu próprio gesto com a vida de seu povo, que acabou sacrificando o segundo em benefício do primeiro. Os exércitos estão banhados em sangue, e Wagadu está morta, em favor de um herói que se fez o cantor de sua própria epopeia. Wagadu, uma cidade imaterial sinônimo de virtude e beleza nos corações dos homens, desapareceu para habitar o poema sozinho, enquanto seu povo se dispersava. A narrativa da vaidade guerreira é também uma ilustração dos perigos da poesia: se o poeta não desconfia de si mesmo, não é provável que ele confunda seu próprio discurso com o mundo? Em “*Song of the Andoumboulou : 5*”, a história Gassire leva o poeta a considerar cuidadosamente o poder de sua própria musa: “cuidado com a sorradeira beleza/ da perda” (“*beware the false beauty / of loss*”⁶⁵). A poesia para Mackey, na esteira de Pound e Duncan, é a busca de Wagadu, a busca de uma “casa própria”, este “*oikos*” que deram à palavra “ecologia”, mas que deve ser cautelosa em sua capacidade de confundir as imagens que produz na linguagem com as realidades das quais (e em nome de quem) afirma falar. Se traduzimos a lição de *Dausi* em termos contemporâneos, poderíamos dizer que o poeta deve assumir seu papel social, o de colocar palavras sobre

⁶⁴ FROBENIUS, Leo; FOX, Douglas C.. *African Genesis*, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁵ MACKEY, Nathaniel. *Paracritical Hinge : Essays, Talks, Notes, Interviews*. Madison: University of Wisconsin Press, 2005, p. 347.

as aspirações e a história do grupo, mas cuidando da dimensão performativa de sua fala. É esse o sonho de Mackey quando ele evoca o tom “populista” destinado à comunidade: Toni Negri mostrou como o poder da fala na modernidade europeia tinha produzido o “povo” como uma nova transcendência nos discursos literários e políticos, em consonância com “os racionalismos teleológicos e transcendentais da modernidade”⁶⁶. Ao contrário, no modelo de comunidade poética que Mackey encontrou em Duncan, e que ele chama de “ecológica”, o poeta está ansioso para fazer seu discurso de uma “casa comum” aberta a todos, deixando flutuar a demarcação da comunidade envolvida. Aqui encontramos o dilema central e eterno da forma do “poema longo”, o da relação entre unidade e pluralidade. Agora em Mackey, e para colocar como Paul Naylor, o poema desafia-se a nos curar do “desejo de reduzir a representação da diversidade e da diferença a (...) uma uniformidade geral” (“*desire to reduce the representation of diversity and difference to (...) all-encompassing sameness*”)⁶⁷.

Essas reflexões devem nos levar a entender, de um novo ângulo, a prática da recitação, ou da performance poética, como concebida por Nathaniel Mackey. Parece de fato que essa foi especificamente pensada pelo poeta para colocar em prática dentro do mundo social os reflexos que nós relatamos acima. Nós tomaremos como exemplo a performance realizada por Mackey no Nasher Museum of Art em Durham, Carolina do Norte, em 23 de março de 2015, que é fácil de capturar on-line⁶⁸. No auditório deste museu localizado no campus da Duke University, onde o poeta é também professor de literatura, oferece uma recitação de *Blue Fasa*, e em particular das passagens da obra mais diretamente relacionado com a epopeia dos “novos Fasa” (página 148 e seguintes), acompanhado por um músico, o contrabaixista de jazz Vattel Cherry. O público é composto de pessoas de diferentes idades e origens, uma grande parte, sem dúvida, provavelmente dos corpos discente e docente da universidade. Duke tem uma rica história de relações entre o mundo acadêmico e as lutas afro-americanas, o que dá uma ressonância particular aos temas do poema, bem como às referências – musicais em particular – que ele mobiliza. O “nós” da performance desse poema, que ensaia a história de *Dausi* na contemporaneidade, não é necessariamente comunitário (no sentido étnico), nem é universalista (no sentido de que ignoraria questões étnicas). A forma como ele conecta pessoas, cuja possível relação com as referências culturais evocadas pode variar de acordo com múltiplos critérios (incluindo critérios étnicos) permite, ao contrário, que o evento seja refletido nas palavras do poema de maneira rica e sutil. O “nós” desses “falsos Fasas” que vagam pelo

⁶⁶ NEGRI, Antonio. Pour une définition ontologique de la multitude. In : **Multitudes**, n° 9, mai-juin 2002, p. 38.

⁶⁷ NAYLOR, Paul. **Poetic Investigations. Singing the Holes in History**. Evanston: Northwestern University Press, 1999, p. 89.

⁶⁸ Veja a conta da Duke University no site do YouTube e, em particular, o seguinte URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r7UE1EguQVs>. Consulta em: 31/05/2017.

mundo em busca de Wagadu é um “nós” em progresso, “nós que estávamos na estrada” (“*the we that / we were on our way toward*”)⁶⁹. É um grupo heteróclito, utópico no sentido etimológico do que não está em lugar algum: um “pequeno grupo utópico” (“*utopic huddle*”)⁷⁰, que torna a experiência frágil e preciosa de um “momento de sofisticação mais movimento que momento” (“*sophic moment more move than / moment*”)⁷¹. A referência à corda de “ngoni” (o alaúde Gassire) que une esse “nós” na precariedade do instante vem tanto intensificar a experiência sensorial da música Vattel Cherry, e reiteramos a necessidade da prudência ante aos poderes que a poesia (a lira que se ouve na palavra “lírica”) confere ao poeta, homem entre os homens. O recital poético é a ocasião de fazer vibrar juntas sensibilidades e imaginações que podem ecoar com os diferentes elementos do poema (a imagem da experiência da diáspora africana como análoga à busca pela cidade perdida de Wagadu, em particular), de maneira própria, sem conflito entre eles. Para Mackey, toda poesia é construída sobre um “nós” muito frouxo, aquele dos amantes da beleza e da poesia: ele empresta de Robert Duncan a visão de Wagadu como um horizonte comum que impulsiona os poetas em um mundo dominado pelo consumismo e pela guerra, para entrar em exílio permanente juntos na sociedade⁷²; ou para citar novamente palavras que Mackey empresta de Duncan, a cidade dos sonhos da “comuna da poesia” (“*the commune of poetry*”)⁷³.

Ao afrouxar o elo que une o relato das aventuras de Gassire e as dos Fasa com sua comunidade histórica, Nathaniel Mackey não desistiu da capacidade da poesia de falar com uma comunidade, de fazê-la entrar em ressonância, suspendendo a voz do poeta. Ele apenas experimentou as formas poéticas com a finalidade de imaginar modelo de comunidade na qual o poeta não colocaria os limites a priori na língua, para que cada parte ficasse livre de modalidades para participar do todo: é isso que Mackey nomeia “uma sociedade de vibração” (“*a vibration Society*”⁷⁴), e cuja experiência de recitação poética pode ser um modelo.

Referências bibliográficas

ADAM, Jean-Michel ; HEIDMANN, Ute. Des genres à la généricité. L'exemple des contes. In : **Langages** n° 153, 2004/1, p. 62-72.

CASSIRER, Ernst. **Langage et mythe. À propos des noms de Dieux**. Traduzido do alemão por Ole Hansen-Love. Paris: Éditions de Minuit, 1973.

⁶⁹ MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. 148.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁷¹ *Ibid.*, p. 153.

⁷² DUNCAN, Robert. The H. D. Book. In: BOUGHN, Michael et COLEMAN, Victor (éd.). **Collected Writings of Robert Duncan**. Berkeley: University of California Press, 2011, p. 181.

⁷³ MACKEY, Nathaniel. From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁴ MACKEY, Nathaniel, **Blue Fasa**, *op. cit.*, p. xi.

- CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Paris: Gallimard, 1992.
- DUNCAN, Robert. **Bending the Bow**. New York: New Directions, 1968.
- DUNCAN, Robert. The H. D. Book. In: BOUGHN, Michael et COLEMAN, Victor (ed.). **Collected Writings of Robert Duncan**. Berkeley: University of California Press, 2011.
- FROBENIUS, Leo e FOX, Douglas C. **African Genesis** (1937). New York: B. Blom, 1966.
- KASCHULA, Russell. Technauriture : Multimedia Research and Documentation of African Oral Performance. In: MEROLLA, Daniela ; JANSEN, Jan e NAIT-ZERRAD, Kamal (ed.). **Multimedia Research and Documentation of Oral Genres in Africa : The Step Forward**. Berlin: LIT Verlag, 2012, p. 1-20.
- MACKEY, Nathaniel. Song of the Andoumboulou : 23 (1994). In: **Postmodern Culture**, vol. 5, n° 3, mai 1995, np.
- MACKEY, Nathaniel. From Gassire's Lute : Robert Duncan's Vietnam War Poems. In: NIELSEN, Aldon Lynn (ed.). **Reading Race in American Poetry : An Area of Act**. Champaign: University of Illinois Press, 2000, p. 209-224.
- MACKEY, Nathaniel. **Paracritical Hinge : Essays, Talks, Notes, Interviews**. Madison: University of Wisconsin Press, 2005.
- MACKEY, Nathaniel. **Splay Anthem**. New York: New Directions, 2006.
- MACKEY, Nathaniel. **Discrepant Engagement : Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- MACKEY, Nathaniel. **Blue Fasa**. New York: New Directions, 2015.
- MADELENAT, Daniel. **L'épopée**. Paris : P.U.F., 1986.
- NAYLOR, Paul. **Poetic Investigations. Singing the Holes in History**. Evanston: Illinois, Northwestern University Press, 1999.
- NEGRI, Antonio. Pour une définition ontologique de la multitude. In : **Multitudes**, n° 9, mai-juin 2002, p. 36-48.
- POUND, Ezra. **The Cantos**. New York, New Directions, 1996.
- SCOTT, David. **Refashioning Futures, Criticism After Postcoloniality**. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- WHITTIER-FERGUSON, John. Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic. In: BATES, Catherine (ed.). **The Cambridge Companion to the Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 211-233.



MOUGIN, Mathilde Noëlle. Reinventar as comunidades dentro da narrativa de sua crise: *Blanche ou l'oubli*, de Aragon (1967); *Horcynus Orca*, de Stefano d'Arrigo (1975) e *Heimatismuseum*, de Siegfried Lenz (1978). Tradução Renata de Castro. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 86-106. ISSN 2527-080-X.

**REINVENTAR AS COMUNIDADES DENTRO DA NARRATIVA DE SUA CRISE:
BLANCHE OU L'OUBLI, DE ARAGON (1967); *HORCYNUS ORCA*, DE STEFANO D'ARRIGO (1975) E
HEIMATMUSEUM, DE SIEGFRIED LENZ (1978)**

**REINVENTER LES COMMUNAUTES DANS LE RECIT DE LEUR CRISE :
BLANCHE OU L'OUBLI, D'ARAGON (1967), *HORCYNUS ORCA*, DE STEFANO D'ARRIGO (1975) ET
HEIMATMUSEUM, DE SIEGFRIED LENZ (1978)**

Mathilde Noëlle Mougin⁷⁵
Universidade Grenoble Alpes

RESUMO: Na segunda metade do século XX, a Europa passa por grandes agitações, implicando uma revisão das modalidades de pertencimento a um lugar e a uma comunidade. Essa crise política encontra-se no coração de *Blanche ou l'oubli*, de Aragon (1967), *Horcynus Orca*, de Stefano d'Arrigo (1975) e *Heimatismuseum*, de Siegfried Lenz (1978). Os três romances podem ser classificados como épicos, a medida que suas narrativas trabalham na invenção de uma solução. De fato, ao longo de suas longas narrativas, eles se libertam de ideias preconcebidas: no confronto e na manutenção de diversos pontos de vistas antinômicos, elabora-se uma nova concepção da comunidade e sua ligação com o território.

Palavras-chave: *Blanche ou l'oubli*; *Horcynus Orca*; *Heimatismuseum*; romance épico.

⁷⁵ Ex-aluna do ENS de Lyon e associada de letras clássicas, Mathilde Mougin é doutoranda em Literatura Comparada na Universidade de Grenoble-Alpes. Trabalha no UMR Litt&Arts, sob a direção de Florence Goyet. Está redigindo a tese intitulada « A reinvenção do lar: polifonia e trabalho épico em *Blanche ou l'oubli*, de Aragon; *Horcynus Orca*, de Stefano d'Arrigo e *Heimatismuseum*, de Siegfried Lenz ». Ela coloca à prova a categoria 'trabalho épico', a fim de determinar em que medida uma solução para crise política está sendo inventada na polifonia narrativa dos três romances. Ela também traduziu artigos de pesquisa do italiano para o francês.

RESUME : Dans la seconde moitié du XXe siècle, l'Europe connaît de grands bouleversements qui impliquent de repenser les modalités d'appartenance à un lieu et à une communauté. Cette crise politique se trouve au cœur de *Blanche ou l'oubli*, d'Aragon (1967), *Horcynus Orca*, de Stefano d'Arrigo (1975) et *Heimatmuseum*, de Siegfried Lenz (1978). Les trois romans peuvent être qualifiés d'épiques en ce que leur narration travaille à l'invention d'une solution. Au fil de leur long récit, ils se libèrent en effet des idées préconçues : dans la confrontation et le maintien de plusieurs points de vue antinomiques s'élabore alors une conception nouvelle de la communauté et de son lien avec le territoire.

Mots-clés : . *Blanche ou l'oubli*; *Horcynus Orca*; *Heimatmuseum*; roman épique.

Introdução

Religiosa, amorosa, política: a comunidade se define como “tudo aquilo que é seguro, íntimo, que vive exclusivamente junto”⁷⁶. Grupo de indivíduos que formam um conjunto e se organiza em torno de um denominador comum que o estrutura e, em seu seio, motiva as relações entre seus membros.

Interessa-nos neste artigo a comunidade como lar, em especial aquela formada em torno do sentimento de pertencimento à terra natal. Na segunda metade do século XX, a lembrança dos desvios do nacionalismo, as migrações e a aceleração dos meios de comunicação com as mídias de massa dificultam a percepção da ligação do indivíduo com seu território. O caráter problemático do mito do autóctone na Europa coloca em questão as “comunidades da terra”. A possibilidade de uma comunidade transnacional proposta pelo modelo comunista é igualmente contestada durante a revelação dos crimes de Stalin em 1956.

É dessa crise europeia que trata Aragon, Stefano d'Arrigo e Siegfried Lenz em *Blanche ou l'oubli* (1967), *Horcynus Orca* (1975) e *Heimatmuseum* (1978). Os três romances problematizam os conflitos que ameaçam a coesão das comunidades: no centro da narração, o confronto de diversas vozes dissonantes constitui uma ferramenta com a qual o texto literário trabalha uma reflexão sobre a crise. Deslocando as categorias genéricas habituais, colocaremos os três romances à prova da categoria trabalho épico desenvolvida por Florence Goyet⁷⁷, para estudar o fato de esses romances não operarem em favor da ruptura de consciências individuais, mas sim em favor de sua junção no centro de um novo modelo político criado na e para a narrativa⁷⁸.

⁷⁶ Ver DUBAR, Claude. *La socialisation : Construction des identités sociales et professionnelles* [2000]. Paris : Armand Colin, 2010. O autor explica a oposição feita por Ferdinand Tönnies em *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) entre comunidade, *Gemeinschaft* (indivíduos que se « mantêm ligados apesar de qualquer separação”) e sociedade, *Gesellschaft* (indivíduos são « separados, apesar de qualquer ligação”).

⁷⁷ GOYET, Florence. L'épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d'épopée. In : *Le Recueil Ouvert* [online], ver bibliografia.

⁷⁸ VINCLAIR, Pierre. *De l'épopée et du roman : Essai d'énergétique comparée*. Rennes : Presses Universitaires, 2015.

1. A narrativa da comunidade em crise

Blanche ou l'oubli, *Heimatmuseum* e *Horcynus Orca*⁷⁹ contam a história de comunidades triplamente ameaçadas de destruição pela violência da guerra, pela relação de força entre sua identidade particular e sua incorporação em uma estrutura estatal dominante e, finalmente, pelas tensões internas que as perpassam.

A) A invasão e o desenraizamento

As invasões estrangeiras constituem o primeiro fator de crise. Nos três romances, a guerra causa a perda violenta da terra natal: esta expropriação se traduz de maneira concreta no exílio ou na tomada e na perda de autonomia política. Arrancadas de seu mundo cotidiano, as comunidades encontram-se assim confrontadas com a destruição da ordem que lhes era constitutiva.

A perda do lar, um dos principais temas de *Blanche ou l'oubli*, é abordada no romance por meio de uma série de anedotas que funcionam no plano semântico como metonímias. A narrativa da debandada de 1940, por exemplo, condensa de forma poderosa o motivo do desenraizamento: obrigados a abandonar o asilo para escapar do exército alemão, os antigos internos fugiam por estradas da França em uma longa e patética fila desorganizada⁸⁰. A descrição desse cortejo desestabilizado é articulada com o entrelaçamento de lembranças que evocam a colonização da Indonésia, a Grécia otomana e suas lutas pela independência. Assim, as memórias do narrador desempenham o papel de um fio vermelho em torno do qual o autor constrói uma densa rede de referências que remetem às conquistas dos impérios em expansão e ao sofrimento de populações que não são mais senhoras de seus lares.

A expropriação do território acontece em sentido figurado em *Horcynus Orca*: os habitantes do Estreito de Messina não perdem a cidade em sua materialidade, mas são privados de sua autonomia política. Os exércitos do Eixo e da Aliança⁸¹, interditando o acesso ao mar e confiscando os barcos, privam

⁷⁹ Os extratos das obras apresentados no decorrer do texto são de autoria da tradutora do artigo, Renata de Castro. Não há versão em português dessas obras.

⁸⁰ “O que são aquelas pessoas, um grupo de velhos? Não todos. Há jovens. De repente, todos se põem a correr, depois param ou tentam se dispersar, enquanto as enfermeiras e alguns cuidadores, do tipo que o pescoço marca a nuca, vão à direita, à esquerda, pegam seu bando. Aviões passam no alto, não se ocupam de nós, têm provavelmente missões em outros lugares, mas esse rebanho humano grita de pavor e se aperta [...] É uma casa de loucos, ao sul de Orléans, que foi evacuada dessa forma pelas estradas da França”. *Blanche ou l'oubli*, p. 122-123

⁸¹ O controle da Sicília, ponto de intercâmbio entre o continente africano e a península italiana, é uma das principais questões estratégicas do confronto entre as forças do Eixo e as da Aliança. A ilha é o palco de operações militares decisivas; inicialmente ocupada pelas tropas alemãs, para defenderem suas posições. Em seguida, a ilha foi invadida pelos ingleses e pelos americanos durante a operação Husky, quando os Aliados desembarcaram na Sicília, em 10 de julho de 1943. Esse evento marca o início do recuo das forças do Eixo na Itália e resulta na assinatura do armistício em 08 de setembro de 1943.

os aldeões de seu poder de decisão e de seu trabalho. Essa mudança tem as mesmas consequências violentas que um desenraizamento da comunidade. De repente, o cotidiano encontra-se perturbado de tal forma que o curso normal dos acontecimentos se inverte⁸². O movimento antitético do pescador deixar o barco para montar o cavalo, demonstra bem a progressiva desnaturalização dos habitantes durante a invasão das tropas estrangeiras.

Na Masúria, a guerra é um componente do cotidiano: região fronteira⁸³, sua identidade é construída a partir de uma sucessão de invasões. No entanto, a política ofensiva de germanização realizada sob o III Reich é de tal dimensão que ela quebra o equilíbrio cultural do território e impossibilita qualquer coabitação ulterior das culturas eslavas e germânicas. Assim que o exército russo apoderou-se da Masúria em 1945, a população alemã foi obrigada a se exilar. O naufrágio no mar Báltico de um navio carregado de objetos tradicionais da Masúria⁸⁴ simboliza o aspecto grave e irremediável da perda da terra natal. Os masúrios alemães formam na Alemanha do oeste uma comunidade sem terra, no exílio em um país que os acolheu, onde compartilham a língua e a nacionalidade, mas que não é sua paisagem natal.

B) Tensões políticas e linguísticas

Ocorre outro conflito na problemática articulação de identidades regionais com uma entidade política dominante. Tomemos como exemplo as políticas linguísticas implementadas em nível nacional na Alemanha e na Itália. A formação tardia dessas nações impôs um trabalho de unificação do território para criar no centro da desigual variedade de regiões a ideia de pertencimento de uma mesma identidade nacional⁸⁵. As políticas linguísticas desempenham um papel central nesse esforço⁸⁶. “A língua é mais que

⁸² “Quel pescatore, tanto per dirne uno, che si dichiarò ormai per sempre sceso di barca e salito a cavallo [...]”. *Horcynus Orca*, p. 74.

“Esse pescador, para citar um, que agora se declarava para sempre longe do barco e a cavalo [...]”. Tradução nossa, aqui e em todas as citações de *Horcynus Orca*.

⁸³ Conquistada pelos poloneses no século XIII, a Masúria fez parte da antiga Prússia Oriental antes de se tornar, em 1945, uma região do nordeste da Polônia atual.

⁸⁴ “Siehst du: was da unterging und starb, war nicht allein die Hälfte unseres Lucknower Trecks, es war ein Teil von Lucknow selbst, von seiner Vergangenheit und Eigenart, und in jenem Augenblick wußten wir instinktiv, daß, selbst wenn uns dereinst eine Rückkehr erlaubt werden sollte, Lucknow niemals mehr das für uns werden könnte, was es einmal war.” *Heimatmuseum*, p. 692.

“Vê: o que afundou e morreu não foi apenas a metade de nosso comboio de Lucknow, foi uma parte mesmo de Lucknow, de seu passado e de sua especificidade, e nós sabemos indistintamente neste momento preciso que, mesmo se pudermos voltar para lá, Lucknow não poderá ser jamais para nós o que já foi um dia.

⁸⁵ Para o caráter imaginário da necessidade de símbolos para se apropriar, ver ANDERSON, Benedict *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1983.

⁸⁶ Sobre a política linguística de Hitler, ver a cena de germanização dos nomes próprios em *Heimatmuseum*; sobre a política linguística de Mussolini, ver OSTENC, Michel, “L’éducation en Italie pendant le fascisme. Bilan et perspectives de recherches”. *Histoire de l’éducation*, Persée, n° 30, 1986, p. 13-27, e o dicionário Treccani (www.treccani.it).

o sangue⁸⁷: ela estrutura poderosamente o imaginário das comunidades e constitui um grande desafio social.

Em *Horcynus Orca*, a controvérsia sobre a forma de nomear os golfinhos ilustra a implicação profunda entre a língua e as representações: os pescadores do Estreito, que consideram o animal como uma besta viciada, chamam-no de *fera*⁸⁸, ao passo que os italianos continentais, que o veem como um animal brincalhão, chamam-no golfinho, *delfino*⁸⁹. Os dois imaginários confrontam-se em seu antagonismo no diálogo entre o pai do herói 'Ndrja e um general facista:

“Come avete detto che lo chiamate il delfino?” aveva ridomandato, giocherellando sempre col moschetto.

“Delfino” dovette dire suo padre, tirandosi il paro e lo sparo.

[...]

“Delfino” andava recitando l’Eccellenza, bordeggiando il moschetto fra le mani.

“Delfino” andava ripetendo dietro a lui, assoggettatamente, Caitanello Cambri, con la faccia come se le parole lo pungessero peggio che lame di coltelli.⁹⁰

“Como você disse que chama o golfinho?” perguntou novamente enquanto mexia em seu mosquete.

“Golfinho” teve que dizer seu pai, pesando os prós e os contras.

[...]

“Golfinho” repetia a Excelência, sempre com seu mosquete entre suas mãos.

“Golfinho” Caitanello Cambria, subjugado, continuou depois dele, com uma expressão que demonstrava que aquelas palavras o feriam mais que a lâmina de uma faca.

A política empreendida por Mussolini para reduzir a importância dos dialetos⁹¹ é denunciada pelo contraste entre o falar lisonjeiro da Excelência e a pistola que ele aponta para Caitanello Cambria. O evidente desequilíbrio da relação de forças demonstra a implementação de uma política de uniformização linguística como uma negação violenta da realidade dos habitantes do Estreito de Messina.

A política linguística da Masúria está associada às mesmas questões identitárias e políticas. As línguas eslavas e germânicas são tão intimamente interligadas nessa região fronteiriça que os alemães levam nomes poloneses, enquanto os poloneses têm sobrenomes alemães. A fim de germanizar o território, a administração alemã do III Reich rebatizou os lugares e seus habitantes:

⁸⁷ Franz Rosenzweig, citado por Victor Klemperer em destaque na *Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen* [1947]. Leipzig: Reclam, 1998.

⁸⁸ Em Dante, *fiera* designa a besta; o termo vem do latim *ferus*, animal (verificado em Virgílio).

⁸⁹ Do grego *δελφίν*, passado para o latim como *delphin* (verificado em Ovídio e Virgílio).

⁹⁰ *Horcynus Orca*, p. 182

⁹¹ O toscano é considerado como a norma italiana. Ele foi pouco a pouco elevado à língua padrão, sobretudo graças às três obras do século XIV, escritas nesse dialeto (*A Divina Comédia*, de Dante, *O Decamerão*, de Boccaccio e *Os Cantos*, de Petrarca).

Sie tranken sich zu, und danach fragte der Ofensetzer, ob im Bezirk womöglich eine neue Krankheit ausgebrochen sei, die Taufkrankheit, worauf der Gendarm dem Fragensteller empfahl, ihn künftig nicht mehr Iwaschkowski anzureden, sondern mit Hausbruch, Waldemar Hausbruch.⁹²

Eles beberam à saúde um do outro e, em seguida, o reparador de fogões perguntou se era possível que tivesse surgido uma nova doença naquela região, a mania de renomear tudo, então o policial lhe pediu que não o chamasse de Iwachowski, mas de Hausbruch, Waldemar Hausbruch.

A confusão do reparador de fogões mostra de forma humorada⁹³ a amplitude, a violência e o absurdo dessa campanha linguística que, para expurgar a cultura eslava, impõe a mudança de uma paisagem inteira.

Se as tensões entre identidade nacional e a diversidade linguística são menos vivas na França, porque o Estado é bem mais antigo⁹⁴, Aragon desloca o problema linguístico para as ilhas coloniais, servindo-se de uma missão do narrador em Java para evocar a diversidade de dialetos da ilha⁹⁵ e a complexidade das relações sociais que se refletem em sua sintaxe⁹⁶. Seus traços irônicos a respeito do método Berlitz para aprender malaio⁹⁷ denunciam a política colonial que não tem nenhum interesse pela cultura insular nem pelas especificidades de sua língua, mas que se concentra no aspecto prático para fins comerciais.

C) “A adaga que se volta contra sua bainha”

A ameaça que pesa sobre a coesão das comunidades nos três romances não é somente de ordem exterior. As divergências familiares oferecem um exemplo esclarecedor, pois são sintomáticas em relação

⁹² *Heimatumuseum*, p. 507.

⁹³ O nome germanizado do policial significa “aquele que invade casas”. Ver GERRER, Jean-Luc. *Langage autoritaire et résistance dans la littérature allemande consacrée aux Provinces de l’est allemandes*. In : *Textes et Contextes*, Centre Interlangues, 2011, <halshs-00756502>.

⁹⁴ Desde a ordem Villers-Cotterêts, em 1539 e o trabalho literário dos poetas da Plêiade no século XVI.

⁹⁵ “Geoffrey Gaiffier está quase sempre na estrada, muito excitado com a região, menos pela diversidade de paisagens [...] do que pelos vários tipos de homens e de línguas; porque, não longe dele, há mão de obra importada de Madura, os Dayks de Bornéu e os Boegis de Celebes, o que lhe dá oportunidade de preencher certas lacunas em suas informações para a gramática comparativa, obra realizada antes mesmo de sua chegada a Java, durante sua curta parada em Sumatra.” *Blanche ou l’oubli*, p. 263.

⁹⁶ “Não me limite como os malaios a mudar de pronome por polidez, posição, diferenças raciais [...]” *Blanche ou l’oubli*, p. 28.

⁹⁷ “Imagine que eu tinha começado a estudar malaio com Berlitz: rapidamente o professor já tinha um tipo que olha o vocabulário de forma específica, que espiona o vocabulário. Na Escola [de Línguas Orientais], era outra coisa.” *Blanche ou l’oubli*, p. 28.

“Enquanto isso, você pode sempre estudar o *Berlitz Bahasa Melayu Tinggi*, especialmente editado pela equipe de comércio exterior da *Standart Vacuum Oil*, em 1952, e você a vê ali, a equipe, quando lhe é dito gentilmente: *Tuan Churchill orang Inggris ?* que aprende a responder: *Ya, Tuan Churchill orang Inggris [...]*.” *Blanche ou l’oubli*, p. 55.

ao risco de dissolução da comunidade: o modelo genealógico constitui efetivamente uma analogia clara com o modelo comunitário na medida em que a história de um é parte constitutiva do outro⁹⁸.

Escrito no modelo de *A Odisseia*, *Horcynus Orca* conta o retorno de um marinheiro a sua aldeia no final da guerra. Contudo, enquanto a epopeia de Homero detalha como Ulisses reconquista seu lar em Ítaca, a de Stefano d'Arrigo apresenta famílias que não conseguem se recompor. O reencontro de 'Ndrja com seu pai foi feito como uma reescritura paródica da cena de reconhecimento entre Penélope e Ulisses. A cena desvia o modelo antigo, colocando o pai no lugar da esposa:

[...] cominciò da lì a tastargli tutto il corpo, ogni parte del corpo, quasi ogni parte del corpo. Come Ciccina Circé, quasi come Ciccina Circé⁹⁹

[...] ele começa então a tatear-lhe todo o corpo, cada parte do corpo, quase cada parte do corpo. Como Ciccina Circé, quase como Ciccina Circé

A subversão do modelo homérico e genealógico é sublinhado pelo instante do ritmo ternário crescente (“tatear-lhe todo o corpo, cada parte do corpo, quase cada parte do corpo”) seguido de uma repetição da comparação com Ciccina Circé, a traficante-prostituta que tomou 'Ndrja por amante. Os níveis de filiação e sexualidade parental encontram-se assim misturados nessa cena: a ruptura na árvore genealógica dos estratos horizontais (marido-mulher) e verticais (pai-filho) simboliza o fim de um mundo ordenado¹⁰⁰. A célula familiar, como um sistema social fechado, é uma representação em pequena escala da aldeia; a dissonância na relação de 'Ndrja com seu pai reflete a desarmonia de sua relação com Oriolès, seu futuro sogro e chefe da aldeia. Oriolès torna-se infantil e mesquinho, enquanto 'Ndrja tenta responsabilizá-lo pela compra de um barco. O caos familiar reflete assim, em pequena escala, um mundo sem pé nem cabeça, em que os pescadores estão “longe do barco e a cavalo”.

Os mal-entendidos no seio da comunidade são também poderosamente representados por violentas desordens familiares em *Blanche ou l'oubli*: o romance termina com o estrangulamento de Marie-Noire por seu amante Philippe, enquanto seu bebê engasga ao lado deles. O círculo mais estreito de intimidade compartilhada é rompido porque um de seus membros direciona sua violência contra o outro. Famílias que se dilaceram na guerra civil da Indonésia¹⁰¹, os conflitos têm no romance uma estrutura

⁹⁸ Ver CAZALAS, Inès. *Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*. Tese defendida em Estrasburgo, em 2011, sob a orientação de Pascal Dethurens.

⁹⁹ *Horcynus Orca*, p. 416.

¹⁰⁰ Para o método de análise do modelo genealógico, ver Cazalas, Inès, *op. cit.*

¹⁰¹ “Aqueles que matam são como aqueles que são mortos, homens de bronze contra homens de bronze”. *Blanche ou l'oubli*, p. 330.

invariável. Em diferentes escalas, é uma mesma violência interna que percorre as comunidades e as ameaças de dentro: essas discordâncias, postas em cena em seus extremos, convergem e se condensam na imagem da “adaga que se volta contra sua bainha”.

As divergências que existem no seio da comunidade masúria exilada são menos espetaculares em suas manifestações, mas também são profundas. Primeiro, ela sofre uma transformação estrutural: a americanização da sociedade depois da guerra, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a vida urbana reduzem as distâncias e contribuem para a relativização das culturas¹⁰². O pertencimento a um grupo é agora determinado pela idade e não mais pela proveniência de um mesmo território¹⁰³. Esse deslocamento manifesta-se na ficção pela experiência de sentimentos contrários em relação à pátria (*Heimat*): a jovem geração, nascida após o êxodo, considera-a como uma noção obsoleta e perigosa, enquanto a antiga geração cultiva a nostalgia ¹⁰⁴. Entretanto, as tensões não são unicamente entre gerações: Zygmunt e seus recrutas estão também divididos. Sua querela é sobre a função que deve ter seu museu regional, simples espaço de exposição para testemunhar o passado masúrio ou um meio político para reivindicar os direitos legítimos da Alemanha sobre a Masúria. A ruptura da comunidade de exilados masúrios materializa-se pelo incêndio provocado por Zygmunt, a fim de impedir a instrumentalização, destruindo assim todos os objetos entorno dos quais ele e seus compatriotas se uniam.

A guerra e o exílio são o paradigma da violência com o qual se quebra a ligação aparentemente fundadora e transparente entre a comunidade política e seu território. A ruptura é de ordem política e social. Os três romances, ao narrarem essa desagregação, questionam e colocam como ponto central de suas narrativas a possibilidade de uma outra comunidade.

2. A confusão como recusa de certezas

A amplitude dos romances e de suas numerosas narrativas, circunscrevendo um estado de crise, mistura o sistema referencial. Redes de significados opostos convergem e se contradizem em alguns lugares das obras: a confusão resultante impede o assentamento de certezas e o estabelecimento de uma visão maniqueísta. A complexidade do sistema narrativo descontrói assim as representações esquemáticas

¹⁰² LATTARD, Alain. *Histoire de la société allemande au XX^e siècle*, t. 2, *la RFA 1949-1989*. Paris : PUF, 2011.

¹⁰³ Ver MERCHIERS, Dorle. *Le Réalisme de Siegfried Lenz*. Bern-Berlin-Bruxelles-... :Peter Lang, 2001. Sobre a ruptura generacional que se opera nos anos de 1960, ver também Lattard, Alain, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle ...*, *op.cit.*.

¹⁰⁴ BAUSINGER, Hermann. Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: WEHLING Hans-Georg (dir.). *Heimat heute*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1984.

e impede a glorificação de um tempo passado ou de identificação de um bode expiatório contra o qual se voltar a fim de reformar a comunidade fragmentada¹⁰⁵.

A) A violência do Éden perdido

Se a descrição das paisagens masúrias e da vida ao ritmo das estações evocam um Édem agora perdido em *Heimatismuseum*, a atenção dada aos detalhes da narração, entretanto, relativizam fortemente esse quadro idílico. Como assinala Dorle Merchiers, em *Le Réalisme de Siegfried Lenz*¹⁰⁶, o domínio gerido por Alfons Rogalla, o avô do narrador, é organizado sob o modelo do sistema feudal, com um fazendeiro, senhor de todos os direitos sobre os camponeses e a mão de obra¹⁰⁷. O encarceramento do reparador de fogões Eugen Lawrenz representa a impunidade de Alfons Rogalla: depois de ter violado e conduzido sua filha ao suicídio, ele o prende graças a um falso testemunho. O incidente não é representado diretamente na história, ele chega até nós pelo desvio da narrativa encaixada. A infância de Zygmunt parece assim negligenciada, mas episódios secundários, integrados à história como um contraponto, denunciam um sistema social baseado sobre a lei do mais forte. As anedotas negam discretamente a representação binária de um antigo mundo paradisíaco oposto ao cinza urbano do mundo contemporâneo¹⁰⁸.

B) O soldado que estende a mão

O mesmo trabalho de negação das lógicas maniqueístas está em várias histórias encadeadas de *Horcynus Orca*. A morte do soldado alemão nas ruas de Nápoles oferece um exemplo significativo. O sistema referencial do romance¹⁰⁹ inscreve os alemães como atores no centro de uma rede de morte e destruição. No entanto, o episódio de Nápoles constitui uma notável contradição. Ela é interessante

¹⁰⁵ GIRARD, René. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.

¹⁰⁶ MERCHIERS, Dorle. *Le Réalisme de Siegfried Lenz*, op.cit.

¹⁰⁷ "Er herrschte über alles, als gehörte es ihm, und jeder hatte sich damit abgefunden oder wurde von ihm gezwungen, sich daran zu gewöhnen, von diesem krummwüchsigen, verhetzten Mann, der am liebsten die Sprache abgeschafft hätte, ja ..." *Heimatismuseum*, p. 50.

"Ele reinava sobre tudo como se tudo lhe pertencesse e cada um teve de ou partir ou se acostumar sob a coação desse homem contrafeito, agitado, que, se pudesse, teria abolido a língua, sim..."

¹⁰⁸ Endereçado de Zygmunt a Martin Witt, sobre a vida na cidade :

"Und ich sehe auch ein, dass [dies Wort Heimat] in einer Landschaft aus Zement nichts gilt, in den Beton-Silos, in den kalten Wohnhöhlen aus Fertigteilen [...]" *Heimatismuseum*, p. 144

"E me dei conta que [essa palavra, pátria] não tem nada a ver com essa paisagem de cimento, nesses silos de concreto, nas cavernas pré-frabricadas onde você mora [...]"

¹⁰⁹ Exemplo significativo é o do eufemismo de uma mãe, senhora de idade, que compara a guerra a um caso com alemães:

"[...] e ve lo dico per 'sperienza, senza carabinieri e armamentario ... In guerra morirrebbero solo i biondi, nemmeno a pagarlo a peso d'oro lo troverebbe un bruno, quella Nasemangiato." *Horcynus Orca*, p. 19

"[...] e eu lhes digo por 'experiência, sem policial nem armamento... Na guerra morriam apenas os loiros, mesmo se ela pagasse a peso de ouro, não encontrava um moreno, a Nezmangé."

porque cruza uma outra rede do romance, a do aperto de mão como metáfora da integração à comunidade¹¹⁰. Como em *Heimatmuseum*, a cena não é representada no primeiro plano da narração: ela se passa no desvio de uma lembrança de 'Ndrja.

São as histórias de Caitanello Cambria, elas mesmas que dão espaço à rede do aperto de mão como prova da integração à comunidade, que desencadeiam em 'Ndrja a recordação do episódio. O soldado alemão deixa-se encurralar em um labirinto de ruelas depois de ter perdido seu regimento em um movimento de retirada. De seu tanque, ele se vê cercado pelos habitantes. Ele fica então retido em seu tanque blindado, assimilado a sua máquina de guerra, a reversão da relação de força faz dele uma presa. A descrição de sua cabeça nua e de seu caminhar titubeante é um primeiro processo de humanização. Quando o soldado alemão estende a mão a um menino de rua¹¹¹, que parece ser o chefe do bando, a narrativa diminui o ritmo com um efeito dilatador sobre sua grande palma da mão aberta; a criança não agarra a mão, esboça uma careta sardônica e apunhala o soldado. A inversão é dupla nesse momento da história: o alemão que ameaçava a existência da comunidade faz um gesto de integração social, enquanto o rosto do menino parece se cobrir de rugas no momento em que ele se faz de instrumento da morte¹¹².

Diversas redes são criadas assim, densas, na multiplicação das histórias. Os personagens e os episódios fazem eco no sistema de referências contraditórias. A aparente confusão resultante impede toda simplificação maniqueísta; é nessa condição que uma reflexão sobre a crise pode ser aprofundada na narrativa¹¹³.

C) “O que procuramos é tudo”

A mesma estratégia de desorientação do leitor por interferência de categorias é feita em *Blanche ou l'oubli*. A obra faz isso sobre três planos. Em um primeiro nível, os personagens colocam em questão a fronteira entre o bem e o mal:

Depois [Philippe] diz: “Em 1940, mesmo assim, se você tivesse me deixado porque eu não tinha um carro, por quem teria sido?” Ela o olha com piedade: “Diz, por quem, Marina?” E ela: “Pela S.S., provavelmente...” Isso acaba com a conversa.

¹¹⁰ O pai de 'Ndrja recusa obstinadamente a troca de um aperto de mão com os aldeões, a fim de marcar seu desacordo com eles. Da mesma forma, um companheiro de 'Ndrja explica que ele não poderia mais participar da vida social da aldeia por ele ter voltado da guerra com um pulso amputado.

¹¹¹ “*Lo scugnizzo*” – o equivalente a um Garroche napolitano.

¹¹² *Horcynus Orca*, p. 547.

¹¹³ Sobre a importância da interferência de referentes para evitar a idealização, ver GOYET, Florence, *Penser sans concepts. Fonctions de l'épopée guerrière* – Iliade, Chanson de Roland et Heiji Monogatari. Paris : Champollion, 2006.

[...] E se Marie-Noire, hoje, se permitisse julgar isso segundo a moral corrente, julgar qualquer um de sua idade, então, que teria dormido com um S.S., pelo carro ou não? O que se sabe! Que teria sido, melhor naquela época, fazer amor com um *bom* alemão? Você sabe daquele tipo que lia Rimbaud e, conforme o caso, protegia alguém que fosse um pouco judeu, vagamente mal visto pelas autoridades...¹¹⁴

O exemplo, provocante e não desprovido de ironia, não tem por vocação defender o relativismo. Em vez disso, ele incita o leitor a não adotar julgamentos “cortados como cabeças” e a sempre questionar os fundamentos de suas convicções. É com esse convite a uma busca perpétua que acaba o episódio: *Was wir sind ist nichts, was wir suchen ist alles...*¹¹⁵

O segundo nível de interferência vem sobre o plano de referências que o leitor invoca para compreender o texto. O romance é, de fato, estruturado pelo *topos* do grande amor. Equivalências são estabelecidas entre Blanche e Mme Arnoux¹¹⁶, entre Blanche e Diotima¹¹⁷, entre Blanche e Élisabeth Schlésinger¹¹⁸ e enfim entre Élisabeth Schlésinger¹¹⁹ e Suzette Gontard¹²⁰. Maryse, por outro lado, primeira amante voluptuosa de Geoffrey Gaiffier, é comparada à Rosanette, o amor passageiro de *A Educação sentimental*¹²¹. Uma sólida rede de idealização da única mulher amada se estende então em *Blanche ou l’oubli*. No entanto, é invalidada pela história da morte de Maryse, morta pelas balas alemãs enquanto fugia de seu asilo. Essa cena introduz confusão ao destruir de duas maneiras a linha divisória entre a mulher celebrada e a coquete frequentada: Maryse termina sua vida em um hospício, como Élisabeth Schlésinger¹²², e sua morte é uma reescritura da cena de Bérénice, em *Aurélien*¹²³. A conjunção de figuras nesse momento do texto, enquanto suas diferenças se mantêm no restante do romance, perturba o esquema de leitura habitual, unindo a amante passageira à única mulher amada, absolutamente construída no amor cortês.

¹¹⁴ *Blanche ou l’oubli*, p. 167-168

¹¹⁵ “Isso que somos não é nada, o que procuramos é tudo”, *Blanche ou l’oubli*, p. 169. A fórmula, em alemão no texto, é uma citação do *Hipérion ou O Eremita da Grécia*, de Hölderlin..

¹¹⁶ Ver principalmente a reescrita de *A educação sentimental*, no capítulo “Uma mecha de cabelo”.

¹¹⁷ Ver p. 491-493: o narrador dirige-se à Blanche para falar de seus sonhos saqueados como o faz Hipérion à Diotima para mencionar a bolsa de Mistra.

¹¹⁸ Principalmente por uma citação de Flaubert em destaque da segunda parte (“Nunca saberemos o quanto foi triste fazer ressuscitar Cartago”), que pode ser lido como um eco de *L’Après-dire*.

¹¹⁹ Élisabeth Schlésinger e Suzette Gontard são os grandes amores de Flaubert e Hölderlin; elas servem de inspiração para as figuras respectivas de Mme Arnoux e de Diotima.

¹²⁰ Ver p. 581: Aragon estabelece um paralelo entre as duas mulheres para o fim infeliz de sua história de amor com Flaubert e Hölderlin.

¹²¹ “Eu poderia também imaginá-lo em Rosanette [...]” *Blanche ou l’oubli*, p. 39. No restante do romance, o nome de Rosanette é tão usado quanto o de Maryse para a designar.

¹²² “[...] quando Élisabeth Schlésinger ali infinitamente completa de ser, na casa de Illenau.” *Blanche ou l’oubli*, p. 581.

¹²³ VASSEVIÈRE, Maryse. *Aragon romancier intertextuel ou les pas de l’étranger*. Paris : L’Harmattan, 1998.

O último nível de desorientação é representado sobre o plano metatextual. O autor insere à história uma nota de rodapé:

“A propósito, de fato, quem foi eleito presidente em 1965?” pergunta-se Oscar, o filho de Marie-Noire, em 1982, ele tem dezesseis anos e lembra seu pai, então, de fato, quem é seu pai ? (...) Quanto a sua mãe, para falar com ela, Oscar precisaria de um dicionário. [...]”¹²⁴

O inciso, com seu caráter de atualidade, tem valor de antecipação. Oscar morre logo após seu nascimento nas últimas páginas do livro, no momento em que Marie-Noire é estrangulada. O autor, ao escolher mudar o curso de sua narrativa, rompe o pacto de confiança e o pacto de coerência narrativa implicitamente estabelecidos com o leitor¹²⁵. Ao trair o horizonte de expectativas, o jogo de contradição dos episódios perturba as referências habituais de pensamento: a postura subversiva de Aragon diverte o leitor pelo prazer das provocativas reviravoltas, mas também o desorienta. Essa dupla função é precisamente um mecanismo de trabalho épico: é na distração obtida pela ficção, sem que o leitor se dê conta, que as certezas são desconstruídas, a fim de deixar livre um espaço para a invenção de novos modelos políticos¹²⁶.

III – Prolegômenos para uma nova comunidade

A multiplicação de histórias secundárias, ao criar densas redes contraditórias, confunde e desloca nosso sistema referencial. O confronto de personagens e suas variadas vozes divergentes abre então um novo espaço onde o trabalho épico pode ser elaborado.

A) O que tece o contador de histórias

O esboço de um espaço para reunir a comunidade *a novo*¹²⁷ feita em *Heimatismuseum* em torno da figura do contador de histórias. O conjunto de histórias é contado por Zygmunt, que narra sua vida em sua cama de hospital. O texto insiste no contexto e na dimensão oral da narrativa. A chegada e a partida de Martin Witt, o amigo da filha do doente, dão ritmo a cada capítulo da história; o desenrolar da saga masúria é, às vezes, interrompida pelos questionamentos do jovem homem, pela chegada de uma enfermeira ou pela sede do narrador. Ao fazer com que a narrativa dependa fortemente do momento de sua formulação, o autor ultrapassa a ideia de uma fatídica dicotomia entre a Masúria perdida e a Alemanha do Oeste: ele representa um elo entre esses dois mundos no momento da narrativa. Uma segunda ligação

¹²⁴ *Blanche ou l'oubli*, nota de rodapé, p. 244.

¹²⁵ Aragon, por brincadeira e provocação, advertira desde o primeiro capítulo que esse não era um romance de antecipação.

¹²⁶ GOYET, Florence. *L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée*, *op. cit.*

¹²⁷ Expressão latina que significa “pela primeira vez, novamente”.

é estabelecida a partir das cotidianas visitas de Martin Witt: graças à amplitude de sua história, Zygmunt cria a seu lado um novo espaço de reunião entre as gerações. Essa inscrição no tempo da enunciação reatualiza, desse modo, a figura do aedo: reescrevendo o instante em que os ouvintes se reúnem em torno dele para escutar seu canto e participar de sua elaboração, Zygmunt e Martin reproduzem em pequena escala o ato de formação das comunidades¹²⁸.

É interessante notar, a esse respeito, os elos profundos que existem entre as três atividades de Zygmunt, a tapeçaria, o museu e a história. O contador de histórias, como o mestre da tapeçaria, tece uma história ao organizar os motivos e os eventos segundo uma determinada ordem¹²⁹. Desse modo, a narrativa e a tapeçaria são uma arte de disposição e representação. A fala de Zygmunt, em seu desdobramento, abre um espaço onde se conservam as paisagens e os costumes da Masúria. A descrição das florestas, das festas, dos contos e dos objetos encontrados em escavações arqueológicas faz também do texto um museu¹³⁰. Entretanto, o romance não celebra com nostalgia a essência de uma região perdida¹³¹, ao contrário, ele contém sua própria advertência contra a recuperação ideológica de discursos identitários. O lugar da narrativa não é o de comemoração, mas de uma descrição que diz que a Masúria, ao desconstruir suas próprias certezas, dá a ele um alcance crítico¹³². A amplitude da narração, que envolve cinquenta anos de história masúria, permite efetivamente questionar a pertinência de cada postura ao longo do tempo graças à representação das consequências que ela causará. Não voltaremos aos debates sobre a organização do museu, mas evocaremos os primeiros reencontros de Zygmunt e Edith, um episódio amoroso particularmente interessante se o transpusermos ao plano político¹³³. Os dois personagens mantêm uma assídua correspondência desde que Edith, sua amiga de infância, deixa Lucknow. A troca de cartas permite a Zygmunt descobrir sua amiga sob um novo ângulo e formar com ela ligações mais íntimas. No dia em que eles se encontram, entretanto, ele fica terrivelmente decepcionado e se dá conta que a distância fez com ele idealizasse Edith. Evelyne Schmitt aproxima essa cena do encontro perdido à confissão feita por Zygmunt no fim do romance:

¹²⁸ Ver VINCLAIR, Pierre. *De l'épopée et du roman. op. cit.*

¹²⁹ Ver a aproximação etimológica entre “tecer” e “texto” de Roland Barthes (por exemplo no “Texto (teoria do)”. *Encyclopédie Universalis*, 1973).

¹³⁰ MERCHERS, Dorle. *Le Réalisme de Siegfried Lenz, op.cit.*

¹³¹ É o que Inès Cazalas chama de “epopeia petrificada”, em *Contre-épopées généalogiques: fictions nationales et familiales ...*, *op.cit.*, Introduction.

¹³² Inès Cazalas emprega aqui o termo “epopeia complexa” para fazer oposição à epopeia petrificada, *op. cit.*, Introduction.

¹³³ Ver SCHMITT, Evelyne. *Les mues de Zygmunt Rogalla: les mues de la Mazurie à travers les personnages féminins de Heimatmuseum*, *Orbis Letterarum*, 1997.

[Ich] wollte es nicht für möglich halten, was Ferne allein bewirken konnte, Ferne und Unerreichbarkeit, ja. Nie zuvor war Masuren mir so deutlich vorgekommen, so einsehbar, nie zuvor gelang es mir, sein geheimes Wesen so gelassen zu entziffern.¹³⁴

[Eu] não queria acreditar na possibilidade de a distância poder, só ela ter como efeito, a distância e seu caráter inacessível, sim. Nunca antes a Masúria me pareceu de forma tão sensível, de forma tão ostensiva, nunca antes eu consegui descrever tão serenamente [...] sua essência íntima.

Portanto, o episódio da desilusão vivida com Edith trabalha antecipadamente a desconstrução na narrativa da idealização da região natal, que nasce da distância imposta pelo exílio. A ficção apresenta os seres e as regiões como entidades com identidades complexas das quais nos afastamos se as fixamos em representações monolíticas.

O incêndio do museu regional permite o desdobramento da fala de Zygmunt. A solução esboçada parece parcialmente satisfatória na medida em que ela não substitui nem a materialidade dos objetos queimados nem a terra perdida. No entanto, a narrativa permite a criação de um novo espaço no qual as diferentes gerações se reúnem; elas assistem ali ao espetáculo da história masúria e de seus habitantes exposta em sua complexidade e em suas zonas obscuras.

B) O príncipe javanês e Shakespeare

A postura do linguista Geoffrey Gaiffier, em *Blanche ou l'oubli*, trabalha para marcar profundamente um primeiro gesto de nova formação de comunidades. Esta afirmação pode parecer paradoxal em razão da extrema solidão do personagem. Sua experiência de aprendizagem de línguas como enriquecimento de sua representação do mundo serve, no entanto, como o autor explicitamente desejava, para “abrir uma dessas cadeias de pensamento”¹³⁵ :

Em meu bichelamar¹³⁶, para mim, se chocam mais línguas que das Ilhas Aleutas à Tasmânia, e se se faz um dicionário delas, seria necessário para cada palavra páginas para explicar a etimologia, a textura, a mestiçagem. [...]

Mas os caminhos das palavras, sua maneira de se agarrarem umas as outras, fora do vocabulário de uma linguagem conhecida, definida, colmatada por constituir um individual falar de Sioux, heterogêneo, a mitologia repetida de um solitário que não compartilha com ninguém, afinal, uma imagem de como se constitui um idioma, um *menschlicher Sprachbau*, como eu parodiaria a expressão de Humboldt ...¹³⁷

¹³⁴ *Heimatmuseum*, p. 591 dans l'édition de 1978. Notre traduction.

¹³⁵ *Blanche ou l'oubli*, p. 495-496

¹³⁶ O *bichelamar* é um pidgin, uma língua veicular que não é a primeira língua da pessoa e que se constitui na relação entre as línguas do Extremo Oriente e as da Europa ocidental.

¹³⁷ *Blanche ou l'oubli*, p. 423-427

Podemos traduzir *der menschlicher Sprachbau* como “a estrutura de línguas humanas”¹³⁸. O conceito de estrutura (*Bau*) é particularmente interessante em Humboldt porque ele não fixa a língua à uma essência: ele permite considerá-la composta, ao mesmo tempo, de elementos estáveis (sua estrutura) e transpassada por um dinamismo histórico que a transforma¹³⁹. O conceito humboldtiano de estrutura propõe ao futuro das comunidades um modelo que ultrapassa a dicotomia local-estrangeiro.

A complexidade do príncipe javanês Alit, personagem que só é evocado por intermédio de lembranças, é nesse sentido muito interessante. Membro da elite local, ele estuda na Inglaterra antes de voltar à Batavia. Sua estadia em Oxford coloca-o na história de sua ilha como se ele fosse um estrangeiro: estudar inglês representa um ato de resistência contra a colonização holandesa¹⁴⁰, mas também um distanciamento de seus compatriotas pela adoção de alguns traços de cultura ocidental. É desse paradoxo que nasce na narrativa uma nova exegese de Shakespeare:

“Você sabe, mesmo para você, mesmo para quem amamos, filhos desse mundo à parte, temos vontade de dizer como o outro

*This island is mine, by Sycorax my mother,
Which thou tak'st from me ...*

– ele para como se ouvisse vozes em torno de si : – *The Tempest... you know...* todo mundo entende Shakespeare a sua maneira... qual é a ilha de Próspero? [...] eu não posso ouvir [esses versos] sem pensar que o drama se passa nesta ilha, que é minha por minha mãe Sycorax, mas o nome se pronuncia um pouco diferente por essas bandas, essa ilha que você nos tomou acariciando-nos, mimando-nos, e eu te mostrei as fontes de água, as salinas, os lugares estéreis e férteis... – de repente ele fechou na sua doce pata de homem os dedos finos, prontos para fugir do estrangeiro. – Não se aborreça, Blanche, não fuja de mim... eu não sou e *sou* Calibã... – Eu não me aborreci, Alit, – disse ela, soltando-se, – mas Shakespeare nos impedirá de chegar a este ponto de vista aonde você me leva...”¹⁴¹

Alit inverte a perspectiva da peça de teatro, pegando dois versos de Calibã, o autóctone aterrorizante e selvagem que é ridicularizado pelo duque Próspero e seus companheiros. Esse personagem repulsivo, reatualizado pelo paralelo feito por Alit com a situação da Indonésia, torna-se o modelo dos

¹³⁸Ver a tradução do título do ensaio de Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues*. In PHILONENKO, Alexis. *Humboldt. À l'aube de la linguistique*. Paris : Les Belles Lettres, 2006.

¹³⁹ Ver o glossário de Denis Thouard, em Humboldt (von) Wilhelm. *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*. Thouard, Denis (trad.). Paris : Seuil, 2000

¹⁴⁰ A Holanda começou a estabelecer seu poder nas ilhas da Indonésia no século XVII, impondo um monopólio comercial. Foram os holandeses que fundaram a capital Batavia em 1619. Depois de muitos enfrentamentos, os holandeses assumiram o controle total do território em 1908 e unificaram as ilhas sob o nome de Índias Holandesas. Na mesma época, forma-se o movimento *Budi Utano*, uma associação de nobres pela independência e educação moderna. Podemos supor que Alit é um de seus representantes na medida em que o jovem príncipe estudou em Oxford: sua condição social e a discriminação de uma educação ocidental correspondem efetivamente ao perfil dos membros de *Bundi Utoro*. A cultura anglo-saxã é popular entre os membros do movimento de independência, porque os ingleses são os principais adversários dos holandeses no cenário marítimo e comercial.

¹⁴¹ *Blanche ou l'oubli*, p. 267

indígenas, menosprezados por não viverem segundo os costumes ocidentais e expropriados de suas terras pelo rico duque instalado como senhor de uma terra que não é dele¹⁴².

Ao trazer *A Tempestade*, de Shakespeare, a fim de ilustrar a situação da Indonésia¹⁴³, Alit opera um duplo movimento de desterritorialização (ele escolhe um texto ocidental) e reterritorialização (ele se apropria do texto ao aplicar no contexto oriental). Dessa forma, ele ultrapassa a categoria tradicional de culturas nacionais, mantendo uma forte ancoragem geográfica no território javanês. Essa dinâmica reconfigura o espaço cultural, permitindo superar as oposições culturais sem, entretanto, negá-las nem as homogeneizar¹⁴⁴.

C) A invenção de uma língua e o fim de um modelo patriarcal

Uma síntese similar a essa proposta por Alit e Geoffrey Gaiffier é elaborada em *Horcynus Orca* pelo viés de uma narrativa onírica. Adormecido na praia, esperando encontrar um barco que em ele possa atravessar o Estreito de Messina, 'Ndrja sonha com a morte dos golfinhos. Ele se imagina seguindo-os até o coração de um vulcão para vê-los se jogarem em um movimento crístico no coração do fogo, antes que seus esqueletos caiam lavados pelas chamas. O neologismo *delfifera* que 'Ndrja balbucia em seu sonho combina os termos *delfino* (golfinho) e *fera* (besta) em torno dos quais se cristalizam as tensões entre os habitantes da aldeia e os estrangeiros do continente¹⁴⁵. O sacrifício do golfinho no vulcão sintetiza duas visões de mundo: a figura crística do golfinho¹⁴⁶ e seu caráter vil e zombeteiro¹⁴⁷. A criação do termo

¹⁴² Ver *Épopées et guerres coloniales* (livraison 4 du *Recueil ouvert*, 2018) organização de Elara Bertho e Aude Plagnard.

¹⁴³ Aragon tinha um forte interesse pela literatura pós-colonial: Daniel Bougnoux, em uma entrevista intitulada "L'avenir dans *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon", dada em 06 de setembro de 2013 à France Culture, afirma que o autor era um grande leitor de Kateb Yacine.

¹⁴⁴ LULL, James. Superkultur. In HEPP, Andreas und Löffelholz, Martin (éd.). *Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002

¹⁴⁵ A ferocidade do golfinho é descrita implicitamente na denominação *besta (fera)*. O pai de 'Ndrja justifica assim o uso desse termo: "*Questa, vossia non lo può sapere, noi la chiamiamo fera e fera effettivamente è. E fera vuole dire pescebestino, tutto una fetenza d'animale che in quanto carne, non vale un soldo, ma quanto al cervello ce l'ha fino, genialone, non c'è che dire. Fera, basti dire, fera : scellerata e sterminatrice, campa fra ladroneggi e assassinaggi. [...]*" *Horcynus Orca*, p. 181

"Este, Vossa Graça, não pode o saber, nós o chamamos de *besta* e *besta* ele é efetivamente. E *besta* quer dizer peixe fétido, toda uma infecção de animal que, como carne, não vale nada, mas como cérebro, ele tem um grande gênio, não há nada o que dizer. *Besta*, é o suficiente para dizer, *besta*: criminoso e exterminador, ele vive entre roubos e assassinatos. [...]" *Delfino*, ao contrário, refere-se a uma concepção oposta, mítica e pacífica. O oficial da marinha italiana Monanin glorifica assim o golfinho:

"*Capite ? I delfini portano fortuna, portano bene. Difatti, qualcosa di buono accade sempre a chi va per mare e s'incontra coi delfini.*" *Horcynus Orca*, p. 207

"Você entende? Os golfinhos trazem fortuna, boa sorte. Na verdade, sempre acontece algo de bom para quem navega pelos mares e encontra os golfinhos."

¹⁴⁶ A Excelência: "*è martire*" ("É um martírio"), *Horcynus Orca*, p. 182.

¹⁴⁷ O pai de 'Ndrja: „lo chiamamo pescebestino" ("nós o chamamos de peixe fétido"), no mesmo diálogo, *Horcynus Orca*, p. 181, citado acima.

permite uma nova nomenclatura do mundo que afirma sua ancoragem regional (*delfifera*), ultrapassando-a e problematizando-a. Esse sistema linguístico estende-se por todo o romance. A prosa de *Horcynus Orca* articula a língua nacional e as particularidades regionais, mantendo-as no romance, indo além de sua oposição. As diferenças não são nem apagadas nem suavizadas nessa síntese, mas elas mantêm e fazem emergir dessa tensão um terceiro-espço.

No romance, entretanto, a revelação do termo *delfifera* estigmatiza 'Ndrja aos olhos de sua comunidade. Imerso em um sonho, 'Ndrja imagina seu pai e os anciãos, sentados em fila, pintando os lábios de vermelho:

Ora, si figurava di apparire ai pellisquadri qualcosa come un infeminato perché, a senso suo, era come se quel nome che gli sbavava caramello sulle labbra, gli pittasse la bocca di rossetto, dandogli un'aria sfacciata, a maschio e femmina.¹⁴⁸

Agora ele imaginou aparecer diante dos peles-vermelhas [*peaux-ravinées*¹⁴⁹] como um afeminado porque, em seu contexto, isso era como se o nome que lhe babava caramelo sobre os lábios pintava-lhe a boca de vermelho, dando-lhe um ar insolente, macho e fêmea.

Nesse sistema de valores dos aldeões, atribuir a um homem características femininas corresponde a maior ofensa, porque constitui um desvio grave de sua identidade¹⁵⁰. Essa representação se inscreve em uma sociedade em que o homem é exaltado por sua virilidade¹⁵¹. Dois personagens secundários, no entanto, desconstróem essa visão de mundo.

O primeiro deslocamento acontece com Ciccina Circé, feiticeira, contrabandista e prostituta que embarca 'Ndrja à noite para atravessá-lo pelo Estreito de Messina. É uma personagem construída na narrativa em contraponto a Marosa, a noiva de 'Ndrja, que o espera bordando na aldeia. Essa referência intertextual com *A Odisseia*, no entanto, inverte a lógica de oposição entre Circe e Penélope no momento em que 'Ndrja usa os termos empregados por Ciccina Circé para ofender as *culiseduti*¹⁵² (*bundas sentadas*) que são as mulheres da aldeia. Sua virulenta discriminação e o tom familiar de seu neologismo *culiseduti*

¹⁴⁸ *Horcynus Orca*, p. 151

¹⁴⁹ *Pellisquadra* é um neologismo que designa os pescadores, por metonímia com sua pele bronzeada pelo sol. Propomos de o traduzir como peles-ravinas por se aproximar de "pele vermelha" (*pellirossa*).

¹⁵⁰ A homossexualidade masculina e a subversão de representações tradicionais de gênero são motivos recorrentes do romance: elas são apresentadas nos aldeões como indícios de uma natureza perversa. O autor desconstrói essa perspectiva durante a narração.

¹⁵¹ A sociedade de Mussolini foi construída em torno do elogio à força. Pensemos, por exemplo, em "*Bisogna essere forti*", extrato de um discurso de Coni, em 24 de agosto de 1933. A análise do dicionário de mitologia mais editado durante o fascismo, de Giovanni Stano (*Dizionario di miti, leggende, costumi greco-romani*) é esclarecedora: poucas páginas são reservadas a Ulisses, o herói do truque, enquanto o mito de Hércules tem direito a um dos desenvolvimentos mais significativos.

¹⁵² *Horcynus Orca*, p. 1002.

invertem os dois grandes princípios de organização de sua comunidade: o casamento endógeno¹⁵³ e a divisão de papéis entre o trabalho dos homens fora de casa e o de dentro de casa das mulheres.

Uma outra figura de mulher independente, evocada de maneira mais anedótica na narrativa, trabalha no deslocamento do sistema habitual de representação. Trata-se da mulher do fabricante de barcos, que não é designada de outra forma a não ser pelo seu *status* marital e pela profissão de seu marido. Este último ocupa um lugar maior em uma sociedade composta de pescadores e marinheiros: é graças a seu conhecimento que o barco pode ser produzido, um objeto que é ao mesmo tempo a ferramenta e o prolongamento deles mesmos¹⁵⁴. Quando ‘Ndrja vai a seu ateliê para fazer uma encomenda, descobre o artesão afetado por uma paraplegia e mudo. Entretanto, a atividade não está parada: a esposa do artesão assume a construção dos barcos, sozinha. Ela é apresentada como uma segunda mão que reproduz os gestos de seu marido. Seu trabalho é ritmado por uma pantomina em que ela coloca a orelha próxima a boca de seu marido para receber as instruções. Embora ela pretenda fazer apenas o que lhe dita o espírito de seu marido, o romance mostra em sua evidência que é ela quem tem os conhecimentos técnicos e manuais para construir embarcações sólidas e leves como não eram as do marido. ‘Ndrja recusa-se a comprar um barco montado por uma mulher. Apesar de ele não reconhecer que uma mulher pode trabalhar a madeira, o texto representa a esposa do artesão em pleno exercício, ocupada, produzindo excelentes barcos.

Ciccina Circé e a mulher do fabricante de barcos são proposições que não têm êxito na ficção: uma é perseguida pelos insultos de ‘Ndrja no fim do romance, enquanto a outra não convence os pescadores, apesar da qualidade de seu trabalho. Todavia, elas abrem um novo caminho no imaginário. A descrição dessas mulheres que trapaceiam para sobreviver e trabalham contrasta muito com a representação da aldeia tomada de torpor e inação. Para os habitantes do Estreito, o truque é uma característica feminina, degradante e mesquinha, contrária à franqueza¹⁵⁵. No entanto, o romance o reabilita na surdina como

¹⁵³ Todas as figuras de estrangeiros no romance (as prostitutas – *femminotte* –, Ciccina Circé e a americana) são apresentadas como perigosas predadoras sexuais em oposição às mulheres da aldeia.

¹⁵⁴ Ver a expressão “*sceso di barca*” utilizada como metáfora da alienação dos pescadores.

¹⁵⁵ “Vogliose, incapricciate del mascolone, gli facevano sentire il verso della loro vergogna emozionata, la coda girata per sotto, a sventolarsi il nicchiarello infocato. Si udiva quel pititiare, quella schifoseria di pernacchiette, si vedeva quel mare là come infeminito, schiene su schiene, tornotorno, che respiravano gonfie, occhi e occhi che fra le ciglia socchiuse spiavano verso il tubo schiumante dell’orcaferone.” *Horcynus Orca*, p. 670

“Ávidas, obceçadas pelo mastodonte, elas os faziam sentir o reverso de sua vergonha febril, a cauda virada para baixo, ventilando sua pequena quente cavidade. Ouvíamos seus chiados, essa tolice, víamos um pedaço do mar que era feminizado, elas de costas sobre costas, viradas e reviradas, respiravam todas enxadas, olhos e olhos que espivavam, entre seus cílios entreabertos, o orifício espumante da orca, esse grande animal”.

uma força inventiva e produtiva. Ele faz contraponto ao modelo hercúleo da força bruta, exaltado no regime facista e associado no romance às guerras e destruições¹⁵⁶.

Essa oposição desloca os referenciais da antiga sociedade por marcar a emergência de um novo modelo político¹⁵⁷: o de uma comunidade que atribui àqueles que não tinham voz até então uma participação ativa e autônoma. É assim que termina *Horcynus Orca*, pela chegada à aldeia do barco seguinte, tão esperado, não conduzido por marinheiros experientes, mas por *sbarbarelli*, que não têm calos nas mãos¹⁵⁸.

Conclusão

Em *Blanche ou l'oubli*, *Horcynus Orca* e *Heimatmuseum*, a ficção é o lugar das hipóteses que são emitidas e verificadas pela ilustração, no desenrolar da narrativa. As diversas figuras que passam pela narração são soluções possíveis para a crise atravessada pelas comunidades. Entretanto, não resulta nem em um retorno ao antigo estado, nem em uma consagração de uma voz, mas na emergência entre e com as discordâncias, em novas modalidades de pertencimento a um novo tipo de comunidade. As três obras são, nesse sentido, épicas: a narração conduz à emancipação do leitor, levando no esquema de trabalho épico à criação de um novo espaço, o qual pode ser desenvolvido a fim de formar uma nova comunidade¹⁵⁹. Se o fracasso das proposições avançadas parece dominar os romances, elas abrem, entretanto, *de facto*, o que propusemos chamar de terceiro-espaço¹⁶⁰, um espaço *outro* que é criado na

¹⁵⁶ “E poi cadeva la bomba, senza la minima avvisaglia di aeroplani. [...] Un mucusello di sette anni di nome Nino, una muccusa di sedici anni di nome Ina, un'altra signorina di ventuno di nome Franchina, una madre di famiglia di trentanove anni di nome Marta e un padre di famiglia di nome Paolo Castorina, di punt'in bianco volavano per aria, senza colpa né peccato, volavano a mare ancora caldi caldi [...]” *Horcynus Orca*, p. 450

“E então caiu a bomba, sem o menor aviso dado pelos aviões [...] Um pequeno brincalhão de sete anos, chamado Nino, uma alegre moça de dezesseis anos de nome Ina, uma outra moça de vinte e um anos, de nome Franchina, uma mãe de família de trinta e nove anos, chamada Marta e um pai de família, chamado Paolo Castorina, voavam pelos ares, sem faltas ou pecados, eles voavam para dentro do mar ainda quentes [...]”

¹⁵⁷ Entendemos aqui política em sentido amplo: que concerne à *polis*, homens organizados em sociedade.

¹⁵⁸ “Li abbiamo, li abbiamo i calli” fecero i sbarbatelli.

“Li hanno, dicono loro” fece ‘Ndrja, provocatorio, però bonario provocatorio, rivoluto a Masino. „Capaci che non hanno nemmeno il foglio di pesca. Per qualcuno, anzi, ci scommetto, non solo che non l’ha, ma forse nemmeno non lo sa.” *Horcynus Orca*, p. 1037

“Nós os temos, nós os temos os calos” fizeram os bicos-brancos.

“Eles os têm, é o que eles dizem”, disse ‘Ndrja em tom provocador, mas provocador gentil, direcionando-se a Masino. “Tão talentosos que eles não têm mesmo a cabeça fechada. Para alguns, eu aposto que eles não só não o têm, mas que provavelmente não sabem disso.”

¹⁵⁹ Vinclair, Pierre, *De l'épopée et du roman. op. cit.*

¹⁶⁰ Pegamos emprestado o termo da geografia e da sociologia urbana; ver especialmente Vanier, Martin, “Qu'est-ce que le tiers espace? Territorialités complexes et construction politique”, *Revue de géographie alpine*, vol. 88, n° 1, Année 2000, p. 105-113; et LE GALL, Julie et ROUGE, Lionel, „Oser les entre-deux!”. In : *Carnets de géographes*, n° 7, 2014.

manutenção das dissonâncias e que as articula para inventar novos objetos, novos sistemas, em torno dos quais se possa pensar uma outra forma de comunidade.

Referências bibliográficas

Literatura primária

ARAGON, Louis. **Blanche ou l'oubli** [1967]. Paris: Gallimard, 2009.

D'ARRIGO, Stefano. **Horcynus Orca** [1975]. Milan: Rizzoli, 2003.

LENZ, Siegfried. **Heimatmuseum** [1978]. Munich: dtv Verlag, 2006.

Literatura secundária

ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**. Londres: Verso, 1983.

BARTHES, Roland. Texte (théorie du). In : **Encyclopédie Universalis, Encyclopædia Universalis** [en ligne], consulté le 8 juillet 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

BAUSINGER, Hermann. Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte. In: WEHLING Hans-Georg (dir.). **Heimat heute**. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1984.

BOUGNOUX, Daniel. L'avenir dans *Le Fou d'Elsa* de Louis Aragon. In : **France Culture** 06 septembre 2013, [en ligne], consultée en juillet 2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/cultures-dislam/lavenir-dans-le-fou-delsa-de-louis-aragon>.

CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques : fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes**. Thèse soutenue à Strasbourg en 2011 sous la direction de Pascal Dethurens.

DUBAR, Claude. **La socialisation: Construction des identités sociales et professionnelles** [2000]. Paris : Armand Colin, 2010.

GERRER, Jean-Luc. Langage autoritaire et résistance dans la littérature allemande consacrée aux Provinces de l'est allemandes. In : **Textes et Contextes**, Centre Interlangues, 2011, <halshs-00756502>.

Girard, René. **Le Bouc émissaire**. Paris : Grasset, 1982.

GOYET, Florence. L'épopée fondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. In : **Le Recueil Ouvert** [En ligne], mis à jour le : 05/10/2016, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee/index.php?/epopee/theories-generales-de-l-epopee/au-fil-de-l-eau-articles-sur-l-epique//revues/epopee//revues/projet-epopee//revues/projet-epopee//revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts. Fonctions de l'épopée guerrière – Iliade, Chanson de Roland et Heiji Monogatari.** Paris : Champollion, 2006.

HUMBOLDT (von) Wilhelm. **Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage** [1820-1830]. Thouard, Denis (trad.). Paris : Seuil, 2000.

HUMBOLDT, Wilhelm von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues" [1836]. In : PHILONENKO, Alexis. **Humboldt. À l'aube de la linguistique.** Paris : Les Belles Lettres, 2006.

KLEMPERER, Victor. **Lingua Tertii Imperii: Notizbuch eines Philologen** [1947]. Leipzig : Reclam, 1998

LATTARD, Alain. **Histoire de la société allemande au XX^e siècle.** t. 2, *la RFA 1949-1989.* Paris : PUF, 2011

LE GALL, Julie et ROUGE, Lionel. Oser les entre-deux !. In : **Carnets de géographes**, n° 7, 2014.

LULL, James. Superkultur. In : HEPP, Andreas und LÖFFELHOLZ, Martin (éd.). **Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation.** Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002.

MERCHERS, Dorle. **Le Réalisme de Siegfried Lenz.** Bern-Berlin-Bruxelles-... : Peter Lang, 2001.

OSTENC, Michel. L'éducation en Italie pendant le fascisme. Bilan et perspectives de recherches. In : **Histoire de l'éducation**, Persée, n° 30, 1986, p. 13-27.

PHILONENKO, Alexis. **Humboldt. À l'aube de la linguistique.** Paris : Les Belles Lettres, 2006.

SCHMITT, Evelyne. Les mues de Zygmunt Rogalla : les mues de la Mazurie à travers les personnages féminins de *Heimatismuseum*. In : **Orbis Letterarum**, 1997.

STANO, Giovanni. **Dizionario di miti, leggende, costumi greco-romani** [1925]. Turin: SEI Editrice, 1950.

VANIER, Martin. Qu'est-ce que le tiers espace ? Territorialités complexes et construction politique. In : **Revue de géographie alpine**, vol. 88, n° 1, Année 2000, p. 105-113.

VASSEVIÈRE, Maryse. **Aragon romancier intertextuel ou les pas de l'étranger.** Paris : L'Harmattan, 1998.

VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman : Essai d'énergétique comparée.** Rennes : Presses Universitaires, 2015.



AKBARPOURAN, Monire. O *destan* turco é uma epopeia? Primeiros debates e extensões atuais. Tradução Renata de Castro. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 107-133. ISSN 2527-080-X.

O DESTAN TURCO É UMA EPOPEIA? PRIMEIROS DEBATES E EXTENSÕES ATUAIS

LE DESTAN TURC EST-IL UNE EPOPEE ? PREMIERS DEBATS ET PROLONGEMENTS ACTUELS

Monire Akbarpouran¹⁶¹
Universidade Shahid Beheshti

RESUMO: Este artigo se interessa pelos vivos debates intelectuais que têm acompanhado no mundo turco a recepção das discussões ocidentais sobre a epopeia entre o começo do século XIX e meados do século XX. Estes debates estão *a priori* associados à noção de *literatura nacional* na Turquia e ao “desejo da epopeia”, que se caracterizam mais amplamente na virada do século XX em uma fascinação pela epopeia ocidental clássica, e por Homero em particular. No período seguinte, o estudo de gêneros narrativos turcos (*destan*, *hikaye*...) passa a primeiro plano e permite à

¹⁶¹ Monire Akbarpouran é doutora em Letras Francesas pela Universidade Shahid Beheshti (Teerã). Ela defendeu em 2017 sua tese intitulada *O imaginário épico. Os casos do Livro de Dede Korkut e da Chanson de Roland*. Artigos publicados: «Vers l'étude du « travail épique » dans le Livre de Dede Korkut », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 45 | 2014, <http://emscat.revues.org/2340>. Em colaboração com Dominique Carnoiy Torabi : “Doganeye hoviyat/gheyriyat va baztarif-e no-e adabi-e hamase” (ادبی نوع بازتعریف و غیریت و هویت دوگانه), [Identidade/Alteridade e a redefinição do gênero épico], *Critical Language & Literary Studies*, [Revista persa da faculdade de letras da universidade de Shahid Beheshti], Automne-Hiver 1395 (2016-2017), 13^e série, n°17, p. 79-99 et “Khanesh-e beynamatni-e dastan-e ashigi-e Asli va Karam : Taghir va tatavvor-e naghsh-e gahraman dar yek sonnat-e adabi” (ادبی سنت یک در قهرمان نقش تطور و تغییر : کرم و اصلی عشیقی داستان بینامتنی خوانش), [Leitura intertextual do *destan* de Asli e Karam: modificação e desenvolvimento do status do herói em uma tradição literária], *Cultural History Studies* (Pejuhesh Nameh Anjoman-e Iraniye Tarikh), printemps 1395 (2016), 7^e année), N° 27, p. 63-84 ; « L'Altérité dans le Livre de Dede Korkut : l'image du chrétien », *JASS* (Journal of Academic Social Science Studies), N° 57 , été 2017, p. 291-309. URL: https://www.jasstudies.com/Makaleler/1520018130_15-Monire%20Akbarpouran.pdf

reflexão e às tentativas de definição da narração épica tomar sua autonomia em relação aos textos e aos críticos ocidentais. O final do artigo traça as perspectivas críticas desde 1950.

Palavras-chave: Literatura turca; desejo da epopeia; Homero.

RÉSUMÉ : Cet article s'intéresse aux vifs débats intellectuels qui ont accompagné dans le monde turc la réception des discussions occidentales sur l'épopée, entre le début du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle. Ces débats sont d'abord liés à la notion de *littérature nationale* en Turquie et au "désir d'épopée" qui caractérise plus largement le tournant du XX^e siècle, dans une fascination pour l'épopée occidentale classique, et pour Homère en particulier. Dans la période suivante, l'étude des genres narratifs turcs (*destan, hikaye...*) passe au premier plan et permet à la réflexion et aux tentatives de définition de la narration épique de prendre leur autonomie par rapport aux textes et aux critiques occidentaux. La fin de l'article trace à grands traits les perspectives critiques depuis 1950.

Mots-clés : Littérature turque; désir de l'épopée; Homère.

Introdução

Os dicionários de língua turca oferecem vários equivalentes e sinônimos para traduzir a palavra francesa "epopée": *destan* (literalmente: "narrativa" – termo de origem persa), *hikaye* ("narrativa" – termo de origem árabe), *manzum hikaye* ("hikaye em versos"), *epik şiir* ("poema épico") e *epope* ("epopeia"). Essa variação do vocabulário não só testemunha as diferenças entre as definições francesa e turca, mas também as hesitações que têm marcado a história da crítica sobre o gênero – ou melhor, sobre os gêneros relacionados.

As tentativas de definir o gênero épico na Turquia não são muito antigas e não têm efetivamente uma longa tradição. Em 1856, o dicionário inglês-turco, redigido por James William Redhouse, define o substantivo *epic* como "um *hikaye* em forma de *qaside*¹⁶²", sublinhando assim sua dimensão panegírica. No dicionário turco-francês de Şemseddin Sami, publicado em 1883, a palavra *destan* (ou *dastan*) não tem nenhuma conotação heroica: "história, conto, poema popular sobre um evento ou uma pessoa¹⁶³". O ponto de partida das especulações sobre o gênero épico na Turquia corresponde à recepção de Homero, ou melhor, à recepção das teorias francesas sobre a epopeia, as quais tomam a *Ilíada* como modelo perfeito. Esta recepção, que se inicia nos últimos anos do século XIX e se estende até os anos 1920, coincide com a corrente de pensamento conhecido sob o nome de *literatura nacional*¹⁶⁴. Nessa época, quando a Turquia constrói um Estado, a falta de uma epopeia nacional se faz sentir; os turcos se esforçam

¹⁶² O *qaside* é uma das formas poéticas emprestada das literaturas árabe e persa do século XIV. Os primeiros exemplos de *qaside* em turco são panegíricos e não demonstram grande diferença dos poemas panegíricos dedicados aos khans turcos, antes da conversão dos turcos ao Islã. Ver Pala, Iskender, "Kaside", in *Islam Encyclopedisi*, 2001, Vol 24, p. 564-566. Este empréstimo e muitos outros acontecem no contexto da literatura de *diwan*, a literatura oficial, associada à vida na corte, profundamente inspirada pela língua e literatura árabe e persa e fortemente marcada pelo lirismo e pelo simbolismo místico. Redhouse, James William, *An English And Turkish Dictionary*, Londres, B. Quartish, 1856.

¹⁶³ Sami, Şemseddin, *Kamus-i Firansavi*, [Dicionário turco-francês], Istanbul, Imprimerie Mihran, 1883.

¹⁶⁴ A *literatura nacional* é o nome de uma corrente literária de um vasto âmbito sócio-político, nascida em 1911 em torno da revista *Genç Kalemler Dergisi* [A revista das jovens plumas], publicada em 1910-1912. Como o nome sugere, essa corrente visava voltar-se para o povo (a nação) e dirigir-se a ele.

para remediar a situação¹⁶⁵. Dois grupos de *destan* – narrativas – turcos, de tema heroico, vão servir de referência: os *destan* anteriores ao período islâmico, dos quais não restam mais que vestígios¹⁶⁶: *Ergenekon*¹⁶⁷ e *destan d'Oghuz kagan*¹⁶⁸, e de outros do período islâmico – o *destan* de *Danishmend Gazi*¹⁶⁹, por exemplo.

A descoberta do *Livro de Dede Korkut* e sua primeira publicação em 1914 constituíram um novo impulso nos estudos épicos¹⁷⁰. Desde sua descoberta, o *Livro de Dede Korkut* tem sido comparado às

¹⁶⁵ As mesmas atitudes encontram-se no caso da criação do *Kalevala*, epopeia finlandesa, do século XIX cf. Moreau, Jean-Luc, “De la poésie populaire finnoise à l'épopée finlandaise. Le *Kalevala*”, in *Épopées du monde: pour un panorama (presque) général*, Feuillebois-Pierunik, Ève (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 425-436.) et de l'épopée grecque, le *Digénis Akritas* (cf. Palágyi, Tivadar. “La *Chanson de Roland* et le *Digénis Akritas* dans l'histoire littéraire: construction du passé national en France et en Grèce au tournant du XIXème et du XXème siècles”, *Cahiers de la Nouvelle Europe*, Paris, L'Harmattan, 2008/8, p. 35-48.)

¹⁶⁶ O *destan* de Oghuz Kagan e o *Ergenekon* foram os primeiros *destan* turcos que chamaram a atenção dos pesquisadores sobre a epopeia turca, dotando de um passado imaginário e mítico os turcos ávidos por uma identidade nacional. O turcólogo W. Radloff publicou pela primeira vez o *destan* Oghuz Kagan em 1891. Uma segunda edição, mais popular, foi feita em 1936, por W. Bang e G.R. Rahmeti. Quanto ao *destan* *Ergenekon*, temos apenas a versão citada no *Câmi'ü't-Tevarih*, de Reşididdin, do século XIII. Esta será recuperada quatro séculos mais tarde, no século XVII, por um outro historiador, Ebulgazi Bahadır Han.

¹⁶⁷ Publicada pela primeira vez em 1914 (Gökalp, Ziya, *Kızıl elma*, [A maçã vermelha], Istanbul, Ötüken, 2015), essa narrativa mítica é conhecida em várias versões. O debate sobre sua origem se mantém vivo: alguns a consideram uma narrativa turca e outros, uma narrativa mongol. Estes argumentam que se trata de uma narrativa mongol que teve uma versão turca construída no apogeu do nacionalismo turco, por Rabia Kadri. Este último estabeleceu os paralelismos entre essa narrativa (tida como mongol) e uma narrativa turca e concluiu que se tratava de uma narrativa em comum. Seja como for, a vontade de epopeia nos turcos da época fez dessa narrativa um dos pilares de sua identidade. (Özkan, İsa, *Ergenekon Destanı Hakkında*, [Observações sobre o *destan* de *Ergenekon*], *Türk Yurdu dergisi*, N° 265 (2009), p. 43-47).

¹⁶⁸ Publicada pela primeira vez em 1936, trata-se de uma narrativa com forte colorido mítico, consagrada à vida do ancestral mítico da confederação tribal Oghuz, Oghuz khagan (Oğuz Kağan). O nome de Oghuz Kagan encontra-se sob várias formas em função das línguas dos povos que se apropriam desse *destan*: Oghuz Khagan, Oghuz Khan (nos textos ingleses), Oğuz Han (na Turquia), Oğuz Xan (no Azerbaijão), Oguz Kagan (em várias fontes francesas). Para mais informações, cf. Bang, W., & Arat, R. R. (éd.), *Oğuz Kağan Destanı*, [O *destan* de oghuz Kagan], Istanbul, Burhaneddin, 1936, vol. 18.; Gömeç, Saadettin, “The Identity of Oguz Kagan. The Oguz in the History and the Epics of Oguz Kagan”, *Oriente Moderno*, vol. 89, N° 1 (2009), p. 57-66.

¹⁶⁹ Conhecido também sob o nome de *Dânişmendnâme*, esse *destan* conta as façanhas e as guerras de *Danishmend Gazi*, o segundo chefe da dinastia *Danishmendide*, fundada após a batalha de *Manzikert* na Anatólia. A palavra árabe *gazi* designa aqueles que fizeram a guerra santa. Esse termo une-se ao nome como título de numerosos heróis épicos na Anatólia.

¹⁷⁰ O *Livro de Dede Korkut* é conhecido por três manuscritos: o de Dresdem (135 páginas) é o mais completo, ele contém doze narrativas e uma introdução; o de Berlim (34 páginas) é uma cópia e serviu de referência para a publicação de Von Diez; o do Vaticano (109 páginas) comporta introdução e cinco narrativas. E. Rossi considera o manuscrito do Vaticano (no qual o dialeto é o antigo anatoliano osmandi) mais “autêntico” que o de Dresdem, no qual a língua apresenta características do dialeto azeri. Estes três manuscritos são em alfabeto árabe e a maior parte dos pesquisadores os datam do século XVI. O *Livro de Dede Korkut* foi traduzido para o alemão e publicado por Von Diez em 1815. Barthold publica uma tradução russa de quatro narrativas entre os anos 1894-1904. A primeira publicação na Turquia não foi antes de 1914, em alfabeto árabe e depois do manuscrito de Berlim, graças a Kilisli Muallim Rifat Bilge (Rifat, Kilisli, *Kitab-i Dede Korkut ala lisan-i taife-i Oguzan*, [O livro de Dede Korkut na língua da tribo Oghuz]; *müstensihî Kilisli Rifat*, Istanbul, impressão Amire, 1914/1332). A primeira publicação integral do livro, em alfabeto turco moderno e acompanhada de comentários, data de 1938 e foi realizada por Orhan Şaik Gökyay (Gökyay, Orhan Şaik, *Dede Korkut*, Ankara, Arkadas, 1938). Para uma síntese detalhada sobre as primeiras obras que tratam do assunto, ver Bekki, Salahaddin, “Dedem Korkut Kitabı araştırmalarının 100 yıllık tarihi ve ‘100 temel eser’ kapsamında yayımlanan Dede Korkut Hikâyeleri adli kitapların niteliği üzerine bir değerlendirme”, [História dos cem anos de estudos sobre o *Livro de Dede Korkut* e investigação sobre os livros que

epopeias homéricas¹⁷¹. Porém, encontramos o mesmo problema da discordância do vocabulário crítico: os termos utilizados para designar o texto – *hikaye* e *destan* – aplicam-se por vezes às narrativas heroicas do *Livro de Dede Korkut* e outras vezes, às narrativas amorosas como *Ashik Garib ile Shah Sanam*¹⁷². *Hikaye* é um termo árabe correspondente à narrativa inglesa¹⁷³, e *destan* é um termo de origem persa que significa também narrativa; em geral, indica as obras de tema heroico, porém pode também designar uma narrativa amorosa como *Asli ile Kerem*¹⁷⁴. Nas primeiras discussões em torno do *Livro de Dede Korkut*, os autores contentam-se em evocar o aspecto heroico de *destan* ou *hikaye* sem usar termos épico ou epopeia. Para eles, o vocábulo *destan* não aparece em nenhum manuscrito do *Livre de Dede Korkut*. Os termos *oghuzname*¹⁷⁵, *hikaye* e as expressões *boy boylamak* e *soy soylamak* ou *söy söylemek*¹⁷⁶ são apenas indicadores que nos permitem deduzir as características do gênero ao qual o *Livre de Dede Korkut* pertence. A partir da segunda metade do século XX, e depois de algumas hesitações, a maioria dos teóricos concorda que o *Livre de Dede Korkut* pertence à categoria épica; a maior parte das teorias sobre o gênero desenvolvem-se em torno dessa obra. As modificações da definição de epopeia para os turcos referem-se às diversas teorias sobre a origem do *Livre de Dede Korkut*, considerada a obra canônica do gênero. As

têm como título *Dede Korkut Hikâyeleri*, a partir de cem obras principais], In :Symposium international de *Düşünce Hayatımızda ve Kültürümüzde Dede Korkut*, Baybourt, 2015/21-22 mai. Yalçın-Kürşat Kara(éd.), Les éditions de l'université de Baybourt, 2015, p. 179-198.

¹⁷¹ Quando Von Diez traduziu o texto para o alemão, em 1815, ele se interessou essencialmente pelas afinidades que existem entre o Ciclope do *Livro de Dede Korkut*, Depegöz, e Polifeno, na *Odisseia*. Ver Von Diez, Heinrich Friedrich, "Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Alterthümern", *Religion und Regierungsverfassung*, Nicolai, 1815. Vol.2.

¹⁷² Sobre essa narrativa, ver Luffin, Xavier, *Le long voyage d'Ashik Garip*, Paris, L'Harmattan, 2005.

¹⁷³ Sobre esse paralelismo, ver Boratav, Pertev Naili, *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*, [As *hikaye* populares e a tradição da *Hikaye* popular], Istanbul, Adam, 1946.

¹⁷⁴ Para aplicação da palavra *destan* nessa narrativa, ver Akkaya, Özcan, "Türk Halk Hikâyelerinde Hak Âşıklığı", [Os *ashiks* de Deus nas *hikaye* populares], *Université de Çankırı Karatekin, Sosyal Bilimler Ens. Dergisi*, N 2 (2010), p. 1-10.

¹⁷⁵ Genealogias que contam a vida dos reis e heróis da tribo oguzes.

¹⁷⁶ Os especialistas não concordam mais no que se refere a definição desses termos. Muharram Ergin, nas suas análises do *Livro de Dede Korkut*, aborda o assunto e sustenta que as partes em versos pertencem a uma epopeia anterior, composta de diálogos e monólogos chamados de *söys* (poemas); enquanto que *boy* é sinônimo de narrativa (verbo *boylamak*: fazer um *destan*) (Muharrem, Ergin, *Dede Korkut Kitabı I*, [O *Livro de Dede Korkut I*], Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997). Esta consideração de Ergin baseia-se no manuscrito de Dresden, em que doze narrativas levam o título de *Boy* (por exemplo : *Dirse Han oğlu Bogaç Han Boyu* – a narrativa de Boghac khan, o filho de Dirse khan). Ver Nebiyeva, Ülker, oğuz epik düşüncesinin kaynağı olarak kitab-i dede korkut'un dresden nüshası, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 2008, vol. 14, N° 36.). Observemos que Ergin não considera esse *boy* como *destan*, em função de seu reduzido tamanho, mas como passagens que fizeram provavelmente parte de um *destan* anterior. Já Altan Gökalp, o tradutor francês do *Livro de Dede Korkut*, relaciona a palavra *soy* a um termo antigo que designa 'osso' – daí o verbo *soylamak* significar "buscar as origens, investigar, glorificar alguém por suas origens". Traduzindo a palavra *boy* como clã, ele propõe "o dito sobre o osso e sobre o clã" ou "dizer sobre o clã ou sobre a linhagem" como equivalente da expressão já citada e parte dessa análise para estudar a organização social dos Oghuz (Gökalp, Altan, "Le Dit de l'os et du clan : De l'ordre segmentaire oghouz au village anatolien". *L'Homme*, 1987, p. 83).

outras obras épicas são ou como *Köroğlu*, marginalizadas diante da idade e hegemonia de *Dede*, ou descartadas como a epopeia quirguiz *Manas* – por ela pertencer a outro ramo de povos turcos.

Os últimos anos do século XX representam um novo momento nessa história da pesquisa: os teóricos terão uma maior tendência a definir o gênero *destan* de forma indutiva, estudando vários *destan*. Eles evitarão cada vez mais reutilizar as definições abstratas importadas do Ocidente. Assim, na Turquia, o termo *destan* será cada vez mais conhecido como o equivalente exato à “epopeia”, enquanto que para outros povos turcos, como no Azerbaijão ou nos países da Ásia Menor, o termo conserva ainda sua ambivalência.

Interessa-nos aqui, acima de tudo, o termo *destan* e os debates que tiveram lugar em torno desse termo na Turquia, quando os turcos estavam buscando uma epopeia nacional. Para tanto, teremos que considerar outros termos concorrentes ou sinônimos, mas o essencial é relatar a intensa atividade intelectual daquela época.

A recepção de Homero e a questão da literatura nacional

A introdução dos termos *epopeia*, *épico* e *epos* na literatura turca acompanha a recepção de Homero, por meio da literatura francesa pelos turcos da Turquia, e por meio da literatura russa pelos Azerbaijanos. As tentativas de substituir as palavras epopeia e *epos* por um equivalente turco constituem uma rica história de tradução e de criação de novos termos literários, e sobretudo uma rica discussão em torno da noção de epopeia.

Desde 1911, e em torno da noção de *literatura nacional*, inicia-se uma série de discussões que – dada a associação entre a ideia da literatura nacional e da concepção do gênero épico naquela época (1911-1923) – deu origem a debates sobre o gênero épico. Naquele ano, Mehmet Fuad Köprülü, que aspirava a um humanismo sem fronteiras, aborda em um artigo a questão da literatura nacional. Nesse primeiro momento de sua carreira, M. F. Köprülü recusa a possibilidade da criação de uma literatura nacional turca, referindo-se a Hippolyte Taine: “à época [moderna]”, a criação de uma “literatura nacional” era impossível; para o passado, talvez podíamos falar em literatura nacional – as antigas epopeias nacionais francesas como uma quantidade limitada de *destan* turcos podiam talvez desenhar um retrato da nação –, mas no século XX as trocas internacionais não permitiam que tal literatura nascesse¹⁷⁷. No dia

¹⁷⁷ Köprülü, Mehmet Fuad, 1911, via Levend, Ağâh Sırrı, *Edebiyat Tarihi Dersleri: Tanzimat Edebiyatı*, [Lições de história da literatura: Tanzimat], Istanbul, Marifet, 1934.

seguinte, Ali Canip Yöntem respondeu a ele – utilizando um pseudônimo – colocando-se totalmente a favor da *nova língua* e do *novo espírito*¹⁷⁸ que caracterizavam, segundo ele, a nação turca.

Para A. C. Yöntem, um povo não se distingue pela raça, mas pela língua, e o povo turco tem uma consciência coletiva vivendo nos mitos e nas lendas de língua turca, que são as verdadeiras fontes para conhecer o *espírito nacional*¹⁷⁹. Ele acusa Köprülü de desconhecer seu povo e de convidar as pessoas a “vestir as roupas à moda antiga” e a “cantar”¹⁸⁰ os *destan* chorosos à beira do rio¹⁸¹. Ele insiste que os defensores da nova língua não vão levá-lo de volta a Karakorum¹⁸² e não o farão viver como Oghuz Khan¹⁸³. Como destacou Kani İrfan Karakoç, na sua tese de doutorado, o contraste entre as duas concepções de povo e de literatura nacional pode evocar duas concepções de *destan*: a primeira retomada dos *destan* arcaicos que o nacionalismo turco trouxe à tona, e a segunda, dos *destan* líricos profundamente marcados pelos motivos da literatura de *diwan*.

Três anos mais tarde, em 1914, no manual escolar escrito por M. F. Köprülü e Süleyman Şahabeddinle, aparecem as novas referências: a *Ilíada* e a *Odisseia*. Os autores apresentam “os gêneros recém introduzidos à literatura turca como *destan*, canção e teatro.”¹⁸⁴ Embora a parte do manual dedicada a esses novos gêneros seja apenas a última e uma das menores, ela poderia ser considerada como uma das primeiras tentativas dos turcos não só de refletir sobre o gênero épico, mas também de apropriar-se das concepções europeias sobre ele. Ao passo que o termo *destan*, como vimos, pode referir-se às narrativas amorosas tanto quanto heroicas. M. F. Köprülü apresenta-o como um novo gênero, como “canção” e “teatro”. O autor o definiu por referência à epopeia francesa, o objetivo era torná-lo um termo incontestável equivalente à “epopeia”.

Existia um tratado de literatura definindo o *destan* antes de seu contato com a epopeia? O público já tinha uma definição bem determinada do gênero? Sabe-se seguramente que os turcos conheciam o termo e utilizavam-no amplamente, no entanto nenhuma definição canônica e escrita pode ser deduzida

¹⁷⁸ Destaca-se que a nova língua é um coceito-chave no discurso patriótico dos anos 1911-1923, que procura substituir a identidade otomana, focada na religião e no território do império, por uma identidade turca, focada na raça. (Seyfeddin, Ömer, “Yeni lisan”, [A nova língua], *Genç Kalemler*, 1911, p. 75-81). O mesmo acontece com as noções de *raça* ou *povo turcos* e com o *espírito nacional*, que constituem argumentos fundamentais nos debates sobre o gênero. Yöntem, Ali Canip, “Sanat ve Edebiyat-Millî Lisan ve Millî Edebiyat”, [Arte nacional e literatura nacional. A língua e a literatura nacionais], *Genç Kalemler*, vol. 2, N° 3 (1327/1911/ mai), p. 47-52.

¹⁷⁹ Ver Yöntem, Ali Canip (sob o pseudônimo de Yekta Bâhir), “Millî Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir”, [O que se entende por “literatura nacional” ou melhor, “popular”?], *Genç Kalemler*, vol. 2 (1911/ Juin), p. 4-13.

¹⁸⁰ O verbo utilizado (*inşad etmek*) é antigo e está em desuso, refere-se à tradição oral e significa cantar. cf. Osmanlıca Türkçe Sözlük, disponível em: <http://www.luggat.com/48592/inşad>, acesso em: 9/13/2016.

¹⁸¹ Yöntem, Ali Canip, “Millî Daha...” *op. cit.*

¹⁸² A capital do Império mongol no século XIII.

¹⁸³ Yöntem, Ali Canip, “Millî Daha...” *op. cit.*

¹⁸⁴ Köprülü. Mehmet Fuad & Şahabeddin. Süleyman, *Malumat-ı Edebiyye*, [Específico de literatura], Istanbul, Kanaat, 1914.

pelos textos da época. Notemos que Köprülü usa *destan* sem dizer uma palavra sobre o passado do termo nem de sua conotação turca, e sem fazer alusão ao termo “epopeia”, que ele traduz. Além disso, a definição que ele dá refere-se apenas à *Ilíada* e às epopeias indianas. Quando ele se indaga sobre o “nosso *destan*”, é para assegurar que entre as obras reunidas sob o nome de *Literatura de Diwan*, não há nenhuma do gênero *destan*. Ele conclui que é normal em uma literatura saturada de sentimentos pessoais não haja muito o que se refira à “vida real da nação”, que é, para ele, o traço marcante da epopeia.

Em sua argumentação, Köprülü retoma sobretudo a ideia de evolução dos gêneros em alusão a Victor Hugo e a Brunetière. A concepção do *destan* está neste contexto muito afastada daquela dos *ashik*¹⁸⁵ e de seu público, para quem os *destan* não são impessoais nem distante de sua vida cotidiana¹⁸⁶. Para M. F. Köprülü, o *destan* encena os atos heroicos de uma pessoa ou de uma nação. É importante lembrar sobretudo sua definição, já que ela está associada à vida social. O autor considera que o *destan* aparece entre os povos que têm uma vida coletiva e social em falta no Oriente¹⁸⁷. Para ele, a literatura oriental limita-se aos mundos árabe, persa e turco, e resume-se à literatura de *diwan*. Usando a teoria da evolução de Spencer, que afirma pertencer a epopeia à uma época anterior em relação a outros gêneros, o crítico turco acha mais “natural” que a epopeia tenha vindo depois da canção. De fato, ele distingue duas etapas: na primeira etapa, a canção dá ao homem a oportunidade de declamar “seu amor”, “sua paixão”, “seus sentimentos egoístas” – e dentro de um cenário mítico, possivelmente religioso; em uma segunda etapa, o homem ocupa-se dos “conflitos e das crises”; no momento em que se criam as sociedades e as nações, a epopeia é responsável por representar esse “espírito coletivo¹⁸⁸”. Embora admita-se que outrora

¹⁸⁵ A palavra de origem árabe (عاشق) designa “aquele que se apaixonou” e, em algumas tradições (na Anatólia, no Azerbaijão e no Irã), substitui os termos mais arcaicos como *ozan* e *bakhshi* para designar os profissionais que recitam e cantam os *destan* que eles criam (o que tem se tornado raro nos últimos cinquenta anos) ou os *destan* anônimos. Eles tocam o *saz* e frequentemente usam roupas tradicionalmente reservadas a essa profissão. Essa mudança relaciona-se com dois fenômenos : 1) a expressão *ashik de Deus (hak ashiklari)* mostra bem que, desde os séculos XIII-XIV, as recitações de *destan* são associadas aos círculos de sufis colonizadores que participavam dos *gazas* e intalaram-se nos novos territórios; 2) o abrandamento dos ânimos teria resultado da fixação e islamização dos turcos nos novos territórios, e o impacto das literaturas líricas persa e árabe poderia ter mudado o status do *ozan* ou do *bakhshi*. Segundo Özkül Çobanoğlu, a tradição *ashik* foi criada no século XVI. cf. Çobanoğlu, Özkül, *Âşik tarzı kültür geleneği ve destan türü*, [A tradição cultural do estilo dos *ashik* e o gênero do *destan*], Ankara, Akçağ, 2000.

¹⁸⁶ O impacto da recitação do *destan* no cotidiano é ainda significativo no Irã. Assim um habitante armênio de Úrmia conta sobre a mudança de atitude de seu vizinho mulçumano em relação à escuta do *destan* de *Asli et Kerem*. Nos anos de 1970, a rádio local de Úrmia dedicou um programa às recitações do *Ashik Dehgan*. A família do narrador tinha duas galinhas que sempre iam ao quintal do vizinho mulçumano. Ele ouvia esse programa toda noite e indignava-se cada vez que o pai de *Asli*, a moça armênia, levava-a para longe de seu amado mulçumano, para evitar o casamento dela. Ele então deixava as galinhas irem para seu quintal. Depois de dezenas de sessões, quando no *destan* o pai da amada começa a preparar outra estratégia, o vizinho enerva-se novamente contra as galinhas... (Akbarpouran, Monire, “Ghoft-e gui darbarez-e honar-e dastan sorayi-e ashigi”, گفتگوی درباره ی هنر، [Entrevista sobre a tradição dos *Ashiks*], *Elbilimi*, N° 82 (2016), p. 131-146).

¹⁸⁷ Köprülü. Mehmet Fuad & Şahabeddin. Süleyman, *Malumat-ı Edebiyye*, [Précis de littérature], Istanbul, Kanaat, 1914.

¹⁸⁸ *op. cit.*, p. 251-252.

tenha havido entre os turcos obras dignas aproximativamente desse qualificativo, não tarda evidenciar o fato de que não resta nada e que nenhuma dessas obras refletem a vida da nação. Nenhuma então poderia ser considerada uma epopeia. É por essas mesmas razões (lirismo, subjetividade, sentimentos pessoais) que se exclui o *Shâh-Nâme*, de Ferdowsi e a poesia épica árabe¹⁸⁹.

Embora M. F. Köprülü, apesar de suas referências constantes às teorias e aos conceitos europeus, em particular francês, conserve o termo *destan*, o termo *epope* (transcrição turca de “*epopée*”) entra no discurso crítico e literário do Império Otomano nesse mesmo período. Em 1918, A. C. Yöntem publica um artigo intitulado “O que é a epopeia?”, em que ele coloca a questão do gênero, argumentando a respeito da teoria da criação coletiva da epopeia¹⁹⁰. Ele sustenta a ideia de que na era moderna a criação de novas epopeias é impossível. Segundo ele, se os Gregos puderam escrevê-la, foi em função de o tema da epopeia viver na consciência deles antes que um Homero o fizesse de matéria de seu poema – ao passo que a vida moderna não produz mais tais temas. Ele cita as definições elaboradas nos séculos XVIII e XIX na França¹⁹¹, e então dá uma definição diferente daquela dos *destan*. Convencido que a palavra epopeia não tem nenhum equivalente em turco e que não se pode traduzi-la, A. C. Yöntem introduz o termo *epope* no discurso crítico e literário turco, sem o aplicar aos *destan* contemporâneos ou antigos.

R. Filizok, em um artigo dedicado à apresentação da obra de A. C. Yöntem, destaca que, para A. C. Yöntem, a *Ilíada* carregava a marca da sociedade, como também do indivíduo, sendo o produto da união entre os valores individuais e coletivos. Assim, o plano a seguir na literatura turca é claro para Filizok: o casamento da cultura popular com a criação individual pode evidentemente ainda fazer nascer obras originais com uma coloração épica. “Obras com coloração épica”, mas não epopeias¹⁹². Ele realmente dá continuidade em outros três artigos: “É a epopeia um gênero moderno?”¹⁹³, “Novamente sobre epopeia¹⁹⁴”, “Da literatura estrangeira, quem é Homero? A que gênero pertencem a *Ilíada* e a *Odisseia*?”¹⁹⁵. Nesses artigos, ele explica as duas etapas necessárias para a criação da epopeia: 1) a criação coletiva de mitos e de lendas; 2) a transformação dessa matéria bruta em epopeia por um poeta. O que é particularmente interessante nessa observação de Yöntem é que para ele os dois *destan* turcos

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ Yöntem, Ali Canip, “Epopé Nedir?”, [O que é a epopeia?], *Yeni Mecmua*, vol. 2, N° 62 (1918/ Juillet), p. 193-195.

¹⁹¹ *op. cit.* p. 114-117.

¹⁹² *op. cit.* p. 123.

¹⁹³ Yöntem, Ali Canip, “Epopé Asrı Bir Nevi Midir?”, [É a epopeia um gênero contemporâneo?] *Büyük Mecmua*, 1919 / Mars, N° 4, p. 58-59.

¹⁹⁴ Yöntem, Ali Canip, “Yine Epopeye Dair”, [Novamente sobre a epopeia], *Büyük Mecmua*, 1919 (1335) /Avril, N°6, p. 84-85.

¹⁹⁵ Yöntem, Ali Canip, “Ecnebî Edebiyatı, Homer Kimdir? İlyada ve Odisse Nasıl Eserlerdir?”, [Da literatura estrangeira, quem é Homero? A que gênero pertencem a *Ilíada* e a *Odisseia*?], *Millî Talim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası*, 1918 (1334) / Août, N° 5, p. 7-18.

*Battalname*¹⁹⁶ e *Köroğlu*¹⁹⁷ permaneceram na primeira etapa – nenhum poeta os transformou em epopeias. E agora não se pode ir mais longe: a epopeia não pode ser criada em uma época em que o racionalismo se sobrepõe à imaginação. Como exemplo de obra com coloração épica e original que se aproxima da epopeia, ele cita *La Henriade*, de Voltaire, uma bela história da França, mas não é uma epopeia¹⁹⁸. Ele também insiste na origem oral das epopeias homéricas, citando as teorias que colocam em cheque a existência de Homero como autor desses poemas. Explicando diferentes classificações da epopeia no Ocidente, ele faz alusão à epopeia romântica, mas para negá-la: o termo, para ele, deve ser reservado para a forma da qual a *Ilíada* é o modelo¹⁹⁹.

Em 1919, F. Köprülü, em um artigo intitulado “A questão da epopeia”²⁰⁰, contesta essa tese de A. C. Yöntem. Nesse artigo, ele usa o termo francês para argumentar justamente que a epopeia é sempre possível. Köprülü sustenta que a literatura turca se encontrava no fim do século XIX e no começo do XX em uma época romântica; era normal que ela se voltasse para o passado e para o folclore para criar epopeia. Ele aconselha, portanto, o retorno aos antigos *destan*, ou melhor, ao que resta deles, e insiste que esse retorno não é para tomá-los como eles são, mas para adaptá-los à época²⁰¹. É a partir da crítica de Yöntem, e das conclusões tiradas do livro de Ribot²⁰², que Köprülü ataca as teorias apresentadas pela corrente da *literatura nacional*²⁰³. Em essência, Köprülü desenvolve a ideia de que é possível coletar o que resta dos *destan* nacionais para constituir um *destan* que casaria as exigências do gênero épico. Seu pensamento, portanto, evoluiu amplamente desde seus primeiros trabalhos.

Essa mudança de Köprülü sobre a concepção do gênero ainda é mais evidente um ano depois de sua *História da literatura turca*. Ali, ele usa a palavra *destan* (tornada *milli destan* ou epopeia nacional), cuja definição se amplia o suficiente para incluir um maior número de obras épicas. O *Shâh-Nâme*, de Ferdowsi, desta vez pôde ser incluído na lista, ele é visto posteriormente por Ferdowsi como tendo sido

¹⁹⁶ Intitulado igualmente *Battal Gazi destani*, trata-se da narrativa épica criada em torno da vida fabulosa de um certo Seyed Battal Gazi, comandante árabe na guerra entre os Umayyads e Bizâncio, nos séculos VII e VIII, e escrita em prosa nos séculos XII e XIII. Ver Say, Yağmur, *Türk İslam tarihinde ve geleneğinde Seyyid Battal Gazi ve Battalname*, [Seyyid Battal Gazi et Battalname na história e a tradição turco-islâmica], Ankara, Sistem Ofset Matbaacılık, 2009. Disponível em : <http://www.eskisehir.gov.tr/sarici/battalname-kitap.pdf> (acessado em 15/02/2015).

¹⁹⁷ Epopeia criada no século XVI e ainda viva na Turquia, no Azerbaijão, no Irã e também nos países da Ásia Menor.

¹⁹⁸ Filizok, Rıza, *Ali Canip'in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma*, [Estudo sobre a vida e a obra de Ali Canip], Izmir, éditions de l'université d'Ege, 2001, p. 118.

¹⁹⁹ *op. cit.*, p. 117-118

²⁰⁰ Köprülü, Mehmet Fuad, “Epepe Meselesi”, [A questão da epopeia], *Büyük Mecmua*, N°5, 1919. p. 68-69.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² O filósofo francês Théodule Ribot (1839-1916) desenvolve através de várias obras uma filosofia dos sentimentos.

²⁰³ Citado por Karakoç, Kani İrfan, “*Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatı'nın İnşası (1923-1950)*”, [O processo de constituição do Estado-Nação e a construção da literatura turca], Tese de Doutorado, universidade de Ankara, 2002.

“fixado por escrito”. Em seguida, o autor dedica uma seção aos *destan* turcos. Ele procura determinar o território de cada *destan* e desenha assim o trajeto das migrações turcas.

É difícil precisar o elemento que causou essa mudança de ponto de vista em Köprülü, mas o que é evidente é que *O Livro de Dede Korkut* é a essa altura bem conhecido e que o autor o apresenta (bem como o *destan* de *Köroğlu*) como uma versão escrita de *destan* pré-islâmicos. Parece que a descoberta do *Livro de Dede Korkut* levou o pesquisador a desenvolver e corrigir sua primeira concepção dos *destan* turcos. Um segundo elemento é a descoberta dos *destan* de outros povos turcos pelos intelectuais que começam a defini-los, referindo-se a esses outros povos mais que aos Árabes e Persas (e, ainda que em matéria de epopeia, eles não puderam impedir a penetração do *Shâh-Nâme*²⁰⁴). A fama de *Köroğlu* é nessa época muito grande e generalizada para que Köprülü não o conhecesse. Apesar de ele não falar sobre o livro antes, não terá sido por causa do *status* inferior que ele concedeu a um *destan* que ele sempre recitou e cantou? Não seria isso um sinal que o mesmo termo, *destan*, não tem sempre a mesma conotação ou denotação para os críticos e teóricos?

Oghur Erol, em sua tese, assinala a publicação de A. C. Yöntem de um manual escolar de literatura, entre os anos de 1925 e 1928, onde se encontra uma categoria chamada “*as formas da poesia nacional*”. Nesta categoria, o *destan* aparece ao lado de outras formas, como por exemplo *koşma*²⁰⁵ ou *tuyug*²⁰⁶; não é uma questão de gênero, mas de *forma*²⁰⁷. Na nova edição do mesmo manual, em 1929, reeditada com outro título (*Literatura dos ashik e formas da poesia nacional*), o *destan*, o *koşma* e o *tuyug* são sempre reunidos em uma mesma categoria e algumas explicações (como alguns extratos de literatura dos *ashik* presentes no livro) acentuam a inclusão do *destan* na tradição oral²⁰⁸. K. İ. Karakoç – autor de uma tese em que o objetivo é estudar a construção da literatura durante o processo de construção de Estado-Nação na Turquia – ressalta a existência de programas de rádio dedicados ao *destan*. Nesse caso, ele não é entendido como um gênero escrito, mas como um longo poema em estilo épico, em que o tema podia variar e celebrar tanto o sucesso dos dirigentes da República, quanto dos “*gazi*”²⁰⁹. Em outras partes desses

²⁰⁴ Köprülü, Mehmet Fuad, *Türk edebiyatı tarihi*, [História da literatura turca], Istanbul, Imprimerie Amere (em alfabeto árabe), 1920

²⁰⁵ Uma forma poética composta de 2-4 quadras, de versos octossílabos e hendecassílabos.

²⁰⁶ Forma poética muito antiga em quadra.

²⁰⁷ Erol, Oğur, “Ali Canip Yöntem'in Cumhuriyet Döneminde Edebiyat Öğretimi İçin Hazırladığı Ders Kitapları”, [Os manuais escolares organizados por Ali Canip Yöntem para o ensino de literatura no período da república], *Revue de la faculté de l'éducation de l'université d'Uludağ*, 2009, vol. 22, N° 2., p. 285.

²⁰⁸ *op. cit.*

²⁰⁹ Karakoç, Kani İrfan, “*Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatı'nın İnşası (1923-1950)*”, [O processo de constituição de Estado-Nação e a construção da literatura turca], Tese de Doutorado, Universidade de Ankara, 2002. p. 154.

mesmos programas, o *destan* referia-se aos poemas compostos e cantados dentro da tradição oral pelos *ashik*²¹⁰. A epopeia continuava admirada e inacessível com suas conotações eurocêntricas.

Em uma obra de 2013, O. A. Kayabaşı e R. G Kayabaşı mostraram que todos os participantes desse debate, reunidos em torno da “questão da literatura nacional”, admiravam a literatura grega antiga, mas não quiseram um modelo, nem uma fonte de inspiração como fizeram os Europeus. Por isso, eles preferiram se referir à cultura turca e aos antigos *destan* turcos²¹¹. Como conciliar esta constatação com as propostas de A. C. Yöntem sobre “as roupas à moda antiga” e os “*destan* chorosos”? É possível dizer que eles atribuem dois significados diferentes ao *destan*? Um, antigo, refere-se a uma realidade que eles admiravam; o outro, fazia referência a uma parte do repertório desprezado dos *ashik* da época? As observações sobre esse tema não são suficientemente claras. Não é descabido pensar que se A. C. Yöntem prefere a palavra francesa e que a usa apenas em um número limitado de obras europeias, é justamente porque ele não pode partir de uma definição fixa do *destan*, que será comparável em precisão às definições construídas a partir das epopeias homéricas. Assim, ele conserva o termo francês *épopée* – em grafia turca – e coloca apenas no subtítulo a palavra *destan* acompanhada do adjetivo *nacional*²¹². Presumindo haver algum parentesco com o *destan* turco, a epopeia, dentro dessa perspectiva, destaca-se por ser *nacional*. O autor não aborda a questão do que faz um *destan* ser nacional, mas parece que a resposta provavelmente está na etapa da criação individual, a única, para ele, que falta aos *destan* turcos.

Possivelmente é na mesma perspectiva que Cenap Şahabettin, crítico e jornalista contemporâneo de Yöntem, usa o termo “era da epopeia-*destan*²¹³”, sem admitir que o *destan* seja o equivalente à epopeia. A esta última, ele credita a seu processo de criação, uma etapa a mais que o *destan*. Se a maioria dos teóricos se referiam à falta de uma etapa – recuperável ou não – Zia Gökalp escolhe um retrocesso. Embora ele não se refira ao termo *épopée* ou a uma concepção explícita dele, Ziya Gökalp classifica os *destan* turcos e coloca-os sob o título de *menkıbe* e *ustûre*²¹⁴. Esses dois termos árabes existiam já entre

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ Kayabaşı, Onur Alp et Kayabaşı, Rabia Gökçen, “Ali Canip Yöntem ve Batı’dan Giren Bir Terim : Epope”, [Ali Canip Yöntem e um termo importado do Ocidente (*epope*)], *21Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, vol. 2, N° 4 (2013), p. 153-160. p. 154.

²¹² Filizok, Rıza, *Ali Canip'in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma*, [Um estudo sobre a vida e a obra de Ali Canip], Izmir, éditions de l’université d’Ege, 2001. p. 15.

²¹³ Ercilasun, Ahmet Bican Bilge, “Meşrutiyet Tenkidinde Batıdan Giren Terimler”, [Os termos importados do Ocidente na crítica ao período da Constituição], *Electronic Turkish Studies*, vol. 4, N° 1-1 (2009/ hiver), p. 373-408.

²¹⁴ *Menkıbe*: depois da *Enciclopédia turca do islam*, o termo aplicava-se à origem das narrativas de virtudes dos companheiros do Profeta e foi a partir do século XI que os *menkıbe* também começam a contar os prodígios realizados por homens santos e míticos sufis. Depois do século XII e da organização de diversas escolas sufis, o termo é também usado nas biografias de chefes de tribos e de sufis famosos. Şahin, Haşim, “Menâkıbnâme”, In : *Islam ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, 2004, vol. 29, p. 112-114. *Ustûre*: No dicionário turco-otomano, esse termo é a tradução exata de “mitologia” e não há nenhuma conotação épica. (Ver, *online* : <http://www.luggat.com/117790/usture>).

os turcos, mas os significados conferidos pelo autor são bem diferentes dos encontrados nos dicionários do período otomano. Venerando o passado mítico turco e os *destan* recentemente redescobertos, Zia Gökalp recorreu a esses termos mais arcaicos a fim de evitar a banalidade e falta de originalidade do jargão da tradição oral. Assim, ele estabelece uma concepção mais original do gênero ao qual os fragmentos de *destan* que chegaram até nós teriam pertencido e destaca o significado mítico e místico do gênero²¹⁵.

Aqueles que usam a palavra *épopée*, como vimos, esforçam-se em diferenciar o *destan* como uma forma literária do repertório dos *ashik* – lendas e mitos dos quais nenhum poeta fez uma epopeia. Aqueles que preferem o termo *destan* utilizam-no para designar tanto os *destan* arcaicos quanto os *destan* mais recentes e as epopeias homéricas, mas eles não atribuem o mesmo valor às três categorias. Para esses autores, as epopeias homéricas constituem de fato os modelos perfeitos do gênero e sempre falta a última etapa – a composição por um poeta – aos *destan* arcaicos, mais próximos da era do *destan*, era que antecede à islamização e à fixação dos turcos, bem como sua divisão em vários ramos²¹⁶. Os *destan* não heroicos e os *destan* mais recentes cantados pelos *ashik* são agora qualificados como *hikaye*.

Apesar dos teóricos serem reticentes em assimilar o *destan* à epopeia, muitos criadores estão prontos para fazê-lo. Nos anos da guerra de independência turca, houve muitas tentativas de reescrita de *destan* turcos²¹⁷, como mostra a lista dada por Ali Duymaz na sua análise dos *destan* escritos por Ömer

²¹⁵ Ver Gökalp, Ziya, *Türk Töresi [1923], [A tradição turca]*, İstanbul, K.B.Y., 1976 ; Gökalp, Ziya, *Türk Medeniyeti Tarihi [1924]*, [História da civilização turca], İstanbul, K.B.Y., 1926. Apesar dessas duas denominações, *menkibe* e *ustûre*, propostas por Ziya Gökalp como equivalentes da epopeia nunca terem sido retomadas por seus sucessores, elas podem ser explicadas por referência aos próprios *destan*. Grande parte dos *destan* pré-islâmicos – para não dizer todos – chegaram até nós apenas em forma de narrativa, em forma de alusão nas crônicas do período islâmico. Não sabemos quase nada sobre suas formas originais. Quanto aos *destan* do período islâmico, há na maioria um santo ou um *gazi* como herói principal e eles podem facilmente ser inseridos no gênero islâmico *menkibe*. A grande influência do culto dos santos e dos *gazi* sobre os *destan* criados na Anatólia antes e durante o período otomano é inegável, o que explica o parentesco Zia Gökalp estabeleceu entre esses gêneros e o *destan*. Não faltam afinidade temáticas entre os dois gêneros e há grande quantidade de exemplos que comprovam a existência de uma concepção idêntica da narrativa da vida de santos sufis e as narrativa que contam as façanhas de um herói. O *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*, de Nazim Hikmet publicado pela primeira vez na Turquia em 1936, retoma um evento histórico da vida de um grande sufi do século XIV- XV. Esse mesmo *destan* é também comparado ao *destan* de Köroğlu. (Akdik, Hazel Melek, “Sözlü kültürden modern edebiyata bir köroğlu anlatısı : simavne kadısı oğlu Şeyh Bedreddin destanı” [Uma narrativa de Köroğlu da tradição oral à literatura moderna: o *destan* de Şeyh Bedreddin, o filho do juiz de Simavne], *Milli Folklor*, vol. 24, N° 96 (2012), p. 129-136). Nazim Hikmet propõe a narrativa da vida desse sufi em uma perspectiva épica bem próxima daquela do *destan* de Köroğlu.

²¹⁶ Esta ideia é cara aos pensadores e teóricos dos anos 1910-1930 e associada ao turanismo (movimento social), que concebe esses povos de origem turca como um conjunto sociocultural. Como A.C. Yöntem bem pontua, não se trata só da questão da raça, mas também da questão da língua.

²¹⁷ Também referida como “*época da guerra da libertação*”, esse período que vai de 1919 a 1922 começa com o colapso do Império Otomano no fim da primeira guerra mundial e se estende durante as guerras civis e a guerra de independência travada por Ata Türk contra as grandes potências que buscavam, seguindo o tratado de Sèvres, retomar os territórios perdidos do antigo império.

Seyfettin²¹⁸. Os escritores das obras nas quais o termo *destan* aparece nos títulos ou subtítulos certamente não compartilham da mesma concepção do gênero; eles podiam querer revivê-lo como tal ou criar o que lhes parecia serem verdadeiras epopeias a partir de fragmentos de *destan* arcaicos. Para Ziya Gökalp, *Altın Destanı* é o *destan* mais completo dos turcos e foi destinado a corresponder ao *Shâh-Nâme*, de Ferdowsi²¹⁹. Basri Gocul, com sua grande obra, “*Epopeia nacional dos Oghuz*”²²⁰, é o maior destaque dessa corrente. Nazim Hikmet²²¹ e Fazıl Hüsni Dağlarca²²² dedicam seus *destan* às guerras das quais são testemunhas. Enquanto M. N. Sepetçioğlu interessa-se em reescrever uma narrativa pré-islâmica sobre a criação, da qual há apenas um pequeno resumo²²³. A. Ziya Kozanoğlu²²⁴ prefere reescrever o *destan* de Battal Gazi. Niyazi Yıldırım dedica quase toda sua carreira, de 1952 a 1991, à criação de *destan* de todos os gêneros; ele reescreve os *destan* arcaicos e cria novos com temas guerreiros, abandona a versificação importada da literatura de *diwan* em favor da versificação tradicional turca e não hesita em introduzir nos seus *destan* os elementos emprestados da literatura mística e da literatura popular²²⁵. O poeta iraniano Bulud Qaraçorlu Sehend, por sua vez, escreve em versos as narrativas de Dede Korkut²²⁶.

Apesar dessa diversidade que marca a “renascença turca”, graças aos *destan*, para retomar a expressão de Ümmühan Topçu²²⁷, o patriotismo e a ideia de reviver o passado heroico com o objetivo de constituir uma nova identidade são o ponto em comum da maior parte dessas visões sobre o gênero. Na mesma perspectiva, duas outras coleções de poemas provenientes do mesmo movimento poderiam nos interessar na medida em que eles apresentam um *Shâh-Nâme* turco: o de Mithat Cemal Kuntay, publicado em 1945, utiliza a mesma métrica que o *Shâh-Nâme* original e o de Basri Gocul, publicado em 1955. Lâle

²¹⁸ Duymaz, Ali, “Ömer Seyfettin'in kaleme aldığı destanlar üzerine bir değerlendirme”, [Investigação sobre os *destan* escritos por Ömer Seyfettin], *Balikesir University Journal of Social Sciences Institute*, vol. 12, N° 21 (2009), p. 415.

²¹⁹ Gökalp, Ziya, *Altın Destan*, [O *destan* de ouro], *Genç Kalemler*, vol. III, N°14 (1327/ 1911), p. 41-43.

²²⁰ Ele oferece nessa obra uma narrativa de Oghuz khagan complementada por outros *destan* turcos, dentre os quais o *Livro de Dede Korkut*.

²²¹ Composto em 1941 e publicado pela primeira vez na Turquia, em 1956, *Kurtuluş Savaşı Destanı*, [O *destan* da guerra da libertação] será, em 1968, retomada com outro nome, ver Hikmet, Nâzım, *Kuvayi Milliye Destanı*, [O *destan* do exército nacional], (1956, primeiro título: *Kurtuluş Savaşı Destanı*, [O *destan* da guerra da libertação]), Istanbul, Bilgi, 1968.

²²² Citamos a título de exemplo *Çanakkale Destanı*, [O *destan* da guerra de Çanakkale] publicado em 1965.

²²³ Sepetçioğlu, Mustafa Necati, *Yaratılış ve Türeyiş*, [A criação e a procriação], Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965.

²²⁴ Kozanoğlu, Aptullah Ziya, *Battal Gazi Destanı: Türk romanı*, [*Destan de Battal Gazi: um romance turco*], Ankara, Atlas Kitabevi, 1965.

²²⁵ Sobre o aspecto místico nos *destan* de Niyazi, ver Durmuş, M. “Destan Şairi Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu'nun Asya'dan Anadolu'ya Göçen Ruha ve Ahi Evren Kültürüne Bakışı”, [sobre o “espírito” da Ásia introduzido pelos turcos na Anatólia durante sua imigração e a cultura de Ahi Evran], primeiro symposium internacional de *Ahilik Kültürü ve Kırşehir*, Kırşehir, 2008, 15-17 Outubro, disponível em Academia.edu.

²²⁶ Sehend, B. K. Sazımın Sözü, *İntişarat-ı Şems*, Tebriz (sem data, publicado depois das cronologias nos anos 1962-1963).

²²⁷ Topçu, Ümmühan, “Hilmi Ziya Ülken'de Türk Rönesansı Arayışı ve Destan”, [A busca de uma renascença turca e o *destan* em Hilmi Ziya Ülken], *Millî Folklor*, 17^e année, N° 65 (2005), p. 102-105.

Uluç dá, em um estudo detalhado, uma longa lista dos *Shâh-Nâme* escritos em persa na corte dos sultões otomanos, para quem são dedicados, e de traduções em turco do *Shâh-Nâme*, de Ferdowsi²²⁸. Essa boa recepção do *Shâh-Nâme* encontraria assim extensão nesses dois trabalhos, em que não se trata mais de imitação ou tradução, mas sim de *destan* turcos. Todos esses esforços são sinais de uma falta que os *destan* deveriam preencher.

Tudo isso acontece então como se um povo que não possuísse uma epopeia nacional, não poderia ser considerado plenamente uma nação: o período no qual se constitui e se constrói o Estado-Nação turco é caracterizado por esse desejo de epopeia e pela busca de textos para satisfazê-lo. Para resumir, poderíamos dizer que os críticos seguiram praticamente todas as pistas possíveis: considerar a epopeia grega como um modelo, acessível ou não, voltar-se para a literatura turca – mesmo que seja uma forma equivalente (ou não) do gênero “epopeia”, apesar da variedade de temas, heroicos, mas também, por vezes, amorosos.

Visão geral dos debates sobre as noções de epopeia, de *destan* e de *hikaye* no mundo turcôfono

A *literatura nacional* é um conceito-chave da corrente que introduz as noções de *epope* e de *epik* na Turquia, e a equivalência entre *destan* e *épopée* só se concretizou depois de muitos debates sobre o gênero nos séculos XIX e XX. Paralelamente, os turcos iranianos recorrem apenas ao termo árabe importado do persa, *hamasa*, bem como os persas, e essencialmente em referência ao *Shâh-Nâme*. Nesse contexto iraniano, a palavra *destan* foi sempre utilizada apenas em referência ao rico repertório da tradição oral *ashik*. Aí está a ambiguidade do termo que destacamos: essa tradição não faz distinção entre as obras épicas – como o *destan* de *Köroğlu* e *Qaçaq Nebi*²²⁹, e narrativas amorosas – como o *destan* de *Ashik Garib e Shah Sanam* ou o de *Asli e Kerem*. Uma constatação da mesma ordem pode ser feita em relação ao Azerbaijão – que então fazia parte da União Soviética e onde o termo russo *эпос* (*epos*) apareceu no século XX²³⁰ – normalmente, o termo é aplicado apenas às epopeias canônicas não turcas, como a *Ilíada* e a *Shâh-Nâme*, bem como ao *Livro de Dede Korkut*, que não faz mais parte do repertório dos *ashik*. A quase totalidade das obras narrativas pertencente a esse repertório é chamada *destan*.

²²⁸ Uluç, Lâle, “The Shahanama of Firdausi in the Lands of Rum.”, In : *Shahnama Studies II : The Reception of Firdausi’s Shahnama*, Charles Melville & Gabrielle van den Berg (éds.), Brill, 2012, p. 161-180.

²²⁹ *Destan* composto pelos *ashik* anônimos nos séculos XIX-XX sobre os combates de *Qaçaq Nebi* contra os tzares russos durante a segunda metade do século XIX.

²³⁰ As primeira publicações de Homero em azeri, e a Bakou, são feitas em 1977 e 1978 (Ver : Homer, *Ilyada* (trad. Rzagülzadə, Mikayil), Bakou, Azərnəşr, 1978 ; Homère, *Odisseya* (trad. Ziyatay, əlekber), Bakou, Azərnəşr, 1977). Entretanto, o termo já havia sido introduzido há muito tempo em textos críticos.

A confusão que existe no século XX na Turquia sobre o *destan* igualmente se encontra entre os turcos da Ásia Central. De fato, Karl Reichl, nos seus diferentes estudos sobre as epopeias turcas, sobretudo as dos turcos da Ásia Central, admite a existência de uma profunda confusão na tentativa de distinguir *destan* “narrativa épica” e *hikaye* “narrativa de amor” ou “romance”²³¹. *Romance* é definido por ele como “um rótulo geral para designar uma vasta variedade de subgêneros épicos em que o modo heroico não é o modo dominante”²³². Ele também observa que nas tradições em que há puras epopeias em verso, os *romances* se caracterizam por sua forma prossimétrica (em prosa). Por exemplo, entre os Kazakhs em que as epopeias como *Alpamiş* e *Qoblandi-batır* são integralmente em versos, existem os “*love epics*”, que misturam verso e prosa. Ele destaca também que outras tradições (turcas, azerbaijanas, turcomenas, usbeques e uígures), que têm apenas a epopeia prossimétrica, têm uma notável predileção pelos temas líricos em suas epopeias²³³. Para ele, na tradição oral da Ásia Central que ele estudou, um *destan* caracteriza-se pelos critérios formais e por seu contexto de comunicação. O *destan* seria uma narrativa exclusivamente em verso ou uma mistura de verso e prosa, longo o suficiente para compreender mais de um episódio e para permitir a elaboração de cenas (como monólogos e diálogos). Acima desses critérios formais (entre eles os que se referem à estrutura narrativa e ao comprimento são certamente mais relativos que absolutos), o *destan* é definido por referência ao contexto de comunicação: é “uma narrativa executada em um cenário cerimonial [...], em um estilo particular de canto e recitação e, de um modo geral, acompanhado de um instrumento”²³⁴.

K. Reichl distingue seis grupos de epopeia oral turca, e admite que nas epopeias do terceiro grupo, a saber as dos turcos da Ásia Central (quirguizes, cazaques, caracalpaques, uígures e usbeques), existe uma grande variedade de *destan*: os *love-romance*, bem como epopeias no sentido de epopeias homéricas;

²³¹ cf. Reichl, Karl, *Turkic oral epic poetry. Traditions, Forms, Poetic Structures*. New York and London: Galad Publishing, 1992, p. 130-133.

²³² *op. cit.*, p. 130.

²³³ *op. cit.*, p. 130.

²³⁴ *op. cit.*, p. 124. Teria sido o mesmo para as performances *ashik* dos turcos ocidentais? Por falta de documentos, não se pode falar do passado distante, mas para um bardo de hoje cantar *Koroğlu* ou uma narrativa amorosa como *Asli ile Kerem* não parece fundamentalmente diferente: geralmente o bardo não classifica as obras de seu repertório em função de seu caráter guerreiro ou não guerreiro. A única exceção são os casos de performance durante as festas de casamento que poderiam durar sete dias e dariam uma privilegiada oportunidade para recitar e cantar “os *destan* de amor” (*Mahabbat dastani*). Nos outros contextos, nada parece realmente distinguir *hikaye* e *destan* aos olhos dos recitadores. A música que acompanha o *destan* de amor ou o *destan* “épico” não pode mais servir de marca distintiva: ela não é por si só nem épica nem lírica, mas muda em função dos episódios. Assim, uma passagem muito comum entre os Qashqai, no Irã é aquela em que o herói principal, Koroğlu, interroga os Gruidas para saber se eles viram ou não seu companheiro de guerra, Eyvaz. A música que acompanha este episódio é extremamente triste e romântica.

enquanto que entre os povos turcos do Sudoeste (turcomenos, azerbaijanos, e turcos da Anatólia), há uma preferência pelos “*love and adventure romance*”²³⁵.

A definição do *destan* nos estudos modernos

Hoje a *Grande Encyclopédie de l’Islam* define o *destan* como uma longa narrativa (*hikaye*) em verso, que conta os eventos históricos ou sociais que marcaram profundamente a sociedade²³⁶. Ela acrescenta que é igualmente o nome de uma forma literária acompanhada do *saz*²³⁷. Essa enciclopédia dá como sinônimos de *destan*: *hikaye*, *masal* (“conto”), biografia, *hikaye* em verso, *kissa* (“parábola”), *Vakainame* (“crônica”), história, romance e fábula. Uma definição pouco precisa cujos elementos, no entanto, não são totalmente desconhecidos do leitor francófono. De fato, alguns dos gêneros vizinhos que são mencionados como sinônimos – para não dizer todos – aparecem igualmente na definição que a *Encyclopédie Universalis* fornece sob o nome de *épopée*²³⁸.

A segunda metade do século XX vê a continuidade da busca pelo épico na literatura turca e as tentativas de fazer do *destan* seu equivalente. Nos anos 1950, B. Ögel desenvolve um estudo a respeito da presença dos mitos nos *destan* turcos e ele também vê elementos de crenças xamânicas. Depois dele, İ. Abdülkadir propõe uma visão geral sobre as epopeias turcas. Ele abre seu longo estudo com uma citação de uma passagem do *destan de Alp Er Tunga*²³⁹, que chegou até nós pelo livro de Mahmoud de Kashgar. Ele sustenta a existência de uma vasta tradição épica turca que teria chegado até nós somente aos pedaços²⁴⁰. Nesses mesmos anos, N. S. Banarlı, para quem “as epopeias são de histórias, em versos, de religião, de virtude e de aventuras heroicas das nações”²⁴¹, supõe a existência de uma antiga tradição épica

²³⁵ Reichl, Karl, *The oral epic: performance and music*, V.W.B, 2000, p. 19-20.

²³⁶ Yetiş, Kâzım, “*Destan*”, [*Destan*], In: *Islam ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, vol. 9, p. 202-205.b

²³⁷ Alaúde de três cordas tocado pelos *ashik*.

²³⁸ Nicole Revel, Christiane Seydou, Maria Couroucli, Altan Gokalp, Emmanuèle Baumgartner, Jocelyne Fernandez, Roberte Nicole Hamayon, Pierre-Sylvain Filliozat, François Macé, artigo “Épopée”, *Encyclopædia Universalis* [online] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee/>.

²³⁹ Trata-se de uma passagem elegíaca sobre a morte do grande herói, Alp Er Tunga. O real interesse dessa passagem está no fato de haver nas fontes escritas dos povos vizinhos numerosas referências a esse rei turco e que é identificado como o rei de Turan – o país e o povo inimigo do Irã no *Shâh-Nâme* –, *Afrasiyab*. Esse *destan* cujo título aparece sempre na lista dos *destan* turcos pré-islâmicos desapareceu e foi reescrito. Associar essa passagem e as alusões a esse personagem a um *destan* que relata as guerras entre os turcos e os persas retoma sobretudo o desejo dos turcos de ter um grande *destan* que daria outra versão das coisas, um *destan* “ao contrário” em comparação ao *Shâh-Nâme*. Par uma síntese sobre Alp Er Tunga cf. Abdurrahman, Varis, “Tarihteki Efsanevi Turan Padişahı Alper Tunga Hakkında”, [Sobre o rei mítico de Turan, Alp Er Tunga na História], *Tarih Araştırmaları Dergisi*, vol. 22, N°35 (2004), p. 1-8.

²⁴⁰ Abdülkadir, İnan, “Türk Destanlarına Genel Bir Bakış”, [Visão geral dos *destan* turcos], *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1954, p.

²⁴¹ Banarlı, Nihad Sami, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, [História ilustrada da literatura turca], Ankara, M. E. B., vol. 2, N° 997 (1971). p. 1

comum aos turcos e aos hunos²⁴². *Destan* é, segundo ele, “o equivalente de epopeia e de lenda”. A lenda conta sobre a pré-história, enquanto a epopeia fala mais dos heróis que viveram nos períodos históricos²⁴³. Boratav publica, em 1959 um artigo para distinguir a epopeia dos *hikaye*. O autor, fluente em francês, mantém sua concepção sobre o gênero marcada pelas teorias francesas²⁴⁴.

Nos anos 1980, o estudo tipológico dos personagens domina as pesquisas sobre a epopeia, em particular com M. Kaplan, que se destaca como referência mais importante dessa corrente. O estudo do tipo do herói guerreiro e seus avatares nos *destan* é então essencial para a definição do gênero. Desde os anos 1990, as teorias da oralidade tornam-se mais importantes. A figura mais significativa nessa perspectiva é sem dúvida D. Yıldırım, que continua sua carreira no século XXI recorrendo à teoria da recepção²⁴⁵.

Em seguida, H. B. Paksoy publica seus primeiros trabalhos que contém análises e observações muito originais. Nos anos que se seguem, trabalhando no *destan d’Alpamiş (destan kazakh)*, por exemplo, Paksoy²⁴⁶ se distingue de seus colegas por suas observações de ordem sociológica e seu interesse pelos *destan* dos turcos do Nordeste. Segundo ele, as sociedades providas de *destan* lembram-se dele e o recitam apenas como resultado da vitória ou da derrota, no desejo de transmitir valores à geração seguinte. No caso de uma grande vitória, um novo *destan* é criado e no caso de derrota, o *destan* já criado serve para restaurar os corações dos membros da sociedade. Os *destan* são, desse ponto de vista, a

²⁴² *Ibid*, p. 23

²⁴³ *Ibid*, p. 2.

²⁴⁴ Boratav, Pertev Naili, *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği, [As hikaye populares e a tradição da Hikaye popular]*, Istanbul, Adam, 1946.

²⁴⁵ Yıldırım, Dursun, “Hikâyeciliğimizde Üçüncü Yaratıcılık Ortamı ve Hikâyeci Eyyûbî-i Garîb”, [O “terceiro contexto” da criação, na tradição da *hikaye* e o Hikâyeci Eyyûbî-i Garîb], *Türkbilgi/Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, vol. 4, N° 5(2003), p. 134-142. [Esse “terceiro contexto” corresponde a uma origem de *hikaye* nem oral nem literária, mas “mista”, N.D.E.]; Yıldırım, Dursun, “Kitâb-ı Dedem Qorqud Metinleri Hangi Yaratıcılık Ortamından Geliyor?”, [Qual o contexto dos textos do *Livro de Dede Korkut?*], *Türkbilgi/Revue des études de turcologie*, vol. 3, N° 3 (2002), p. 130-171 ; Yıldırım, Dursun, “Türk Kahramanlık *Destanı*”, [Les *destan* héroïques turcs], In : *Türk Bitiği : Araştırma/İnceleme Yazıları*, Ankara, éditions Akçağ, 1998, p. 149-157.

²⁴⁶ Paksoy, Hasan Bülent, “Türk Destanları’nın Önemi”, [Sobre a importância dos *destans* turcos], *Tarih İncelemeleri Dergisi*, vol. 8, N° 1 (1993), p. 51-63 ; Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği, [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa]*, Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012 ; Paksoy, Hasan Bülent, “Dastan Genre in Central Asia”, In : *Modern Encyclopedia of Religions in Russia and the Soviet Union*, Paul D. Steeves (éd.), Academic International Press, 1995, vol. 5, p. 222-231 ; Paksoy, Hasan Bülent, *Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık*, [História turca. A origem das sociedades, a civilização turca], Izmir, Mazhar Zorlu holding, 1997 ; Paksoy, Hasan Bülent, *Uzaysal yönetim beklerken, [À espera da gestão espacial]*, Firenze, Carrie/ European University Institute, 2008. [À espera de uma verdadeira gestão do espaço, N.D.E.]

sabedoria e as experiências transmitidas²⁴⁷. Há os *destan-de-origem*²⁴⁸, os *destan* da libertação e da independência renovada a cada conflito, assim dando origem a um novo *destan*²⁴⁹.

Para Paksoy, a existência de “tradição da celebração da identidade e das aventuras dos ancestrais” dos turcos foi atestada desde o século VIII²⁵⁰. E essa seria provavelmente a mesma tradição que se encontra no século XI sob o nome *sav* ou *sab* no livro de Mahmud de Kashgar²⁵¹. Esse gênero, se podemos considerá-lo como tal, compreende os provérbios²⁵² e as “advertências²⁵³”. A palavra *destan* aparece no século XII em um poema de Ahmad Yasavi, e deixa-se interpretar como um equivalente da palavra *sav* e insere-se na mesma tradição literária que visa dar conselhos e transmitir a experiência dos sábios²⁵⁴. O caráter sagrado do *destan* é visível nos versos desse grande místico da Ásia Central: “Que os sábios sigam meus conselhos, que tratem minhas palavras como um *destan* e realizem seus votos²⁵⁵”.

Há grandes lacunas nas fontes, por que os exemplos citados não nos permitem acompanhar as modificações que a tradição *sav* deve ter sofrido para fazer nascer aquela sob o nome de *destan*. Entretanto, a pesquisa entusiasta da tradição épica entre os turcos levou os especialistas a se questionarem a respeito de outras tradições, as quais não tinham até então chamado verdadeiramente sua atenção. A questão fundamental “Por que os turcos não têm epopeia?” permite conectar os diversos *destan*, provenientes diferentes partes do mundo turco. Durante os anos de 1930, alguns artigos acadêmicos foram publicados a respeito desse tema. Os historiadores Zeki Velidi Togan²⁵⁶ e Nihal Atsız²⁵⁷

²⁴⁷ Ele cita, como vimos, o exemplo do significado do *destan* nos textos antigos para concluir que não se tratava de um gênero definido por sua função: dá conselhos e traz soluções que relatam os conflitos vividos e resolvidos pelos ancestrais. Aqui se pode pensar na noção de “sabedoria épica” desenvolvida por Walter Benjamin no “Le narrateur”, in *Œuvres II : Poésie et Révolution*, trad. M. De Gandillac, Denoël, Paris, 1971, p. 143.

²⁴⁸ Paksoy, Hasan Bülent, *Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık*, [História turca. A origem das sociedades, a civilização turca], Izmir, Mazhar Zorlu holding, 1997 p. 73-74.

²⁴⁹ Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği*, [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa], Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012, p. 14.

²⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 12.

²⁵¹ *Ibid.* p. 13.

²⁵² O equivalente turco desse termo é *as palavras dos ancestrais*, o qual se refere a um culto dedicado aos ancestrais.

²⁵³ Indicações dadas pela literatura oral sob forma de conselhos que explicam o que se deve e o que não se deve fazer. Exemplo: *ölenile ölmezler*, significa: não se deve morrer com aquele que morre (é preciso se recuperar depois da morte de um ente próximo).

²⁵⁴ Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği*, [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa], Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012.p. 13.

²⁵⁵ Bilginler benim ferasetime kulak versinler/ Sözüme *destan* muamelesi yaparak muratlarına ersinler. Paksoy, citado por: Paksoy, Hasan Bülent, *Alpamiş, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği*, [Alpamiş, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa], Ankara, Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012.p. 13.

²⁵⁶ Togan, Zeki Velidi, “Türk Destanlarının Tasnifi”, [A classificação dos *destan* turcos], *Atsız Mecmua*, (1931) / mai, juin, juillet, septembre.

²⁵⁷ Atsız, Nihal, « Kopuzlama Ve Oğuzlama », *Orkun*, 1951, N° 34. ; Atsız, Nihal, « Türk Destanı Üzerinde Çalışanla », *Orkun*, 1951, N° 31. ; Atsız, Nihal, « Türk Destanı Üzerine İncelemeler, Türk Destanı », *Orkun*, 1951, N° 30 ; Atsız, Nihal, « Türk Destanını Nazıma Çekmek Teşebbüsleri, Uğuz Kağan Destanı », *Orkun*, 1951, N° 31 ; Atsız, Nihal, « Türk Destanını Tasnif Etmek Tecrübesi », *Orkun*, 1951, N° 32.

foram os primeiros a se manifestarem sobre o assunto. Embora Zeki Velidi Togan admita com grande pesar que entre os turcos, como na Europa, a era do *destan* tenha chegado ao fim, ele insiste que os antigos *destan* podem ser de grande utilidade para alguns povos, especialmente para os turcos e chineses, que podem servir como instrumentos para “a educação nacional”²⁵⁸. Apesar da questão da classificação dos *destan* preocupar os dois pesquisadores, eles sempre se questionam sobre a definição do *destan* turco e, para tanto, eles acham necessário descartar os *destan* que eles consideram como “não originais”. Quanto mais o *destan* vem do passado, mais ele reflete os elementos da vida pré-islâmica, mais lhes parece suscetível de ser original, de ser digno para servir de modelo para a definição do gênero. “Que gênero de *destan* é o *destan* turco?” é a questão que leva Nihal Atsız a outros questionamento, como: “*Köroğlu* é o extrato de um *destan* Gök Türk, do século VII ou um *destan* criado no século XVI na Anatólia?” ou “*Manas* é um *destan* karakhanide do século X ou um *destan* quirguiz do século XVII?”²⁵⁹. O exemplo dado por Nihal Atsız a fim de esclarecer a função “miraculosa” do *destan* na vida nacional é o *Shâh-Nâme*, o que pode revelar a concepção funcionalista que os teóricos turcos da época atribuem ao *destan*. O *Shâh-Nâme* é efetivamente o texto que revitalizou a língua e o povo persa depois da conquista árabe, e seu impacto foi longe: a epopeia persa faz do herói turco Alp Er Tunga um anti-herói, e nos textos da época seljúcida, os turcos compartilham desse ponto de vista e se apropriam do ressentimento associado a ele²⁶⁰.

É nesse cenário que as primeiras obras do turcólogo alemão Karl Reichl – a quem já fizemos alusão – vieram à tona. Seu imenso trabalho toma como ponto de partida a tradição oral e o *destan* na Ásia Central²⁶¹. O autor frequenta performances e entra em contato com o público e com os recitadores, e seus livros são ricas fontes de informações antropológicas e sociológicas sobre o gênero, que parece ser definido mais pelo contexto que pelo texto em si. O fato de esse autor se interessar sobretudo pelas epopeias da Ásia Central não o impede de conhecer bem a epopeia turca de um modo geral e de pensar cada *destan* ou *hikaye* na perspectiva da tradição oral dos povos turcos em geral, no âmbito de cada ramo ao qual cada epopeia pertence.

²⁵⁸Atsız Nihal, “**Türk destanini tasnif etmek tecrübesi**” [Sobre a classificação dos *destan* turcos], *Orkun*, N° 32 (1951). URL: <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/3> (acesso:7/23/2017).

²⁵⁹Atsız Nihal, “Türk Destanı üzerine incelemeler, Türk Destanı”, [Estudos sobre os *destan* turcos. O *destan* turco], *Orkun*, N° 30 (1951). URL: <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html> (acesso:7/23/2017).

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Reichl, Karl, The search for origin: Ritual aspects of the performance of epic. *Journal of historical pragmatics*, 2003, vol. 4, N° 2, p. 249-267; Reichl, Karl, Turkic oral epic poetry. *Traditions, Forms, Poetic Structures*, New York and London, Galad Publishing, 1992; Reichl, Karl. *The oral epic: performance and music*, VWB, 2000.

Os primeiros anos do século XXI viram o surgimento de dois livros teóricos de Ö. Çobanoğlu. No primeiro, o autor insere o *destan* na tradição dos *ashik*²⁶²; o segundo é dedicado à “tradição do *destan* épico”²⁶³. Essas duas obras, que foram autoridade, analisam o *destan* em relação à epopeia e à tradição da qual ele vem. O grande mérito de Çobanoğlu está sobretudo em sua definição do *destan*, considerado como performance e como lugar de interação do público e do recitador. Essa concepção considera todas as derivações e ligações intertextuais entre os *destan* provenientes dos diversos ramos dos povos turcos ou entre os três tipos de *destan* (arcaico, heroico e histórico). Desse modo, ela é suficientemente global por levar em conta o longo trajeto que os *destan* “arcaicos” ou “míticos” fizeram até chegar aos *destan* dos *ashik*.

A publicação de um livro sobre os *destan* turcos pré-islâmicos por duas figuras conhecida por muitos acadêmicos, Sakaoğlu e Duymaz, marca o ano 2002²⁶⁴. No mesmo ano, aparece na França *Contes de Turquie*, de P. N. Boratav, que define o conto em distinção à epopeia²⁶⁵. Em 2004, Ocal Oğuz publica suas análises sobre a tradição oral e considera o *destan* como um elemento dela²⁶⁶. As pesquisas realizadas por Metin Ekici sobre os elementos envolvidos na definição do *destan* turco abrem caminho para uma definição autônoma dos *destan* turcos²⁶⁷. Em 2007, um conjunto de artigos de A. B. Ercilâsun compreende análises globais sobre o *destan*, sobretudo dos de *Dede Korkut* e de *Oghuz Khagan*²⁶⁸. Em 2009, A. Arvas estuda, em uma tese orientada por Çobanoğlu, a tradição do *destan* nos Kiptchaks, usando uma análise dos motivos²⁶⁹. No mesmo ano, um artigo de Naciye Yıldız é dedicado à tradição do *destan*²⁷⁰ e, em 2011,

²⁶² Çobanoğlu, Özkul, *Âşık tarzı kültür geleneği ve destan türü*, [A tradição cultural do estilo dos *ashik* e o gênero do *destan*], Ankara, Akçağ, 2000.

²⁶³ Çobanoğlu, Özkul, *Türk dünyası epik destan geleneği*, [A tradição épica do *destan* no mundo turco], Ankara, Akçağ, 2003.

²⁶⁴ Sakaoğlu, Saim et Duymaz, Ali, *İslâmiyet öncesi Türk destanları : incelemeler, metinler*, [Les *destan* turcs d'avant l'islam ; les analyses, les textes], Ötüken, 2002.

²⁶⁵ Boratav, Pertev Naili. *Contes de Turquie*. Maisonneuve & Larose, 2002.

²⁶⁶ Oğuz, Öcal, *Türk halk edebiyatı : el kitabı*, [Guia da literatura popular turca], éditions Grafiker (10^e éditions), 2013, vol. 18

²⁶⁷ Ekici, Metin, “Destanlar”, [Os *destan*], In : Halman, Talat S. (éd.), *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara, Éditions du Ministère de la culture et du tourisme, 2006, p. 83-109 ; Ekici, Metin, “Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında II”, [Observações sobre alguns termos utilizados nas pesquisas e estudos sobre o *destan*], *Milli Folklor Dergisi*, N° 53 (2002), p. 27-34 ; Ekici, Metin, *Azerbaycan kaçak hikayeleri*, [As *hikaye* dos Kachaks no Azerbaijão], Tese de doutorado, Universidade de Ege, defendida em soutenue en 2008.

²⁶⁸ Ercilâsun, Bilge, *Makaleler : dil, destan, tarih, edebiyat*, éditions Akçağ, 2007, Vol. 5.

²⁶⁹ Arvas, Abdulselam, *Dede Korkut Destanı ve Kıpçak Sahası Epik Destan Geleneği*, [O Livro de Dede Korkut e os *destan* épicos do domínio Kıpçak], Université de Yüzüncü Yıl, *Institut des sciences sociales (tese de doutorado publicada)*, Van, 2009.

²⁷⁰ Yıldız, Naciye, “Türk Destancılık Geleneği”, [A tradição do *destan* turco], *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, vol. 6, N° 1 (2009), p. 7-15.

é publicado um estudo detalhado de Ç. Akyüz sobre as mudanças associadas ao papel dos profissionais na performance do *destan* e as consequentes modificações do gênero²⁷¹.

O livro de Dilek Çetindaş requer uma menção especial. Antes de abordar a questão do *destan* na poesia moderna turca, a autora dedica cerca de sessenta páginas à definição do gênero e às convergências e divergência entre epopeia e *destan*. Ela diferencia o *destan* por seu tipo de herói, que se distingue das outras tradições épicas do mundo: para ela, os heróis dos *destan* turcos são verdadeiramente humanos, com seus pontos fortes e suas fraquezas, eles se inserem no mundo social e são por isso mesmo apresentados de forma realista²⁷². Visando estudar os traços do *destan* na poesia moderna, a autora se interessa pelos critérios temáticos do gênero, bem como pelos efeitos e pelas funções específicas dele. Entretanto, as funções que ela atribui ao *destan* não descarta verdadeiramente as definições canônicas. Ela considera de fato que os *destan* garantem a coesão entre as gerações, veiculando elementos moralizantes²⁷³. Isso não impede que houvesse, para ela, uma diferença entre *destan* e epopeia: a epopeia relata “os períodos da desintegração e da integração”, enquanto os *destan* reivindicam a narrativa de fundação dos impérios ou encenam o período mais brilhante. A associação dessa característica ao espírito de conquista, ao desejo e à pretensão dos turcos de reinar sobre o mundo, favorece a relação entre os turcos e o *destan*²⁷⁴.

Conclusão

Após os primeiros contatos com as teorias sobre o gênero épico na Europa, os críticos turcos continuam em uma situação difícil, mas o caminho que se abre dá aos debates e às análises sobre o *destan* turco uma grande riqueza e uma grande força. A questão em saber se a epopeia tem um equivalente turco é um ponto de partida; os autores e os críticos, ávidos por uma identidade nacional, sentem falta de uma. A ideia é então tanto procurar nas obras do passado distante que merecem ser qualificadas como epopeia, quanto tentar criar novas, imitando o modelo de um *Shâh-Nâme*, que teve tanto sucesso. Talvez o ponto de maior destaque é que nenhum dos *destan* recitados pelos *ashik* da época foi considerado como um equivalente à epopeia, apesar do fato de geralmente serem chamados de *destan*. O desejo de ter uma epopeia nacional, a adesão à teoria de origem oral da epopeia – escrita posteriormente por um poeta –, e

²⁷¹ Akyüz, Çiğdem, “Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları”, [Os narradores do *destan* no mundo turco, ontem e hoje], *Turkish Studies*, vol. 6, N° 4 (2011), p. 15-26.

²⁷² Çetindaş, Dilek, *Yeni Türk Şiirinde Destan*, [O *destan* na poesia moderna turca], Ötüken, 2014, p. 53-54.

²⁷³ *Ibid.* p. 54.

²⁷⁴ *Ibid.* p.55.

finalmente as grandes guerras conjugam-se para motivar um renascimento do *destan* no período de 1910 a 1980.

A descoberta do *Livro de Dede Korkut* reconforta consideravelmente os críticos por seu caráter arcaico, porém igualmente completo: esse *destan*, de origem oral foi posteriormente fixado pela escrita – e isso era o que se entendia como epopeia. Os traços de oralidade e sobretudo o personagem Dede Korkut, considerado precursor dos *ashik* contemporâneos, fizeram desse livro uma articulação entre os *destan* arcaicos (cujo desaparecimento afligiu o espírito nacionalista da época) e aqueles sempre recitados pelos *ashik*.

Agora, com o crescente interesse pela tradição oral a nível internacional, os turcólogos se interessam cada vez mais pelos *destan* e *hikaye* coletados na vasta extensão onde são sempre recitados e cantados. Como consequência, as análises e os estudos responsáveis por definir o *destan* turco como um gênero ou como uma tradição literária preferem induzir essa definição dos *destan* a ajustá-la às definições de epopeia.

Referências bibliográficas

- BANG, W., & Arat, R. R. (éd.). **Oğuz Kağan Destanı** [O *destan* de oghuz Kagan]. Istanbul Burhaneddin, 1936, vol. 18.
- BORATAV, Pertev Naili. **Contes de Turquie**. Paris : Maisonneuve & Larose, 2002.
- GÖKALP, Ziya. Altın Destan [O *destan* de ouro]. In: **Genç Kalemler**, vol. III, N°14 (1327/ 1911), p. 41-43.
- GÖKYAY, Orhan Şaik. **Dede Korkut**. Ankara: Arkadaş, 1938.
- HIKMET, Nâzım. **Kuvayi Milliye Destanı** [O *destan* do exército nacional], (1956, primeiro título: **Kurtuluş Savaşı Destanı**, [O *destan* da guerra da libertação])> Istanbul: Bilgi, 1968.
- HIKMET, Nâzım. **Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı** [1336] [O *destan* de Şeyh Bedreddinle, o filho do juiz de Simavne]. Istanbul: Dost, 1968.
- HOMER. **Ilyada** (trad. Rzagülzadə, Mikayil). Bakou: Azərneşr, 1978.
- HOMÈRE. **İliada İlias Destanı**, [A *İliada* – *destan* de Ilias] (trad. Ehmet Cevat Emre). Istanbul: Varlık, 1957.
- HOMÈRE. **Odisseya** (trad. Ziyatay, əlekber). Bakou: Azərneşr, 1977.
- MUHARREM, Ergin. **Dede Korkut Kitabı I** [O Livro de Dede Korkut I]. Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.
- NAZIM Hikmet. **Kuvayi Milliye Destanı** [O *destan* do exército nacional]. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, [primeira publicação com esse título em 1968], Ocak, 2002.
- RIFAT, Kilisli. **Kitab-i Dede Korkut ala lisan-i taife-i Oguzan** [O livro de Dede Korkut na língua da tribo Oghuz]; *müstensihî Kilisli Rifat*. Istanbul: imprimerie Amire, 1914/1332.

SEHEND, Bulud Karaçorlu. **Sazımın Sözü** [O que diz meu saz] (Tebriz, sem data, em alfabeto árabe). İstanbul: K.B.Y., 1980.

SEPETÇIOĞLU, Mustafa Necati. **Yaratılış ve Türeyiş** [A criação e a procriação]. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1965.

Textos teóricos

ABDÜLKADIR, İnan. Türk Destanlarına Genel Bir Bakış [Visão geral sobre os *destan* turcos]. In: **Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten**, 1954, p. 189-206.

ABDURRAHMAN, Varis. Tarihteki Efsanevi Turan Padişahı Alper Tunga Hakkında [Observações sobre o rei mítico de Turan, Alp Er Tunga na História]. In: **Tarih Araştırmaları Dergisi**, vol. 22, N°35 (2004), p. 1-8.

AKBARPOURAN, Monire. Ghoft-e gui darbarey-e honar-e dastan sorayi-e ashigi, گفنگویی درباره ی هنر (گفنگویی) [Entrevista sobre a tradição dos Ashiks]. In: **Elbilimi**, N° 82 (2016), p. 131-146.

AKDİK, Hazel Melek. Sözlü kültürden modern edebiyata bir köroğlü anlatısı : simavne kadisi oğlu Şeyh Bedreddin destani [Uma narrativa de Köroğlü da tradição oral à literatura moderna: o *destan* de Şeyh Bedreddin, o filho do juiz de Simavne]. In: **Milli Folklor**, vol. 24, N° 96 (2012), p. 129-136.

AKKAYA, Özcan. Türk Halk Hikâyelerinde Hak Âşıklığı [Os *ashiks* de Deus nas *hikaye* populares]. In: **Université de Çankırı Karatekin, Sosyal Bilimler Ens. Dergisi**, N 2 (2010), p. 1-10.

AKYÜZ, Çiğdem. Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları [Os narradores do *destan* no mundo turco, ontem e hoje]. In: **Turkish Studies**, vol. 6, N° 4 (2011), p. 15-26.

ARVAS, Abdulselam. **Dede Korkut Destanı ve Kıpçak Sahası Epik Destan Geleneği** [O Livro de Dede Korkut e os *destan* épicos do domínio Kıpçak]. Thèse Doctorale, l'université de Yüzüncü Yıl, Institut des sciences sociale, Van, 2009.

Atsız Nihal. Türk Destanı üzerine incelemeler, Türk Destanı [Estudos sobre os *destan* turcos. O *destan* turco]. In: **Orkun**, N° 30 (1951). URL : <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html> (acessado:7/23/2017).

ATSIZ, Nihal, “**Türk destanini tasnif etmek tecrübesi**” [Sobre a classificação dos *destan* turcos], **Orkun**, N° 32 (1951). URL : <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/3> (acessado: 7/23/2017).

ATSIZ, Nihal. Kopuzlama Ve Oğuzlama. In: **Orkun**, N° 34 (1951). URL : <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/5> (acessado: 7/23/2017).

ATSIZ, Nihal. Türk Destanı Üzerinde Çalışanlar [A pesquisa sobre os *destan* turcos]. In: **Orkun**, N° 31 (1951). URL : <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/2> (acessado: 7/23/2017).

ATSIZ, Nihal. Türk Destanını Nazima Çekmek Teşebbüsleri, Uğuz Kağan Destanı [A versificação do *destan* turco; o *destan* de oghuz kaghan]. In: **Orkun**, N° 33 (1951). URL: <http://www.nihal-atsiz.com/yazi/turk-destani-uzerine-incelemeler.html/4> (acessado: 7/23/2017).

BANARLI, Nihad; SAMI, Resimli. **Türk Edebiyatı Tarihi** [História ilustrada da literatura turca]. Ankara: M. E. B., vol. 2, N° 997 (1971).

BEKKI, Salahaddin. Dedem Korkut Kitabı arařtırmalarının 100 yıllık tarihi ve ‘100 temel eser’ kapsamında yayımlanan Dede Korkut Hikâyeleri adlı kitapların niteliđi üzerine bir deđerlendirme [História de cem anos de estudos sobre o *Livro de Dede Korkut* e investigação sobre os livros que têm como títulos *Dede Korkut Hikâyeleri*, a partir de cem obras principais]. In : **Symposium international de Düşünce Hayatımızda ve Kültürümüzde Dede Korkut**, Baybourt, 2015/21-22 mai. Yalçın-Kürşat Kara(éd.), Les éditions de l’université de Baybourt, 2015, p. 179-198.

BENJAMIN, Walter. Le narrateur. In : **Œuvres II : Poésie et Révolution**, trad. M. De Gandillac, Denoël, Paris, 1971.

BORATAV, Pertev Naili. **Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliđi** [As hikaye populares e a tradição da Hikaye popular]. Istanbul: Adam, 1946.

ÇETİNDAŞ, Dilek. **Yeni Türk Şiirinde Destan** [O destan na poesia moderna turca]. Ötüken, 2014.

ÇOBANOĞLU, Özkul. **Âşık tarzı kültür geleneđi ve destan türü** [A tradição cultural do estilo dos ashik e o gênero do destan]. Ankara: Akçağ, 2000.

ÇOBANOĞLU, Özkul. **Türk dünyası epik destan geleneđi** [A tradição épica do destan no mundo turco]. Akçağ, 2003.

DURMUŞ, M. Destan Şairi Niyazi Yıldırım Gençosmanođlu’nun Asya’dan Anadolu’ya Göçen Ruha ve Ahi Evren Kültürüne Bakışı [sobre o "espírito" da Ásia introduzido pelos Turcos na Anatólia durante sua imigração e a cultura de Ahi Evran]. In: **Premier symposium international de Ahilik Kültürü ve Kırşehir**, Kırşehir, 2008, 15-17 Octobre, disponible sur Academia.edu.

DUYMAZ, Ali. Ömer Seyfettin’in kaleme aldıđı destanlar üzerine bir deđerlendirme [Investigaçãp sobre os destan escritos por Ömer Seyfettin]. In: **Balikesir University Journal of Social Sciences Institute**, vol. 12, N° 21 (2009), p. 413-421.

EKICI, Metin. Destan Arařtırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında II [Observações sobre alguns termos utilizados nas pesquisas e nos estudos sobre o destan]. In: **Milli Folklor Dergisi**, N° 53 (2002), p. 27-34.

EKICI, Metin . Destanlar [Os destan], In : HALMAN, Talat S. (éd.). **Türk Edebiyatı Tarihi**. Ankara: Éditions du Ministère de la culture et du tourisme, 2006, p. 83-109.

EKICI, Metin. **Azerbaycan kaçak hikayeleri** [As hikaye dos Kachaks no Azerbaijão]. Thèse de doctorat, Université d’Ege, soutenue en 2008.

EMRE, Ahmet Cevat, “Homeros Eposları ve Dede Korkut Ođuzlamaları”, [as epopeias homéricas e os oghuznames de Dede Korkut], In : *Odysseia – II*, Ankara, Türk Dil Kurumu [Academia da língua turca], 1941, p. 271– 295.

ERCİLÂSUN, Ahmet Bican Bilge. Meşrutiyet Tenkidinde Batıdan Giren Terimler [Os termos importados do Ocidente na crítica da época da Constituiçãp]. In: **Electronic Turkish Studies**, vol. 4, N° 1-I (2009/ hiver), p. 373-408.

ERCİLÂSUN, Ahmet Bican Bilge. **Makaleler : dil, destan, tarih, edebiyat** [artigos: “língua”, “destan”, “História”, “literatura”]. Ankara: Éditions Akçağ, 2007, vol. 5.

EROL, Ogur. Ali Canip Yöntem’in Cumhuriyet Döneminde Edebiyat Öđretimi İçin Hazırladıđı Ders Kitapları [Os manuais escolares editados por Ali Canip Yöntem para o ensino de literatura no período da República]. In : **Revue de la faculté de l’éducation de l’université d’Uludağ**, vol. 22, N° 2 (2009), p. 379-395.

FILIZOK, Rıza. **Ali Canip'in hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma** [Um estudo sobre a vida e a obra de Ali Canip]. Izmir: Éditions de l'université d'Ege, 2001.

GÖKALP, Altan. Le Dit de l'os et du clan: De l'ordre segmentaire oghouz au village anatolien. In : **L'Homme**. Paris : EHESS, , 1987, p. 80-98.

GÖKALP, Ziya. **Kızıl elma** [A maçã vermelha]. Istanbul: Ötüken, 2015.

GÖKALP, Ziya. **Türk Medeniyeti Tarihi** [1924] [História da civilização turca]. Istanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1926.

GÖKALP, Ziya. **Türk Töresi** [1923], [A tradição turca]. Istanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1976.

GÖMEÇ, Saadettin. The Identity of Oguz Kagan. The Oguz in the History and the Epics of Oguz Kagan. In: **Oriente Moderno**, vol. 89, N° 1 (2009), p. 57-66.

KARAKOÇ, Kani İrfan. **Ulus-Devletleşme Süreci ve Türk edebiyatı'nın İnşası (1923-1950)** [O processo de constituição do Estado-Nação e a construção da literatura turca]. Thèse de Doctorat, l'université d'Ankara, 2002.

KAYABAŞI, Onur Alp et KAYABAŞI, Rabia Gökçen. Ali Canip Yöntem ve Batı'dan Giren Bir Terim : Epope [Ali Canip Yöntem e um termo importado do Ocidente (*Epope*)]. In: **21Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Eğitim Bilimleri Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi**, vol. 2, N° 4 (2013), p. 153-160.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. Edebiyat-ı Milliye [A literatura nacional]. In: **Servet-i Fünun**, vol. 4, N° 1041 (1911).

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. Epope Meselesi [A questão da epopeia]. In: **Büyük Mecmua**, N° 5 (1919), p. 68-69.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad. **Türk edebiyatı tarihi** [História da literatura turca]. Istanbul: Imprimerie Amere (em alfabeto árabe), 1920.

KÖPRÜLÜ, Mehmet Fuad & ŞAHABEDDİN. Süleyman. **Malumat-ı Edebiyye** [Específico de literatura]. Istanbul: Kanaat, 1914.

KOZANOĞLU, Aptullah Ziya. **Battal Gazi Destanı : Türk romanı** [*Destan de Battal Gazi*: um romance turco], Ankara: Atlas Kitabevi, 1965.

LEVEND, Ağâh Sırrı. **Edebiyat Tarihi Dersleri : Tanzimat Edebiyatı** [Lições de história da literatura: Tanzimat], Istanbul: Marifet, 1934.

LUFFIN, Xavier. L'union impossible d'un prince musulman et d'une jeune arménienne : une version en karamanlica de *Kerem et Aslı*. In : **Ipirotika Chronika**, N° 40 (2006), p. 325-340.

LUFFIN, Xavier. **Le long voyage d'Ashik Garip**. Paris : L'Harmattan, 2005.

MOREAU, Jean-Luc. De la poésie populaire finnoise à l'épopée finlandaise. Le *Kalevala* . In : FEUILLEBOIS-PIERUNIK, Ève (éd.) . **Épopées du monde : pour un panorama (presque) général**. Paris : Classiques Garnier, 2011, p. 425-436.

NEBİYEVA, Ülker. Oğuz epik düşüncesinin kaynağı olarak kitab-i dede korkut'un dresden nüshası [O manuscrito de Dresdem do *Livro de Dede Korkut* como fonte da concepção épica oghuz]. In: **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, vol. 14, N° 36 (2008), p. 173-186.

REVEL, Nicole; SEYDOU, Christiane; COUROUCLI, Maria ; GOKALP, Altan ; Emmanuèle , BAUMGARTNER; FERNANDEZ, Jocelyne; HAMAYON, Roberte Nicole; FILLIOZAT, Pierre-Sylvain; MACÉ, François. Article "Épopée", *Encyclopædia Universalis* [online] : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/epopee/>

ÖGEL, Bahaeddin. **Türk mitolojisi: kaynaklar ve açıklamaları ile destanlar** [Mitologia turca: os textos de referência e suas explicações]. Türk Tarih Kurumu, 1971.

Oğuz, Öcal. **Türk halk edebiyatı : el kitabı** [Guia da literatura popular turca]. Éditions Grafiker (10^e éditions), 2013, vol. 18.

Osmanlıca-Türkçe Sözlük [Dicionário turco-otomano]. Consultation en ligne. URL : <http://www.luggat.com/48592/insad>, (consulté, 9/13/2016).

ÖZKAN, İsa. Ergenekon Destanı Hakkında [Observações sobre o *destan* de Ergenekon]. In: **Türk Yurdu dergisi**, N° 265 (2009), p. 43-47.

PAKSOY, Hasan Bülent. Türk Destanları'nın Önemi [Sobre a importância dos *destans* turcos]. In: **Tarih İncelemeleri Dergisi**, vol. 8, N° 1 (1993), p. 51-63.

PAKSOY, Hasan Bülent. **Alpamış, Rus yöntemi altında Orta Asya kimliği** [*Alpamış*, a identidade da Ásia Central sob a gestão russa]. Ankara: Association for the Advancement of Central Asian Research, 2012.

PAKSOY, Hasan Bülent. Dastan Genre in Central Asia. In : **Modern Encyclopedia of Religions in Russia and the Soviet Union**. Paul D. Steeves (éd.), Academic International Press, 1995, vol. 5, p. 222-231.

PAKSOY, Hasan Bülent. **Türk Tarihi, Toplumların Mayası ve Uygarlık** [História turca. A origem das sociedades, a civilização turca]. Izmir: Mazhar Zorlu holding, 1997.

PAKSOY, Hasan Bülent. **Uzaysal yönetim beklerken** [À espera da gestão espacial]. Firenze: Carrie/ European University Institute, 2008. [À espera de uma verdadeira gestão do espaço, N.D.E.]

PALA, Iskender. Kaside. In : **İslam ansiklopedisi**. Türkiye Diyanet Vakfı, 2001, vol. 24, p. 564-566.

PALAGYI, Tivadar. La *Chanson de Roland* et le *Digénis Akritas* dans l'histoire littéraire : construction du passé national en France et en Grèce au tournant du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles. In : **Cahiers de la Nouvelle Europe**. Paris : L'Harmattan, 2008/8, p. 35-48.

REDHOUSE, James William. **An English And Turkish Dictionary**. Londres: B. Quartish, 1856.

REICHL, Karl. The search for origins : Ritual aspects of the performance of epic. In: **Journal of Historical Pragmatics**, 2003, vol. 4, N° 2, p. 249-267.

REICHL, Karl. **The Oral Epic : Performance and Music**. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2000.

REICHL, Karl. **Turkic oral epic poetry, Traditions, Forms, Poetic Structures**. New York and London: Galad Publishing, 1992.

ŞAHİN, Haşim. Menâkibnâme. In : **İslam ansiklopedisi**. Türkiye Diyanet Vakfı, 2004, vol. 29, p. 112-114.

SAKAOĞLU, Saim et Duymaz, Ali. **İslâmiyet öncesi Türk destanları : incelemeler, metinler** [Os *destan* turcos antes do Islâm; as análises, os textos]. Ötügen, 2002.

SAMI, Şemseddin. **Kamus-i Firansavi** [Dicionário turco-francês]. Istanbul: Imprimerie Mihran, 1883.

SAY, Yağmur. **Türk İslam tarihinde ve geleneğinde Seyyid Battal Gazi ve Battalname**, [Seyyid Battal Gazi e *Battalname* na história e na tradição turco-islâmica]. Ankara: Sistem Ofset MATBAACILIK, 2009. En ligne URL : <http://www.eskisehir.gov.tr/sarici/battalname-kitap.pdf> (Consulté le 15/02/2015).

Seyfeddin, Ömer. Yeni lisan [A nova língua]. In: **Genç Kalemler**, 1911, p. 75-81.

TOGAN, Zeki Velidi, “Türk Destanlarının Tasnifi”, [A classificação dos *destan* turcos]. In: **Atsız Mecmua**, (1931) / mai, juin, juillet, septembre.

TOPÇU, Ümmühan. Hilmi Ziya Ülken’de Türk Rönesansı Arayışı ve Destan [A pesquisa de uma renascença turca e o *destan* no Hilmi Ziya Ülken]. In: **Millî Folklor**, 17^e année, N° 65 (2005), p. 102-105.

ULUÇ, Lâle. The Shahanama of Firdausi in the Lands of Rum. In : **Shahnama Studies II : The Reception of Firdausi’s Shahnama**. Charles Melville & Gabrielle van den Berg (éds.), Brill, 2012, p. 161-180.

VON DIEZ, Heinrich Friedrich. **Denkwürdigkeiten von Asien in Künsten und Wissenschaften, Sitten, Gebräuchen und Alterthümern, Religion und Regierungsverfassung : aus Handschriften und eigenen Erfahrungen gesammelt**, Berlin, publié par l’auteur, 1815, vol. 2.

YETİŞ, Kâzım. *Destan* [*Destan*]. In : **İslam ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı, 1994, vol. 9, p. 202-205.

YİLDİRİM, Dursun. Hikâyeciliğimizde Üçüncü Yaratıcılık Ortamı ve Hikâyeci Eyyûbî-i Garîb [O “terceiro contexto” da criação, na tradição da *hikaye* e o Hikâyeci Eyyûbî-i Garîb]. In: **Türkbilig/Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, vol. 4, N° 5(2003), p. 134-142.

YİLDİRİM, Dursun. Kitâb-ı Dedem Qorqud Metinleri Hangi Yaratıcılık Ortamından Geliyor ? [Qual o contexto para os textos do *Livro de Dede Korkut* ?]. In: **Türkbilig/Revue des études de turcologie**, vol. 3, N° 3 (2002), p. 130-171.

YİLDİRİM, Dursun. Türk Kahramanlık *Destanı* [Os *destan* heroicos turcos]. In: **Türk Bitiği : Araştırma/İnceleme Yazıları**, Ankara, éditions Akçağ, 1998, p. 149-157.

YILDIZ, Naciye. “Türk Destancılık Geleneği”, [A tradição do *destan* turco]. In: **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi**, vol. 6, N° 1 (2009), p. 7-15.

YÖNTEM, Ali Canip (sous le pseudonyme Yekta Bâhir). Millî Daha Doğrusu Kavmî Edebiyat Ne Demektir [O que se entende por “literatura nacional”, ou melhor, “popular”?]. In: **Genç Kalemler**, vol. 2 (1911/ Juin), p. 4-13.

YÖNTEM, Ali Canip (Sous le pseudonyme Yekta Bâhir). Millî Edebiyat Meselesi [A questão da *literatura nacional*]. In: **Genç Kalemler**, vol. 2, N° 6 (1327/1911. Le 2 juin), p. 99-103.

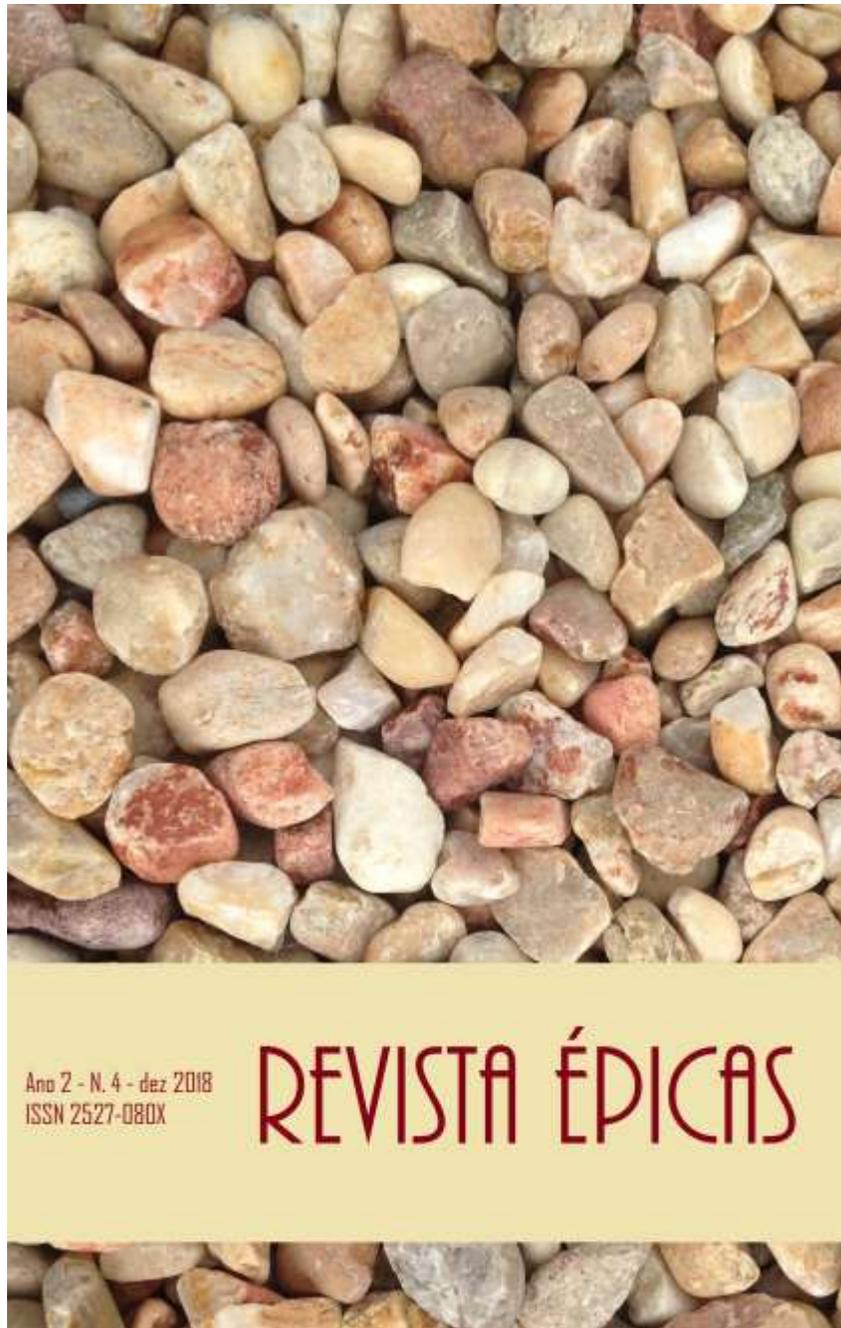
YÖNTEM, Ali Canip. Ecnebî Edebiyatı, Homer Kimdir ? İlyada ve Odisse Nasıl Eserlerdir ? [A literatura estrangeira. Que é Homero?Qual é o gênero da Ilíada e da Odisseia?]. In: **Millî Talim ve Terbiye Cemiyeti Mecmuası**, N° 5 (1918 (1334) /août), p. 7-18.

YÖNTEM, Ali Canip. Epope Asrî Bir Nevi Midir ? [A epopeia é um gênero contemporâneo?]. In: **Büyük Mecmua**, N° 4 (1919/mars), p. 58-59.

YÖNTEM, Ali Canip. Epope Nedir ? [O que é a epopeia?]. In: **Yeni Mecmua**, vol. 2, N° 62 (1918/ Juillet), p. 193-195.

YÖNTEM, Ali Canip. Sanat ve Edebiyat-Millî Lisan ve Millî Edebiyat [Arte nacional e literatura nacional. A língua e a literatura nacionais]. In: **Genç Kalemler**, vol. 2, N° 3 (1327/1911/ mai), p. 47-52.

YÖNTEM, Ali Canip. Yine Epopeye Dair [Novamente sobre epopeia]. In: **Büyük Mecmua**, N° 6 (1919/1335) /avril), p. 84-85.



Relatos de pesquisa
Comptes rendus de recherche



TRINDADE, Antonio Marcos dos Santos. Reflexões sobre o épico em três perspectivas. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 135-148. ISSN 2527-080-X.

REFLEXÕES SOBRE O ÉPICO EM TRÊS PERSPECTIVAS

REFLECTIONS ON THE EPIC IN THREE PERSPECTIVES

Antonio Marcos dos Santos Trindade
Universidade Federal de Sergipe (UFS/PPGL)¹

RESUMO: Este artigo pretende apresentar, através de três autores – Cecile M. Bowra, Leo Pollmann e Jean-Pierre Martin – as questões mais importantes referentes aos estudos contemporâneos do fenômeno épico. Entre essas questões, estão as origens do épico; as relações entre o épico oral e o épico literário; as mudanças ocorridas no gênero, no curso da tradição literária ocidental, e as relações que o épico mantém com a História. Assim, o artigo procura apresentar como os autores mencionados acima entram nesses debates, oferecendo cada um, de acordo com sua perspectiva, sua contribuição teórica ou crítica.

Palavras-chave: Épico oral; épico literário; mudanças no gênero; História.

ABSTRACT: This article intends to present, through three authors – Cecile M. Bowra, Leo Pollmann and Jean-Pierre Martin – the most important questions concerning the contemporary studies of the epic phenomenon. Among these questions are the origins of the epic; the relations between the oral epic and the Literary epic; the changes that have taken place in the genre, in the course of the Western Literary tradition, and the relations that the epic maintains with History. Thus, the article seeks to present how the authors mentioned above enter these debates, each offering, according to their perspective, its theoretical or critic contribution.

Keywords: Oral epic; epic Literary; changes in genre; History.

¹ Professor de Educação Básica da SEED-SE. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS (TRINDADE, 2015a) e doutorando na mesma instituição. Publicou também em 2015, pela NEA (Novas Edições Acadêmicas), o livro **Agonia Severina: dominação masculina no Romanceliro Sergipano** (TRINDADE, 2015b). E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com.

Introdução

Os estudos épicos contemporâneos têm se debruçado sobre o fenômeno épico, cada vez mais com maior afinco e rigor, a fim de tentar compreender melhor suas especificidades e complexidade. Questões como origens do gênero; mudanças ocorridas nas principais manifestações épicas no curso da tradição literária ocidental, de Virgílio a autores mais recentes; formas de apropriação de eventos históricos e míticos e sua transposição para as epopeias; passagem do épico oral para o plano literário; autoria e anonimato; outras formas de épico para além da epopeia, entre outras, ocupam os estudiosos do gênero. Entre esses estudiosos, três autores, um inglês, um alemão e um francês, respectivamente Cecile M. Bowra, Leo Pollmann e Jean-Pierre Martin, destacam-se pelas contribuições, teóricas ou críticas, que oferecem a esses estudos considerados tão seletivos pela exigência que fazem de uma formação literária sólida, não apenas clássica mas igualmente moderna. Vamos, pois, começar pelo primeiro autor, Cecile M. Bowra, e por suas reflexões sobre o fenômeno épico e suas manifestações.

Reflexões de Cecile M. Bowra sobre o épico

O primeiro capítulo do livro **Virgílio, Tasso, Camões e Milton** (no inglês **From Virgil to Milton**), do erudito inglês Cecile M. Bowra (1898-1971), é um ensaio introdutório à poesia épica, versando sobre suas origens, especificidades e características principais. O autor, que foi, na década de 1950, professor na Universidade de Oxford, Inglaterra, começa suas reflexões tentando estabelecer as principais e mais marcantes diferenças entre o tipo de poesia épica, que ele chama de “espontânea”, ou seja, a poesia épica oral, e a poesia épica “literária”, que ele também chama de poesia épica “escrita”.

A épica oral é descrita pelo ensaísta como sendo um tipo de poesia “pura”, “inspirada”, “a riqueza de *le vers donné*”, originária de um tipo de poeta que “[...] a cultura ainda não corrompeu; [...]” (BOWRA, 1950, p. 9). Por sua vez, a épica literária é descrita como “artificial”, “elaborada”, “a pobreza de *le vers calculé*”, a qual promana daquele tipo de poeta que mantém sua “[...] confiança nos livros em vez de o ser na vida, [...]”² Como se pode perceber pelas antíteses usadas em seu vocabulário, o autor não procura disfarçar sua preferência pela poesia épica oral. De forma sutil, ele chega mesmo a recomendá-la, quando diz que o estudante inexperiente que se encontra pela primeira vez em presença dos dois tipos de poesia “[...] com certeza sentirá o dever de admirar aquela (a oral) e ficar de pé atrás, se não mostrar o seu desdém, com esta, (a literária) [...]” (1950, p. 10).

² *Id., ibid.*

Contudo, deixando as diferenças de “gozo estético” de lado, como critério insuficiente para uma classificação mais precisa, o autor passa, na esteira da *Arte Poética* de Aristóteles, a estabelecer, de forma mais objetiva, em que consistem as diferenças entre os dois tipos de poesia. Essas diferenças, ele conclui, dizem respeito ao público receptor, às técnicas, ao carácter e aos métodos diferentes de cada uma. Segundo o ensaísta, a épica oral é um tipo de poesia feito para ser ouvida por um público imerso num universo cultural marcado pela oralidade e pelos valores heroicos, por isso é caracterizado pela simplicidade, pela força, pela repetição, pela objetividade, pelo alcance imediato e pela clareza dos efeitos, ao passo que a épica literária, destinada a um público leitor, atrai pela variação, contextura, pelo esmero, adequação e impressividade na escolha das palavras e pela riqueza das frases, versos e parágrafos.

Para ilustrar sua explicação, Bowra cita, como exemplos da poesia épica oral, a *Ilíada*, a *Odisseia*, o *Beowulf*, a *Canção de Roldão* e canções iugoslavas, de um lado, e como exemplos da épica literária, a *Eneida*, *Os Lusíadas*, a *Jerusalém Libertada* e o *Paraíso Perdido*, de outro. Analisando essas obras a partir do efeito que provocam em seus respectivos públicos receptores, ele diz que, para a épica oral, é a fábula, os personagens e o episódio o que mais conta, enquanto, para a épica literária, seriam as associações eruditas, a exigência de atenção concentrada, a significação das palavras e a sugestividade do ritmo o que mais chama a atenção do leitor. Apesar do esforço por elaborar uma distinção objetiva, o autor se trai insistindo em sublinhar a inferioridade da épica literária, quando diz que está excluído desta “[...] o prazer imediato e directo que dão os poetas orais” (1950, p. 14).

Além dessas diferenças relativas às origens e ao plano literário, quer dizer, aos processos de composição de cada espécie de poema, o crítico literário inglês lembra outra diferença, essa de ordem extraliterária, a saber: o tipo de sociedade e de cultura nas quais encontram seu lugar esses tipos diferentes de poesia épica. A oral, segundo o autor, proviria de sociedades “[...] com padrões heroicos de conduta, [...]” (1950, p. 17), enquanto a literária, de acordo com o acadêmico, de sociedades “[...] que não podem chamar-se heroicas”³. Aqui, mais uma vez, descortina-se a posição tradicional do erudito inglês, uma vez que, ao considerar heroicas apenas as sociedades primitivas, nas quais o que conta são unicamente as proezas e a fama do herói individual, considerado quase uma divindade, como Aquiles, Beowulf ou Roldão, Bowra não consegue perceber heroísmo em sociedades modernas e muito menos nas sociedades contemporâneas. Sua posição se torna bastante explícita no momento em que ele diz que esse ideal de heroísmo é obsoleto “[...] em muitas partes do mundo, [...]” (1950, p. 17) e “[...] intolerável [...] nas sociedades civilizadas, [...]”⁴.

³ *Id.*, *ibid.*

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 18.

Ele passa, então, a indicar como características desse heroísmo exclusivo dos tempos primitivos, o amor à glória e a prontidão para morrer de heróis como Aquiles ou Roldão, que ele diferencia do herói da epopeia de Virgílio, Eneias, alegando que este já se encontrava numa sociedade “[...] de que os heróis de Homero estavam muito longe e à qual eram estranhos”⁵. Certamente, há diferenças claras entre o herói virgiliano e os heróis homéricos. De fato, como mostra o poeta e ensaísta anglo-norte-americano T. S. Eliot, enquanto os heróis homéricos se caracterizam por um destino marcado pela realização de proezas sobre-humanas e pela busca de fama e glória após a morte, sem serem atormentados por muitas preocupações morais, Eneias, ao contrário, se caracteriza por um destino marcado pelo sentido de “missão”, o qual, mais do que os ideais gregos de heroísmo, se aproximava muito mais dos ideais do mundo cultural cristão que começava a rondar a Europa (ELIOT, 1991, p. 163-177). Voltando ao ensaio de Bowra, a questão é que, ao analisar essas diferenças existentes entre o herói homérico e o virgiliano como um argumento para sustentar sua tese da inexistência de heroísmo senão nas épocas primitivas, o ensaísta revela sua posição conservadora, que não contempla, como diz a poetisa e pesquisadora do épico Christina Ramalho, “[...] a modernização do gênero (épico), que (ele) prefere considerar como uma manifestação extinta” (SILVA & RAMALHO, 2007, p. 186)⁶.

Continuando o ensaio, Bowra passa a mostrar como foi Virgílio, e não Homero, no entanto, em quem o Renascimento se baseou na formulação de toda a teoria da poesia épica, através da influência que aí alcançou a obra *Ars Poetica*, do humanista italiano Marco Girolamo Vida (1485-1566). Essa obra representou, para o Renascimento, o que a *Arte Poética* de Aristóteles, a *Epistola ad Pisones*, de Horácio, e o *Tratado do Sublime*, de autor anônimo, representaram para os antigos gregos e romanos, isto é: um manual preceptístico, estabelecendo regras e cânones⁷. Nesse contexto, segundo Bowra, é o mundo de Virgílio que Girolamo Vida toma como modelo de perfeição épica a ser emulado, “Os poetas épicos do Renascimento eram, realmente, virgilianos, quer no desejo de rivalizar com ele, quer na dependência em que para com ele estavam; [...]” (1950, p. 19). Isso ocorreu, conforme o erudito inglês, devido ao fato de Virgílio ter operado realmente uma mudança no campo da glória e do sacrifício heroico. Ele substituiu o ideal pessoal de heroísmo, caracterizado pelas proezas e fama pessoais, por um ideal heroico voltado para o social, para o sacrifício em nome do coletivo. É exatamente por isso que Bowra diz que foi com Virgílio que a epopeia “[...] tornou-se nacional; [...]” (1950, p. 21).

⁵ *Id.*, *ibid.*

⁶ Christina Ramalho é também coordenadora do CIMEEP: Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da UFS - Universidade Federal de Sergipe (RAMALHO, 2015).

⁷ Ver **A poética clássica**, Aristóteles; Horácio; Longino (1997).

Fica mais fácil, depois dessas explicações do letrado inglês, entender por que Dante elegeu Virgílio como seu guia em sua epopeia cristã, pois, além dessa aproximação, por assim dizer, de princípios morais entre o herói virgiliano e os valores do mundo medieval cristão, na *Eneida*, segundo Bowra, os poetas que queriam, como Dante, que sua obra abrangesse todo o Universo, encontravam um vasto repositório de história, religião e filosofia. Se Virgílio foi o modelo para os poetas épicos posteriores a ele, como Camões, Tasso, e Milton, esses êmulos, todavia, uma vez que viviam em contextos históricos diferentes do contexto histórico do poeta de Mântua, não encontravam, segundo o professor oxfordiano, muita facilidade em harmonizar o assunto escolhido para suas epopeias com o modelo épico de Virgílio, devido ao fato de lidarem com matérias épicas “coevas” e não distanciadas no tempo, como ocorre em Virgílio.

A influência do poeta romano, porém, contribuiu profundamente, de acordo com o estudioso inglês, para que a epopeia literária se preocupasse cada vez mais com seu papel didático, fazendo de seus heróis representantes ideais de um mundo em construção, como o Vasco da Gama, de Camões, que representa Portugal, o Godofredo de Tasso, que representa a cavalaria cristã, e o Adão, de Milton, que representa a humanidade. Segundo Bowra, para os autores desses poemas, na esteira de Virgílio, a função de sua arte não se limitava a deleitar ou entreter, mas a transmitir, junto ao deleite poético, uma moral, pois esses poetas “[...] não partilhavam a crença vulgar de que a poesia serve simplesmente para entreter horas de lazer [...]. Acreditavam eles que o seu papel era extremamente sério e que o seu objetivo consistia em tornar os homens melhores” (1950, p. 25). É essa preocupação didática que faz, continua Bowra, com que os autores das epopeias heroicas – assim ele denomina as epopeias literárias – restrinjam o uso da imaginação em seus textos, evitando também, segundo o autor, dar muito espaço a temas relacionados aos deleites eróticos dos heróis, bem como a passagens cômicas ou absurdas.

Isso, acrescenta o acadêmico, apesar de esses poetas renascentistas terem recebido uma forte influência daquilo que Bowra chama de “epopeias romanescas”, surgidas a partir da chamada poesia *romance*, de origem medieval, e que se caracterizava, segundo o crítico, por não ter ideal heroico nem preocupações didáticas, sendo a única preocupação estética desse tipo de poesia, com raízes no gosto popular, segundo o erudito, apenas a narrativa. Bowra cita o *Orlando Innamorato* e o *Orlando Furioso*, respectivamente dos poetas italianos Matteo Maria Boiardo (1441-1494) e Ludovico Ariosto (1474-1533), como as epopeias romanescas que mais influenciaram tanto a Camões, como a Tasso e até mesmo ao puritano Milton.

A influência desse tipo de poesia épica, “romanesca”, se dava, de acordo com o autor inglês, sobretudo no plano maravilhoso, pois eram narrativas que procuravam, conforme Bowra, “apenas

deleitar”. Porém, apesar da forte influência que esses poemas tiveram sobre os poetas épicos renascentistas, estes, segundo o ensaísta inglês, procuraram sempre se diferenciar dos autores dessas epopeias romanescas, dando mais atenção ao plano histórico da matéria épica que ao plano maravilhoso. Isso acontecia por esses poetas considerarem que o que faziam, sob a influência de Virgílio, era “mais sério”. Assim, diz o letrado inglês que os autores das epopeias literárias estavam resolvidos a “[...] mostrar que diferiam dos das epopeias romanescas na sua atitude perante a vida. Para eles não bastavam a simples fantasia e o simples deleite: buscavam algo de mais sério [...]” (1950, p. 29).

Duas observações sobre essas colocações de Bowra cabem aqui. Primeira, em relação ao que ele diz sobre a poesia *romance*. Creio haver aí uma generalização perigosa, na ideia pelo autor aventada, de que esse gênero se caracteriza por não transmitir ideais heroicos nem ter intento instrutivo. Se isso se aplica às epopeias romanescas italianas, como o *Orlando Innamorato* e o *Orlando Furioso*, não se pode dizer, todavia, que é regra para toda poesia *romance*, pois são bastante conhecidos os romances velhos ibéricos, alguns medievais outros originários desse contexto histórico renascentista, uns espanhóis outros portugueses, como o “*Romance del veneno de Moriana*”, o “*La amiga de Bernal Francés*”, os romances do ciclo de “Bernardo del Carpio” e os do ciclo “del Cid”, o romance de “El-Rei Rodrigo”, o dos “Infantes de Lara”, entre tantos outros, que devem ser considerados altamente morigeradores e heroicos⁸. Quanto à redução do espaço concedido pelos épicos renascentistas aos deleites sensuais de seus heróis, deve ser observado que, se isso é verdade para o puritanismo de Milton ou para a contenção de Tasso, de modo algum o é para o catolicismo de Camões, que, em sua epopeia, concebeu, no Canto IX, Est. 51-92, da Ilha dos Amores (CAMÕES, 1988, p. 329-344), uma das passagens mais eróticas da poesia épica renascentista. E não adianta alegar, como Bowra o faz, que Camões concebeu as deusas e os prazeres da ilha afortunada apenas como “alegoria”. Alegoria é de fato, mas essa conclusão não tira da passagem da “Ilha de Vênus” o apelo erótico que a caracteriza.

Voltemos ao ensaio de Bowra. Feitas essas considerações sobre a redução do espaço concedido ao erótico, ao cômico e ao absurdo no plano literário das epopeias renascentistas, ele passa a fazer uma outra afirmação, que igualmente não parece convencer muito. Diz o autor que “A julgar pelos seus melhores exemplos, a epopeia literária floresce não tanto no apogeu de uma nação ou de uma causa, mas nos seus últimos dias ou no seu declínio” (1950, p. 37). Essa afirmação tem como objetivo corroborar a linha de raciocínio que o ensaísta vem seguindo desde o começo do capítulo e que, ao explicar que Camões, Tasso e Milton foram poetas marcados pela melancolia de existirem em um momento de declínio do império ou da causa a que serviam, o que Bowra pretende é concluir que, portanto, “Os autores de

⁸ Confira (PIDAL, 1952) e (VASCONCELOS, 1980).

epopeias literárias lançaram-se a uma missão de dificuldade invulgar ao tentarem adaptar o ideal heroico a tempos que não o eram, [...]” (1950, p. 41). Ou seja, somente os tempos primitivos, pela conclusão do erudito inglês, conheceu o heroísmo.

Essa conclusão mostra que, apesar das contribuições que deu ao estudo do gênero épico, diferenciando o épico oral do literário, mas vinculando este àquele, o ensaio de Bowra acaba se revelando teoricamente limitado. Seu apego às tradições heroicas orais, a que ele liga inapelavelmente as epopeias literárias (heroicas) o impediram, como diz Ramalho, de perceber o “gênero literário em si” (2007, p. 189). Por isso, ele acabou por incorrer num erro muito comum em seu contexto histórico, a saber: o de afirmar que o poema heroico é um gênero em declínio e que o romance histórico seria seu herdeiro.

Pelos estudos de Ramalho, Anazildo Vasconcelos da Silva, Saulo Neiva, entre outros⁹, sabemos que o gênero épico não se transformou em romance histórico, mas evoluiu em sua forma, numa trajetória independente no curso da Literatura Ocidental, conservando, contudo, suas características centrais, que são a presença tanto da dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, como a matéria épica (o maravilhoso e o histórico), quanto o herói. Além disso, se o plano literário na épica escrita a difere tanto da épica oral, então não há por que vinculá-la a esta. A tradição que nasce depois de Virgílio e que prossegue no tempo até chegarmos ao presente é uma tradição de fato “literária” e não oral, tendo se conservado, nessa tradição épica escrita, muito pouco da espontaneidade e da simplicidade da épica oral. A qual, no entanto, se encontra sempre em uma relação de circularidade cultural (temática) com a épica escrita. Esta, todavia, sofrerá, em seu percurso histórico, transformações que começam a ser percebidas com maior clareza não por Bowra, mas por um outro erudito: o romanista alemão Leo Pollmann (1930-2009).

Leo Pollmann e as transformações do épico

Na introdução ao seu livro, **La épica en las literaturas românicas. Perdidas e cambios**, o romanista alemão Leo Pollmann apresenta sua proposta de abordar, em um plano “[...] *lo más amplio posible*” (POLLMANN, 1973, p. 11), as “*perdidas e cambios*”, do gênero épico. Sua visada, todavia, não é teorizar sobre o fenômeno épico em si mesmo, procurando captar-lhe as especificidades e apresentar as diferenças existentes entre o épico oral e o literário, como fizera Bowra, mas sobretudo fazer estudos críticos comparativos, a partir de poemas como *A canção de Rolando*, *o Cantar de Mio Cid*, *A Divina Comédia*, *Jerusalém libertada*, *Os Lusíadas*, *Mireille*, *Araucana*, *Franciada* e *Paraíso perdido*, que mostrem o

⁹ Para se conhecer melhor a variedade de estudiosos espalhados pelo mundo que se dedicam à pesquisa do fenômeno épico, consulte-se o site do CIMEEP: <https://www.cimeep.com/>.

desenvolvimento do gênero, sua evolução no curso da literatura ocidental, e a dívida que esses poemas mantêm para com as epopeias de Homero e de Virgílio.

O autor começa suas reflexões introdutórias reclamando da precariedade teórica dos estudos épicos, os quais estariam se tornando, nas palavras do ensaísta, uma área “esotérica”, restrita aos “científicos especialistas” acostumados a lidarem com “*fuentes, manuscritos, ediciones*”. Pollmann, para quem o gênero épico constitui um “*hogar espiritual*”, lamenta o fato de, segundo ele, cada vez mais ser associado a esse tipo de poesia “[...] *el olor de viejo, inaccesible, reservado al científico especialista*” (1973, p. 12). Esse tipo de associação impediria, de acordo com o romanista, muitos leitores do século XX de, através de traduções apropriadas, entrarem em contato com “[...] *poemas que a lo largo de los siglos han conservado una assombrosa frescura y que [...] podrían servir para un lector del siglo XX de profunda vivencia artística*”¹⁰. Embora não possa apresentar, em sua riqueza e profundidade, todos os poemas que cita ao longo do texto, é intenção do erudito alemão provocar em seus leitores pelo menos a curiosidade de conhecer esses “*tesoros*” (1973, p. 13).

Nessa sua incursão, rastreando as perdas e mudanças da épica “[...] *desde fines del siglo XI hasta mediados del XX, [...]*” (1973, p. 13), ultrapassando fronteiras geográficas e cronológicas, Pollmann justifica que não irá teorizar sobre as mudanças que ocorrem na passagem do épico oral para a epopeia literária, por considerar que essas mudanças caracterizam o gênero, “[...] *lo épico debe ser tomado solamente como ello es, como ser que se confirma en el cambio*”¹¹. Nesse sentido, entram na consideração do autor novas formas literárias de aparecimento do épico, tais quais os romances de Balzac e de Proust, bem como o romance picaresco. Porém, o ensaísta frisa que sua mirada não é teórica, mas crítica. Seu objetivo é partir diacronicamente dos textos formadores de seu *corpus* de trabalho e para eles se voltar analiticamente, a fim de “[...] *llevar al texto mismo, a la obra artística y detenerse ante ella como ante lo propriamente digno de contemplar*” (1973, p. 14).

Criticando Emil Staiger por este partir de Homero como o exemplo do “*epos*” ideal, Pollmann deixa clara, nesse capítulo de apresentação do plano e da proposta do livro, sua intenção de acompanhar a poesia épica no tempo e no espaço, captando-lhe as mudanças ocorridas em suas manifestações literárias, a fim de verificar como o épico “[...] *se encuentra en la literatura*”¹². Desse modo, o estudioso deixa claro que não pretende tomar partido na querela entre tradicionalistas, como Ramón Menéndez Pidal ou Jean Rychner, os quais defendem a tese da origem oral e anônima das epopeias medievais, e individualistas,

¹⁰ *Id., ibid.*

¹¹ *Id., ibid.*

¹² *Id., ibid.*

como Joseph Bédier e Maurice Delbouille, que, ao contrário dos tradicionalistas atrás citados, defendem a tese da origem autoral desses poemas. Assim, nessas discussões sobre a origem do “epos”, em vez de se posicionar de um lado ou de outro, o romanista alemão propõe uma síntese entre as duas posições.

Por fim, depois de apresentar a proposta, o plano e o *corpus* de trabalho de seu livro sobre as perdas e mudanças do gênero épico, ocorridas nas manifestações literárias desse gênero aparecidas desde o século XI até o XX, o autor propõe sua contribuição aos estudos teóricos, sugerindo a classificação das epopeias a partir de dois conceitos que ele vê como chaves, para o entendimento do fenômeno épico, a saber: o conceito de epopeia vertical e o de epopeia horizontal. Tais conceitos, verticalidade e horizontalidade, teriam, de acordo com a explicação do autor, que ver com a disposição dos episódios que compõem a matéria narrada. Contudo, nesse capítulo introdutório, Pollmann apenas sugere tais conceitos, sem se aprofundar muito na explicação deles. Em todo caso, dessa breve introdução a seu livro, uma certeza fica da visão do autor sobre o gênero épico: a de que, para ele, o épico é um “*hogar espiritual*” que, literariamente, deve ser entendido como um ser “[...] que se confirma en le cambio” (1973, p. 13).

Como se vê, Pollmann percebe as mudanças que ocorrem nas manifestações do gênero, sem limitá-lo apenas ao tempo homérico. Sua crítica a Staiger, nesse sentido, é significativa, pois mostra que ele, Pollmann, percebe que o épico continua, muito para além da *Ilíada*, da *Odisseia*, da *Eneida*, do *Cantar dos Nibelungos*, da *Canção de Rolando*, da *Divina Comédia*, d’*Os Lusíadas* ou do *Paraíso perdido*. Outro dado importante em relação aos estudos de Pollmann é a recusa do crítico alemão em estabelecer uma valoração de superioridade ou de inferioridade entre a épica oral e a literária, como se nota em Bowra. Embora sua contribuição se dê mais no terreno da crítica literária do que no campo teórico, as reflexões de Pollmann abrem perspectivas novas aos estudos épicos, por estarem ancoradas numa consciência clara de que é necessário ainda muita pesquisa sobre as novas formas de manifestação desse gênero heroico, percebendo sua sobrevivência, seus novos contextos e seu sentido estético. O qual, como mostra Pollmann, existe dialeticamente no seio das transformações pelas quais o gênero vai passando. O que realmente prova a capacidade adaptativa do épico a tempos supostamente não-heroicos, ou mesmo anti-heroicos, ao contrário do que pensava Bowra.

Para ampliar ainda mais a compreensão do fenômeno épico, vendo-o nas transformações pelas quais passam suas mais conhecidas manifestações, bem como na relação que essas obras mantêm com a história, passemos, pois, para as reflexões do professor francês da Universidade Lumière Lyon, Jean-Pierre Martin (1948-), feitas em seu ensaio “*Histoires ou mythes: l’exemple de le chanson de geste*”.

Jean-Pierre Martin e a historicização do mito pelo épico

Em “*Histoires ou mythes: l'exemple de la chanson de geste*”, o teórico francês Jean-Pierre Martin, lembrando como a tese da historicidade das canções de gesta é polêmica e problemática, se propõe entrar na discussão, a partir dos pontos centrais do debate, a saber: “[...] *la part de l'invention et de l'adaptation, la part de l'idéologie et du folklore, celle des schèmes et des significations mythiques*” (MARTIN, 1996, p. 6). Para começar, o autor nos apresenta, então, as duas posições teóricas principais que disputam a questão em torno da historicidade e da criação (se autoral, se anônima) das canções de gesta. Ele passa a classificar, então, apoiando-se em Madelénat, os que defendem a tese da historicidade de tais poemas como “realistas”, empenhados em procurar reduzir a ficção poética a uma história disfarçada, “[...] *réduction de la fiction épique à une histoire travestie*”¹³. Enquanto, opondo-se a esses, estariam os “alegoristas”, os quais veem na história uma “mitologia disfarçada”, “*une mythologie déguisée*”¹⁴, na expressão do ensaísta.

O debate entre as duas posições, a do realismo, defendida por autores que passaram a ser chamados de “tradicionalistas”, e a do alegorismo, defendida por aqueles que passaram a ser chamados de “individualistas”, ocupa a cena dos estudos épicos, procurando, ambas as posições teóricas, compreender as complexidades nas relações lacunares existentes entre os eventos históricos e seu registro em poemas épicos. Tradicionalistas como G. Paris, R. Menéndez Pidal e R. Louis estariam, assim, conforme o professor francês, voltados a mostrar que os poemas épicos históricos tem sua composição ou registro escrito concomitantemente ao evento histórico, testemunhado pelo responsável - um trovador, um monge... - pela fixação do acontecimento no poema, “[...] *lécart entre le référent historique et le récit épique étant solvante perçu comme le résultat de l'action anonyme et largement inconsciente du peuple poète et chanteur*”¹⁵ (1996, p. 7).

Por seu lado, os individualistas, cujo representante maior, de acordo com Martin, seria J. Bédier, esforçam-se por valorizar o trabalho do criador da obra – o qual, desse modo, não se perderia completamente no anonimato da posição tradicionalista – e por depreciar a importância do histórico, reduzindo-o muitas vezes ao nome de um personagem, “*J. Bédier s'efforce ainsi de montrer que l'élément historique se réduit tantôt à un nom de personnage, l'histoire n'étant pour les poètes que 'le clou où ils accrochent leur tableau'*”¹⁶. Desse modo, cada um usando a historicidade a serviço de sua tese, os

¹³ *Id., ibid.*

¹⁴ *Id., ibid.*

¹⁵ Tradução de minha autoria: “[...] a lacuna entre o referente histórico e a narrativa épica é percebida como resultado da ação anônima e amplamente inconsciente do poeta e cantor do povo”.

¹⁶ “J. Bédier, assim, esforça-se para mostrar que o elemento histórico é às vezes reduzido a um nome de personagem, sendo a história para os poetas apenas ‘o prego onde prendem a foto’”.

tradicionalistas e os individualistas não se diferenciariam muito no fundo, no entanto, segundo Martin, pelo menos no que respeita à concepção de historicidade da canção de gesta, “*La conception de l’historicité des chansons de geste n’est plus guère distincte alors de celle avancée par les traditionalistes*” (1996, p. 8)¹⁷.

Questões sobre autoria, influência de preocupações contemporâneas na elaboração literária, entrada no texto de preocupações políticas e religiosas da época, dificuldades relativas à identificação de substantivos próprios como argumentação histórica, estão entre os pontos principais da discussão. Destaca-se, nesse debate sobre as relações entre história e canção de gesta, conforme o professor francês, o artigo de J. Frappier, publicado em 1957, no qual o autor defende a tese da intenção consciente do criador do poema épico na manipulação de suas fontes históricas, para a composição do universo ficcional.

Frappier exemplifica usando a cena inicial da *Coroação de Louis*, na qual, ao lado de certos elementos claramente retirados da crônica latina de Ogan do século IX, que narra a coroação de Carlos Magno em 813, outros elementos não aparecem, como a rejeição da coroa por Louis, a presença do papa ou as intervenções de Arneis de Orleans e de Guillaume. Isso, segundo Frappier, continua Martin, seria o argumento que possibilita asseverar que, portanto, a modificação histórica aparece na canção de gesta, assim, condicionada pelas circunstâncias políticas do momento histórico em que ela é composta, “*La modification de l’histoire originelle apparaît ainsi clairement et consciemment conditionnée par les circonstances politiques dans lesquelles la chanson a été composée*”¹⁸ (1996, p. 11).

Essa certeza de que a modificação de um evento histórico na canção de gesta ocorra por razões estéticas e políticas, conforme argumenta Frappier, leva Martin à conclusão de que não seria cientificamente adequado falar-se de “deformação” da história, referindo-se a esse ato de apropriação do evento histórico pelo criador da canção de gesta. Ao referir-se a isso, se deveria falar, segundo o ensaísta francês, de “re-formação” – “*Il ne convient plus alors de parler de déformation de l’histoire, mais bien de re-formation*”¹⁹, levando-se em conta que, com essa palavra “*re-formation*”, quer-se dizer que o criador do poema, no processo de elaboração literária de sua canção, ao apropriar-se das fontes históricas, o faz aliando, às suas preocupações estéticas, preocupações de outra ordem, política, religiosa, relativas a seu momento histórico.

¹⁷ “A concepção da historicidade das canções de gesta não é mais distinta que a avançada pelos tradicionalistas”.

¹⁸ “A modificação da história original parece, assim, clara e conscientemente condicionada pelas circunstâncias políticas em que a canção foi composta”.

¹⁹ *Id., ibid.*

É algo que se pode compreender recorrendo ao exemplo do mito, segundo o autor, “[...] *il faut revenir à l’idée de mythe*”²⁰. Assim como o mito, conclui o ensaísta, depois de apresentar as posições de D. Boutet a respeito do tempo fechado das canções de gesta relativas aos ciclos épicos de Arthur e de Carlos Magno, o tempo das canções de gesta igualmente é um tempo fechado, “*On peut d’abord observer que le temps de la chanson de geste est un temps clos*”²¹ (1996, p. 12). Essa aproximação com o mito é significativa, explica o autor, justamente porque o elo entre o tempo do evento histórico e o tempo da reelaboração do evento no universo ficcional do poema é precisamente o mítico. Diz o autor: “*Le seul lien entre ce temps et celui dans lequel la chanson de geste est composée et recontée est de l’ordre de la relique, c’est-à-dire précisément de la preuve mythique*”²² (1996, p. 13).

A distância temporal entre o evento histórico e a composição do poema contribuiria, assim, continua Martin, lembrando F. Suard, para o processo de mitificação que se vê nas canções de gesta, nas quais a apropriação do evento histórico é feita visando à fundação do mito imperial das Cruzadas e da unidade cristã. O universo da canção de gesta é, desse modo, conclui o autor citando Madelénat, um *cronotopo* épico, isto é, a união de um tempo mitológico nacional e de uma historicidade nascente, “[...] *union du temps mythologique National, d’une historicité naissante*”²³ (1996, p. 15). Porém, a dimensão mítica das canções de gesta não se limita à reinterpretação ou recriação de eventos históricos.

O autor procurar mostrar, a partir dos estudos de J. Grisward - o qual, por sua vez, se apoia nas pesquisas de G. Dumézil sobre a estrutura trifuncional, entre as funções jurídicas e mágico-religiosas, de um lado, as funções relativas aos guerreiros, de outro, e por fim, as funções relativas à produção, riqueza e prazer – que, em vez de “deformação” do passado histórico, o que ocorreria nas canções de gesta medievais seria a permanência de estruturas míticas fielmente preservadas, “*Ce que nous racontent nos textes apparaît moins alors comme de l’histoire déformée au fil des siècles, que comme des structures mythiques très fidèlement conservées depuis beaucoup plus longtemps*”²⁴ (1996, p. 17).

Dessa constatação surgem pelo menos duas importantes interrogações, continua o ensaísta. A primeira diz respeito à consciência que tinham dessas questões o poeta e seu público e as consequências decorrentes disso. A segunda, mais importante para a discussão em tela, refere-se à questão da historicização do mito. Em relação a essa última, o autor, citando os estudos de F. Mora-Lebrun sobre

²⁰ *Id., ibid.*

²¹ “Podemos primeiro observar que o tempo da canção de gesta é um tempo fechado”.

²² “O único elo entre esse tempo e aquele em que a canção de gesta é composta e recontada é da ordem da relíquia, isto é, precisamente a prova mítica”.

²³ “[...] união do tempo mitológico nacional, de uma historicidade nascente”.

²⁴ “O que nossos textos nos dizem parece menos como uma história deformada ao longo dos séculos do que como estruturas míticas muito fielmente preservadas por muito mais tempo”.

personagens do *Nibelungenlied* (Gunther, Hagen, Átila), mostra que os estudos do épico medieval não podem evitar um questionamento metódico a respeito da ligação dessa produção épica com mitos indo-europeus, “*Quoi qu’il en soit de ces cas particulier, il apparaît désormais que l’étude de l’épopée médiévale ne peut plus éviter une interrogation méthodique sur ses liens avec les mythes indo-européens*”²⁵ (1996, p. 19).

O avanço, portanto, a que chegaram as pesquisas recentes sobre a relação que mantém a história com as canções de gesta, diz o autor concluindo suas reflexões, limita-se a reforçar a ideia de que, na composição desses poemas, a história se torna mito ou mito historicizado, “[...] *histoire devenue mythe, ou mythe historicisé*”²⁶ (1996, p. 20). Ou seja, o evento histórico, ao ser fixado na canção de gesta, o é a partir da leitura que faz desse evento o criador do poema, o qual, por sua vez, ao fazê-lo, traduz os valores e preocupações políticas, religiosas e culturais do momento em que a canção é composta. Essa conclusão de Martin é, pois, a resposta que ele apresenta para as questões levantadas pelos teóricos realistas e alegoristas sobre a relação entre história e canção de gesta.

Considerações finais

Como vimos, as contribuições desses três importantes estudiosos são muitas, cada um oferecendo subsídios para o entendimento das questões principais acerca do fenômeno épico, segundo suas perspectivas. Os estudos de Bowra, embora o *partis pris* conservador do autor, são esclarecedores quanto à importância de Virgílio para a Idade Média e para o Renascimento. Seus ensaios sobre a epopeia são, sem dúvida nenhuma, referência obrigatória, quando se trata de entender melhor as relações entre as fontes orais do épico e suas transposições para o plano literário.

Por sua vez, as reflexões de Pollmann, considerando as mudanças que vão ocorrendo historicamente no gênero, não como acidentes que levam para fora do modelo homérico – segundo a visão conservadora de Emil Staiger, como se viu –, mas como uma característica inerente ao próprio gênero épico, são fundamentais para a compreensão da vitalidade do fenômeno. Elas abrem uma perspectiva nova que, como se mostrou, tem sido aprofundada por pesquisadores, espalhados por todo o mundo, empenhados em compreender a sobrevivência do épico em suas relações com os novos contextos sociais, políticos e culturais do mundo moderno e contemporâneo.

²⁵ “Qualquer que seja o caso, parece agora que o estudo do épico medieval não pode mais evitar um questionamento metódico de suas ligações com os mitos indo-europeus”.

²⁶ “[...] a história se torna mito ou o mito historicizado”.

Por fim, o ensaio de Martin nos ajuda a compreender melhor a “clássica” querela entre os filólogos “tradicionalistas”, de um lado, e os “individualistas”, de outro, como algo já superado por uma perspectiva que procura conciliar as principais contribuições oferecidas pelas duas visões. Conforme mostrou o professor francês, essa síntese entre as duas posições se faz exatamente através de uma melhor compreensão de como se dá a historicização do mito pelo épico. Ou seja, de acordo com Martin, a chave para a compreensão do fenômeno épico estaria, não na questão da autoria ou do anonimato, a qual tanto ocupou a atenção dos querelantes acima mencionados, mas no entendimento dos modos de apropriação do evento histórico pelo gênero épico.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOWRA, Cecile M. “Algumas características da poesia épica literária”. In: _____. **Virgílio, Tasso, Camões e Milton: ensaio sobre epopeia**. Tradução do inglês por António Álvaro Dória. Porto: Livraria Civilização, 1950, p. 9-41.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Ilustrações de Lima Freitas. Prefácio e notas de Hernâni Cidade. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

ELIOT, T. S. “Virgílio e o mundo cristão”. In: _____. **De poesia e poetas**. Tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 163-177.

MARTIN, J. P.; SUARD, F. **Lépopée: mythe, histoire, société**. Nauterre: CSL/ Université Paris X, 1996. Héraclès n.º. 19 (“Histoires ou mythes: l'exemple de la chanson de geste”, p. 5-20).

PIDAL, Ramón Menéndez. **Flor nueva de romances viejos**. Buenos Aires/Argentina: Editora Espasa-Calpe, 1952.

POLLMANN, Leo. “Introducción” In: _____. **La épica em las literaturas românicas**. Traducción del alemán por Abelardo Moralejo Laso. Barcelona: Editorial Planeta, 1973, p. 11-18.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes o cabo-verdiano: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju-SE: ArtNer Comunicação, Infographics, 2015.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso**. Vol. 1 Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

TRINDADE, Antonio M. dos S. **O lamento das Severinas: relações de gênero no Romanceiro Sergipano**. (Dissertação de Mestrado). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2015a.

_____. **Agonia Severina: dominação masculina no Romanceiro Sergipano – reflexões sobre cultura popular, tradição oral e relações de gênero no livro O Folclore em Sergipe**. Saarbrücken/Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2015b.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. **Romances Velhos em Portugal**. Porto, Lello & Irmãos Editores, 1980.



GOIS, Gisela Reis de. Alguns apontamentos sobre *South America, mi hija*: o épico e a mulher. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 149-160. ISSN 2527-080-X.

ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE *SOUTH AMERICA MI HIJA*: O ÉPICO E A MULHER

SOME NOTES ABOUT *SOUTH AMERICA MI HIJA*: EPIC AND WOMEN

Gisela Reis de Gois²⁷
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: O épico é predominantemente um cânone masculino: Homero, Virgílio, Camões ou John Milton são facilmente lembrados por suas produções épicas. Portanto, pouco se veicula sobre as epopeias de autoria feminina. Esse é o motivo desse estudo: proporcionar um olhar sobre a produção de poemas longos em língua inglesa de autoria feminina, com intencionalidade épica explícita ou não. Através de pesquisa bibliográfica, é possível perceber a existência de vários poemas que se alinham com as características citadas acima, mas que continuam “desconhecidos” nas historiografias literárias: primeiramente pela ideia de que o épico não mais é produzido, porque foi substituído pelo prosaísmo do romance. Um exemplo disso é *South America Mi Hija*, livro de 298 páginas sobre a viagem de mãe e filha pela Colômbia, Equador e Peru, produzido pela americana Sharon Doubiago. Ele é composto por sete partes que narram a viagem em versos, contendo referências a aspectos históricos, culturais e geográficos sobre a América Latina, além disso relaciona a jornada das mulheres com a misoginia e violência, fazendo referências a aspectos míticos, como o sequestro de Perséfone. Apesar de uma estrutura que remete à tradição épica esse livro vem sendo categorizado como um poema longo apenas.

Palavras-chave: *South America Mi Hija*; gênero épico; poema longo.

ABSTRACT: The epic is predominantly masculine: Homer, Virgil, Camoens or John Milton are easily remembered for their epic productions. Therefore, there are few publications about epics of female authorship. This is the reason for the study: to provide a reflection on the production of long poems written in English of feminine authorship, with explicit or not explicit epic intentions. Through bibliographic research, there are some examples of poems that can

²⁷ Mestra em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (2016), Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS). gisela-reis@hotmail.com.

be found with the characteristics mentioned above, but which are "unknown" in literary histories: first of all, by the idea that epic is no longer produced, because it has been replaced by the prosaism of the novel. An example of this is *South America Mi Hija*, 298-page book about a trip between mother and daughter through Colombia, Ecuador and Peru, produced by Sharon Doubiago. It is composed of seven parts that narrate a trip in verses, with references on historical, cultural and geographical issues about Latin America, as well as a journey of women with misogyny and violence, making references to mythological aspects, such as Persephone kidnapping. Despite a structure that refers to the epic tradition this book has been categorized as a long poem only.

Keywords: *South America Mi Hija*; epic genre; long poem.

Introdução

O livro *South America Mi Hija*²⁸ foi publicado pela primeira vez em 1992 pela escritora americana Sharon Doubiago e trata da viagem de mãe e filha pela Colômbia, Equador e Peru. Ele foi nomeado duas vezes para o *National Book Award* e foi reconhecido como o Melhor Livro do Ano pela *LA Weekly*. Apesar de ter características épicas presentes, o livro vem sendo classificado pela crítica como um poema longo. Sendo assim, o intuito dessa pesquisa é analisar o uso de aspectos próprios do gênero épico para se produzir um poema longo, com intenção épica ou não. Para tanto, levaremos em consideração diferentes posicionamentos de teóricos sobre a categorização em gênero.

A importância desse questionamento reside no fato de que, apesar de existir, a produção de poemas longos de autoria feminina, ela é muito pouco abordada, discutida ou mencionada pela historiografia literária, em alguns casos levando ao esquecimento de obras em bibliotecas e prateleiras, o que conseqüentemente traz a impressão de que não existem autoras de poemas longos e/ou épicos. Ademais, a caracterização da obra enquanto épica ou não se torna relevante para os estudos sobre a permanência das epopeias na atualidade, refutando o argumento de uma vertente crítica tradicionalista de que esse é um gênero extinto.

Historicamente, o épico tem sido considerado de domínio, praticamente, exclusivo dos homens. Nomes como Homero, Virgílio, Camões, Dante, John Milton – só para citar alguns – são facilmente lembrados por suas produções épicas. Pouco se veicula sobre as epopeias de autoria feminina. Esse foi o ponto de partida desse estudo: proporcionar um olhar sobre a produção de poemas longos em língua inglesa de autoria feminina, com intencionalidade épica explícita ou não, já que existem vários poemas que se alinham com as características do gênero épico, mas que de certa forma continuam “desconhecidos” nas historiografias literárias. Daremos, para isso, especial ênfase ao poema longo *South America Mi Hija*, pois além de ser uma obra de autoria feminina, ele também tem como tema, ou “matéria épica”, a mulher.

²⁸ Todas as traduções nesse texto foram feitas por mim.

Como exemplos de poemas longos com filiação à tradição épica, temos *Telemachus* de Anna Seward – épico não finalizado que traz a versão de um romance sobre Telêmaco, filho de Odisseu -, *Psyche* de Mary Tighe, que é um poema de 1805 sobre Psique, Cupido e Vênus; *Aurora Leigh* de Elizabeth Browning, que é uma epopeia de 1857 sobre uma aspirante a poetisa; *Helen in Egypt*, de Hilda Doolittle, uma epopeia de 1961 – quase a mesma época em que foi publicado *Cantos* de Ezra Pound – e fala sobre Helena de Tróia como egípcia e não como uma princesa grega.

Além desses, há *Annie Allen*, de Gwendolyn Brooks, que foi publicado em 1949 e fala sobre uma garota pobre e negra crescendo em Chicago em meio ao racismo e pobreza. Há claramente uma filiação da obra com a tradição épica, já que o título da segunda seção do poema faz referência a *Eneida* de Virgílio. Este livro, mesmo tendo sido Brooks a primeira afro-americana a receber um *Pullitzer*, pouco é comentado. Por último, temos *Hard Country*, da própria Sharon Doubiago, que é de 1982 e fala sobre a jornada de um casal através da América (SHWEIZER, 2006).

Todos os poemas acima foram entendidos por alguns críticos como obras filiadas à épica, mas, como dissemos, são pouco conhecidos. Outros poemas longos vêm sendo produzidos por autoras americanas a partir século XX, como *A Chronicle of Queens* (1990) de Judy Grahn, *Thomas and Beulah* (1986), de Rita Dove; *Desperate Circumstance, Dangerous Woman* (1991), de Brenda Marie Osbey, entre outros.

Portanto, tratar dessas obras e da produção feminina de poemas longos é necessário não apenas para a recepção e permanência delas, mas também para entender essa tendência e a relação dela com a tradição épica (KELLER, 1997).

Cânone épico e poemas longos de autoria feminina

De maneira geral, os poemas longos, assim como os poemas épicos, tiveram a sua recepção prejudicada por dois motivos: a visão de que a *Poética* de Aristóteles é um axioma para a produção de epopeias, assim como o ponto de vista evolucionista dos gêneros defendido por Lukács (2000), entre outros. Em *Poética* (2001), Aristóteles definiu os aspectos presentes nas epopeias greco-romanas – a saber, tom elevado, heroísmo coletivo, narração em versos, atos bélicos grandiosos, etc - e esses aspectos foram utilizadas pela crítica como características definitivas de um poema épico, ou seja, todas as produções que se afastassem delas seriam consideradas de menor categoria ou nem seriam consideradas epopeias.

Além disso, alguns críticos – como Hegel que defendeu uma escala de evolução dos gêneros e dos períodos civilizatórios em que a epopeia, por conter um tom majestoso condizente com conflitos de estado, fundação de nações, seria o gênero próprio da juventude das nações juntamente com a escultura – defenderam que o poema épico havia chegado ao fim ou tinha sido sucedido pela prosa narrativa, porque não mais condizia com o estado civilizatório das nações. Apesar dos dois entendimentos explicados anteriormente, muitos poemas longos continuaram sendo produzidos mantendo certa filiação explícita ou não com a tradição épica. Saulo Neiva (2009) salienta que o que a crítica havia definido como o fim da epopeia tratou-se apenas do fim da supremacia do épico na hierarquia dos gêneros e o surgimento de uma mistura de gêneros que de maneira nenhuma impediu a produção de poemas narrativos longos.

Tais conclusões a respeito do fim da epopeia prejudicaram duplamente a produção de autoria feminina: primeiro, porque quando em contato com um poema longo não havia muito o que se discutir já que havia-se taxado a não existência de tal gênero, prejudicando assim a recepção das obras; em segundo lugar, as mulheres tiveram acesso a escrita e ao ensino formal mais tardiamente, sendo assim, quando as escritoras passaram a produzir poemas longos elas foram silenciadas – além do motivo anterior – pelo entendimento de que o cânone épico é masculino. Portanto, segundo a crítica Lynn Keller (1997), uma alternativa para a recepção dos poemas longos de autoria feminina seria evitar o “rótulo” épico, pois o cânone épico é majoritariamente masculino. Contudo, evitar essa categorização não reforça a ideia de que mulheres não escrevem ou não conseguem escrever o épico e, conseqüentemente, condenaremos essas obras ao esquecimento?

Desta forma, mais importante do que categorizar a obra é a discussão sobre a produção de tais textos para que os mesmos não sejam silenciados com a justificativa de que não há leitores para essas obras. A importância da análise de tais obras não reside na categorização delas, além de necessário ao entendimento, analisar a estrutura de um texto faz parte de uma pesquisa em Literatura; porém o objetivo não é enquadrar os poemas, fazendo com que aqueles que se distanciem das características sejam banidos, mas entendê-los e valorizá-los com as suas especificidades. Por fim, perceber a filiação com a tradição épica reitera o argumento de que o gênero épico não findou apenas pela afirmação da crítica, ele existe com feições diferenciadas, como qualquer outro gênero pode-se modificar com o tempo e as mudanças sociais, e ainda colabora para a percepção e propagação de poemas longos de autoria feminina.

1.1 South America Mi Hija

Sharon Doubiago nasceu na Califórnia e é mestre em Inglês pela Universidade da Califórnia, é escritora e professora visitante em algumas universidades. A motivação para o poema longo *South America Mi Hija* ocorreu quando sua filha de 15 anos e ela embarcaram em uma viagem para Colômbia, Equador e Peru e sua filha perguntou em frente a um altar onde Incas tinham sacrificado virgens se existia algum homem bom. O livro é uma tentativa de resposta e narra a viagem de mãe e filha e as situações enfrentadas por mulheres – mitologicamente e historicamente.

Para a análise e discussão sobre a filiação ao épico, observarei as categorias divisão em canto, versificação, referenciação, abordagem de mitos e recortes históricos que são características apontadas por Christina Ramalho (2013) – dentre outros estudiosos – como algumas pertencentes ao épico e que em uma primeira leitura estão facilmente perceptíveis na obra. De acordo com Ramalho, as categorias tradicionais e não obrigatórias para a identificação de um poema longo como epopeia são a proposição, invocação e divisão em cantos, além das categorias necessárias a produção de uma epopeia elencadas a partir da Semiotização Épica do Discurso de Anazildo Vasconcelos da Silva (2007) que são o plano histórico e o plano maravilhoso; assim como, existem outras categorias, como matéria épica e heroísmo.

O livro de Doubiago é composto por 7 partes e um epílogo. Cada parte é nomeada de acordo com os espaços visitados – a saber, I. *The Road to Quito*, II. *Quito*, III. *The Road to Lima*, IV. *Lima*, V. *The Road to Cuzco*, VI. *Cuzco*, VII. *The Heights of Macchu Picchu*, e *Epilogue: The Dawn, Amor Amerrique*²⁹ - e é composta por sessões, mas essas são numericamente diferentes de um canto para outro. A primeira parte que se chama O caminho para Quito contém 5 sessões: 1. *Descent: La Violencia*, 2. *Someone waiting for me among the violins*, 3. *Demeter and Persephone*, 4. *Love, love, do not come near the border*, *Equal*³⁰; assim como nos versos do livro, alguns títulos de sessões já vêm destacados em itálico o que denota uma fala ou reflexão de uma temática presente na viagem. A segunda parte contém 4 sessões, a terceira contém 3, a quarta contém 6 sessões, a quinta contém 6 sessões, a sexta 9 sessões, a sétima parte contém 11 sessões e o Epílogo contém 8 partes.

Quanto à versificação do poema, assim como a quantidade de sessões, cada parte do poema tem tamanho irregular, tanto as estrofes quanto os versos são compostos de maneira variada e heterogênea – versos livres. A presença de rima acontece em trechos do livro de maneira irregular, mas seguindo uma lógica consoante das palavras *in* e *out* e suas variações. Essas expressões não são importantes apenas por

²⁹ I. O Caminho para Quito, II. Quito, III. O Caminho para Lima, IV. Lima, V. O Caminho para Cuzco, VI. Cuzco, VII. As Alturas de Macchu Picchu, e, Epílogo: Amanhecer, Amor Americano.

³⁰ Descendo: A Violência, 2. *Alguém esperando por mim entre os violinos*, 3. Demeter e Persefone, 4. *Amor, Amor, não vá perto da fronteira*, 5. Igual.

manter uma sonoridade, mas também são necessárias para discriminar os espaços aos quais o eu-lírico refere-se. Como podemos ver a seguir:

In all the store windows are posters of poets
In all the papers are poems.
Inside I am a North American poet
Not honored or read
In my country poetry: the voice of the alienated
In this country poetry: the voice of the people

In my country on the outside, wealth.
On the inside, poverty.

In this country on the outside, poverty.
On the inside, poetry.
(DOUBIAGO, 1992, p. 86)³¹

Nesse fragmento, é possível observar duas expressões importantes não apenas pela sonoridade que dão ao poema, mas também porque são utilizadas em várias ocasiões como fragmentos descritivos que se incorporam a narrativa da viagem entre mãe e filha pela cultura, pobreza e violência na Colômbia, Equador e Peru. No trecho abaixo, as expressões *out* e *inside* não servem apenas para descrever o ambiente externo e interno, elas compararam os espaços, como a violência nas ruas pelos revolucionários e a polícia; violência que também está presente no ônibus, por isso é sussurrado que as pessoas devem dormir de forma alternada, porque todos têm alguém que já foi morto. Essa mesma ideia de comparação é usada quando o eu-lírico afirma que no fundo do ônibus ela carrega a filha, enquanto, no lado de fora, fazendeiros armados carregam maconha para o mercado. Observe a seguir os primeiros versos do poema em que as expressões com *out* (*outside, out of the window*) e *in* (*inside, inside of the window*) aparecem pela primeira vez:

Out the window, Colombia, out the window
the road beneath the window, the mountain village
Out the window me non White donkeys, women in a crooked door.

³¹ Em todas as janelas das lojas estão pôsteres de poetas
Em todos os papéis estão poemas.
Por dentro eu sou uma poeta norte americana
Nem honrada ou lida
Poesia em meu país: a voz dos alienados
Poesia nesse país: a voz do povo

Em meu país, por fora, riqueza.
Por dentro, pobreza.

Nesse país, por fora, pobreza.
Por dentro, poesia.

Inside the window, back of the bus
I carry our daughter down the Cordilleras, the Andes.
Out the window armed farmers
Carry marijuana to market.

Out the window Bogotá, city of thieves.
Out the window, the guns, the revolutionaries,
The lust of the police. Inside the window
The civil war, *you must take turns*, it is whispered,
*To sleep. Everyone has had someone
Killed.*
(DOUBIAGO, 1992, p. 3)³²

No que se refere à referenciação, Anazildo Vasconcelos da Silva (2017) argumenta que ela é um recurso poético usado através da alusão a outro poema quando o imita na concepção criativa, quando se utiliza de parte dele ou quando faz menção ao autor. Ademais, é um recurso que é utilizado a muito tempo, sendo característica presente em produções literárias até o século XVIII sem o comprometimento da originalidade da obra que fazia as referências, pelo contrário facilitava o reconhecimento dela no percurso literário. Na obra de Doubiago, a referenciação aparece pela menção a autor e pelo uso de fragmentos de poema.

South America Mi Hija tem uma relação evidente com a obra de Pablo Neruda, mais especificamente, *As alturas de Macchu Picchu* que é o segundo canto de quinze presentes no poema épico *Canto Geral*. Há fragmentos desse canto no decorrer do poema e também ele é o título da sétima e última parte do livro – *The Heights of Macchu Picchu* -. Isso deixa evidente a relação da obra americana com a temática e gênero do poema épico de Neruda. Como podemos observar a seguir na nota explicativa da autora sobre um fragmento do poema de Neruda utilizado como abertura de uma das seções do livro: *“The Spanish throughout this section is from Neruda’s Alturas de Macchu Picchu; there are also references, allusions, and direct translations to English by Nathaniel Tarn and myself. Then up the ladder of the Earth*

³² Pela janela, Colômbia, pela janela
a estrada sob a janela, a vila na montanha.
Pela janela homens em burros brancos, mulheres em portas tortas.
Dentro da janela, parte de trás do ônibus
Eu levo nossa filha pela Cordilheira, os Andes.
Pela janela fazendeiros armados
levam maconha para o mercado.

Pela janela Bogotá, cidade de ladrões.
Pela janela, as armas, os revolucionários,
a luxúria da polícia. Dentro da janela
a guerra civil, *vocês devem revezar*, é sussurrado,
*para dormir. Todo mundo tem alguém
que foi morto.*

*I climbed/ Through the barbed jungle's thickets/ Until I reached you Macchu Picchu*³³. (DOUBIAGO, 1992, p. 294).

Outra referência que é feita durante todo o texto é a alusão ao mito greco-romano, especialmente a história de Perséfone e Ades que também nomeia a terceira seção da primeira parte. Antes de cada parte do livro, exceto da última e do epílogo, há versos sobre o mito deles. Esse mito relaciona-se com o intuito do poema longo: falar sobre a violência cotidiana e velada com a mulher que apesar de ser vítima é culpabilizada. Na mitologia greco-romana, Perséfone foi estuprada e sequestrada, apesar disso, Ades é chamado de marido.

The wily monarch consented.
But alas! The maiden had taken
a pomegranate which Pluto offered her
and had sucked the sweet pulp
from a few of the seeds.

This prevented her complete release
but a compromise was made.
She was to pass half the time with her mother
and the rest with her husband Pluto.
(DOUBIAGO, 1992, p. 153)³⁴

Além dessa referência direta ao mito, por vezes mãe e filha são nomeadas de acordo com o mito no poema, fazendo alusão a relação mãe e filha das personagens com Demeter e Perséfone: *"Oh, then is born in me/ the desire to walk it with her, mi Persephone"*³⁵ (DOUBIAGO, 1992, p. 13). Ademais, há menções a Orfeu, que também tem um mito envolvido com a violência – Eurídice, esposa de Orfeu, fugia das investidas de Aristeu quando foi picada por uma cobra, morreu e foi para o submundo -, e a Adão e a retirada da costela para produção de Eva.

³³ O Espanhol ao longo dessa seção é das Alturas de Macchu Picchu de Pablo Neruda; há também referências, alusões, e traduções diretas do Inglês pelo Nathaniel Tarn e por mim mesma. Então para cima na escada da Terra eu subi/ Através dos bosques da selva farpada/ Até que eu alcancei você Macchu Picchu.

³⁴ O monarca astuto consentiu.
Mas ai de mim! A donzela tinha tomado
uma romã que Plutão ofereceu a ela
e chupou a polpa doce
de algumas das sementes.

Isso impediu sua liberação completa
mas um compromisso foi feito.
Ela deveria passar metade do tempo com a mãe
e o resto com o marido Pluto.

³⁵ Oh! Então nasce em mim/ o desejo de caminhar com ela, minha Perséfone.

De maneira similar, há menções a Pocahontas e Sacagawea que foram imortalizadas em lendas “românticas”, mas tiveram realidades violentas – Pocahontas salvou John Smith, mas nunca se apaixonaram. Com 16 anos foi aprisionada por um ano e só foi solta com a condição de se casar com John Rolfe. Sacagawea serviu de intérprete na expedição de Lewis e Clarke, porém, antes desse acontecimento ela havia sido capturada, vendida e casou-se com um canadense. Apesar de ter apaziguado disputas entre indígenas e europeus, não recebeu reconhecimento, nem pagamento.

Ademais, o poema aborda aspectos históricos que também se relacionam com a violência de gênero. A autora aproveita-se dos espaços que se tornaram turísticos para “desenterrar” histórias míticas ou reais marcadas pela violência, como Edith Lagos que foi morta aos 19 anos pela polícia por participar da guerrilha. Mesmo a polícia proibindo a população de comparecer ao velório, 30 mil pessoas apareceram.

Who were the boys
Who killed the girl,
Edith Lagos?

Sons, all sons,
Mine and yours.
[...]

Hatred of the Indian
Inside himself
Hatred of nature
Inside the woman
Fear of eros
Inside outside the world
Fear of death
So he kills
(DOUBIAGO, 1992, p. 194 -195)³⁶

³⁶ Quem eram os garotos
Que mataram a garota,
Edith Lagos?

Filhos, todos os filhos
O meu e o seu.
[...]

Ódio do índio
Dentro de si
Ódio da natureza
Dentro da mulher
Medo de eros
Dentro fora do mundo
Medo da morte
Então ele mata

Novamente, as expressões de sonoridade aparecem associando os espaços com a narrativa, dessa vez não mais uma narrativa histórica, mas sim a narração da viagem e o diálogo entre mãe e filha. A expressão *outside* é usada para demarcar o espaço em que mãe e filha estavam e com *inside* a mãe pensa em como responder a filha – “O que é uma virgem, mãe?” – a partir desse diálogo é retomada a questão da violência com a menção as jovens enterradas vivas nas fundações do convento que visitavam e novamente remete à obra de Pablo Neruda:

Outside the Palace of the Serpents
We stand before the convent,
The Virgins of the Sun.
My girl, mi Mama Shawn, mi ñusta, mi
Nacida inocente asks

“What is a virgin, Mom?”

Inside I am walking
A thousand years up my continents
See
Not a soul
[...]

I touch the smooth white squares,
Neruda’s stone within stone
Hear the girls
Buried alive in the foundations
Their screams at sixteen
Against culture’s
Scale of beauty
(DOUBIAGO, 1992, p. 186 - 187)³⁷

³⁷ Fora do Palácio das Serpentes
Nós estamos diante do convento,
As Virgens do Sol.
Minha garota, minha Mama Shawn, minha ñusta, minha
Nascida inocente pergunta

“O que é uma virgem, mãe?”

Por dentro eu estou andando
Mil anos nos meus continentes
Vejo
Nenhuma alma
[...]

Eu toco nos quadrados brancos suaves,
Pedra de Neruda dentro de pedra
Ouça as garotas
Enterradas vivas nas fundações
Seus gritos aos dezesseis
Contra a escala de beleza
Da cultura

Ainda há menção ao reino de Chan Chan – menos famoso que o reino Inca – na costa norte do Peru, hoje um sítio arqueológico onde as mulheres que serviam ao rei, na ocasião da morte dele, eram sacrificadas e empilhadas junto ao tesouro. Em suma, o poema longo de Sharon Doubiago apresenta aspectos que se conjugam com um mesmo intuito: os mitos, os recortes históricos, os eventos narrativos da viagem em família, e inclusive a sonoridade das palavras foram escolhidos e usados de maneira a deixar evidente a corriqueira e perpetuada violência com a mulher.

Considerações finais

O corpus da minha pesquisa encontra-se dentre os poemas longos de autoria feminina que tiveram a recepção prejudicada, por causa da abordagem crítica de eliminação da epopeia como gênero praticado por autores (as). Portanto, apropriei-me do estudo de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho – e outros - como critérios de um roteiro de leitura que busca, dentre outras coisas, perceber a permanência de uma tradição épica ou não, e quais possíveis significados ela tem. O intuito não é produzir um rótulo, até porque não há necessidade de os autores ajustarem-se as normas para que produzam obras puras, pois isso não se caracteriza como um critério de valor positivo. Como é possível perceber no fragmento a seguir, quando Rosenfeld comenta sobre a *Poética* de Aristóteles:

Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto. Ainda assim o uso da classificação de obras literárias por gêneros parece ser indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos (ROSENFELD, 2011, p.16).

Mas propor a leitura e discussão de poemas longos de autoria feminina, especialmente o poema longo de Sharon que apresenta-se como parte do gênero épico por ser uma narração em versos, entretanto possui aspectos estilísticos marcantes da lírica em alguns versos e estrofes reflexivos – trechos em itálicos intercalados com outros mais narrativos – que refletem sobre a condição da relação entre mãe e filha, que são as protagonistas da história ou sobre a condição de crianças e mulheres na fronteira da Colômbia. *South America Mi Hija* não apresenta todas as características da épica elencadas por Silva, como a proposição, dedicatória e invocação, ou seja, não há uma intenção explícita de vincular-se à tradição

épica. Mas isso não significa que o texto não tenha características épicas. Saliento a necessidade de continuar a leitura e análise da obra sobre outras categorias, como o heroísmo, que tradicionalmente é tratada em epopeias como feitos bélicos e/ou políticos (*Odisseia, Ilíada, Os Lusíadas*), mas que na obra de Doubiago é o heroísmo das mulheres que suportam e sobrevivem a toda a violência de gênero.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

DOUBIAGO, Sharon. **South America Mi Hija**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

KELLER, Lynn. **Forms of expansion**. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico**. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

NEIVA, Saulo. **Avatares da epopéia na poesia brasileira do final do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009.

RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

SHWEIZER, Bernard. **Approaches to the Anglo and American Female Epic**. USA: Ashgate, 2006.

SILVA, Anazildo Vasconcelos. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. São Paulo: Paco, 2017.

SILVA, Anazildo Vasconcelos; RAMALHO, Christina. **História da Epopéia Brasileira**. Teoria, Crítica e Percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



SANTANA, Luana. A invocação no poema épico *As marinhas*, de Neide Archanjo. In: **Revista Épicas**. Ano 3, N. 4, Dez 2018, p. 161-177. ISSN 2527-080-X.

A INVOCAÇÃO NO POEMA ÉPICO *AS MARINHAS*, DE NEIDE ARCHANJO

THE INVOCATION IN THE EPIC POEM *AS MARINHAS*, BY NEIDE ARCHANJO

Luana Santana³⁸
UFS/CNPq/CIMEEP

RESUMO: Poeta, advogada e psicóloga, Neide Archanjo, nascida em São Paulo, é considerada uma das vozes mais significativas da poesia brasileira. Estreou na poesia em 1964, com o livro *Primeiros Ofícios da Memória*, e, desde então, criou e participou de movimentos como “Poesia na Praça”, varais de poesia, espetáculos em teatro, cafés, faculdades, bibliotecas, festivais nacionais e internacionais de poesia e arte, entre outros. Além disso, a escritora foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian na qualidade de poeta residente, em Portugal. Nesta análise, teremos como objetivo central a verificação da presença e classificação da invocação épica na obra *As Marinhas* (1984), de modo a identificar como o anacronismo e a inventividade se fazem presentes na estética da autora. Além disso, será explicitada alguns elementos épicos presentes no texto, classificando-os de acordo com a categorização da estrutura da epopeia, elaborada por Christina Ramalho (2015).

Palavras-chave: *As marinhas*; Neide Archanjo, Invocação épica.

ABSTRACT: Poet, lawyer and psychologist, Neide Archanjo, born in São Paulo, is considered one of the most significant voices in Brazilian poetry. She made her debut in poetry in 1964, with the book *Primeiros Ofícios da Memória*, and since then has created and participated in movements such as “Poesia na Praça” [Poetry in the Square], poetry sticks, theater shows, cafes, colleges, libraries, national and international poetry and art festivals, among others. In addition, the writer was a fellow of the Calouste Gulbenkian Foundation as a resident poet in Portugal. In this analysis, we will have as a central objective the verification of the presence and classification of the epic invocation in the work *As marinhas* (1984), in order to identify how the anachronism and the inventiveness are

³⁸ Pesquisadora PIBIC/CNPq da Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana.

present in the esthetics of the author. In addition, some epic elements in the text will be explained, classifying them according to the categorization of the structure of the epic, elaborated by Christina Ramalho (2015).

Keywords: *As marinhas*; Neide Archanjo, Epic invocation.

Sobre *As marinhas*: aspectos gerais e elementos épicos

Com 2.343 versos livres, a obra *As Marinhas* (1984), de Neide Archanjo, é dividida em quatro longos cantos, o que explicita a intenção épica da autora (RAMALHO, 2004), e tem como matéria épica uma viagem mítico-histórica de autoconhecimento, na qual o mar é o principal agente, ora sendo mítico, ora sendo histórico. No percurso do primeiro – mar mítico –, trafega a expressão subjetiva lírica, demonstrando o caos interno do eu-lírico/narrador, além de realizar uma intertextualidade com mitos e heróis épicos, tais como Uiara, D. Sebastião, Ulisses, Adamastor, Circe, entre outros. Já no segundo – mar histórico –, são enaltecidas as histórias expansionistas, de conquistas e descobertas portuguesas. Além disso, a autora realiza um percurso pela Literatura Portuguesa, através da referência a escolas e movimentos literários ocorridos em Portugal, tais como o Trovadorismo, com cantigas de amor e de amigo: “*Ai ondas do mar de vigo/ se vistes o meu amigo/ dizei-me: voltará cedo?*” (p. 51); Humanismo, com referências às crônicas *el-rei* D. Pedro I, de Fernão Lopes: “*a de Castro,/ em saudade coroada/ por El-Rei D. Pedro [...] E estás, linda Inês*” (p. 72), e finalmente ao Classicismo, através do poema épico na medida nova de Camões, *Os Lusíadas*: “*Sabeis que os séculos do mar/ as armas e os barões assinalados/ que descobriram metade deste mundo/ por vós passaram*” (p. 60). Várias outras referências a autores e períodos literários foram realizadas na obra, Fernando Pessoa e Jorge de Lima, por exemplo, foram citados de formas direta e indireta no texto. Como exemplo da primeira, a autora destaca, no início do livro, frases diretas dos escritores destacados:

Como conhecer as coisas senão sendo-as?
Como conhecer o mar senão morando-o?
Chamo as coisas com os versos que eu quiser,
os mistérios, os medos, os três reinos,
e esse reino que eu vim reiniciar.
Jorge de Lima
(ARCHANJO, 1984, p.9).

E é para além do mar a ansiada Ilha
Fernando Pessoa
(ARCHANJO, 1984, p. 9).

Como se fosse uma epígrafe, Archanjo apresenta duas citações de poemas épicos que irão dialogar com seu texto, um da obra *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima e outra da obra *Mensagem*, de Fernando Pessoa. É nessa fusão do real e do mito que se realiza a matéria épica do poema, pois projetando-se no mar mítico e depois no mar histórico, o eu-lírico/narrador agencia sua dupla condição existencial.

Ao contrário da épica clássica, narrada em terceira pessoa, no poema *As Marinhas* encontra-se um narrador autodiegético, ou seja, narrador em primeira pessoa, característica de epopeias mais recentes. Por isso, na obra, há a predominância da instância de enunciação lírica em relação à instância de enunciação narrativa, pois, como ressalta Ramalho (2015, p. 46) “No modelo épico pós-moderno, a instância lírica assume um domínio quase absoluto sobre a epopeia, transformando, na concepção de Silva, o que era uma narrativa épica em uma epopeia lírica”. Mesmo privilegiando a dimensão lírica da elaboração épica, a obra tem um expressivo teor de referência histórica, ainda que de forma fragmentada, constituindo um somatório de acontecimentos narrativos. A partir do recorte da própria realidade histórica, há uma subjetivação liricamente projetada, transformando o eu-lírico/narrador no herói do poema.

O título do poema *As Marinhas* é bem sugestivo, já que nos remete a uma navegação pelo mar, em que o eu-lírico/narrador lança-se em uma viagem pelas profundezas marítimas, misturando sua identidade subjetiva com outras subjetividades coletivas (RAMALHO, 2004), sendo elas míticas e históricas. A partir de uma reflexão sobre a condição de ser e estar no mundo caótico, no mundo pós-moderno, o eu-lírico/narrador realiza uma viagem de (re) conhecimento, destacado na antonímia da profundidade *versus* superfície do mar, presentes em vários trechos da obra, relacionando-se com a questão do autoconhecimento. O mar, carregado de metáfora e metonímias na obra, é uma configuração do inconsciente individual e coletivo. Isto é, para a pessoa conhecer-se a si mesmo, como prega Sócrates, não basta analisar a superfície, tem que fazer uma viagem às profundezas da nossa alma, da nossa essência. Pela palavra, são construídos os instrumentos necessários para essa grande travessia, pois como pontua Sônia Régis, na apresentação da obra, “trabalhar com a palavra é embarcar numa longa jornada” (ARCHANJO, 1984).

A partir do enfrentamento da nova realidade humano-existencial do mundo, o eu-lírico/narrador, que vivencia o caótico mundo real do presente, assume a voz do herói no poema (RAMALHO, 2004). Projetando-se no mar mítico-histórico, ele agencia sua dupla condição existencial, a real e a mítica, necessárias para a realização dos feitos históricos e maravilhosos. É importante ressaltar que, com o passar

do tempo ocorreu uma mudança no perfil do herói e de suas ações, pois antes a tarefa do ato heroico era destinada somente aos homens, com a evolução do gênero épico, contudo, às mulheres foram ganhando espaço na produção do herói. Como pontua Ramalho,

Hoje, depois de muitas transformações sociais, entre elas o feminismo, o deslocamento do sujeito, passível de ser alegoricamente representado tanto pelo herói quanto pela heroína épicas, parece ratificar o que Homi K. Bhabha chama de “estranhamento”. “Além” dos limites do “lugar sagrado”, até porque este “lugar sagrado” diluiu-se na constatação do espaço híbrido globalizado, o herói épico e a heroína épica podem viver a experiência do insólito, do *unhomeliness*, e atuar, conforme registrou Vasconcelos da Silva (2017), no sentido de “vivenciar o caos” (RAMALHO, 2015, p. 463-464).

Sendo assim, na obra *As Marinhas*, de filiação explícita de autoria feminina à produção épica, apresenta, através do eu subjetivo, o heroísmo híbrido. Ou seja, a partir de subjetividades ora masculina ora feminina, o eu-lírico/narrador vai transformando-se no herói da obra, manifestando sua perplexidade diante da realidade caótica.

No tocante à classificação do heroísmo épico, realizada a partir das categorias definidas por Ramalho (2015), quanto à forma inicialmente caracterizada do herói na epopeia, a obra *As Marinhas* apresenta um heroísmo híbrido mítico, ou seja, projetados inicialmente no plano maravilhoso que integra tanto heróis/heroínas individuais como coletivos/as, a autora faz um resgate de fragmentos históricos da realidade. Neste caso, a obra apresenta um ser que defronta com o caos da pós-modernidade, trazendo em si a dimensão mítica, cabendo resgatar sua condição histórica, esse eu subjetivo é, como define Ramalho (2015), um sujeito cultural híbrido, isto é, um sujeito multifragmentado, um sujeito múltiplo em si mesmo, vários em um. Quanto ao percurso heroico, a obra caminha do maravilhoso para o histórico, pois, através da projeção mítica do eu-lírico/narrador, são apresentados fragmentos da realidade histórica, com ênfase em feitos alegóricos. Passaremos para a análise da proposição épica presente na obra.

A proposição épica é um recurso estrutural em que o eu-lírico/narrador explicita o teor da matéria épica de que tratará a epopeia, promovendo “uma espécie de ritual de iniciação da leitura” (RAMALHO, 2015, p. 53). Na obra *As Marinhas*, temos uma proposição dispersa ou multifragmentada, porque ocorre a presença desse recurso em mais de um canto. No canto I - *Preamar*, a autora nos apresenta uma síntese do que ela irá cantar, pois ao contrário do que aprendemos na escola, o mar, no poema, não é apresentado como acidente geográfico. Para Archanjo, o mar é a configuração eterna do inconsciente individual e coletivo, cenário de guerras e signo de histórias, sendo assim, a autora cria uma imagem metafórica e metonímica dele. Como já foi explicitado, as profundezas do mar representam a

profundeza do autoconhecimento, ou seja, a pessoa tem que transitar as profundezas de sua alma para se autoconhecer, descobrir sua essência, realizando uma conquista interior. Nessa primeira proposição temos um centramento no plano maravilhoso, ou seja, na imagem mítica do mar:

Não canto os rios
cascatas cachoeiras regatos.
Canto o mar.
Os outros são acidentes geográficos.
O mar não é acidente geográfico.
É essa carne verde-azulada
pele
cujas escamas brilham
quando o sol nela se mistura
fazendo o poeta ali reencontrar a eternidade.
E o Espírito se contempla nesse espelho secreto
guardião fiel da suprema harmonia
do seu todo
nostálgico narciso
compondo as coisas
(ARCHANJO, 1984, p. 27).

No canto II – *Litorais*, temos uma outra proposição, dessa vez com enfoque no plano literário (e), o que denota, conseqüentemente, um caráter de conteúdo metalinguístico, sendo que a autora elege o mar como pista para o desvendamento do mistério do ser e da linguagem:

Escolhi uma matéria
para exercer meu ofício:
o mar
e ando contando suas gotas.
Lavor admirável o meu
metida nesses abismos
onde a lógica cartesiana
ou a consciência rondam apenas
a borda e a superfície.
O fundo é pedra filosofal.
Terra ¾ de água. Escapar como?
(ARCHANJO, 1984, p. 38).

A terceira proposição encontrada no poema aparece no canto III – *Oceânico*, é uma proposição sintética, centrada no feito heroico, pois, projetando-se, alternadamente, no mar histórico e no mar maravilhoso, a autora enfatiza os feitos heroicos, tanto de heróis históricos, tais como Fernão Mendes Pinto, D. Diniz, D. Sebastião, Vasco Cabral, Afonso, o africano, entre outros, como de heróis míticos, como Proteu, Tristão, Aquiles, Agamenon, Ulisses, Menelau, Heitor. A referenciação a esses heróis será feita em todo canto:

Como vos cantar cavaleiros das águas
habitantes perenes do delírio
marítimas criaturas?
Na convocação que vos fazem
os ventos e correntes do Atlântico
há uma navegação de mar largo
e um horizonte muito adiante.
Disso tudo sabeis pois, para vós,
os monstros transformam-se em quimeras
e a imaginação não mais os cria
mesmo que Fernão em peregrinação os veja
com tão admiráveis grandezas e feições
que é muito para rezear cantá-los.
Sois navegantes pelo desejo transformados
e nada mais quereis ser, percebo,
senão cavalo e cavaleiro, nau e marinheiro
juntos pelo mesmo destino transmutados
(ARCHANJO, 1984, p. 50).

Sendo um texto extenso, o poema épico, na maioria das vezes, é dividido em cantos ou livros, nos quais são destacados episódios e temas enfocados, amarrando os eventos que sustentam a matéria épica. Com a evolução do gênero épico, houve várias mudanças inventivas, ou até mesmo ausência da divisão em cantos, sem, contudo, tirar o caráter épico da obra. *As Marinhas* está dividido em quatro cantos: canto I – *Preamar*; canto II – *Litorais*; canto III, dividido em três partes, *Oceânico*, *Cais de agonia* e *Linha de flutuação*; canto IV, também dividido em três partes, *País de Circe*, *Ilhas idílicas* e *Mar aberto*. Em relação à função da divisão em cantos, a obra apresenta uma função espacial ou geográfica (b), ou seja, quando é ressaltado à demarcação de referentes espaciais ou geográficos. Nesta perspectiva, em *As Marinhas*, há uma identificação, no título de cada canto, de um espaço, uma localidade que o eu-lírico/narrador irá enfatizar em sua viagem poética. “*Preamar, Litorais, Oceânico, Cais de agonia, Linha de flutuação, País de Circe, Ilhas idílicas, Mar aberto*”, são bastantes sugestivos em relação a estrutura do espaço. No canto III – *Cais de agonia*, por exemplo, o eu-lírico encontra-se em um cais, ou seja, na margem de um porto, revelando a tristeza da cidade e do mundo, além de refletir sobre a profundidade e a superfície da vida e do mar, como também da inconsciência e da consciência. Na superfície – no cais – o eu-lírico/narrador é um ser incompleto: “Daqui da margem da consciência/ ninguém se move” (p.83). “Aqui tudo é beira e superfície” (p.85):

A noite da cidade me espera.
Ancorada nesta ilha
onde luzes e ruídos
cegam aquele que passa
entre os humanos tão desprotegido
vagueio

expondo-me ao suicídio brando
de estar sempre incompleta.
(ARCANJO, 1984, p. 86).

Então retorno sobre meus passos
e no abrigo da calçada contemplo o mar
(de antemão perdido)
batendo em muros de pedra
pois separados estão, agora sei,
a cidade
e
o dorso extenso das águas
(ARCHANJO, 1984, p. 93).

No tocante à nomeação dos cantos, o poema apresenta uma nomeação tradicional, reforçando a intenção épica da autora, já que a poeta teve *Os Lusíadas*, de Camões, como principal influência para escrita da obra *As Marinhas*.

O teor histórico na obra serviu para conferir ao texto o caráter narrativo, resultando no discurso híbrido, o lírico e o narrativo, necessários para o reconhecimento do texto épico, ainda que, como foi dito, o caráter lírico predomine no conjunto do poema. Em sua viagem poética, Archanjo abarca vários períodos da história, no entanto, o foco histórico está nas grandes navegações portuguesas, que foram o ponto de partida para o eu-lírico/narrador relacionar o mítico com o real. Numa viagem de (re)conhecimento pelos ritos iniciatórios, a autora destaca a história de muitos inícios, de forma intertextual, reinventando o épico na medida em que busca o texto primordial, da linguagem e do princípio, para destacar seu caráter de busca de fundamento das coisas:

Ainda não existiam os deuses
quando Deus disse: façam-se as águas
e as águas se fizeram.
Ouro e prata
de cada um dos lados
como dois cães
fundidos por Hefesto
a luz e as águas
guardavam o universo.
E misturando a eternidade de seus fios
(rede cristalina onde luzia
um medo arcaico e belo)
inventaram as manhãs.
[...]
O restante veio depois
e tudo foi criado
pedras plantas aves animais
peixes répteis astros estações
homem mulher

para que tivessem
o rosto movediço do Senhor
(ARCHANJO, 1984, p. 25-26).

Nesse trecho, por exemplo, há uma mistura de elementos que descrevem a histórias de mitos iniciais. A partir de perspectivas cristã e pagã, a autora explicita o início de tudo. Há uma busca do momento antigo em que foi dito a primeira palavra, essencial, permanente. Como explicita Barcellos (1994, p. 163-164), “A volta ao texto arcaico tem o sentido de uma volta às experiências humanas fundamentais, aos registros fortes do encantamento de descobrir-se homem, de ver-se no mundo, confrontado com ele, com os homens e consigo mesmo”, ou seja, é através da revisitação da essência inicial que nos descobrimos, fazendo reflexões, tais como a autora referencia quando cita a frase de Sócrates, destacada no oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”, revelando a importância do autoconhecimento.

Além disso, a autora faz inúmeras citações diretas e indiretas de obras épicas, tais como *A Divina Comédia*, de Dante; *Os Lusíadas*, de Camões; *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima; *Iliada* e *Odisseia*, ambas de Homero; *Mensagem*, de Fernando Pessoa, entre outras. Apresentarei alguns trechos que denotam essa intertextualidade, ressaltando a intenção de filiação ao gênero épico da autora:

Sabeis que os séculos do mar
as armas e os barões assinalados
que descobriram metade deste mundo
por vós passaram
[...]
*aqui onde a terra se acaba
e o mar começa*
neste cabo avançado
cheio de uivos e tantos ventos
roca de gemidos
(ARCHANJO, 1984, p. 60).

No alto de uma onda
o barco aproxima-se de sua casa
e o navegante
após dez anos de naufrágios
toma posse dos rebanhos
[...]
Onde a rainha
golfo profundo
o espera
(ARCHANJO, 1984, p. 103).

Encosto meu ouvido à roda
o nariz às algas
e engulo um pouco de mar

[...]
Perdida como Helena entre os troianos
Noiva amaríssima
[...]
e a flor do mundo egeu:
Aquiles Agamenon Ulisses Menelau
(ARCHANJO, 1984, p. 65).

Eco dos infernos levantado a ordenar:
ma guarda e passa
E todavia o olhar sorvido
por está água de chuva planetária
a naufragar-me a alma
e todavia uma nostalgia de rosas.
Ainda que ferozes
(ARCHANJO, 1984, p. 90).

Não conhecer teu corpo
mas sabê-lo possível
passível a viagens
que não as minhas.
Como te dizer
Por exemplo:
*Vem amiga; dar-te-ei a tua ceia
e a comida que acaso desejares
e algum poema que ilumine os ares...*
(ARCHANJO, 1984, p. 132).

Dentre os trechos que foram apresentados acima, percebemos a intertextualidade com outras epopeias épicas: *Os Lusíadas*, *Odisseia*, *Ilíada*, *Divina Comédia* e *Invenção de Orfeu*, respectivamente.

A poesia épica dialoga com a história, pois a história realimenta e recria a memória social, narra o acontecido e produz reflexões consistentes em relação ao presente, dando um caráter mais real à matéria épica, sendo que, como ressalta Ramalho “Ao dialogarem com a História, um poeta e uma poetisa épicos definem linhas de empatia com historiadores e versões dos fatos históricos” (RAMALHO, 2015, p. 209). O autor, na maioria das vezes, demonstra, a partir do plano histórico da epopeia, seus vínculos pessoais com os referentes históricos do segmento cultural em foco, ressaltando, mesmo que implicitamente, suas ideologias políticas, culturais e filosóficas. Sendo assim, referente às fontes do plano histórico, temos, na obra, um plano histórico explicitamente referenciado (1), ou seja, quando referências historiográficas estão presentes na concepção literária do plano histórico. Nesta perspectiva, como já foi demonstrado, a ênfase histórica está na expansão marítima portuguesa dos séculos XV e XVI. A grandiosidade da expansão marítima portuguesa resultou inclusive na produção de um dos maiores poemas épicos da Idade Moderna, *Os Lusíadas*, de Camões, que retratou a saga de Vasco da Gama até

chegar à cidade indiana de Calicute, em 1498. Em *As Marinhas*, há uma filiação explícita a essa grande obra de Camões, trazendo referências a outras obras e a grandes acontecimentos históricos. Veremos, a seguir, alguns trechos presentes no texto que explicita às referências históricas:

No mar profundo desde Lisboa até a Índia
dela a todo Oriente e Ocidente
naus e galeões aviões de carga e gente
cujos olhos ainda brilham acordados
dormem capturados sem nem sequer saber
quão profundas águas atravessaram
(ARCHANJO, 1984, p. 52).

[...]

tornaram-se os reis de Portugal e dos Algarves
de Aquém e de Além-Mar em África
Senhores da Guiné
da Conquista Navegação e Comércio
da Etiópia Pérsia Índia
E se mais mundo houvera lá chegara
(ARCHANJO, 1984, p. 59).

Sucinto testemunho de Fernão Mendes Pinto, súdito de D.João III que, como bom mareante português, andou pela Índia, Etiópia, Arábia, China, Tartária, foi vendido dezessete vezes, acometido por doenças e mortes e que, ao cabo de vinte e um anos, voltando do exílio, descreveu suas peregrinações em ritmo de fabulosas aventuras:

Daqui por um lado tomem os homens motivo de não desanimarem com os trabalhos da vida para deixarem de fazer o que devem, porque não há nenhuns, por grandes que sejam, com que não possa natureza humana, ajudada do favor divino
(ARCHANJO, 1984, p. 62).

Ah, mundo inicial a que assisto
desta esquina do planeta
eu, selvagem, mulher silvestre
manuelinamente descoberta
no painel da primeira missa
rezada por um franciscano
no ilhéu da Coroa Vermelha
em Porto Seguro
Bahia – Brasil
no dia vinte e seis de abril
dos anos de mil e quinhentos
da idade de Pentecostes
(ARCHANJO, 1984, p. 71).

Como se pode observar, as grandes navegações portuguesas são o ponto de partida para a autora referenciar seu texto. Essas referências históricas foram mais encontradas no canto III – *Oceânico*, em que o mar apresentado é, predominantemente, o mar histórico, o mar português.

No que tange à apresentação do plano histórico, a obra apresenta uma perspectiva fragmentada, que, na maioria das vezes, quando fragmentada a obra apresentará a predominância do caráter lírico, como é sustentado no texto *As Marinhas*. A expressão subjetiva lírica possibilita que o eu-lírico/narrador vivencie fragmentos históricos do mundo, abarcando vários períodos da história. É nessa vivência fragmentada que é possível resgatar fragmentos de outros textos, como assim fez Neide Archanjo. Na obra, também há recorrentes referências a passagens históricas e localidades geográficas, denotando uma contextualização histórico-geográfica, assim, quanto ao conteúdo, o texto apresenta uma alternância entre especificamente histórico e predominantemente geográfico. Apresentado o plano histórico, passemos à análise do plano maravilhoso na obra *As Marinhas* (1984), de Neide Archanjo.

O plano maravilhoso na obra instaura-se quando o eu-lírico/narrador realiza sua experiência mítica através da expressão subjetiva do espaço lírico. Ora no mar mítico, ora no mar histórico, o eu lírico realiza sua dupla condição existencial e, ao mesmo tempo, a matéria épica do poema. Além da experiência subjetiva do eu-lírico/narrador, trafega, nesse mar mítico, muitos mitos épicos e de mitologias de culturas distintas. Ou seja, o plano maravilhoso é responsável para inserção dos elementos míticos envolvidos na viagem poética: Ondas azulam/ o grande corpo que respira. / Entre elas/ ainda Ulisses marinha (ARCHANJO, 1984, p. 146). No canto IV – *País de Circe*, por exemplo, a autora fala de um país mítico, sendo o espaço lírico do eu-lírico/narrador projetado no maravilhoso.

A partir disso, no que tange à fonte das imagens míticas tomadas, o poema contém uma fonte mítica híbrida, revelando um plano maravilhoso que tanto apresenta imagem míticas retiradas do repertório cultural enfocado, fazendo uso de imagens míticas consolidadas pela tradição, como elabora, ao mesmo tempo, outras literariamente. A partir de mitos e lendas, tais como a mitologia pagã greco-romana e elementos de outras mitologias, como a cristã e a folclórica brasileira, a autora realiza o plano maravilhoso da obra.

Segundo Ramalho (2015), encontra-se no plano literário a intervenção criadora do poeta e da poetisa. Ao observarmos a representação da obra, no seu processo criativo, compreendemos melhor como se deu o plano literário. Além disso, ao investigarmos os planos literários de epopeias de épocas diferentes, percebemos que, com passar do tempo, houve algumas transformações na própria concepção do plano literário na epopeia. Na modernidade e na pós-modernidade, por exemplo, “a inventividade do

criador se expande na epopeia moderna, o que resulta em recursos como a própria reinvenção da estrutura épica” (RAMALHO, 2015, p. 45).

No que se refere ao reconhecimento do lugar da fala autoral, no plano literário da obra, percebe-se uma voz parcialmente engajada, retratando ora perspectivas do colonizador ora do colonizado. Em relação ao uso da linguagem na elaboração do plano literário, a obra apresenta uma linguagem híbrida, ou seja, predominantemente narrativo com traços de oralidade e predominantemente lírico com traços de oralidade. Dessa forma, na concepção do plano literário, que abarca a concepção da proposição épica; a concepção da invocação épica; a presença ou não da divisão em cantos e o modo como ela se dá; o reconhecimento do lugar da fala autoral; a inserção dos eventos históricos em uma epopeia; a concepção do plano maravilhoso; o uso da linguagem e o heroísmo épico, a autora, mesmo que tenha uma referência explícita com epopeias épicas clássicas, escreveu uma obra com um alto grau de inventividade, característica de epopeias pós-modernas. A volta aos textos inaugurais da literatura portuguesa, no texto, sobretudo de obras épicas, abre-se em perspectivas inusitadas e reinventa o épico. A partir do que foi exposto, analisaremos, a seguir, a invocação épica na obra *As Marinhas* (1984), de Neide Archanjo, buscando identificar como o anacronismo e a inventividade se fazem presentes na estética da autora.

A invocação épica em *As marinhas*

A invocação épica é uma das figuras de retórica que consiste na interpelação, no chamamento do/a poeta a uma divindade ou a outro ser, com o intuito de lhe solicitar a inspiração e auxílios necessários à elaboração do poema, por se tratar de um empreendimento cuja grandiosidade supera as suas próprias capacidades, pois “invocando a musa, registra o poeta seu pedido de inspiração, amparo, energia e clareza, para que o resultado seja adequado à matéria épica enfocada” (RAMALHO, 2015, p. 127). Geralmente, as invocações situam-se no início do poema épico, embora possam repetir-se ao longo do texto, como será percebido na obra analisada.

Diferentemente das invocações de epopeias clássicas, em que os poetas tinham como principal fonte de inspiração às musas, a invocação pós-moderna geralmente apresenta uma hétero-referenciação, ou seja, denota uma construção híbrida de seres invocados, pois como ressalta Ramalho (2015, p. 128), na invocação moderna “além das imagens pagãs clássicas, das cristãs e da presença a musa-mulher, outras possibilidades de figuras invocadas surgiram”. Ao contrário das epopeias clássicas, a invocação no poema épico *As Marinhas* não vem logo no primeiro canto, sendo apresentada no canto II – *Oceânico*:

A nostalgia com que contemplo
terra minha é imensa,
debruçada que estou
aqui onde a terra se acaba
e o mar começa
neste cabo avançado
cheio de uivos e tantos ventos
roca de gemidos
e ainda assim silêncios
lúmen breu trevas
em que invoco
a Senhora destes Continentes
pois me faço ao largo
onde Deus está perenemente só.

Senhora Conceição
Senhora dos Navegantes
ouvi meu apelo enclausurado
em torno destas dunas
e fiz cantar o coro de Oxum
vossas sereias
mágico lamento a me espinhar
sob a oferenda que espalhei
saudando as estrelas-guias
as ondinas e os indaiás
os calungas e os tarimás
enfunada procissão que abre agora
esta estrada de mar.
Oh, bela Uiara,
vem coberta de esperança
que preciso contornar o labirinto
e entrar no vosso reino
rosácea azul brilhante
onde há centenas de milhões de anos
fez-se a vida
onde sentada em seu mistério
a eterna mãe me espera
marinha água cintilante
(ARCHANJO, 1984, p. 60-61).

A obra apresenta uma invocação multireferencial, pois há uma construção híbrida de referenciais culturais distintos, embora interligados. Na invocação, o eu-lírico/narrador apela a ajuda para inspiração de três destinatárias míticas: a cristã, a afro-brasileira e a indígena, fazendo um sincretismo religioso, ou seja, fundindo diferentes religiões e crenças. Oxum, da religião afro-brasileira umbanda, é tida como protetora da maternidade e senhora das águas, sendo sincretizada, no catolicismo, com Nossa Senhora da Conceição, ambas homenageadas no dia 08 de dezembro. Já Uiara, conhecida como Mãe-d'água, é uma entidade do folclore conhecida em várias regiões brasileiras, é descrita como metade

mulher, metade peixe. É nessa fusão entre essas três destinatárias que a autora clama por inspiração para dar continuidade ao seu canto, sendo as três ligadas às águas, o eu-lírico/narrador adentra os labirintos do mar e de sua alma.

De forma geral podemos reconhecer, na obra, quanto ao posicionamento da invocação, dado seu caráter multireferencial, uma invocação multipresente, pois existem outros trechos em que o chamamento às destinatárias aparece:

Como vos cantar cavaleiros das águas
Habitantes perenes do delírio
Marítimas criaturas?
Na convocação que vos fazem
Os ventos e correntes do Atlântico
Há uma navegação de mar largo
E um horizonte muito adiante
(ARCHANJO, 1984, p. 51).

A expressão “Marítimas criaturas”, portanto, dá pistas para invocação que seria apresentada mais a frente, tendo como destinatárias da invocação Nossa Senhora da Conceição, Oxum e Uiara. Já quanto ao conteúdo, a obra apresenta um conteúdo metatextual e convocatório. É metatextual pois reflete o conteúdo no fazer poético, ao mesmo tempo, entretanto, é convocatório, porque faz um chamamento aberto à participação das destinatárias míticas da invocação. Apresentado à classificação da obra dentro das categorias identificadas por Ramalho (2015), refletimos sobre a presença do anacronismo na invocação épica.

Ainda que o gênero épico tenha passado por várias transformações ao longo do tempo, desde a antiguidade até a Pós-Modernidade, a epopeia ocidental, independentemente da época em que foi escrita, quase sempre guarda laços com a tradição épica iniciada por Homero e renovada por clássicos como Virgílio e Camões, por exemplo. O registro dessa presença, na forma de referência e mesmo de diálogos explícitos com obras e autores clássicos, costuma ser contemplada como anacronismo, no sentido de aproximação de temporalidades distintas, que cria desvios de sentido e/ou incoerências de visões de mundo.

Tendo em vista esses aspectos, quando se observam aspectos anacrônicos dentro de uma obra literária, pode-se chegar a diferentes anacronismos, tal como propõe a pesquisa desenvolvida pelo *Programme Anachronismes porteurs*, do *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique - CELIS*: (a) o anacronismo que integra representações equivocadas do passado; (b) o anacronismo que elide temporalidades distintas, aproximando referentes; (c) o anacronismo como emulação criativa; e (d) o anacronismo como um código “retro” intencional (RAMALHO, 2017).

Além dessas categorias, é importante lembrar as colocações de Srinivas Aravamudan:

While the Italian word anacronismo, meaning a “chronological misplacement”, was coined in the sixteenth century, and its French and English counterparts in the seventeenth, the word derives from the Middle Greek anachronismos, which originally meant “late in time” (2001, p. 331).

A partir dessa colocação de Aravamudan, que mostra concepções do conceito de anacronismo e seu sentido na origem grega, é importante perceber que o conceito de anacronismo pode sofrer variações, podendo levar em consideração, de um lado, o deslocamento cronológico de um texto (sem caber aqui uma adjetivação propriamente negativa) e, de outro, a constatação de seu atraso em relação a seu tempo.

Luzzi (2009), por sua vez, destaca que uma obra ganha sentido histórico a partir de sua recepção. Logo, quando uma obra literária é retomada em um texto posterior, a história dessa recepção está sendo escrita. E, nessa presença, supostamente anacrônica, pode estar não a mera reprodução de imagens não mais compatíveis com o novo tempo, ou apenas a intenção de se registrar uma filiação literária, mas a percepção de se ter encontrado em uma ou mais obras anteriores referentes que, por afinidade, podem ser retrabalhados para se alcançar a expressão que se busca.

Nesse sentido, a classificação proposta pelo CELIS insere a perspectiva do anacronismo como uma intencionalidade criativa, como um efeito de deslocamento proposital. O que teria feito Archanjo, ao inserir em seu poema referentes clássicos, renascentistas e modernos de epopeias? E como isso aparece, propriamente, em suas invocações?

Para responder a essa questão, posso destacar que, em relação a *Às marinhas*, a autora, com fundamento no modelo clássico camoniano, cria uma fonte inesgotável de referências a obras épicas famosas para fazer uma filiação ao gênero, pois o poema possui várias citações diretas e indiretas que remetem a muitos poemas épicos, explicitando a intenção épica da escritora. No entanto, de igual modo, se pode observar alto grau de inventividade, que faz, por exemplo, com que no trecho “Ilha de Circe”, a perspectiva lírico-amoroso vivida pelo eu-lírico/narrador se desprenda completamente da experiência vivida pelo herói Ulisses em *Odisseia*. O mesmo se pode ver em “Ilhas idílicas”, que, ao mesmo tempo, nos faz recordar “A Ilha dos amores”, de *Os Lusíadas*, mas da epopeia camoniana se distancia pelo conteúdo próprio que o trecho contém. Ou seja, a presença de outras obras dentro de *As marinhas* não tem intenção de projetar deslocar o texto no tempo. As referências, ao contrário, são aproveitadas em um exercício de desconstrução e apropriação de imagens simbólicas que integrarão o novo sentido que o poema elabora. Vejamos, em especial o que ocorre com a invocação.

No poema *As Marinhas*, encontramos, tal como já foi dito, a presença da invocação, aspecto épico que integra, por tradição, as epopeias clássicas. Dado o tratamento criativo acima analisado, pode-se entender que o poema faz uso do anacronismo como uma emulação criativa, pois abre espaço à inventividade da própria poeta que, na maioria das vezes, não se preocupa em seguir fielmente aspectos de epopeias antigas, apesar de referenciá-los. Na invocação, esse anacronismo é apresentado na diferenciação dos destinatários. Ou seja, mesmo possuindo invocação, que denota intenção épica, os referentes a quem o eu-lírico/narrador interpela são divergentes dos destinatários clássicos e renascentistas. Sendo assim, é notório que a inventividade se fez notar na obra, pois sem negar a herança, a autora reafirma uma identidade própria para um tempo novo.

Conclusão

As marinhas, de Neide Archanjo, epopeia inserida no espaço da produção épica brasileira pós-moderna, desenvolve sua matéria épica a partir da retomada do mar histórico e mítico, no qual o eu-lírico/narrador mergulha, realizando uma viagem pelo autoconhecimento, que traduz, ao mesmo tempo, uma individualidade (o ser) e uma coletividade (o cidadão).

Dada a natureza do próprio mar, como corpus de incontáveis epopeias, Archanjo se apropria de referentes épicos como Homero, Camões, Fernando Pessoa e Jorge de Lima, para elaborar seu plano literário, no qual o anacronismo tem caráter de emulação, o que, entre outros, se pode verificar na presença de uma invocação multirreferencial, que dá a entidades míticas extraídas do repertório cultural negro e indígena brasileiros uma projeção que não teriam em épocas anteriores, pela clara contaminação da ótica do colonizador, que caracteriza as epopeias brasileiras dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, por exemplo.

Assim, pela inventividade e pelo caráter de renovação, tanto na forma quanto no conteúdo, a obra *As marinhas* garante seu lugar de destaque na tradição épica brasileira.

Referências

ARAVAMUDAN, Srinivas. The return of anachronism. In: **Modern Language Quarterly**, vol. 2, n. 4, December 2001, pp. 331-353. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/22906>. Acesso em: 12/11/2018.

BARCELLOS, José Carlos. A retomada das raízes portuguesas pela literatura brasileira contemporânea (1960-1985) In: **Máthesis** n° 3. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, Departamento de Letras, 1994. Disponível em: [uri:http://hdl.handle.net/10316.2/23992](http://hdl.handle.net/10316.2/23992). Acesso em: 03 de abril de 2019.

ARCHANJO, Neide. **As Marinhas**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

LUZZI, Joseph. The rhetoric of anachronism. In: **Comparative literature**. Vol. 61, no. 1 (Winter), 2009, p. 69-84. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40279437?seq=1#page_scan_tab_contents. Consulta realizada em 10/11/2018.

RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de Doutorado.

RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes o cabo-verdiano: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju: ArtNet comunicação, Infographics, 2015.

RAMALHO, Christina. A Herança clássica nas epopeias brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: COELHO, Amós (Org). **As fronteiras da antiguidade clássica e cultura oriental: imanências**. Rio de Janeiro: Metáfora, 2017, p. 350-371.



NASCIMENTO, Mayara dos Anjos Lima. Poemas de Stella Leonardos sob o olhar filosófico: a poesia como acontecimento. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Jun 2018, p. 178-188. ISSN 2527-080-X.

POEMAS DE STELLA LEONARDOS SOB O OLHAR FILOSÓFICO: A POESIA COMO ACONTECIMENTO

POEMS OF STELLA LEONARDOS UNDER THE PHILOSOPHICAL LOOK: THE POETRY AS EVENING

Mayara dos Anjos Lima Nascimento³⁹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo fazer um estudo filosófico a partir de fragmentos de poemas de três obras de Stella Leonardos, a saber *Rapsódia Sergipana* (1995), *Cancioneiro Capixaba* (2000) e *Romanceiro do Bequimão* (1979), procurando observar a presença do acontecimento, conceito trabalhado por Deleuze e Derrida. A abordagem está fundamentada em *Lógica do sentido* (1974), de Deleuze, *Discurso do Método* (2008), de Descartes, além de *Deleuze: uma filosofia do acontecimento* (2010), de Zourabichvili e *Filosofia y literatura em Deleuze e Guarrati: Creación y acontecimiento* (2017), de Rojas, Serrano e Silva. Como ampliação da proposta, também serão utilizados os pressupostos teóricos de Bezerra, com trabalhos de 2015 e 2017, e Filho (2012), em que ambos trabalham com a noção de acontecimento na literatura. Como resultado percebemos que os acontecimentos inerentes à literatura são modos de promover desconstruções na sociedade e levar a reflexões acerca da realidade, por mais que desta não parta no momento de produção.

PALAVRAS-CHAVE: Acontecimento; Filosofia; Literatura; Poesia.

ABSTRACT: This article aims to make a philosophical study from fragments of poems from three works by Stella Leonardos, namely *Rapsódia Sergipana* (1995), *Cancioneiro Capixaba* (2000) and *Romanceiro do Bequimão*, trying to observe the presence of the event, concept worked by Deleuze and Derrida. The approach is based on Deleuze's *Lógica do sentido* (1974), *Discurso do Método* (2008), by Descartes, *Deleuze: uma filosofia do acontecimento* (2010), by Zourabichvili and *Filosofia y literatura em Deleuze e Guarrati: Creación y acontecimiento* (2017), by Rojas, Serrano

³⁹ Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestranda e bolsista Capes do Programa de Pós-Graduação em Letras também na UFS, na área de Literatura, com enfoque no estudo do "Projeto Brasil", de Stella Leonardos. Membro do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

and Silva. As an extension of the proposal, the theoretical assumptions of Bezerra will also be used, with works from 2015 and 2017 and Filho (2012), in which both work with the notion of event in the literature. As a result we perceive that the events inherent in literature are ways of promoting deconstructions in society and lead to reflections about reality, however much it does not depart at the time of production.

KEYWORDS: Event; Philosophy; Literature; Poetry.

A literatura como acontecimento

Da mesma forma que a Filosofia para ser compreendida não pode estar reduzida à razão, a Literatura e todas outras formas de arte precisam ir além para, assim, abrir caminhos a novas formas de pensar e ser. É com Nietzsche que essa relação do “eu” diante do mundo passa a ser pensada e fundamenta-se as reflexões acerca da razão, artifício que o homem utiliza para determinar aquilo que é ou não ético e moralmente aceito dentro de uma sociedade convencional. Contudo, quem funda a razão é o próprio pensamento racional e desta forma razão e irracionalidade podem ser vistos sob um patamar de igualdade. Deleuze vai beber das fontes de Nietzsche ao problematizar a razão e o modo como ela direciona as ações humanas e, a partir disso, critica o projeto moderno de reduzir tudo à exterioridade, em que as coisas precisam ser representadas.

Mediante o pensamento racional, as coisas existem dentro de parâmetros de exclusão, pois para algo ser aceito, o outro algo precisa ser negado por ser uma força reativa. Já a Literatura é uma potência ativa criadora, a qual acontece independente de supressões e sem ter compromisso com a verdade e/ou razão convencionadas, haja vista que nenhum ente pode garantir que algo exista, haja vista que, segundo Deleuze, não devemos insistir na existência das coisas, porque tudo pode deixar de “ser” ou simplesmente nunca terem existido. “[...] a filosofia de Deleuze tem uma orientação, ela só pode ser esta: a extinção do nome “ser” e, portanto, da ontologia.” (ZOURABICHVILI, 2010, p. 27). Nesse sentido, a fronteira entre Literatura, tida como ficção, e a vida “real” passa a inexistir. No entanto, promove-se essa separação para ir além daquilo que a razão pode oferecer, análogo ao que pensam sobre a filosofia: ser esta um veículo capaz de chegar ao espírito, à essência das coisas e à perenidade do pensamento.

Os estudos ontológicos, para a Filosofia, baseiam-se no ser e no modo como ele se dá. Entretanto, a tendência atual é a de reduzir o ser à univocidade, como se a pluralidade de pensamentos jamais tivesse existido, o que é uma forma falha de enxergar o ato de pensar. Não existe pensamento singular. Ele é sempre plural e adquirido por meio da experiência, igualmente ao acontecimento, que é, como afirma Zourabichvili (2010): “[...] sempre plural e precedido por outros[...]” (p.33).

A Literatura, por ser repleta de signos, leva-nos a querer interpretá-los, mas se o ser pensante se apoiar, como modelo interpretativo, no mundo exterior, essa atividade pode ser frustrada, porque o sentido de algo só pode ser encontrado ao tentar atar pontos de vista discordantes. Serve-nos como

exemplo a literatura épica. Se pensarmos todo o misticismo épico dentro dos parâmetros de exteriorização do “real”, o leitor pode chegar à conclusão de que o texto é inverossímil, por perceber dentro do mítico a ausência do possível pela razão – que desperta para a leitura daquilo que não necessariamente dela necessita.

Nesse sentido, a Literatura é um acontecimento, pois está sempre associada ao *devir*, ao poder de transformação que a leitura provoca no sujeito exterior ao texto, ou interiorizado pelo ato de ler. Devemos, portanto, distinguir fato de acontecimento. Aquele expressa algo de dimensão finita, já o acontecimento gera o *devir* e os afetos. Refletir a obra de arte conecta-se com a afetividade, haja vista que as transformações que a literatura pode provocar em um ser gera o afeto e outros acontecimentos, a contra efetuação.

Deleuze (1974) mostra, a partir do pensamento estoico, que devemos estar preparados para os acontecimentos, porquanto são pré-individuais, ou seja, vão acontecer independente de qualquer força. Por este motivo os estoicos eram vistos como resignados e que encaravam as feridas da vida como necessárias. Não, devemos, então “[...] ser indigno daquilo que nos acontece” (DELEUZE, 1974, p. 151.).

A escrita, por assim dizer, é uma experiência de afirmação da vida. Ao escrever, a vida é perpetuada por meio da obra de arte. O que não é escrito apaga-se, morre. Contudo, a própria escrita, por ser finita, uma hora acaba, uma vez que não pode perdurar *ad aeternum*.

A arte, como visto, precisa de uma materialidade – a linguagem do sujeito escrevente-, mas não se reduz à matéria – pois atualiza o sentido do todo e envolve acontecimentos -, como afirma Deleuze *apud* Rojas, Serrano e Silva (2017), dando-nos novas possibilidades para a vida a partir da transformação da linguagem, a qual cria um mundo diferente do “real” conhecido pelo leitor, porém não deixando de ser um mundo possível, pois que “ Um escritor no tiene la pretensión de demostrar que se trata de um mundo verdadeiro, sino de instaurar um mundo perfectamente posible, creíble y vivible, [...]” (ROJAS; SERRANO; SILVA, 2017, p. 189).

Stella Leonardos⁴⁰ mentora do “Projeto Brasil”, que tem como foco trazer por meio da arte literária diversas regiões brasileiras para assim resgatar o caráter nacional, através da sua escrita foi capaz de eternizar aquilo que com o passar do tempo foi sendo esquecido – a tradição brasileira – e desta forma tirou acontecimentos do passado e trouxe para o espaço da memória atual. Nas obras *Rapsódia Sergipana* (1995), *Cancioneiro Capixaba* (2000) e *Romanceiro do Bequimão* (1979), por exemplo, ela vai resgatar fatos

⁴⁰ Nasceu no Rio de Janeiro em 1923, estando com 94 anos. Publicou ao longo de sua carreira mais de duzentos livros, entre romances, poemas, literatura infantil e dramaturgia. É formada em Letras Neolatinas, tradutora do inglês, francês, italiano, espanhol, catalão e provençal e sua estreia na Literatura Brasileira aconteceu em 1941 com a publicação de *Passos na areia*.

reais que foram importantes para a formação dos Estados e também fatos míticos, incluso no plano maravilhoso épico. Ao fazer isso, o fato deixa de o ser e passa a ser um acontecimento porque vai desencadear outros como *a posteriori* com os excertos de poemas perceberemos.

A busca incessante pela afirmação nacional faz com que essas obras promovam uma linha de fuga, no desejo de ir adiante, mesmo diante de um cenário em que imperam as disputas pelo poder e a rivalidade. Essa linha de fuga vai conduzir o ser para os valores os quais nunca deveriam ter deixado de serem priorizados, conduzindo seu pensamento para reavaliar o modo como vive, criando *devires*, e passar a revalorizar a tradição de seu povo.

Assim, a literatura cria mundos que nos surpreendem por trazer novas possibilidades de ver a vida, subtraindo desta os pilares do pessimismo. Já a filosofia cria acontecimentos para falar de outros reais e recapitular o que vivemos. São, então, Filosofia e Literatura formas de resistência, da forma como o é o “Projeto Brasil”, de Leonardos, por ir além do que o projeto capitalista impõe: subordinação e esquecimento do passado, da luta e da força dos subalternos.

O acontecimento e o mito nas obras de Stella Leonardos

A Literatura é o veículo capaz de construir narrativas para falar de algo impossível de acordo com os princípios racionais. Mas ao dar luz a algo que não existe, passa a existir pela arte. O fazer literário, enquanto acontecimento, não é a simples colocação de palavras em uma folha nem tão somente a combinação linguística vazia de sentido. A escrita é um acontecer livre dos requisitos da razão, porém quando o leitor mergulha na narrativa, aquilo passa a ser possível e enquanto possível já existe.

O mito geralmente está atrelado à gênese de algo e nos textos épicos sempre há a mescla entre o heroísmo, o mítico e o maravilhoso. Moisés (1974) traz o conceito de mito através da interdisciplinaridade, vendo-o em diferentes vertentes, pois no cenário atual de desenvolvimento científico, é cada vez mais comum a busca por explicar as coisas pela teorização em diferentes áreas do saber.

Do ponto de vista antropológico e filosófico, o mito é encarado como a palavra que designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica, à Arte. Corresponderia à “história do que se passou *in illo tempore*, a narrativa do que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do tempo. ‘Dizer’ um mito é proclamar o que ocorreu *ab origine*. Uma vez ‘dito’, isto é, revelado, o mito torna-se verdade[...] (MOISÉS, 1974, p. 342).

Portanto, o mítico encadeia-se com o sagrado e promove uma linha de fuga capaz de atravessar os limites do mundo concreto sentido ao infinito das possibilidades, tornando tudo realidade, dentro dos parâmetros da imaginação humana.

[...] o mito se insinua no plano da Literatura: deixa de ser o nome de um modo primitivo de conceber o universo, e ainda persiste em determinados agrupamentos humanos (atuais 9os aborígenes), para se converter no designativo de um substituto “demoníaco” do mito original. Aristóteles permaneceu para a memória dos pósteros como filósofo que estabeleceu a passagem entre o sagrado e o profano: no seu entender, o mito corresponde a “imitação das ações” (MOISÉS, 1974, p. 345).

Para exemplificar, traremos a parte inicial e final de um poema de *Rapsódia Sergipana* (1995), o poema de número sete, selecionado dentre os dezessete que compõem a obra, por evidenciar o mito como possibilidade, na literatura, de transformar o comum em mágico e provocador de desconstruções do que é tido como crível.

POEMA DESENTRANHADO DE UMA CARTA AUTOBIOGRÁFICA

Feito mágica num livro.

De um simples bico de pena
o perfil com nova vida,
destacando-se da página.

E sobrevindo mistério,
a meu encontro o sorriso
e a presença carismática
de mestre Sílvio Romero:

-Posso chamá-la de amiga?
Entre honrada e surpreendida,
tão logo reencontro a fala
confesso:- Me considero
sua amiga há tanto tempo,
meu caro Sílvio Romero.
Apenas não conhecida
Sua carta autobiográfica,
e agora me deu vontade
- perdoe se ideia absurda-
de que o amigo me guie
pela Sergipe mais sua.
(LEONARDOS, 1995, p. 43-44).

Inicialmente, a respeito do título já se verifica a presença da metalinguagem quando a autora intitula o poema como “poema”. Essa figura de linguagem permanece no todo do texto. “Desentranhado” traz a ideia de que a inspiração para o escrever foi extraída do íntimo da alma, como que das próprias entranhas. A princípio acreditamos que inspiração de Leonardos para escrever o poema partiu do nada, porta de acesso entre literatura e filosofia, mas esse nada é pensável por ser a ausência de algo que a

direcione e conduza a escrita. Bezerra (2017) vai apontar o nada como princípio que funda todas as coisas. Entretanto, ao dar continuidade à leitura do poema nota-se que houve um acontecimento primeiro que levou ao aparecimento de Sílvio Romero e, posteriormente, à escrita do poema. O acontecimento é, então, desestruturante e contínuo.

A inspiração para a criação do poema, por meio da presentificação de Sílvio Romero, foi tão forte que pareceu “[...] mágica num livro[...]”, e toda ela se desenvolveu durante a leitura da Carta autobiográfica⁴¹ com informações acerca da vida e obra de Sílvio Romero.

Na carta, Romero afirma que para ele a literatura estava intimamente relacionada com questões críticas, filosóficas, científicas e religiosas. E, após a leitura da carta, Romero surge ao lado de Leonardos e a conduz na escrita da história de Sergipe. A leitura deste poema, certamente, provoca *devires*, pois o ser passa a mergulhar em um universo possível diferente do habitual e que vai além das expectativas de leitura, ao dar um mergulho no mítico e na história de Sergipe. “Escrever implica, assim, em uma renúncia, em um esquecimento de si, em detrimento do ato de escrever. [...] A literatura pode ser, assim, comparada à unidade que se faz múltipla e a um múltiplo que se faz uno. [...]” (BEZERRA, 2017, p. 1508).

Vejamos o final do poema:

Do simples bico de pena
O perfil revivescendo,
Destacando-se da página.

[...]

-- Aqui não termina a carta?
Com muita pena lhe digo:
Fique a pena no tinteiro.
Até qualquer dia, amiga!

E eu triste, fechando o livro.
(LEONARDOS, 1995, p. 50-51).

Nota-se claramente a repetição intencional que a autora propôs, fazendo do final do poema um recomeço, num movimento cíclico. O maior destaque desse trecho é que diante de tanta similaridade com o início, houve uma alteração: “o perfil com nova vida” cede lugar a um “perfil revivescendo”. A nova vida remete justamente à noção do maravilhoso que permeia o texto e faz Romero, já morto, voltar a ter vida a partir do momento em que é lido na sua carta. Contudo, no final ao usar a expressão “revivescendo”, no gerúndio, evidencia que o poema acaba, mas a presença dos literatos permanece viva sempre ou pelo

⁴¹ Essa carta é uma obra de autoria de João do Rio, que contém respostas dadas por Romero às indagações propostas por Rio. CARTA AUTOBIOGRÁFICA- João do Rio. O Momento Literário, Resposta de Sílvio Romero, 37., Ed. Garnier, -Rio, s.d. (1909).

menos escrever utilizando-os como suporte é também uma forma de os manter vivos para a posteridade. Isso é o *devir*: o nascer, morrer e renascer contínuos.

Em *Cancioneiro Capixaba* (2000) o poema de abertura intitulado “Ode” funciona como uma proposição épica, na qual o eu-lírico pede inspiração para “navegar de corpo e espírito” no Espírito Santo.

Por terras de Santa Cruz
navego de corpo e espírito.
Desembarco em ver de lírico
O sinal da Cruz me implanto.

Que me ajoelho frente à cruz
plantada por almas lusas
nos chãos do Espírito Santo.
(LEONARDOS, 2000, p. 15).

Nesse excerto percebemos a recorrência ao Cristianismo, como fonte de inspiração. Deus é o ser supremo que não parte de coisa alguma, não significando, contudo, que Deus não seja coisa alguma. Já a cruz, mencionada no poema, é apresentação de Deus como logos da cruz, o *logos tou saturou*, que não pode ser interpretado de maneira literal e final. A amplitude do que é Deus e do que a cruz – sinal de amor pelo ser, sinal de morte e renascimento – têm, não se traduz em palavras. Se dissermos que a cruz é apenas dois pedaços de madeira dispostos vertical e o outro horizontalmente, seria simplificar demais o significado que ela assume para o cristianismo. Somado a isso, a cruz é a corporeidade ou suporte material no qual o acontecimento se realiza. Deleuze (1974) afirma que sempre precisamos de suportes na arte. As ondas sonoras são o suporte da música, a escrita é o suporte da literatura, a tela o suporte da pintura e a cruz é, portanto, o suporte de um acontecimento que é Deus.

Em outros poemas essa presença também é demarcada a exemplo de “Daquele histórico embarque”, que fala da vinda de Vasco Fernandes Coutinho, primeiro dono da capitania do Espírito Santo, ao Brasil.

[...] segui Cristo que vos vela
e embarcai na caravela
que leva o nome de Glória.
[...] Pois livrai no mar as velas,
pra Glória de Portugal
Das conquistas nunca vistas.
E que bons ventos vos levem!
Glória in excelsis Deo.⁴²

(LEONARDOS, 2000, p. 16).

⁴² Negrito e sublinhado da autora.

Em outro poema, ainda, explica-se o topônimo Espírito Santo como uma homenagem à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade:

EM O ANO DA GRAÇA DE 1535
[...] Graças à Graça do dia,
Nomeada Espírito Santo.
Hoje: dia sacrossanto
Doado à Terceira pessoa da Santíssima Trindade.
(LEONARDOS, 2000, p. 20).

Descartes (2008) foi o precursor no debate acerca da existência de Deus. Segundo seu pensamento, Deus não poderia ter surgido do nada, porque o nada, nada cria. Nem tampouco o mundo pode ter sido criado por um ser imperfeito, pois a imperfeição não gere o seu oposto. O mundo, conseqüentemente, só poderia ter sido criado por alguém igualmente dotado de perfeição e esse Alguém é Deus. Essa ideia de perfeição de Deus por meio do Cristianismo foi perpetuada e é presença marcante, como exemplificado, na arte literária.

Já em *Romanceiro do Bequimão* (1979), o “Descante Primeiro”, também compreendido dentro dos estudos épicos como uma proposição, apresenta outros elementos estudados pela filosofia e que se fizeram presentes no texto literário.

[...] Junto às carrancas crispadas
Da Fonte do ribeirão
tanto ouvir fluidos pedaços
da história do Bequimão.
Quantos dos livros mal contam
Por omissão.
Nas ruas antepassadas
de São Luís do Maranhão
espraiaram-se pedaços
da história de heróis de então.
Mas mesmo o não dito conta
do Bequimão. [...] (LEONARDOS, 1979, p. 15).

Novamente, nesse fragmento, notamos a Literatura como acontecimento que tem o poder de quebrar os paradigmas reinantes para falar acerca do que nos constitui enquanto nação: as nossas peculiaridades. Ao mencionar as ruas e as fontes com carrancas do Bequimão, município do Maranhão, somos levados a ver esses lugares como representativos, no sentido em que foram construídos dentro de todo um contexto histórico que cedeu as bases para a formulação do que o Bequimão é hoje.

Ademais, há também a presença no heroísmo. Os “heróis de então” são os próprios maranhenses. O que Leonardos faz é tirá-los da margem e trazer para o centro do debate, pois são heróis dentro de uma

sociedade marcada por desigualdades e lutas históricas. E, uma das partes não menos importante é a que relaciona a omissão da história desse povo dentro da historiografia, pelos versos “Quantos dos livros mal contam/ Por omissão” e “Mas mesmo o não dito conta/ do Bequimão.”. Para os estudos filosóficos, o não dito é uma forma de dizer. Deleuze (1974) aborda, inerente a esse não-dito, o sentido que está explicitado no texto e o não-sentido por baixo da superfície. O sentido passa a ser visto, então, em sua duplicidade e incorporabilidade. O que não está contido no texto, passa a estar a depender da atenção do olhar daquele que lê. As ausências mostram uma presença, pois ao passo em que se construiu a linguagem poética, também se visou a desconstrução de padrões em direção à percepção de que o não dito é uma forma de tentar anular algo, mas, ao fazer isso, acaba promovendo reação adversa: a busca por desvendar o não dito. No nosso caso, a história do Bequimão.

O desprendimento do real

Pelo que fora visto, percebemos que a filosofia cria conceitos para falar daquilo que escapa à nossa compreensão. Por outro lado, a literatura institui acontecimentos que não podem ser apreendidos pela razão, mas promove desconstruções para que a história possa ser narrada. Por meio dela, somos levados a ver as coisas enquanto *devir*, provisórias por permitirem que sejamos levados a mudanças. Segundo Derrida, em Filho (2012), o acontecimento não se esgota, portanto, o que é narrado são marcas do que aconteceu. Essas marcas são as molas propulsoras para promover rupturas, enquanto ato político que mexe com a estrutura social.

O próprio gênero épico, inerente aos poemas que utilizamos, vem mostrar a capacidade da literatura de promover transformações. Na *Poética* (1977), Aristóteles deu maior ênfase à tragédia em detrimento do épico, o que colaborou para a crença de sua não evolução diacrônica e substituição pelo gênero romance. Contudo, o épico gerou desconstruções e adequou o herói ao cenário atual. Diferente dos heróis gregos, que tomamos conhecimento através da literatura clássica, os heróis atuais são aqueles capazes de driblar as adversidades para continuar compondo sua história.

A Literatura consegue, então, fazer o ser evadir-se e sair do controle da razão, conforme afirma Deleuze. Mas, ao fazer isso, não significa que estejamos fugindo da vida, e sim traçando uma linha de fuga capaz de nos desvencilhar das limitações impostas pelo pensamento racional e pelo “estar no mundo”. A fuga é uma forma de vida, de *devir*. Outrossim, “um acontecimento não é algo que ocorra dentro do mundo, mas uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele.” (ZIZEK, 2017, p. 16). Por meio da criação e/ou leitura de obras literárias criam-se vidas possíveis, nos tirando da estagnação e aceitabilidade do pouco que a razão pode nos proporcionar.

Referências bibliográficas

BEZERRA, Cícero Cunha. Clarice Lispector e as fronteiras do nada: Ensaio sobre a filosofia e literatura. *In: O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, No. 3, p. 57-73, 2017.

_____, CÍCERO Cunha. Clarice Lispector: escrever para se livrar de si. *In: O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 24, No. 2, p. 157-172, 2015.

_____, CÍCERO Cunha. Clarice Lispector: acontecimento, Deus e literatura. *In: Horizonte*, Belo Horizonte, v. 15, No. 48, p. 1504-1524, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

FILHO, Osvaldo Fontes. Uma “Possibilidade impossível de dizer’: O acontecimento em filosofia e em literatura, segundo Jacques Derrida. **Trans/Form/Ação Revista de Filosofia**, UNESP, v.35, n. 2, p. 143-162, 2012.

LEONARDOS, STELLA. **Romanceiro do Bequimão**. São Luís: SIOGE, 1979. 164 p.

_____, STELLA. **Cancioneiro capixaba**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2000. 97 p

_____, STELLA. **Rapsódia Sergipana**; uma Rapsódia com poesias de acontecimentos e fatos de Sergipe. Aracaju, Secretaria de Estado da Cultura, 1995.

ROJAS, A. S; SERRANO, J. F. M; SILVA, M.A.P. Filosofía y literatura em Deleuze y Guattari: Creación y acontecimento *In: Praxis Filosófica Nueva serie*, No. 45, julio-diciembre 2017: 171-202.

ZIZEK, Slavoj. **Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Editora 34, p. 25-35 e 65-130, 2010.



TRAJANO, Rosângela. A deusa Vênus como representação da vontade de Vasco da Gama. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 188-12. ISSN 2527-080-X.

A DEUSA VÊNUS COMO REPRESENTAÇÃO DA VONTADE DE VASCO DA GAMA

LA DÉESSE VÉNUS EN TANT QUE REPRÉSENTATION DE LA VOLONTÉ DE VASCO DE GAMA

Rosângela Trajano⁴³

RESUMO: Este trabalho tem o objetivo de investigar a preocupação da deusa Vênus em proteger e defender os navegadores portugueses em sua viagem rumo às Índias tal como conta a epopeia de Luís de Camões. A ideia principal é investigar a possibilidade de se compreender Vênus como símbolo figurativo do feminino na representação da vontade subjetiva inconsciente do Gama n' *Os Lusíadas*, ou seja, a alma do poema.

PALAVRAS-CHAVE: *Os Lusíadas*; Vênus; poesia épica.

RÉSUMÉ: Ce travail a pour objectif d'enquêter sur le souci de la déesse Vénus de protéger et de défendre les navigateurs portugais lors de leur voyage vers les Indes comme le dit l'épopée de Luís de Camões. L'idée principale est d'étudier la possibilité de comprendre Vénus en tant que symbole figuratif du féminin dans la représentation de la volonté subjective inconsciente de Gamma dans *Les Lusíades*, c'est-à-dire l'âme du poème.

Mots-clés: *Les Lusíades* ; Vénus; épopée.

⁴³ Rosângela Trajano é licenciada e bacharel em Filosofia e Mestre em Literatura. Faz graduação em Ciências Sociais na UFRN.

Introdução

Ó, navegantes que ao mar te lanças!
Vês que formosura é tua vontade
Coragem de abraçar um sonho
Torná-lo uma inesquecível realidade
Fazer do oceano presa mansa

Tarefa árdua sem tamanho.

Mas eis que vem Luís de Camões
Poeta renascentista português
Aquele que crê no Deus bíblico
Mas se atira na mitologia grega
E canta versos emocionando corações
Cantos molhados por um mar rico.

Seguem as naus o seu caminho.
Vênus, deusa protetora dos portugueses
Faz da vontade do Gama o seu ninho
Nele deita-se e repousa
Para acordar vestida numa alma
Corajosa cem mil vezes.

É a deusa pagã que suplica
É a vontade do Gama que grita
É o rei D. Manuel que já não se avista
Mas que sonha com a Índia
E por seus lusitanos a bravura se inflama
Novos oceanos vos esperam ainda!
Chega-se enfim à tão sonhada Índia
Depois à ilha dos amores
Décimo canto d' *Os Lusíadas*
Poema que cheirou flores
Glorificou-se como a *Iliada*
Ó, Musas! Eis o mar.

Os Lusíadas cantam cá e cantam lá
As ondas do mar não podem parar

...

(ROSÂNGELA TRAJANO)

Os Lusíadas (CAMÕES, 1572) conta as aventuras dos bravos navegadores portugueses por “mares nunca dantes navegados”. Na obra os heróis portugueses são descritos como homens que têm por fé o Deus cristão, o Deus bíblico, o Deus que criou o mundo em seis dias e descansou ao sétimo. Camões, que também era cristão, no entanto, até hoje desassossega os críticos de sua obra por ter utilizado, no seu poema, os deuses pagãos. Camões poetizou a mitologia grega n' *Os Lusíadas* a mitologia clássica, tal qual

fizeram Homero, Virgílio e Ovídio. Camões, contudo, deles se destaca por ser um cristão, mas, tendo escrito a obra em pleno Renascimento, não podia deixar de seguir esse estilo literário. Assim, essa presença pode ser vista como um recurso alegórico e estético. Mas seria apenas isso?

Neste trabalho, com foco nessa presença aparentemente paradoxal, buscaremos respostas às nossas próprias interrogações e aos questionamentos alheios, centrando-nos, em especial, na figura da deusa Vênus. Começaremos, portanto, pelo levantamento de questões.

Por que Camões fez uso da deusa Vênus para proteger os navegadores portugueses? Por que uma deusa pagã? Por que a necessidade desse referente feminino numa obra cheia de homens bravos, fortes, poderosos e corajosos? A deusa Vênus não seria um objeto figurativo que poderia ser explorado como a expressão obscura da alma da vontade do Gama? Seria essa a verdadeira intuição de Camões quando se referiu ao Gama? Um navegante corajoso que tem uma expressividade na alma capaz de atrair a deusa Vênus denunciaria, através desse recurso, um grito subjetivo inconsciente de que necessitava de um corpo simbólico para se fazer representar preservando a si e a sua frota?

Eis o que buscaremos investigar e o que pretendemos responder ao término deste trabalho. Lembramos que muitos estudam Camões e já indagaram, senão estas, pelo menos questões parecidas. Por isso, nosso cuidado será o de investigar a deusa Vênus como símbolo figurativo do feminino na representação da vontade subjetiva inconsciente do Gama n' *Os Lusíadas*, ou seja, a alma do poema.

Vênus em *Os Lusíadas*

A deusa Vênus aparece n' *Os Lusíadas* como uma protetora divina, uma mãe que está sempre preocupada com os seus filhos, aquela que é capaz de derramar lágrimas e suplicar pelo bem dos mesmos sem buscar nada em troca, apenas doando seu amor. Os portugueses, no entanto, não podem enxergar esse amor tão belo, ou de ver nele uma bênção de Deus. Mas de onde vem esta deusa meiga e bondosa? Por que tanto amor aos portugueses? À primeira pergunta nós fomos buscar resposta nas palavras de Meunier quando apresenta características da imagem mítica da deusa:

Afrodite ou Vênus, a mais bela das deusas. Deusa de suave sorriso, Vênus nasceu da espuma das vagas. Branca e pura como a alva num mar prateado, dizem que ela apareceu, pela primeira vez, nas costas brilhantes de Chipre (MEUNIER, 1995, p. 69).

Ora, tendo nascido Vênus do mar, poderíamos dizer que teria ela um amor sublime por aqueles que nele navegassem, se aventurassem; seria uma espécie de protetora dos navegadores, aquela que conhece os segredos da profundidade do oceano, que se alegra com a coragem de tão formosos homens,

não permitindo que mal algum lhes aconteça. Não seria sereia ou um canto distante, mas uma voz silenciosa que se reproduz nos escritos de Camões, transformando-se num grito que busca o salvamento dos lusitanos e o reconhecimento da sua coragem diante de tantas dificuldades.

Nesse sentido, Vênus aparece como sendo uma heroína mítica de todo o poema, pois só a uma doce e delicada figura caberiam os versos do poeta que falam de beleza, sabedoria, prudência e amor. Vênus representa, n' *Os Lusíadas*, não simplesmente uma deusa pagã, mas uma heroína presente em toda a viagem marítima dos portugueses. Seria, pois, a representatividade figurativa da vontade de Vasco da Gama de atingir seu propósito, uma vontade que Camões representou pela mais bela de todas as deusas, pois só a ela caberia tal missão, quando se trata da vontade de um homem que está disposto a tudo para atingir seu objetivo.

No Canto I estrofe 33, Vênus aparece defendendo os lusitanos da ira de Baco no Concílio dos Deuses. Vejamos esta passagem:

Sustentava contra ele Vênus bela,
Afeiçoada à gente lusitana,
Por quantas qualidades via nela
Da antiga tão amada sua Romana,
Nos fortes corações, na grande estrela
[...]

Nessa estrofe, o eu lírico/narrador fala do amor que Vênus tinha pelos romanos, mas atentemos para a observação que nos chama atenção: apesar de a história contar desta afeição da deusa Vênus pelos romanos, podemos ir mais distante e compreender que, nessa defesa, estaria representada a vontade do próprio Gama. Podemos acreditar que se a vontade de Gama se fizesse presente naquele Concílio seria justamente para expressar a defesa de si e de seu povo. É como se Camões fizesse um elo entre o que é sensível e o que é inteligível. Vênus é uma imagem pagã, com uma história traçada; já a vontade de Vasco da Gama não tem corpo, não tem voz, e, por isso, entra em cena através dos seus gestos, da sua própria fala.

Parece-nos que o poeta quis brincar com o leitor o tempo todo através de Vênus. Para nós, uma dupla representação: a representação do seu amor pela mitologia clássica e a representação da vontade de um navegador corajoso. O que entendemos é que Camões fez uso da deusa Vênus para embelezar o seu poema, metaforizando a vontade de Vasco da Gama na própria deusa.

Na verdade, discute-se muito sobre o uso que Camões fez dos deuses pagãos, sendo ele um cristão. Mas concordamos com a crítica sobre a liberdade que o poeta tem de escolher seus próprios

heróis, de dar-lhes vida, voz, pernas, etc. Para nós, Camões simplesmente deu uma alma a Vênus colocando nela a vontade de Vasco da Gama. Coisa que não poderia fazer com o Deus cristão, pois esse brincar poderia ter sido censurado. Numa versão brasileira de *Os Lusíadas*, os autores dão a sua opinião sobre o uso dos deuses pagãos no poema *Os Lusíadas*:

Camões mistura o maravilhoso pagão com o cristão, chegando Vênus a advogar perante Júpiter a causa dos portugueses, porque eles vão pregar a verdadeira fé, o catolicismo. Camões manteve o maravilhoso pagão por fidelidade aos cânones clássicos da epopeia, como teve em suas produções toda a mitologia greco-romana. Na própria Roma dos Papas as denominações cristãs foram muitas vezes substituídas pelas pagãs: Maria era então Minerva ou Vênus; Cristo, Apolo; O Padre Eterno era Zeus ou Júpiter. Camões não chegou a tanto e subordinou sempre os deuses gregos aos santos católicos (BRAGA & BRAGA, s/a, p. 21).

Em *Os Lusíadas*, Vasco da Gama e sua frota seguem sua viagem marítima com o intuito de alcançarem as Índias. Auxiliados pela deusa Vênus, são perseguidos por Baco e Netuno, passando por diversas aventuras, sempre comprovando seus valores e fazendo prevalecer sua fé cristã. Para os próprios navegadores portugueses, no entanto, eles só poderiam contar com a ajuda do Deus cristão e com a vontade que tinham de chegar às Índias. Logo, Vênus, como protetora, e Baco, como opositor principal, foram colocados em uma estrutura paralela à da estrutura histórica, sem que houvesse, no plano desta, um cruzamento com a outra. O “maravilhoso” dos portugueses era cristão. Camões, ao inserir os deuses pagãos, faz uma alegoria dessa fé cristã. Por exemplo, na traição do falso Mouro, no Canto I, estrofe 100, Vênus atua mais uma vez como heroína dos lusitanos:

Pera lá se inclinava a leda frota;
Mas a Deusa em Citera celebrada
Vendo como deixava a certa rota
Por ir buscar a morta não cuidada
Não consente que em terra tão remota
Se perca a gente dela tanto amada,
E com ventos contrários a desvia
Donde o piloto falso a leva e guia

Nessa passagem, novamente podemos interpretar que a vontade de Vasco da Gama se veste em Vênus, e utiliza seus poderes para escapar da cilada que lhe estavam preparando. Claro que ele não sabia do que lhe estava para acontecer, mas a sua vontade de chegar às Índias criava em torno dele próprio uma espécie de escudo protetor, representado pela deusa. Se acaso o Gama soubesse do que estava para acontecer, certamente a sua vontade seria a de salvar-se, mas sem poderes divinos ele não conseguiria esse feito. Por isso voltamos a insistir no que já dissemos em parágrafos anteriores: Vênus veste-se da vontade do Gama para ganhar alma e tornar-se a realização do seu desejo.

Quando nos referimos à vontade do Gama como sendo o corpo de Vênus no pensamento de Camões, é porque acreditamos ser essa vontade o objeto que proporciona vida à deusa. Ou seja, Vênus não é apenas uma alegoria inserida para valorizar os vínculos da obra com a estética renascentista, mas uma expressão viva do espírito expansionista português que Vasco da Gama, historicamente, encarnava. É como nos diz Saraiva em:

Cabe notar aqui que Camões é o único escritor português que soube dar viço e alma à mitologia greco-latina, fazendo dela alguma coisa mais que uma alegoria convencional: à sua invocação os deuses mortos renascem (SARAIVA, 1997, p. 163).

Um outro ponto importante que Saraiva discute é a questão do uso dos personagens para dar vida e ação ao poema: “O importante é que sem personagens não há fábula nem ação, e n’*Os Lusíadas* não há outras personagens vivas senão os deuses” (Ibidem). É nesta questão que nos amparamos para argumentar em defesa de que Camões utilizou-se de uma voz feminina poderosa e corajosa, que seria a vontade do Gama, como também fez uso de uma personagem feminina cheia de encantos e beleza, como podemos ver em Meunier:

Ora, se tudo que é belo inspira o amor, a Deusa, que criava e propagava a beleza em tudo quanto tem vida, devia também naturalmente tornar-se a Divindade da sedução, que nos leva a amar tudo o que nos parece belo (MEUNIER, 1997. p. 69).

Uma deusa de tamanha beleza e sedução não podia receber lugar maior que o de a heroína de um poema épico. É como se Camões tivesse a intenção de embelezar seus versos cheios de aventuras, coragem e amor na história marítima dos portugueses. Como poderia Camões apresentar a vontade de Vasco da Gama suplicando a Júpiter que não permitisse a Baco fazer mal a ele próprio e aos seus colegas navegantes? Precisava, sim, Camões de uma personagem que soubesse representar a vontade de um homem inteligente, corajoso, forte, confiável do rei D. Manuel; uma personagem que vestisse sua alma de um corpo com estas mesmas qualidades. Continuemos com os exemplos.

No Canto II, estrofe 18, a deusa Vênus intercede mais uma vez a favor dos lusitanos, dessa vez livrando-os de uma armadilha do deus Baco. A deusa desce ao mar, pede o concurso das Nereidas e, em conjunto, desviam os navios da costa, apesar de haver mar e ventos favoráveis à entrada. No mesmo Canto, estrofe 31, Gama agradece à Divina Providência por tê-los ajudado. Nesta passagem podemos ver dois deuses: o pagão e o cristão. O poeta escolhe Vênus para representar a divindade pagã, em um instante de temor e pavor em que qualquer homem gostaria de ter poderes divinos para salvar-se e salvar aos seus. Mas a fé em Deus de Vasco da Gama é tamanha que ele não imagina nunca que a sua vontade possa ter

ganhado corpo, vestes e poderes para o seu salvamento. É uma vontade que vem das profundezas do homem, e cujo tamanho nem ele mesmo é capaz de saber, a sua coragem, a sua beleza. Uma vontade que, para aparecer, necessita da presença de uma estrutura simbólica, que materialize pernas, braços e vontade de lutar.

Saraiva comenta o maravilhoso n' *Os Lusíadas* como sendo representado pelos deuses pagãos e cristãos. E acrescenta também que não podemos brincar com os deuses cristãos como podemos com os pagãos, ou seja, os deuses pagãos podem ser personagens utilizados como fábulas para ilustrar o pensamento do poeta, ganhar alma, tecer ações e etc. Vejamos o que ele nos diz sobre isso:

A Virgem Maria, a Divina Providência eram manifestações sobrenaturais, mas não eram ficções poéticas, como o eram Júpiter ou Vênus. Não há nada n' *Os Lusíadas* a que se possa chamar <<maravilhoso>> cristão. Maravilhoso há só um: é a ficção da fábula dos deuses greco-latinos (1995, p. 113).

O que queremos dizer é que Camões e os portugueses sendo cristãos, não tinham a intenção de brincar com o Cristianismo, que deveria ser respeitado acima de qualquer coisa. Já na mitologia, com os deuses pagãos, têm-se uma certa liberdade para lhes dar vida e ação. O que desejamos dizer fica mais claro nas palavras de Saraiva citadas abaixo:

A nossa interpretação tem também um pressuposto: é que os verdadeiros deuses objectivos, n' *Os Lusíadas*, são os deuses da fábula e que Deus (cristão) é um deus subjetivo, ilusório dentro da máquina do Poema, um deus relativo do Autor, nos seus apartes, e aos actantes cristãos, mas não deus para dentro do Poema e da sua acção (1995, p. 41).

Ainda no Canto II, estrofe 33, Vênus pede para Júpiter a proteção para os portugueses:

Ouviu-lhes estas palavras piedosas
A fermosa Dione e, comovida,
De ante as Ninfas se vai, que saudosas
Ficaram desta súbita partida.
Já penetra as estrelas luminosas,
Já na terceira Esfera recebida
Avante passa, e lá no Sexto Céu,
Pera onde estava o Padre, se moveu.

Nesta outra passagem, percebemos que tudo o que mais queria Vasco da Gama era poder sentir-se divinamente protegido, e por isso rogava à Divina Providência que estivesse sempre com eles. Esse seu temor alia-se à sua vontade de chegar às Índias. Se analisarmos esta passagem de outra forma, poderemos ver a vontade do Gama solicitando proteção a uma vontade maior, mais soberana, dominadora, talvez

mesmo a vontade do rei D. Manuel que era o rei de Portugal, com poderes hierarquicamente maiores que os seus. A vontade do Gama vai em busca da vontade do rei e lhe suplica ajuda. Essa cena, abstrata por ter o conteúdo imaginário do desejo, se materializa sendo apresentada como Vênus suplicando pela ajuda de Júpiter.

Se o rei D. Manuel soubesse do que se passava com os seus navegadores, e se seus poderes fossem divinos, naquela distância em que se encontrava, ele só poderia falar com o Gama através do sonho, e é o que acontece no Canto II, estrofe 56, quando o rei dos deuses manda Mercúrio à terra para que apareça, em sonhos, a Vasco da Gama, e o previna dos perigos que o aguardam em Mombaça. O rei D. Manuel aparece no poema como um elemento figurado vestido na pessoa do deus Júpiter.

No canto VI, estrofes 6 a 92, o deus Baco desespera-se por não poder impedir a viagem dos portugueses. Desce ao reino de Netuno, do qual o poeta faz belíssima descrição, e queixa-se a esse, pedindo-lhe que convoque os deuses do mar, para que todos saibam o que se está passando. Netuno, de quem também o poeta faz interessante descrição, reúne os deuses. Baco relata a seu modo o que estão fazendo os portugueses. Os deuses acreditam nele e ficam irritados, concordando em que se soltem os ventos, a fim de destruírem os navios da armada lusitana, que, até então, faziam boa viagem. Os marinheiros, cansados e sonolentos, pedem a Fernão Veloso que lhes conte alguma coisa, para afugentar o sono. Veloso conta o episódio dos Doze de Inglaterra. De repente cai a tempestade provocada pelos ventos, que lutam furiosamente sobre o mar. A descrição da tempestade é uma das passagens mais empolgantes de *Os Lusíadas*. Vênus, sempre atenta ao destino dos navegadores, sente que aquilo é obra de Baco. Desce ao mar, convoca as ninfas do oceano e leva-as à presença dos ventos, seus adoradores. Estes, ao ver tanta beleza, perdem as forças, desistem da luta, rendendo-se ao pedido que lhes fazem.

Quem poderia ser a figura de Baco no pensamento de Camões? Uma simples representação de uma personagem da mitologia clássica? Para nós, Baco representa aqueles que tinham inveja dos portugueses por tamanha façanha, enquanto Vênus continua representando a vontade do Gama e as ninfas a vontade dos marinheiros de toda a frota. Como vontades podem ser representadas por deusas e ninfas? Podemos responder da seguinte forma: o poeta é livre, a interpretação da poesia também é livre. Mas se há um caminho para percorrer, este é o que melhor nos ocorreu. Cada um de nós tem vontades guardadas. E uma vontade que é capaz de mover céus e terras para alcançar o seu objetivo. Baco poderia ser representado como a inveja dos romanos, pela ousadia da tarefa marítima dos portugueses. Toda vontade é vestida de beleza e encantamento, daí as ninfas, como materializações das vontades portuguesas, serem consideradas tão belas e formosas, capazes de apaziguar os ventos.

Chegam os lusitanos às Índias. Vontade saciada e vencedora, digna de muitos aplausos. E como todo bom atleta merece um prêmio, assim não poderia ser diferente aos lusitanos. No Canto IX, estrofes 18 a 89, Camões conta que a deusa Vênus quis dar uma compensação aos navegantes. Imagina então que ela preparou uma ilha belíssima, cuja descrição faz magistralmente, onde foram recebidos por ninfas apaixonadas (fechadas por Cupido a pedido de Vênus). É um quadro de puro erotismo. Nem o Gama, com toda a sua austeridade, se escusa de tomar parte nessa festa pagã, cuja autenticidade o poeta é o primeiro a contestar.

Sobre o presente da deusa Vênus aos portugueses, acreditamos que os mesmos, embevecidos com o sucesso de chegar às Índias, no caminho de volta, além de dormir e sonhar com a vontade de rever os parentes distantes, devem ter desejado encontrar o reconhecimento e a recompensa no próprio mar. Acreditamos que a vontade de Vasco da Gama de presentear a sua frota era tão significativa que ele proporcionou, alegoricamente, aquele divertimento aos marinheiros e a si mesmo.

Finalizando a exemplificação, quando Vênus chora na presença de Júpiter é como se a vontade do Gama estivesse enfraquecendo e pedindo ajuda ao seu deus cristão. Mas os cantos são molhados no naufrágio do próprio Camões, as águas são as maiores inspiradoras do poema, como nos diz Nóbrega:

As águas, no poema, são mananciais inspiradores, nos quais os poetas bebem para compor seus cantos, e são elas que, a escorrer do primeiro ao último canto, inundando o poema, desenrolam o fio do seu discurso, tão aquoso que Téthys, quando se refere ao naufrágio do poeta na foz do Mecong, chama *Os Lusíadas* de canto molhado (NOBREGA, 2004).

Conclusão

Os lusitanos chegaram às Índias, e nós chegamos ao término deste trabalho. Molhados? Talvez sim, pois, mesmo não navegando nos bravos oceanos, estivemos o tempo todo, no sentido figurado, numa das frotas do Gama a investigar o poeta Camões na escrita *d' Os Lusíadas*.

Camões nos deixou um belíssimo poema épico que nos proporciona a possibilidade de realizar leituras e análises diferentes. Em relação ao recurso de inserir mitologia clássica em sua epopeia, preferimos compreender os deuses mitológicos como materialização da vontade portuguesa de desbravar mundos, oceanos, e a de Camões de desassossegar a alma dos poetas e críticos futuros.

Este trabalho tinha o objetivo de investigar a presença da deusa Vênus e seu significado no poema. No desenvolvimento deste trabalho, encontramos-nos com um poeta cristão que fez uso da mitologia clássica por dois motivos: o primeiro, pelo estilo literário em moda no Renascimento que era o resgate dos cânones da antiguidade; e o segundo, a necessidade de embelezar seus versos com deuses pagãos capazes

de ganhar vida, corpos, braços, vozes. É neste sentido que compreendemos que Camões construiu ou materializou, alegoricamente, a vontade do Gama dando vida à deusa Vênus. Uma vontade capaz de lutar contra todos os males, a bravura dos oceanos, a inteligência para lidar com povos desconhecidos, enfim era como se o Gama elevasse sempre a sua vontade a uma força divina pagã que podia no mundo da fábula protegê-lo e ajudá-lo a chegar ao seu destino.

Tratamos em todo o desenvolvimento de fazer um paralelo entre a deusa Vênus e a vontade do Gama. O que nos parece é que Camões quis dar vida a deusa Vênus, através do seu poema elevando-a a uma espécie de corpo na alma do Gama.

O trabalho não termina aqui. Há muitas considerações a serem levantadas sobre esse tema, muitas dúvidas que surgirão a partir da leitura do poema, críticas e até mesmo a não aceitação do nosso argumento. Mas como todo homem é um poeta, e como toda poesia tem as portas da sua casa sempre abertas, nós também deixamos as nossas abertas para futuros estudos.

Referências bibliográficas

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro-RJ: Ediouro, sem data de publicação.

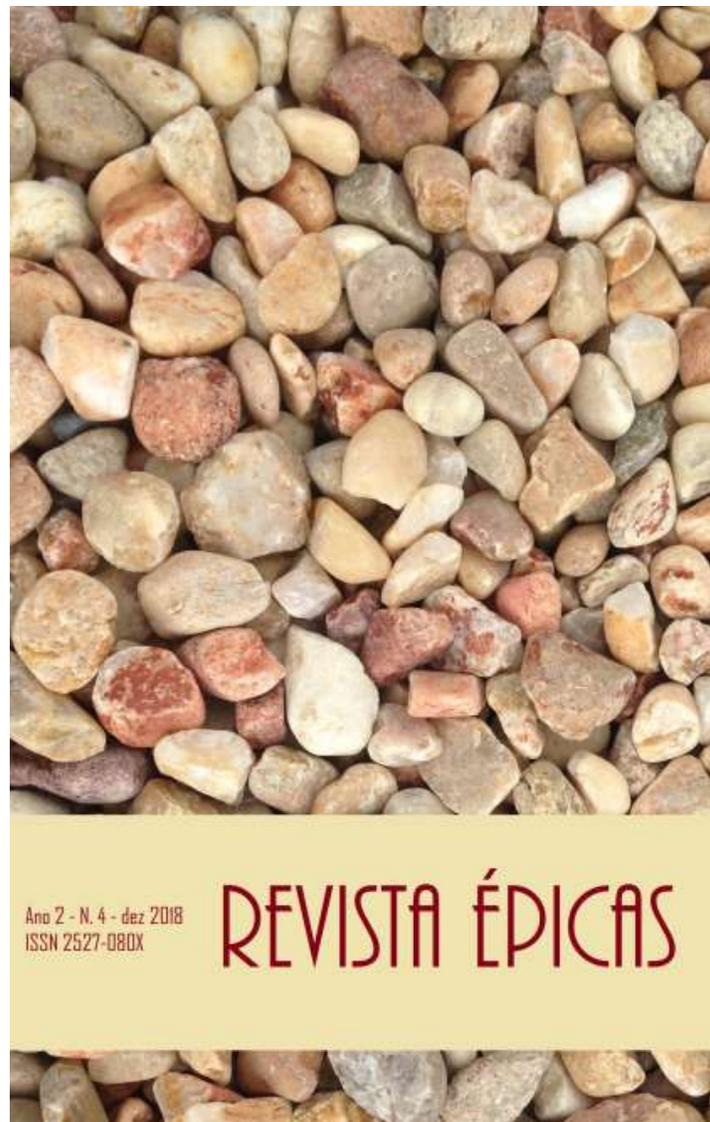
CAMÕES, Luís de. Adaptação: BRAGA, Rubem e BRAGA, Edson Rocha. **Os Lusíadas**. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

MEUNIER, Mário. **Nova mitologia Clássica. A legenda Dourada. História dos deuses e heróis da antiguidade**. São Paulo: Ibrasa, 1997.

NÓBREGA, Luiza. **Os Lusíadas: a desejada poesia**. Natal: Jornal Tribuna do Norte: 01.02.2004.

SARAIVA, Antônio José. **Luís de Camões**. Lisboa: Gradiva, 1997.

SARAIVA, Antônio José. **Estudos sobre a arte d'Os Lusíadas**. Lisboa: Gradiva, 1995.



Resenha
Revue critique



SILVA, Paulo Geovane e. Recensão crítica da obra Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do divino amor (segunda parte), de Soror Maria de Mesquita Pimentel. In: **Revista Épicas**. Ano 2, N. 4, Dez 2018, p. 199-201. ISSN 2527-080-X.

RECENSÃO CRÍTICA DA OBRA MEMORIAL OS MILAGRES DE CRISTO E TRIUNFO DO DIVINO AMOR (SEGUNDA PARTE), DE SOROR MARIA DE MESQUITA PIMENTEL

SILVA, Fabio Mario. **Memorial dos Milagres de Cristo e Triunfo do Divino Amor (segunda parte), de Soror Maria de Mesquita Pimentel**. Organização, notas e estudos introdutórios de Fabio Mario da Silva. Prefácio José Cardoso Bernardes. São Paulo: Editora Todas as Musas, 2017.

Paulo Geovane e Silva⁴⁴

Memorial dos Milagres de Cristo é o segundo tomo da trilogia épica de Soror Maria de Mesquita Pimentel, monja cisterciense, escritora sobre cuja obra o professor e pesquisador Fabio Mario da Silva vem se debruçando e a qual, conseqüentemente, tem vindo a reeditar. Esse livro é a continuação do *Memorial da Infância* e procura enfatizar os milagres de Cristo enquanto um precursor heroico de uma personagem que veio mudar a história da humanidade. Dividida em treze cantos, a obra vem acompanhada de opiniões de críticos que demonstram a importância do texto literário, bem como o trabalho de edição de Fabio Mario. No prefácio à edição, o catedrático José Cardoso Bernardes, da Universidade de Coimbra, ressalta

⁴⁴ Doutorando Universidade de Coimbra.

que, mesmo diante das dificuldades em trabalhar com um manuscrito do século XVII, Fabio Mario cumpriu de maneira exemplar essa tarefa:

Era necessário escrever um ensaio introdutório, feito de rigor, mas capaz de atrair a atenção de leitores não especialistas e já muito afastados do tom e do espírito que inspirou uma religiosa de há 400 anos. Em simultâneo, era imprescindível proceder à fixação de texto, enfrentando dúvidas e resolvendo dilemas a cada passo. Por fim, cabia ao editor elaborar Notas fundamentadas, pertinentes e esclarecedoras. No seu conjunto, estas tarefas requeriam uma atitude de perseverança e um conhecimento feito de erudição mas também de bom senso e de ponderação prática. Estas dificuldades foram enfrentadas e resolvidas. O Estudo Introdutório cumpre a sua função principal, que é a de informar o leitor, estimulando-o para um contacto com o texto. Esse contacto pode ser continuado e integral. Mas também pode começar por ser antológico, uma vez que o Professor Fabio da Silva tem o cuidado de chamar a atenção para as partes e para as linhas de interpretação que podem tocar mais o leitor dos nossos dias (2017, p.12).

É nessa mesma linha que Henrique Marques Samyn, Professor da UERJ – e que assina a nota da contracapa –, refere o importante trabalho desta edição, cujo resultado merece especial atenção relativamente ao estudo filológico que percorreu tal empreitada, notável sobretudo pela minúcia, pelo rigor e o cuidado para preservar a estrutura rítmica do texto barroco. *Memorial dos Milagres de Cristo*, bem como o terceiro tomo, o *Memorial da Paixão de Cristo*, são obras que fazem parte de um manuscrito depositado na Biblioteca Pública de Évora. A grande questão levantada pelo leitor – e que a edição de Fabio Mario tenta esclarecer – é que, se Soror Pimentel foi uma escritora aclamada no seu tempo, como demonstra o estudo feito pelo mesmo pesquisador contido em *Memorial da Infância*, por que afinal a continuação da trilogia ficaria no prelo? O estudioso faz conjeturas importantes a esse respeito, na senda dos estudos de gênero, e na defesa que faz desde o *Memorial da Infância* (e em inúmeros artigos publicados em torno dessa escritora) sobre essa obra se constituir uma “epopeia feminina”, pelo realce e a atenção especial dadas às personagens femininas através duma narradora que se compadece com a trajetória de Cristo, trajetória sanguinolenta e que só foi possível principalmente graças à sua mãe, a Virgem Maria, heroína da trilogia, sem ela a figura de Cristo herói não existiria, segunda a narradora. Diante de uma retórica tão ancorada nos signos da instituição cristã e em seu afã de busca pela santidade, Fabio Mario então deduz que, devido ao caráter erótico desses versos, as segunda e terceira partes não foram publicadas, e que as emendas recomendadas pelos censores na edição impressa do *Memorial da Infância* refeririam provavelmente uma cena em que encontramos Jesus (maior figura do cristianismo) rodeado por ninfas aquáticas (mulheres nuas ou seminuas), as quais, abrasadas pelo amor em Cristo, cantam amorosamente, cena inspirada em *Os Lusíadas* de Camões: “Aparentemente, isso evidencia uma

quebra de decoro por essas figuras eróticas estarem expostas para adorar Cristo, o símbolo maior do cristianismo, apesar de, evidentemente, Soror Pimentel considerar a mitologia como matéria ficcional para a construção épica e as histórias bíblicas como veracidade factual.” (Silva, 2017, p.19). No estudo introdutório encontramos também conclusões sobre o fato de a obra ser composta por cantos aquáticos, devido à predominância dos símbolos da água, elemento esse associado ao feminino e às mulheres.

Desde o Canto I *Memorial dos Milagres* traça então a condição humana de Cristo, que sentira fome e sede, dando especial destaque ao batismo, enfocando o período de jejum no deserto e travando uma batalha com o anti-herói, Lúcifer, como ocorre no segundo Canto. Já o Canto III fala da passagem de Jesus pela Palestina, Cafarnaum e Canã, mostrando sempre seus milagres; o mesmo acontece nos outros cantos, do IV ao VII, que mostram desde os milagres dos peixes até a multiplicação dos pães. O Canto VIII fala da conversão de Mateus, que será o seu apóstolo. O Canto IX enfatiza e valoriza várias histórias de mulheres que acompanhavam Cristo com seus milagres, já o Canto X é relata uma das passagens mais emblemáticas: a trajetória de Maria Madalena. O Canto undécimo segue relatando uma série de milagres de Cristo, para o Canto XII demonstrar a relação de Deus com seu filho, sua espiritualidade e sua relação com seus apóstolos. No último canto é narrado um dos mais importantes milagres: a ressurreição de Lázaro, que, por meio da ação divina consubstanciada em Cristo, vence a morte. Por fim, a narradora encerra a obra alertando que fez uma menção sucinta aos milagres de Cristo e aos seus poderes sobre-humanos, divulgando, assim, a sua imensa glória e realçando o seu caráter épico e heroico:

[Fl.294v.]

[66]

Sucintos vão aqui e abreviados

Os milagres de Cristo soberano

E não cuide ninguém que numerados

Os pudesse fazer juízo humano,

Descrevendo fui só alguns que obrados

Foram com seu poder que é sobre-humano

Mas todos não podiam ser escritos

Por quanto são no número infinitos (PIMENTEL, Canto XII, est. 66, pg.391)