



Revista Épicas

Ano 9 - N. 17 - Junho 2025
ISSN 2527-080X

Revista Épicas. Ano 9. Número 17. Jun 2025- ISSN: 2527-080X
Ilustração da capa: Foto de Andrew Kliatskyi
Imagem gratuita disponível em https://unsplash.com/pt-br/fotografias/uma-foto-em-preto-e-branco-de-um-telefone-celular-B_Z9jqassqE
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17>

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

PRESENTACIÓN

Cristina Beatriz Fernández; María Eugenia Romero – p. 3

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17>

Artigos do IV Colóquio do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas Artículos del IV Coloquio del Centro Internacional y Multidisciplinar de Estudios Épicas

Conferencia inaugural

ENTRE LOCALISMO E INTERNACIONALISMO: LA ÉPICA AMERICANA DE PABLO NERUDA – p. 6

Delphine Rumeau

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.0616>

O CRISTO ESCATOLÓGICO NA EPOPEIA *FEITOS DE MEM DE SÁ* – p. 17

Ivanildo Araujo

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.1724>

CARAMURUS: REINVENÇÃO DO BRASIL – p. 25

Raquel Pereira de Lima y Rodrigo Michell Araujo

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.2541>

NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA ÉPICA DE ITALO CALVINO – p. 42

Igor Gonçalves Miranda

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.4258>

O MITO DE ORFEU NA SÉRIE *THE LAST OF US* E AS ATUALIZAÇÕES ÉPICAS NA ERA DA MULTIMIDIALIDADE – p. 59

Yann Dias da Silva Maia

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.5969>

Seção Livre/Sección libre

EVA PERÓN COMO HEROÍNA ÉPICA POPULAR: UMA ANÁLISE DE EVITA: *DEL 17 DE OCTUBRE A LA CAÍDA*, DE ALFREDO CARLINO – p. 71

Christina Ramalho y Mariana Militão da Silva

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.7189>

A MEMORAÇÃO ONÍRICA DOS MORTOS NA POESIA DE WISŁAWA SZYMBORSKA – p. 90

Maria Eduarda Paiva de Araújo y Fabio Mario da Silva

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.90101>

Resenhas/Reseñas

FLORBELA DICIONARIZADA – p. 103

Catia Canêdo

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17>



FERNÁNDEZ, Cristina; ROMERO, María Eugenia. Presentación. **Revista Épicas**. N. 17 – jun 25, p. 3-4.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17>

PRESENTACIÓN

Cristina Beatriz Fernández
María Eugenia Romero
Universidad Nacional de Mar del Plata

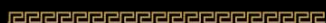
Del 11 al 13 de marzo de 2024 tuvo lugar el IV Coloquio del Centro Internacional y Multidisciplinar de Estudios Épicos (CIMEEP), en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Argentina. Ese evento se inscribió en la serie de reuniones bianuales que el CIMEEP lleva a cabo en distintos países, en las que procura indagar acerca de la épica y sus múltiples realizaciones estéticas, tanto literarias como en otras formas de arte y comunicación. Todas las actividades, con la única excepción de conferencias plenarias de invitados especiales que no pudieron asistir en persona, fueron presenciales. Las disertaciones se ocuparon de la épica clásica grecolatina, colonial americana, moderna y contemporánea, de los textos asociados a las formas tradicionales de la cultura letrada o bien de aquellos vinculados a la cultura popular, como las historietas o la literatura de cordel, tan presente en Brasil. También, de la materia épica presente en determinadas expresiones musicales, en el cine o en narrativas transmedia.

El IV Coloquio del CIMEEP contó con el aval del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEE) y del Instituto de Estudios de Sociedades, Territorios y Culturas (ISTeC), del Consejo Académico y del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMDP, del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), de la Asociación Argentina de Hispanistas y de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos, además de la Fundación de la Universidad Nacional de Mar del Plata y de la Fundación LINED.

Este número especial ofrece algunos de los trabajos leídos en ocasión del Coloquio, a los que se suman artículos en la sección libre y una reseña bibliográfica.



**CUARTO COLOQUIO
DEL CENTRO INTERNACIONAL
Y MULTIDISCIPLINAR DE
ESTUDIOS ÉPICOS (CIMEEP)
y
PRIMERAS JORNADAS
MARPLATENSES SOBRE
LA ÉPICA**



➤ 11 al 15 de marzo de 2024 ➤

Universidad Nacional de Mar del Plata
Facultad de Humanidades





Revista Épicas

**Ano 9 - N. 17 - Junho 2025
ISSN 2527-080X**

**Artigos do IV Colóquio do Centro Internacional
e Multidisciplinar de Estudos Épicos
Artículos del IV Coloquio del Centro Internacional
y Multidisciplinar de Estudios Épicos**



RUMEAU, Delphine. Entre localismo e internacionalismo: la épica americana de Pablo Neruda. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 6-16.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.0616>

ENTRE LOCALISMO E INTERNACIONALISMO: LA ÉPICA AMERICANA DE PABLO NERUDA

BETWEEN LOCALISM AND INTERNATIONALISM: PABLO NERUDA'S AMERICAN EPIC

Delphine Rumeau¹
Universidad Grenoble-Alpes
UMR 5316 Litt&Arts

RESUMEN: Pablo Neruda concibió primero su *Canto general* como una epopeya de Chile y luego de América. Este alcance continental se transformó más tarde en internacionalista cuando Neruda se comprometió con las luchas comunistas. El artículo examina cómo estas diferentes escalas se superponen en la obra de Neruda y cómo evolucionó la recepción de *Canto general*, poniendo más o menos énfasis en ciertos aspectos y seleccionando diferentes partes del poema como emblemáticas del conjunto.

Palabras clave: Pablo Neruda; epopeya; recepción; comunismo; internacionalismo

ABSTRACT: Pablo Neruda first conceived his *Canto general* as an epic of Chile and then of America. This continental scope later turned into an internationalist one as Neruda committed to communist struggles. The article examines how these different scales overlap in Neruda's work and how the reception of *Canto general* evolved, putting more or less emphasis on certain aspects and selecting different parts of the poem as emblematic of the whole.

Keywords: Pablo Neruda; epic; reception; communism; internationalism

¹ Profesora en literatura comparada en la Universidad Grenoble-Alpes, Francia : delphine.rumeau@univ-grenoble-alpes.fr. CV disponible en <https://sflgc.org/chercheur/rumeau-delphine/>. La primera parte de este artículo presenta algunas conclusiones de investigaciones anteriores, como se indica en una serie de notas a pie de página y en los títulos que figuran en la bibliografía, mientras que la segunda parte expone las perspectivas de una futura investigación sobre la recepción del *Canto general* de Neruda.

Introducción

Canto general, la *obra magna* de Pablo Neruda, publicada en 1950, ha adquirido el estatuto de epopeya americana². Este es el resultado tanto de la eficacia del texto y de los paratextos (el propio Neruda afirmó claramente su intención épica), como del proceso de recepción, de canonización de la obra como epopeya nacional o continental. A este doble movimiento (entre intención y recepción) se añade otra tensión productiva entre las escalas geográficas y políticas de *Canto general*, ya que la obra alterna o mezcla los enfoques: lo local, lo nacional, lo continental más o menos extendido, y también lo global e incluso lo cósmico. Al menos dos de estas dinámicas han recibido ya una gran atención crítica: por un lado, la tensión entre lo local y lo continental, glosada por el propio Neruda y puesta de relieve en su obra; por otro, la tensión entre la historia inmediata y la temporalidad mítica, cósmica, puesta de relieve en un artículo, ya no reciente pero ineludible, de Saúl Yurkievich, "Mito e historia, dos generadores del *Canto general*" (YURKIEVICH, 1973). Estos ejes geográficos e históricos no forman paralelos sino más bien múltiples cruces e intersecciones: el continente americano (y, es cierto, América Latina en particular) es el foco donde convergen lo local y lo global. Esta convergencia es aún más evidente a la luz de la recepción comunista de la obra. Neruda escribió y publicó *Canto general* en un momento en que América se estaba convirtiendo en uno de los epicentros de las luchas comunistas internacionalistas y de la internacional literaria³. Es también este punto de vista de la recepción del poema, y no la sola intencionalidad del autor o de la instancia textual, el que queremos tener en cuenta.

1. La génesis de *Canto general*: de lo local a lo continental (bajo el signo de Ercilla)

El proyecto inicial de Neruda era el de un "Canto general de Chile". Al menos así es como el poeta cuenta la génesis de la obra en un discurso de 1954, "Algo sobre mi poesía y mi vida": "Mi primera idea del Canto general fue sólo un canto chileno, un poema dedicado a Chile. Quise extenderme en la geografía, en la humanidad de mi país, definir sus hombres y sus productos, la naturaleza viviente" (NERUDA, 1999-2002, v.4, p. 931).

"Oda al río Mapocho" fue el poema matriz, en 1938, y queda un rastro evidente de la intención inicial con una sobrerrepresentación de referencias chilenas en la obra. Se convirtió en una ambición continental cuando Neruda visitó las ruinas de Machu Picchu regresando a Chile desde México en 1944:

Después de ver las ruinas de Macchu Picchu, las culturas fabulosas de la Antigüedad me parecieron de cartón piedra, de papel maché. [...]
Ya no pude segregarme de aquellas construcciones. Comprendía que si pisábamos la misma tierra hereditaria, teníamos algo que ver con aquellos altos esfuerzos de la comunidad

² Es una tradición crítica que comienza con Montes 1970.

³ Ver Djagalov 2020.

americana, que no podíamos ignorarlos, que nuestro desconocimiento o silencio era no sólo un crimen, sino la continuación de una derrota. (NERUDA, 1999-2002, v.4, p. 932)

Es sobre todo en el Canto II, "Alturas de Machu Picchu", donde el poeta presenta esta conciencia de su americanidad, de la solidaridad histórica que va de Chile a México y culmina en Machu Picchu. La visita a Machu Picchu también impuso al poeta la forma poética que modelaría esta reivindicación americana, la epopeya:

Comprendí la necesidad de una nueva poesía épica, que no se ajustara al antiguo concepto formal. La idea de un largo poema rimado, en sextinas reales, me pareció imposible para los temas americanos. El verso debía tomar todos los contornos de la tierra enmarañada, romperse en archipiélago, elevarse y caer en las llanuras. (NERUDA, 1999-2002, v.4, p. 933)

Tan pronto como se hizo patente la necesidad de la poesía épica, surgió la misma necesidad de reformarla. Las normas métricas y estróficas no eran adecuadas para la novedad de los "temas americanos". Pero el desafío mismo ofrece una solución: si los temas son nuevos, bastará con modelar la forma a partir de ellos para renovar el género, conservando únicamente su función fundadora y su ambición totalizadora. Dice Neruda: "Tenía que ser un poema extraordinariamente local, parcial. Debía tener una coordinación entrecortada, como nuestra geografía" (1999-2002, v.4, p. 932). La geografía se convierte así en la palabra clave de todo el proyecto: el poeta debe inventar una forma que haga justicia a la belleza caprichosa, tan alejada de la armonía clásica, pero sobre todo a la inmensidad de este espacio⁴.

Pero, mientras Neruda finge descartar las formas épicas europeas para inventar un modelo autóctono, en realidad el mantiene una relación infinitamente más complicada con la tradición europea y latinoamericana. El afán geográfico genera una ilusión: tiende a esconder la importancia de la intertextualidad en *Canto general* y a ocultar el hecho de que las referencias épicas son objeto de una negociación constante. Esto exacerba una tensión característica de la epopeya, género a la vez en contacto con la historia, indexado a la realidad, y fuertemente inscrito en un espacio intertextual.

Un ejemplo de esta tensión entre reivindicar y desafiar la tradición puede verse a escala local, en la invocación del río Biobío, que hace del río chileno la fuente de todas las narraciones:

Pero háblame, Bío Bío, [...]
Tú, sin que nadie mirara a un niño,
me contaste el amanecer
de la tierra, la poderosa
paz de tu reino, el hacha enterrada
con un ramo de flechas muertas,
lo que las hojas del canelo
en mil años te relataron,
y luego te vi entregarte al mar

⁴ Ver Rumeau 2009a y 2009b. Nótese que la más reciente traducción al inglés (2016) es titulada *Canto general. Song of the Americas* (trad. de Mariela Griffor. North Adams: Tupelo Press, 2016).

dividido en bocas y senos,
ancho y florido, murmurando
una historia color de sangre. (NERUDA, 1999-2002, v. 1, p. 425)

Los ríos también hablaban en la epopeya homérica, y esta secuencia se hace eco de la advertencia del río Escamandro a Aquiles en la *Ilíada*. La cólera del Escamandro se debe también al hecho de que transporta los cadáveres de los troyanos y es rojo de sangre, como el Bío-Bío de *Canto general*. Además, el Bío Bío ocupa aquí el lugar de la antigua Musa para representar el impulso hacia un discurso inspirado, hacia un gran estilo. La naturalización de la Musa vacía la invocación de su dimensión sagrada y sitúa la epopeya americana bajo el signo de la naturaleza inmanente. Por último, es una imagen arquetípica del poeta épico la que se reconstruye aquí: el Bío Bío se convierte en una figura de aedo, contando una historia que él mismo toma de las hojas del canelo, donde se han estratificado mil años de historias fundadoras. El río es un intermediario entre el árbol y el poeta, que a su vez transmite los relatos sangrientos de la Conquista.

Este doble movimiento de formar parte de una tradición y alejarse de ella puede verse también a escala continental, como en estos versos del primer poema del *Canto*:

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana (NERUDA, 1999-2002, v. 4, p. 418)

La renovación temática está muy claramente señalada: el relato se desplaza de un punto de referencia espacial a otro, y la geografía más que la cronología organiza la narración. Pero este anuncio se hace en el lenguaje de la tradición épica: "Yo estoy aquí para contar la historia" hace referencia a famosos *incipit* épicos, como el de la *Eneida* ("*Arma virumque cano*"), aunque el verbo "contar" ocupe aquí el lugar del parónimo "cantar".

Aunque Neruda afirma a veces haber hecho cuenta nueva, en otras ocasiones reivindica sus filiaciones y herencias. En un discurso afirma la necesidad de cantar "por primera vez" las plantas y las flores de América (NERUDA, 1999-2002, v. 4, p. 890), mientras que en otro rinde homenaje a los poetas que le han precedido en este empeño, especialmente Alonso de Ercilla⁵:

El inventor de Chile, don Alonso de Ercilla, iluminó con magníficos diamantes no sólo un territorio desconocido. Dio también la luz a los hechos y a los hombres de nuestra Araucanía. Los chilenos, como corresponde, nos hemos encargado de disminuir hasta apagar el fulgor diamantino de la Epopeya. La épica grandeza, que como una capa real dejó caer Ercilla sobre los hombros de Chile, fue ocultándose y menoscabándose. (NERUDA, 1999-2002, v. 5, p. 230)

⁵ Ver Millares 2008 y Mathios 2008.

En *el Canto general*, le rinde homenaje así: “Hombre, Ercilla sonoro, oigo el pulso del agua / de tu primer amanecer, un frenesí de pájaros y un trueno en el follaje” (NERUDA, 1999-2002, v. 5, p. 471). *La Araucana* es así una fuente importante para ciertas secuencias dedicadas al heroísmo mapuche. Las figuras de Caupolicán y Lautaro, centrales en el canto “Los libertadores”, provienen de la épica ercillana, que Neruda modifica para escribir un relato que sirva a su propia lógica de la historia.

Neruda se ha presentado aun como el eslabón de una cadena épica, como el continuador de una gran obra colectiva, haciéndose eco de una cierta concepción de la epopeya. Habló de Andrés Bello, iniciador de la epopeya americana, con palabras vibrantes, y de Rubén Darío, autor de *Canto épico a las glorias de Chile* (escrito en 1887 para un concurso de poesía):

Y bien, es Andrés Bello [...] quien comenzó a escribir antes que yo mi *Canto general*. [...] Los antiguos pensadores patricios, adustos como Bello, [...] o como Rubén Darío, cascada inalterable del idioma, nos indicaron este camino de sencillez y de construcción continental que ahora nos reúne. (NERUDA, 1999-2002, v. 4, p. 889)

Se puede decir que Neruda recupera la concepción analítica de la epopeya homérica (una epopeya proveniente de múltiples fuentes y no de un solo autor) para darle un sentido político: la epopeya viene, por así decirlo, colectivizada.

Otra obra imprescindible en la tradición americana de la épica es la poesía de Walt Whitman, mencionada explícitamente en varios lugares de *Canto general*. Esas referencias a Whitman permiten justamente la articulación entre las escalas americana y global, incluso internacionalista. Para Neruda, Whitman fue un “compañero” (NERUDA, 1999-2002, v. 5, p. 688), que le ayudó a encontrar el camino hacia una poesía continental (“tú / me enseñaste / a ser americano”), diría Neruda más tarde en su “Oda a Walt Whitman” (NERUDA, 1999-2002, v. 2, p. 429). En esto, Neruda sigue los pasos de toda la recepción “nuevomundista” de Whitman, que desde Rubén Darío a Fernando Vasseur ha hecho de Whitman el modelo de una poesía épica liberada de las normas formales europeas⁶.

2. Hacia el internacionalismo (bajo el signo de Whitman)

En la época del *Canto general*, Whitman era también una importante referencia comunista. Formaba parte del canon soviético desde 1918 y había sido objeto de numerosas apropiaciones por parte de escritores proletarios, sobre todo escritores comunistas estadounidenses en los años treinta; durante la Segunda Guerra Mundial, fue blandido como figura antifascista tanto por Estados Unidos como por la Unión Soviética⁷. Con el canto *Que despierte el leñador*, Neruda vinculó América Latina a esta internacional whitmaniana. El poema se publicó por primera vez por separado, en 1948,

⁶ Ver Alegría 1954; Rumeau 2019, pp. 232-264.

⁷ Ver Rumeau 2024.

clandestinamente, antes de formar parte de *Canto general* (es el canto IX). Obedece a una intención política inmediata: denunciar el Plan Marshall, en el contexto del inicio de la Guerra Fría. Fue escrito poco después de que Neruda se afiliara al Partido Comunista chileno en 1945 y se implicara en política –fue elegido senador y apoyó la candidatura de Gabriel González Videla, antes de que éste se volviera contra sus aliados comunistas; Neruda se vio obligado a esconderse y luego a exiliarse, periodo durante el cual compuso gran parte de *Canto general*.

En *Que despierte el leñador*, Whitman resucita para viajar más allá de las fronteras continentales. El canto se abre con una visión de los Estados Unidos del siglo XIX, una tierra de paz, armonía y belleza mineral:

Al oeste de Colorado River
hay un sitio que amo. [...]
Hay unas altas piedras rojas, el aire
salvaje de mil manos
las hizo edificadas estructuras:
el escarlata ciego subió desde el abismo
y en ellas se hizo cobre, fuego y fuerza. (NERUDA, 1999-2022, v. 1, p. 682)

A continuación, el segundo poema evoca la América contemporánea para denunciar la traición de los ideales del pasado: la visión armoniosa del espacio americano da paso a un discurso político violento. A partir del tercer poema, sin embargo, el texto vuelve a un tono elogioso: el poeta ha dejado Estados Unidos por la Unión Soviética, y es como si la URSS fuera el refugio de los ideales americanos mancillados. Esta evocación es simétrica con el poema inicial, y utiliza las mismas imágenes para describir una vida apacible, la prosperidad y la felicidad:

Yo también más allá de tus tierras, América,
ando y hago mi casa errante, vuelo, paso,
canto y converso a través de los días.
Y en el Asia, en la USSR, en los Urales me detengo
y extendiendo el alma empapada de soledades y resina. (NERUDA, 1999-2022, v. 1, p. 688)

"Yo también" es un eco del famoso poema de Langston Hughes "I, Too, Sing America" (1925), ya una respuesta a Whitman –el verso circuló en lo que puede llamarse "la internacional de los poetas" (por ejemplo, en el poema de Rafael Alberti "Yo también canto a América"⁸). Y es en la URSS donde Whitman está llamado a cantar las reconstrucciones de Stalingrad:

Walt Whitman, levanta tu barba de hierba,
mira conmigo desde el bosque,
desde estas magnitudes perfumadas.
¿Qué ves allí, Walt Whitman?
Veo, me dice mi hermano profundo,
veo cómo trabajan las usinas,
en la ciudad que los muertos recuerdan,
en la capital pura,
en el resplandeciente Stalingrado. [...]

⁸ Publicado en 1938 en *De un momento a otro* con el título "Canto América" y en 1961 con su título final.

Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado,
Walt Whitman, y las tumbas
raíces de tu rostro
¡para cantar estas reconstrucciones! (NERUDA, 1999-2022, v. 1, p. 689-690)

“¿Qué ves allí, Walt Whitman?” es una traducción directa de un verso del poema “Salut au Monde”:
“What do you see, Walt Whitman?”.

Si la referencia a Ercilla permitía articular lo nacional y lo continental, la referencia a Whitman conecta las dimensiones continentales e internacionalistas. En la génesis de la obra (al menos tal como la relata Neruda) fue decisivo el enlace entre lo local, lo nacional y lo continental, pero fue más bien el entrelazamiento de lo continental y lo internacional lo que se puso de relieve en su recepción (al menos en su recepción inmediata).

3. La recepción inmediata del *Canto*: ilustraciones y traducciones en las redes comunistas

Canto general se publicó casi simultáneamente en Ciudad de México y, clandestinamente, en Chile. En ambos casos, la obra se acompañó de ilustraciones. En Ciudad de México, la edición de Talleres Gráficos (un infolio de 34 x 25 cm) contenía dos ilustraciones, una en el interior de la portada y otra en el interior de la contraportada. La primera es de Diego Rivera, la segunda de David Siqueiros: son los muralistas mexicanos que Neruda frecuentó durante el periodo de gestación de *Canto general*, antes de su visita a Machu Picchu. El poema “En los muros de México” les rinde homenaje al relatar la estancia mexicana. Neruda comparte con los muralistas la pretensión de tomar en cuenta el punto de vista indígena y de llegar al pueblo. Su intento de reescribir la historia continental puede compararse con las pinturas murales de Rivera⁹. En otro vaivén entre texto e imagen, Rivera ilustra así un texto que se había inspirado, en parte, de sus propios murales.

La dimensión continental, americanista, está evidentemente en primer plano: de México a Perú, de izquierda a derecha (en lugar de arriba abajo en la página del poema). La ilustración final de Siqueiros es muy diferente en cuanto a los colores y a la estética (aún figurativa, pero sólo parcialmente). Ya no se trata de la historia americana con múltiples figuras, sino de la representación de un solo hombre, que parece emerger de la tierra para elevarse, tendiendo las manos al espectador o al lector: se puede interpretar como el nacimiento del hombre desde la tierra, pero también, con los brazos tendidos hacia el futuro, como una alegoría del hombre nuevo, el hombre comunista.

Sólo se enviaron 500 ejemplares de esta edición a los suscriptores. Algunos de ellos tuvieron un papel importante en la difusión de *Canto general*: Iliá Ehrenburg, por ejemplo, suscriptor en la URSS, prologó la edición soviética; Alice Ahrweiler, en Francia, tradujo la obra al francés y Fernand Léger la

⁹ Ver Méndez-Ramírez 1999.

ilustró. Otros nombres famosos son Luis Buñuel, Frida Kahlo, Paul Eluard, Nancy Cunard y Miguel Ángel Asturias.

Casi simultáneamente, se imprimieron clandestinamente 5.000 ejemplares en Chile, con el sello ficticio "Imprenta Juárez". La introducción, escrita por el secretario del Partido Comunista Chileno, Galo González Díaz, se titula "Un llamado fervoroso al combate". Sorprendentemente, sigue siendo un formato grande (27x19), considerado menos sospechoso. En este formato destacan las ilustraciones de José Venturelli, compañero de Neruda durante muchos años y también ferviente comunista. Esta vez se trata de grabados en blanco y negro. También en este caso, las ilustraciones revelan la tensión entre continentalismo e internacionalismo, o más bien la resuelven en una trayectoria desde el inicio al final. Las primeras imágenes muestran la naturaleza de América y los pueblos indígenas. Luego hay imágenes de la lucha obrera, con Neruda a la vanguardia de las manifestaciones. Una de estas ilustraciones, para el canto VI, "América, no invoco tu nombre en vano", se ha convertido incluso en un mural, expuesto en la biblioteca de la Universidad de Chile.

Las traducciones de *Canto General* fueron casi inmediatas: la obra se tradujo al alemán, *Der grosse Gesang*, por Erich Arendt (comunista quien se había exiliado diez años en Colombia), y fue publicada en Berlín, en la editorial Volk und Welt; se tradujo al ruso y al polaco en 1954. La traducción francesa fue realizada por entregas, entre 1950 y 1954, por Alice Ahrweiler, amiga de Neruda, miembro del Partido Comunista, que ya había traducido poesía española. Fue publicada por Éditeurs français réunis (editorial comunista), y la edición en un solo volumen de 1954 fue ilustrada por Fernand Léger. Todas estas traducciones acentuaron la dimensión internacionalista del poema.

Se han publicado regularmente por separado dos cantos de *Canto general*, que fueron escritos (y publicados) antes del conjunto épico; *Alturas de Macchu Picchu* y *Que despierte el leñador*, es decir, por una parte, el canto indígena, continental, y por otra el canto comunista, internacionalista. En francés, por ejemplo, fragmentos del canto *Alturas de Picchu* aparecieron por primera vez en 1944, en una revista, incluso antes que en español (Roger Caillois era el traductor). En español, se publicó por primera vez por separado (*Canto General* estaba entonces lejos de estar completo), en 1948, en Chile, ya con ilustraciones de José Venturelli, cuyo dibujo toma prestadas sus formas del arte indígena —estas ilustraciones son muy diferentes de las que acompañarán a *Canto general* en 1950.

El otro poema que se publicó por primera vez por separado en 1948 es *Que despierte el leñador*. Se difundió ampliamente y fue traducido a varios idiomas, sobre todo después de que obtuviera el Premio Internacional de la Paz en Varsovia en 1950. Se tradujo al polaco y al rumano ya en 1949 (por el Partido Obrero Rumano), al ruso, al checo y al chino (impreso en Shanghái) en 1950, al alemán (Austria), al húngaro, al polaco (otra vez) en 1951, y de nuevo al alemán (RDA) en 1955. No hubo ninguna publicación separada de este canto en francés, pero ha recibido una atención especial

dentro de la versión francesa de *Canto general*, ya que se indica que fue traducido en colaboración con "Messieurs Aragon, Georges Soria et N. A. François".

Fue traducido casi inmediatamente al inglés por Waldeen Falkenstein, más conocida como Waldeen¹⁰. En los años treinta, Waldeen emigró a México, donde se convirtió en una famosa coreógrafa y bailarina, y donde conoció a Neruda. Ya en octubre de 1948, tradujo parte del poema, bajo el título *Let the Rail Splitter Awake*, para la nueva revista del Partido Comunista Americano *Masses and Mainstream*. Al año siguiente, lo adaptó para una versión escenificada y bailada en el Congreso Continental Americano para la Paz Mundial en Ciudad de México: hubo canciones de Perú, Ecuador y México, un ballet concebido por Waldeen y una lectura grabada de su traducción (también leyó el propio Neruda). En 1950, salió como libro de bolsillo, con otros poemas *del Canto general*, el discurso de Neruda en México y un prólogo de un crítico comunista norteamericano, Samuel Sillen, autor de un libro sobre Whitman¹¹. Lo que llama la atención es que el libro lleva el título del canto IX (*Let the Rail Splitter Awake and Other Poems*), que está traducido casi íntegramente y colocado en primera posición, mientras que "Alturas de Macchu Picchu" está traducido muy parcialmente y relegado al final del volumen: se trata de una inversión del orden del *Canto general*. El libro de bolsillo también venía con ilustraciones de Venturelli (las de la edición chilena clandestina de 1950 del *Canto general*). La traducción al inglés de Waldeen fue impresa por el All-India Peace Committee, con motivo de la visita de Neruda a la India, con un prólogo de Iliá Ehrenburg¹². En otras palabras, la muestra de exhibición de *Canto general* fue "Que despierte el leñador" en el mundo comunista. La epopeya americana se convirtió así en una epopeya internacionalista y comunista.

Como cabía esperar, el éxito de este poema ocasional no se extendió mucho más allá de este periodo, y el panegírico a Stalin dejó de considerarse el punto culminante del poema tras las revelaciones del Congreso del Partido Comunista Soviético de 1956. A partir de los años sesenta, "Alturas de Macchu Picchu" fue considerado más globalmente como una de las obras maestras de Neruda, y fue objeto de numerosas traducciones. El éxito inmediato de "Que despierte el leñador" tuvo, sin embargo, un impacto duradero en la recepción del *Canto general*, particularmente en Estados Unidos: Allen Ginsberg llegó incluso a retraducir un pasaje del canto, publicado con *Plutonian Ode* (1978)¹³.

¹⁰ Ver Cohen 2014.

¹¹ El discurso de Neruda fue extremadamente vehemente : atacó tanto a T.S. Eliot como a Jean-Paul Sartre, por su "obscena religión de la aniquilación y sus repugnantes vicios" (en Neruda, 1950, *Let the Rail...*, p. 14).

¹² Llevaba por título *Peace for Twilights to Come* (Paz para los crepúsculos venideros): son palabras de una línea al final del poema (Mumbai, 1950).

¹³ Se titula "Adapted form Neruda's 'Que dispierte el leñador' [sic]".

Consideraciones finales

La recepción de *Canto general* pone de relieve una cuestión bastante específica de los poemas largos, y de las epopeyas en particular: la longitud y la composición son esenciales para sus significados, pero esta misma longitud permite también recortes y selecciones. En el caso del *Canto general*, el hecho de que algunos cantos se publicaran por separado lo favorece aún más. El factor internacionalista del *Canto general* se multiplicó por su recepción inmediata, antes de disminuir considerablemente a partir de los años sesenta. El factor continental fue relativamente estable y elevado, tanto en la recepción continental como en la europea. Queda por evaluar la recepción más contemporánea de esta obra y, en particular, reevaluar el factor nacional, probablemente en alza en un contexto de declive de los ideales panamericanos, pero redefinido al mismo tiempo por otras afirmaciones colectivas, en particular autóctonas.

Referencias bibliográficas

ALEGRÍA, Fernando. **Walt Whitman en Hispanoamérica**. Mexico: Studium, 1954.

COHEN, Jonathan. Neruda in English: Waldeen's "Lost" Translations From *Canto General*. In: **Translation Review**, v. 88, p. 56-74, 2014.

DJAGALOV, Rossen. **From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema between the Second and Third Worlds**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2020.

GINSBERG, Allen. **Plutonian Ode and Other Poems. 1977-1980**. San Francisco: City Lights, 1980.

MATHIOS, Bénédicte. Neruda, rénovateur de l'épopée ? *La Araucana* d'Alonso de Ercilla et le *Chant général* de Pablo Neruda. En: Saulo Neiva (ed.), **Désirs et débris d'épopée au XXe siècle**, Bern: Peter Lang, 2009, p. 271-290.

MILLARES, Selena. **Neruda: el fuego y la fragua**. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2008.

MÉNDEZ-RÁMIREZ, Hugo. **Neruda's Ekphrastic Experience: Mural Art and Visual Representation**. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.

MONTES, Hugo. Nueva Poesía Épica. En: **Poesía actual de Chile y España**. Santiago: Editorial del Pacífico, 1970, p. 143-156.

NERUDA, Pablo. **Alturas de Macchu Picchu**. Ilustraciones de José Venturelli. Santiago de Chile: Ediciones de Librería Neira, 1948.

NERUDA, Pablo. **Que despierte el leñador**. La Habana: Colección Yagruma, 1948.

NERUDA, Pablo. **Que despierte el leñador**. [S.l.]: Ediciones de la Resistencia, 1948.

NERUDA, Pablo. **Canto general**. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1950.

NERUDA, Pablo. **Canto general**. Santiago: Imprenta Juarez, 1950.

NERUDA, Pablo. **Let the Rail Splitter Awake and Other Poems**. Trad. Waldeen et alii. Ilustraciones de José Venturelli. New York: Masses and Mainstream, 1950.

NERUDA, Pablo. **Der grosse Gesang**. Trad. Erich Adrendt. Berlín: Volk und Welt, 1953.

NERUDA, Pablo. **Chant général**. Trad. Alice Ahrweiler. Ilustraciones de Fernand Léger. Paris: Les Éditions français réunis, 1954.

NERUDA, Pablo. **Obras completas**. 5 volúmenes. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999-2002.

RUMEAU, Delphine. Quelques remarques sur les rapports de *Chant général* à la poésie épique à partir de la genèse de l'œuvre. In: **SFLGC, Agrégation**, 2018 [2009]. Disponible en: <https://sflgc.org/agregation/rumeau-delphine-quelques-remarques-sur-les-rapports-de-chant-general-a-la-poesie-epique-a-partir-de-la-genese-de-loeuvre/>

RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde. Épopée et Modernité (Whitman, Neruda, Glissant)**. Paris: Classiques Garnier, 2009.

RUMEAU, Delphine. **Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique**. Paris: Classiques Garnier, 2019.

RUMEAU, Delphine. **Comrade Whitman. From Russian to Internationalist Icon**. Boston: Academic Studies Press, 2024.

YURKIEVICH, Saúl. Mito e historia, dos generadores del *Canto general*. En: **Revista Iberoamericana**, v. 39, n. 82-83, p. 111-133, junio 1973.



ARAUJO, Ivanildo. O Cristo escatológico na epopeia *Feitos de Mem de Sá*. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 17-24.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.1724>

O CRISTO ESCATOLÓGICO NA EPOPEIA *FEITOS DE MEM DE SÁ* THE ESCATOLOGICAL CHRIST IN THE EPIC POEM *FEITOS DE MEM DE SÁ*

Ivanildo Araujo¹⁴
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: O presente trabalho trata da epopeia *Feitos de Mem De Sá* (1563), de José de Anchieta. O texto explora a vitória das forças portuguesas sobre os nativos e sobre as tropas francesas conhecidas como “França Antártica”. Esse episódio histórico é conhecido como “Confederação dos Tamoios”, dentro da perspectiva épica, a obra expressa o caráter maravilhoso na figura de Cristo Rei, o Cristo escatológico, é ele que auxilia Mem de Sá.

Palavras-chave: Epopeia; Cristo; Mem de Sá

ABSTRACT: This work deals with the epic poem *Feitos de Mem De Sá* (1563), by José de Anchieta. The text explores the victory of the Portuguese forces over the natives and over the French troops known as “França Antártica”. This historical episode is known as “Confederação dos Tamoios”, in the epic perspective, the work expresses the marvelous character in the figure of Christ, the King, the eschatological Christ, who helps Mem de Sá.

Keywords: Epic; Christ; Mem de Sá

Introdução

O presente trabalho diz respeito a uma série de artigos desenvolvidos a partir de estudos teológicos relacionados as epopeias. Desde a Tese de doutoramento *La semaine*, a epopeia religiosa, temos direcionado nossa linha de pesquisa (como membro do CIMMEP), para o âmbito religioso. Percebemos as múltiplas manifestações de Cristo nas epopeias, seja como pessoa ou como Deus, obras

¹⁴ Doutor em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Mestre em Cinema e Narrativas Sociais/PPGCINE pela UFS e Especialista em LIBRAS (UCAM). Professor da Universidade Tirantes. E-mail: hd_ivan@hotmail.com.

como: *Memorial da infância de Cristo* (1639), *Os Lusíadas* (1572), *Divina Comédia* (1321), *Paraíso perdido* (1667), *Paraíso reconquistado* (1671), entre outras. *Feitos de Mem De Sá* (1563), de José de Anchieta, é uma epopeia que possui a figura de Cristo, no entanto, sua manifestação na obra se mostra diferente de outras obras, pontuamos aqui neste artigo, as manifestações de Cristo na Bíblia, e como essas manifestações definem o percurso da narrativa.

1. Fundamentação teórica

Antes de abordar a epopeia *Feitos de Mem De Sá*, urge explicar as manifestações de Cristo nas escrituras (BÍBLIA). No decorrer do Antigo e do Novo Testamento, Cristo se manifesta de quatro formas distintas. Cada uma delas revela um momento do Evangelho: *O Cristo preexistente*, *o Cristo encarnado*, *o Cristo ressurreto* e *o Cristo glorificado*. Vejamos cada uma delas:

1.1. O Cristo preexistente

Muitos acreditam que Cristo só veio a existir após a concepção milagrosa que ocorreu no ventre de Maria, no entanto, Cristo sempre existiu, sua aparição não está limitada ao Novo Testamento, no Antigo Testamento também podemos ver antecipações do Cristo. O filósofo Vern S. Poythress, em seu livro *Theophany: A Biblical Theology of God's Appearing* (2018), comenta sobre essas antecipações:

The Old Testament contains many anticipations of the time when Christ would come to earth and would accomplish salvation. These anticipations or *shadows* of what was to come include instances where human beings experience visible manifestations of God. Some experiences take place in dreams, some in broad daylight (2018, p. 20) ¹⁵.

Jesus legitima tais declarações no *Novo testamento*, quando afirma: “Disse-lhes Jesus: Em verdade, em verdade vos digo que antes que Abraão existisse, *eu sou*” (*João* 8:58). O termo “*eu sou*”, remete a manifestação de Deus a Moisés no Sinai, afirmando que Ele também é Deus e que estava lá: “E disse Deus a Moisés: *eu sou o que sou*. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: *eu sou* me enviou a vós” (*Êxodo* 3:14). Outrossim, vemos na introdução do *Evangelho segundo João*, a forma como o escritor parafraseia o Gênesis:

No início era o Verbo, e o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava, no início, voltado para Deus. Tudo foi feito por meio dele; e sem ele nada se fez do que foi feito. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens, e a luz brilha nas trevas, e as trevas não a compreenderam (*João* 1:1-18).

No *Evangelho segundo Lucas*, ele afirma que esteve presente quando o anjo Lúcifer foi expulso do céu, evento que na cronologia bíblica, antecede a Criação. “E disse-lhes: Eu vi Satanás, como raio, cair do

¹⁵ O Antigo Testamento contém muitas antecipações do tempo em que Cristo viria à Terra e realizaria a salvação. Essas antecipações ou *sombras* do que estava por vir incluem casos em que os seres humanos experimentam manifestações visíveis de Deus. Algumas experiências acontecem em sonhos, algumas em plena luz do dia (tradução nossa).

céu” (*Lucas 10:18*). Isso é ratificado também no *Evangelho segundo João*, na oração de adeus, feita por Jesus: “E agora glorifica-me tu, ó Pai, junto de ti mesmo, com aquela glória que tinha contigo antes que o mundo existisse” (*João 17:5*). Por fim, a declaração do apóstolo Paulo: “Ele é antes de todas as coisas, e por meio dele tudo subsiste” (*Colossenses 1:17*).

1.2. O Cristo encarnado

Esse é o Cristo mais difundido, o nascido da virgem Maria. O exemplo de humildade e amor. Segundo o sacerdote jesuíta Karl Rahner, ao se referir a questão da “encarnação de Deus”:

Deus se fez Homem. Pois só aí é que entendemos o que significa propriamente Palavra de Deus. Não porque qualquer das pessoas divinas possa se tornar homem, mas antes porque –desde a sentença de que Deus se autoexpressou para nós imediatamente precisamente em uma história como homem– torna-se-nos inteligível que Deus, o princípio originário indevassável –que chamamos de Pai– possui realmente um Logos, isto é, a possibilidade de expressar-se historicamente a si mesmo e em si mesmo para nós, que este Deus é a fidelidade histórica e, neste sentido, é o Verdadeiro, o Logotipos (1989, p. 257).

Como homem, Ele tinha limitações. Sentia fome: “De manhã, quando Jesus estava voltando para Jerusalém, sentiu fome” (*Mateus 21:18*); sentiu cansaço: “Estava ali a fonte de Jacó. Cansado da viagem, assentara-se Jesus junto à fonte, por volta da hora sexta” (*João 4:6*); sentiu sede: “Nisto, veio uma mulher samaritana tirar água. Disse-lhe Jesus: Dá-me de beber” (*João 4:7*); sentiu tristeza: “Jesus chorou” (*João 11:35*); experimentou a morte: “Quando, pois, Jesus tomou o vinagre, disse: Está consumado! E, inclinando a cabeça, rendeu o espírito” (*João 19:30*).

Ele foi chamado de “Cordeiro de Deus”, segundo o Evangelho de João: “No dia seguinte João viu a Jesus, que vinha para ele, e disse: Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo” (*João 1:29*). A analogia ao “Cordeiro”, remete ao ritual sacrificial de purificação pelo animal imolado, ou seja, a morte do Cordeiro, traria vida. Isso era comum na religião judaica, como explica o antropólogo René Girard:

O sacrifício é produzido quando a violência sagrada apodera-se da vítima; é a morte que produz a vida, assim como a vida produz a morte, no círculo ininterrupto do eterno retorno comum a todas as grandes reflexões teológicas diretamente implantadas na prática sacrificial, aquelas que nada devem à desmitificação judaico-cristã (2008a, p. 273).

Ora, Cristo é a propiciação do pecador (daquele que erra), de maneira que é tido como advogado, conforme acentua João em sua epístola:

Caros filhinhos, estas palavras vos escrevo para que não pequeis. Se, entretanto, alguém pecar, temos Advogado junto ao Pai, Jesus Cristo, o Justo; e Ele é a propiciação pelos nossos pecados e não somente por nossas ofensas pessoais, mas pelos pecados de todo o mundo (*I João: 2-1*).

O Cristo, também chamado de *Filho do homem*¹⁶, veio para advogar em causa da humanidade: “Portanto, Deus enviou o seu Filho ao mundo não para condenar o mundo, mas para que o mundo fosse salvo por meio dele” (*João 3:17*). Nas esferas sacras, essa é a imagem do Cristo que prevalece. Ela é a motivação do aperfeiçoamento humano, do reconhecimento das nossas limitações, do caráter humilde que precisamos ter e do infinito amor de Deus, que entregou Seu Filho em sinal de amor.

1.3. O Cristo ressurreto

O Cristo ressuscitado é outra imagem bastante difundida, não obstante, poucos se comenta sobre a aparência de Cristo logo após a ressurreição ao terceiro dia. Os discípulos não o reconheceram, conforme acentua o Evangelho segundo Lucas:

E eis que no mesmo dia iam dois deles para uma aldeia, que distava de Jerusalém sessenta estádios, cujo nome era Emaús. E iam falando entre si de tudo aquilo que havia sucedido. E aconteceu que, indo eles falando entre si, e fazendo perguntas um ao outro, o mesmo Jesus se aproximou, e ia com eles. Mas os olhos deles estavam como que fechados, para que o não conhecessem (*Lucas 24:13-16*).

O Evangelho segundo João também descreve que os discípulos não o reconheceram: “E, sendo já manhã, Jesus se apresentou na praia, mas os discípulos não conheceram que era Jesus” (*João 21:4*). Madalena que tanto o acompanhou, também não o reconheceu: “Disse-lhe Jesus: Mulher, por que choras? Quem buscas? Ela, cuidando que era o hortelão, disse-lhe: Senhor, se tu o levaste, dize-me onde o puseste, e eu o levarei” (*João 20:15*).

E por fim, um dos momentos mais lembrados da Bíblia, quando Tomé toca em Jesus esperando certificar de fato que ali é Ele: “Disseram-lhe, pois, os outros discípulos: Vimos o Senhor. Mas ele disse-lhes: Se eu não vir o sinal dos cravos em suas mãos, e não puser o meu dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu lado, de maneira nenhuma o creerei” (*João 20:25*).

O apóstolo Paulo o nomeia como o “primogênito dentre os mortos”: “E ele é a cabeça do corpo da igreja; é o princípio e o primogênito dentre os mortos, para que em tudo tenha a preeminência” (*Colossenses 1.18*).

Tal declaração aponta que assim como Cristo ressurgiu dentre os mortos, os eleitos também surgirão para viver eternamente, recebendo um corpo incorruptível e sem mais limitações.

1.4. O Cristo escatológico

O termo “ἔσχατος (eschatos), aparece em João 12.48 (FRIBERG & FRIBERG, 1987, p. 6), expressão grega que quer dizer “final” ou “último”. A *Teologia Sistemática* estuda acerca das últimas coisas, sendo a “Escatologia”, o estudo sobre o “fim dos tempos”. E no fim dos tempos, Cristo se

¹⁶ Referência à profecia de Daniel 7.13-14.

manifestará como Juiz, não mais como advogado: “Diante de Deus e de Cristo Jesus, que há de julgar vivos e mortos” (II *Timóteo* 4.1). Ora, segundo a Bíblia, todos irão estar presentes: “Porque todos devemos comparecer ante o tribunal de Cristo, para que cada um receba segundo o que tiver feito por meio do corpo, ou bem ou mal” (II *Coríntios* 5.10). Após ser assunto aos céus em seu corpo ressurreto, Cristo assentou a destra de Deus e voltará a terra para governar e julgar as nações: “E vi o céu aberto, e eis um cavalo branco; e o que estava assentado sobre ele chama-se Fiel e Verdadeiro; e julga e peleja com justiça” (*Apocalipse* 19:11).

No *Evangelho segundo Mateus*, existe a descrição do Cristo Rei, o mesmo que se mostra no Apocalipse: “Quando o Filho do homem vier em sua glória, com todos os anjos, assentar-se-á em seu trono na glória celestial. Todas as nações serão reunidas diante dele, e ele separará umas das outras como o pastor separa as ovelhas dos bodes” (*Mateus* 25:31).

Além de Juiz, o Cristo do Apocalipse também é executor:

Vi os céus abertos e diante de mim um cavalo branco, cujo cavaleiro se chama Fiel e Verdadeiro. Ele julga e guerreia com justiça. Seus olhos são como chamas de fogo, e em sua cabeça há muitas coroas e um nome que só ele conhece, e ninguém mais. Está vestido com um manto tingido de sangue, e o seu nome é Palavra de Deus. Os exércitos dos céus o seguiam, vestidos de linho fino, branco e puro, e montados em cavalos brancos. De sua boca sai uma espada afiada, com a qual ferirá as nações. “Ele as governará com cetro de ferro.” Ele pisa o lagar do vinho do furor da ira do Deus todo-poderoso (*Apocalipse* 19.11-15).

Talvez pareça contraditório, o fato Dele se mostrar como rei, juiz e guerreiro mas, essa perspectiva de liderança é desde o rei Davi (1006 e 966 a. C.). No período da monarquia em Israel, os reis possuíam essas funções: Salomão julgou a causa as duas mulheres (1 *Reis* 3:16-28), Davi ia adiante na guerra (2 *Samuel* 8.1-2). No *Evangelho segundo Lucas* 1:32-33, está escrito: “Ele será grande e será chamado Filho do Altíssimo. O Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, o seu pai, e ele reinará para sempre sobre o povo de Jacó; o seu reino jamais terá fim”.

Essa manifestação de Cristo, segundo a Bíblia, acontecerá na consumação dos séculos, quando Deus julgará as nações através do seu Filho. Esse aspecto dominante e fulminante de Cristo é o explorado por José de Anchieta em sua epopeia *De gestis Mendi de Sá*¹⁷.

2. FEITOS DE MEM DE SÁ

A epopeia renascentista *Feitos de Mem de Sá* (1563), antecede *Os Lusíadas* camoniano, é a primeira das Américas, possui apenas 4 (quatro) Livros (cantos), e contêm 3.058 versos. A obra detalha o morticínio de ameríndios, em um Brasil recém descoberto. O “herói” português, Mem de Sá, mostra-se como conquistador da terra e aniquilador do pecado, o paganismo. Hodiernamente, entendemos o contexto histórico da epopeia, cujo foco era a extração da terra e dos seus recursos, negando o direito

¹⁷ O título em latim da primeira edição.

do nativo e promovendo a naturalização de determinadas hierarquias (raciais, epistêmicas, territoriais, culturais e de gênero).

Quanto a epopeia supramencionada, Anazildo Vasconcelos da Silva escreveu:

A Elaboração literária de fusão da dimensão real da matéria épica, configurada nas campanhas bélicas de Mem de Sá no Espírito Santo e na Bahia contra os índios, e no Rio de Janeiro contra os franceses na tomada do forte de Villegagnon, com a mítica, configurada na aderência dos referenciais simbólicos do cristianismo e das representações socioculturais da comunidade indígena. Essas duas dimensões, encadeadas no curso da ação heroica pela intervenção poética do eu lírico/narrador, manifestam-se, respectivamente, nos planos histórico e maravilhoso do poema (2017, p. 50).

Ora, no plano histórico, Mem de Sá, por meio dos seus atos “heroicos”, somado ao plano maravilhoso, em que Cristo o auxilia, carrega a identidade épica, formulada gradativamente desde Homero. O padre José de Anchieta demonstra a manifestação escatológica de Cristo. Desde a *Epístola Dedicatória* ele denuncia: “Foi a própria Onipotência que robusteceu os teus golpes / e prostrou a teus pés as inimigas hostes” (1970, p.2). Ainda na *Epístola Dedicatória*: “para que Cristo expulse o tirano infernal, das terras do Sul e nelas implante o seu reinado eterno!¹⁸” (1973, p. 5).

A invocação do eu-lírico /narrador no “Livro I”, é direcionada a Cristo, o Rei:

As glórias do Pai Celeste e sua força divina
teu nome, ó Cristo Rei, e teus feitos gloriosos
começarei a cantar. Num arrojo gigante,
empreenderei a celebrar em versos tuas magnas empresas (ANCHIETA, 1970, p. 6).

No “Livro II”, o eu-lírico /narrador acentua que o extermínio trará luz àquele ambiente de trevas:

Este triunfo de Deus! Começa a bárbara terra
a sacudir dos ombros o tirânico jugo do inferno.
Arrancada às trevas do escuro e lúgubre abismo,
vai receber a luz divina do Sol sem ocaso,
aprender as leis santas do Senhor Jesus Cristo, (ANCHIETA, 1970, p. 25).

Diferente do Cristo encarnado que trazia paz, o Cristo Rei inspira medo, a epopeia demarca isso perfeitamente:

terror se apossa de todos, curvam-se as fronteiras,
por tanto tempo rebeldes, ao jugo de Cristo.
Parecia que o próprio Deus lá das alturas celestes,
falando ao Chefe, repetia essas mesmas palavras (ANCHIETA, 1970, p. 25).

O embate não diz respeito apenas ao reino físico, mas também ao reino espiritual. Os ameríndios como inimigos do terceiro governador geral do Brasil, Mem de Sá, embora não conheçam o demônico, é dito que Satanás está com eles, mas o povo português leva vantagem, pois com eles,

¹⁸ Referência a Lucas 1:32-33.

está o Cristo Rei: “Gemeu o monstro infeliz, chorou a fera cruel, / Lúcifer, de lhe terem arrancado dos dentes a presa. / Foge de tua face, ó Cristo Rei, a escamosa serpente” (ANCHIETA, 1970, p. 25).

A guerra simultânea entre os reinos e planos (histórico e maravilhoso) ensanguenta as florestas, Cristo auxilia ao Chefe (Sá) e este rege as tropas portuguesas:

Que ruínas e mortes espalhou seu valor triunfante,
de quanto sangue tingiu as ensombradas florestas
sopeando o furor do bárbaro, vós, ó celestes irmãos
inspirai-mo! Alta progênie, vós habitais os templos supernos
e a bondade do Rei celestial vos deu como guias
ao grande Chefe, para ajudá-lo, a seus tempos,
nos múltiplos trabalhos das expedições e da guerra,
e para abalar de pavor os corações inimigos. (ANCHIETA, 1970, p. 40).

Mem de Sá como aquele que foi predestinado, escolhido por Cristo, auxiliado pelo divino, concatena no plano histórico e maravilhoso, o âmbito literário, que o faz ascender a condição de herói épico.

Considerações finais

O reforço de Cristo na conquista das “terras”, assim como o auxílio de Atena na Odisseia homérica, demonstra o elemento maravilhoso na epopeia. Já no aspecto histórico temos o governo-geral de Mem de Sá, que foi agraciado em uma epopeia escrita por um jovem de Coimbra, que também serviu como Padre Catequizador do povo ameríndio. José de Anchieta, como padre, frequentou seminário e conhecia em profundidade a episteme teológica. A forma que foca no “Cristo do fim”, diante de um povo nativo, mostra-nos o olhar intolerante da Igreja do século XVI, por certo, que esse olhar decolonial é anacrônico. Sabemos que Anchieta era um homem do seu tempo, não podemos negar o seu legado literário, explorado no Brasil e no exterior.

Referências bibliográficas

AN GRONINGEN, Gerard. **Revelação Messiânica no Velho Testamento**. Campinas: Editora Luz para o caminho, 1998.

ANCHIETA, José de. **Feitos de Mem de Sá**. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1970.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

FRIBERG, Barbara & FRIBERG, Timothy (eds.). **O Novo Testamento Grego Analítico**. São Paulo: Vida Nova, 1987.

GIRARD, René. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo**: a revelação destruidora do mecanismo vitimário. Trad. Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

POYTHRESS, Vern S. **Theophany: A Biblical theology of God’s appearing**. Wheaton: Crossway, 2018.

RAHNER, Karl. **Curso fundamental da fé**: introdução ao conceito de cristianismo. Trad. Alberto Costa. São Paulo: Paulinas, 1989.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. 2. ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.



LIMA, Raquel Pereira de; ARAUJO, Rodrigo Michell. *Caramurus: reinvenção do Brasil*. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 25-41. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.2541>

CARAMURUS: REINVENÇÃO DO BRASIL

CARAMURUS: BRAZIL'S REINVENTION

Raquel Pereira de Lima¹⁹
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Rodrigo Michell Araujo²⁰
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: Propomos, neste artigo, uma leitura comparatista entre o poema épico setecentista *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, e o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes e Jorge Furtado. Considerando o hiato temporal que separa as duas obras, nosso estudo visa questionar o grau de fidelidade e a finalidade da adaptação cinematográfica. Ao matizar as semelhanças e diferenças entre as obras, percorremos, nas teorias da adaptação, um outro caminho que contorna as caracterizações tradicionais e hegemônicas que afiançam as obras no horizonte da similaridade. Apoiamo-nos em um aporte teórico que articula nomes como Elliott (2020), Hutcheon (2013) e Stam (2009). Daquela, valer-nos-emos de sua concepção de *adaptação como similaridade diferencial* para pormos em evidência o jogo de atualizações que é pressentido nos tecidos sócio-histórico e cultural da obra de adaptação de Arraes e Furtado, uma vez que esta foi produzida no âmbito de uma série de comemorações dos quinhentos anos de “Descobrimento” do Brasil.

Palavras-chave: *Caramuru*; Épico colonial; Adaptação; Santa Rita Durão; Jorge Furtado e Guel Arraes

ABSTRACT: We propose in this paper a comparative study between *Caramuru* (1781), an eighteenth-century epos poem written by Santa Rita Durão, and the movie *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001) made by Guel

¹⁹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (2014). Membro do GT 22, “O épico no cinema”, do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). Professora Assistente do Departamento de Letras Libras da Universidade Federal de Sergipe. Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: raquellima10@yahoo.com.br. Orcid: 0000-0001-7438-8165.

²⁰ Doutor em Filosofia pela Universidade do Porto (2020). Doutorando em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Sergipe. Membro do GT 10, “Épica, filosofia e religião”, do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos). E-mail: rodrigo.literatura@gmail.com. Orcid: 0000-0002-0473-3995.

Arraes and Jorge Furtado. Considering the temporal hiatus that separates both works, this study questions the movie's degree of fidelity and purpose of adaptation. By highlighting both works' differences and similarities, we follow another path in adaptation theories, which bypass traditional and hegemonic characterizations that usually guarantee their similarity horizon. Instead, we have leaned on a theoretical contribution that articulates authors such as Elliott (2020), Hutcheon (2013) and Stam (2009). Therefore, we use their *adaptation as differential similarity* conception to highlight game updates sensed in the socio-historical and cultural fabric of Arraes and Furtado's movie produced within the context of Brazil's 500-year discovery celebrations.

Keywords: *Caramuru*; Colonial epic poetry; Adaptation; Santa Rita Durão; Jorge Furtado; Guel Arraes

Introdução

Quando tratamos de adaptações de textos literários para outro suporte, sobretudo para o cinema, há uma escolha bastante consciente, por parte dos adaptadores, pela prosa de ficção, uma vez que esse tipo de narrativa desenvolve com mais dinamicidade e complexidade os elementos que constituem a *ação*, como o enredo, as personagens, as intrigas etc. Ainda que a prosa se apresente como terreno fértil para a adaptação, sublinhe-se que não há, aqui, qualquer relação de exclusividade. Também é possível adaptar um poema para outro suporte, se assim o definirmos pela instância do *verso*. Ao recorrermos aos três modos aristotélicos –lirico, narrativo e dramático, reagrupados, séculos depois, por Hegel em Lirico, Épico e Dramático– podemos afirmar, com segurança, que os subgêneros dos modos narrativo e dramático suscitam mais adaptações cinematográficas em relação ao lírico, justamente pelo uso da ação, ainda que o lírico não seja ignorado –o que, desde logo, desinteressava Aristóteles a pensar sobre o lírico, excluindo-o de sua *Poética*.

Com efeito, este artigo se dedica à adaptação cinematográfica de um poema épico –subgênero do modo narrativo, portanto. O texto-fonte é o poema setecentista *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*²¹, escrito por Frei José de Santa Rita Durão e publicado no ano de 1781, em Lisboa. A adaptação, *Caramuru: a invenção do Brasil*, de 2001, foi dirigida por Jorge Furtado e Guel Arraes, dois diretores experientes em adaptações de textos literários, não se restringindo à literatura brasileira²².

Em sua estrutura, o poema de Durão é composto por dez cantos, que variam de 74 a 92 estrofes, somando 6.672 versos decassílabos, ou seja, dez sílabas poéticas. Cada estrofe possui oito versos (uma oitava heroica), sendo os seis primeiros com rimas alternadas (ABABAB) e os dois últimos com rimas emparelhadas (CC), semelhante ao poema *Os Lusíadas*, de Camões, inclusive adotando o

²¹ Em sua primeira edição, da Regia Officina Typografica, lê-se: "*Caramurú. / Poema Epico / do / Descobrimento / da / Bahia, / Composto / por / Fr. José de Santa Rita / Durão, / Da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, na- / tural da Cata-Preta nas Minas Geraes*" (TEIXEIRA, 2008, p. 347).

²² Jorge Furtado, nome consagrado no documentário, conta com adaptações como *Decamerão, a comédia do sexo* (2009), microssérie para a TV Globo que adapta algumas novelas da obra homônima (século XIV) do escritor italiano Giovanni Boccaccio, e *Rasga Coração* (2017), adaptação da peça teatral homônima de Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianninha. Já Guel Arraes conta com a adaptação de um texto de Machado de Assis da década de oitenta do século XIX, em parceria com Roberto Farias, *O Alienista e As Aventuras de um Barnabé* (1993), além de *O auto da compadecida* (1999), adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna, datada de 1955. Recentemente, Guel Arraes e Jorge Furtado voltaram a trabalhar juntos na adaptação *Grande Sertão* (2023), releitura do romance de João Guimarães Rosa, de 1956.

decassílabo heroico camoniano – esquema rítmico em que as sextas e décimas sílabas poéticas são as tônicas. Tendo em vista a aderência de *Caramuru* ao “modelo épico arcádico-neoclássico” (VASCONCELOS & RAMALHO, 2007, p. 80), o poema não deixa de inscrever Camões como “modelo”. Para Vasconcelos e Ramalho (2007, p. 89). “*Caramuru* vincula-se deliberadamente à tendência neoclássica, à qual se filia através da referência direta ao *Os Lusíadas* de Camões, tomado como modelo”.

Poema nodal da produção épica setecentista brasileira, o texto de Santa Rita Durão está de acordo com a estrutura canônica, respeitando as convenções da epopeia²³. Nele, podemos encontrar a *introdução* que nos revela o assunto do texto; a *invocação* a Deus e à Virgem Maria (extraída das *Metamorfoses*, de Ovídio); o *ofertório* a D. José; a *narração* da história que mostra diversos episódios da história brasileira e o *epílogo* com a transferência do trono de Paraguaçu (princesa dos Tupinambás) para Diogo, representante do poder português no Brasil.

Antecede o poema uma seção escrita por Durão e intitulada “Reflexões Prévias e Argumento”, um “plano” que funciona como introdução ao épico. Para o autor, “os sucessos do Brasil não mereceriam menos um poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria” (DURÃO, 2008, p. 359). O “sucesso”, aqui, encontra aderência com o subtítulo da obra, que inscreve o “descobrimento”, sugerindo, desde logo, a perspectiva do colonizador europeu que, como afirmam Vasconcelos e Ramalho (2007, p. 321) e aqui os acompanhamos, de algum modo “privilegia o plano histórico”. Ao fim e ao cabo, a obra de Durão reitera, ao longo dos cantos, uma locução narrativa que se atém a desvelar Diogo como o “futuro dono” (DURÃO, 2008, p. 365) de um “Brasil renascido, como em novo” (DURÃO, 2008, p. 365), o que faz perfilar no poema uma sugestiva atmosfera do elogio da aventura portuguesa no processo colonizador.

Quanto a sua extensão, o poema detém-se em narrar diferentes acontecimentos históricos. A voz narrativa não apenas se ocupa de apresentar os feitos de Diogo Álvares Correia, como também descreve os costumes indígenas, ainda que, por vezes, distancie-se de grandes acontecimentos para engrandecer o herói português. *Caramuru* se inicia *in medias res*, uma vez que não há qualquer

²³ Diversos são os textos críticos que ressaltam a “tradição” de *Caramuru*. Destacamos o já canônico ensaio de Antonio Candido (1975, p. 177), “O passadista Santa Rita Durão”, de *Formação da literatura brasileira*, que sublinha o “estilo neocamoniano” do texto; também os já aqui citados Anazildo Vasconcelos e Christina Ramalho (2007, p. 82), ao explicitar a “intenção épica na forma tradicional”. Quanto ao “conteúdo” propriamente dito, vale conferir as seguintes teses de doutorado sobre o poema de Durão, em que a tradição, isto é, uma determinada perspectiva narrativa (neste caso, os feitos do “herói colonizador”) em detrimento de outra: Em *Caramuru como representação épica da colonização*, Elzimar Fernanda Ribeiro (2007, p. 70) sublinha que “há intenção didática em *Caramuru* e ela está vinculada à apologia dos interesses do Sistema Colonial luso-católico, por isso mesmo, muito distante da defesa de uma independência brasileira como propôs a crítica romântica. Moralmente, Durão se viu na contingência de harmonizar os valores cristãos com as demandas colonialistas [...]”; também é mister destacar a tese de doutorado de Halysson F. Dias Santos, *Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, que, em minucioso e atualizado estudo do poema, pontua a recepção crítica sob o ponto de vista da tradição, incluindo a crítica que não aceitou *Caramuru* como poema épico (cf. SANTOS, 2016, p. 24-74).

contextualização da vida portuguesa de Diogo; o herói, descrito como “varão” (DURÃO, 2008, p. 363) no verso inicial, já é apresentado (primeira estrofe) na Bahia, no “Recôncavo afamado / da capital brasílica” (DURÃO, 2008, p. 363).

Já a obra fílmica de Jorge Furtado e Guel Arraes se adere às comemorações dos quinhentos anos de “descobrimento” do Brasil, em que uma série de atividades foram produzidas entre os anos de 1998 e 2000 pela Rede Globo de Televisão. Segundo Lucia Lippi (2000, p. 195), “a mensagem era que a Rede Globo, junto com a sociedade, iria comemorar os 500 anos de Descobrimento baseada na ideia do orgulho de ser brasileiro”, sem deixar de fortalecer “os mitos do país bonito por natureza e da democracia racial” (OLIVEIRA, 2000, p. 198). Com efeito, a produção do filme se afiança em uma demanda bastante específica²⁴ de ilustrar, mas também de valorar “a chegada dos portugueses [...] como ‘descobrimento’ e não como encontro, conquista, fundação etc.” (SILVA, 2003, p. 143).

Doc Comparato elenca cinco graus de adaptações, os quais são: *adaptação* propriamente dita; *adaptação baseada em*; *adaptação inspirada em*; *adaptação como recriação* e *adaptação livre*²⁵. Observando o conceito dado pelo estudioso, acreditamos que a obra brasileira é *inspirada* em Santa Rita Durão, pois, para Comparato, uma obra inspirada é aquela que cria uma estrutura narrativa nova, mas conserva alguns personagens e alguma ação principal. Para a realização do filme foi necessária a adaptação do texto-fonte para o cinema, acrescentar e suprimir informações, mudar determinados focos narrativos. Sendo assim, o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* mais se aproxima dessa definição, pois o diretor ironiza os discursos do descobrimento brasileiro, nos fazendo questionar o modo em que a história construiu e perpassou esses processos.

Nessa perspectiva, o que propomos neste artigo é uma leitura comparatista do poema épico e do filme, matizando sobretudo as diferenças tensionais que se perfilam no hiato entre ambas as obras, o que inviabiliza, desde logo, uma abordagem tradicionalista da adaptação como obra *fidel* ao texto-fonte. Para isso, será necessário questionar a compreensão tradicional da adaptação como um produto que deve *traduzir* com o maior grau de propriedade possível a obra adaptada. Essa concepção dominante impõe uma condição *sine qua non*: quanto mais fidedigna é essa *tradução*, maior será a sua circulação e aceitação pela recepção crítica.

1. Revisão da teoria da adaptação

Para o nosso estudo de dois *Caramurus*, é incontornável uma teoria da adaptação que se autoquestione e que viabilize outros caminhos que não o lugar-comum da estratificação da *fidelidade*.

²⁴ Kelly da Silva (2003, p. 143) destaca que, em termos televisivos, “a Rede Globo exibiu duas minisséries em 2000 – *A muralha* e *Caramuru: a invenção do Brasil* – cujos enredos abordavam a chegada e a fixação dos portugueses no continente americano”.

²⁵ Cf. COMPARATO, 2018, p. 445-451.

O que justifica nossa escolha metodológica de interseccionar fundamentos da teoria da adaptação com os da literatura comparada, como por exemplo a intertextualidade.

Parece-nos oportuno tomar como ponto de partida um autêntico axioma latino que se popularizou no mesmo século de Durão: *nihil est sine ratione*. É certo que o filósofo alemão Gottfried Leibniz o tornou popular, em 1714, assim o incorporando em seu pensamento: “Nada acontece sem uma razão suficiente”²⁶ (LEIBNIZ, 1989, p. 210, tradução nossa). Se apreendermos de maneira abrangente a colocação do autor de *Monadologia*, podemos afirmar que a expressão latina ajuda a caracterizar todo um projeto de modernidade que se esforçou em definir a Razão como um *fundamento* nodal a ser estabelecido como *modelo* –um século antes, por um lado, a Retórica já havia efetuado o enleio com as poéticas pelo engenho; por outro, o *cogito ergo sum*, de René Descartes (1960, p. 39), já orientava o pensamento ocidental a “conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências”. Ao fim e ao cabo, a citação latina sugere, também, que todas as coisas necessitam de um porquê. Eventos e acontecimentos, como também o próprio sujeito, precisam ser explicados, isto é, fundamentados –e, conseqüentemente, legitimados, configurando o que Silvina Rodrigues Lopes (1994, p. 140) classifica como “a exigência de autocertificação” da modernidade.

Ainda que seja essencialista, parece-nos legítima a pergunta: o que é, então, uma adaptação? Para responder à questão, Linda Hutcheon, no canônico *Teoria da adaptação*, não deixa de ter Leibniz como um referente ao apresentar uma estrutura que não apenas tipifica uma morfologia da adaptação, como também procura conferir um “sentido” para as obras de adaptação “*como adaptação*” (HUTCHEON, 2013, p. 17), isto é, como objetos autônomos de criação.

Ao considerar que “histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 22), a autora coloca a obra de adaptação como um partícipe histórico das narrativas produzidas pelo *homo narrans* que nós mesmos somos. Toda adaptação é, portanto, uma escuta atenta do campo de vivências que Walter Benjamin (1987, p. 198) entendia como campo de experiências, ou melhor, “a fonte que recorrem todos os narradores”. Para Hutcheon (2013, p. 61), toda a adaptação possui um caráter de mutabilidade, apresentando-se como um “palimpsesto extensivo”, o que justifica a autora acomodar a adaptação no campo da intertextualidade.

Em sua estrutura fundamental, a adaptação se dispõe entre *processo* e *produto*. Enquanto *processo*, “os adaptadores são primeiramente intérpretes e depois criadores” (HUTCHEON, 2013, p. 43). Enquanto *produto*, a adaptação se faz transação, assumindo um valor de capital cultural.

O que gostaríamos de destacar na “Teoria”²⁷ de Hutcheon é a evidência de um tipo de abordagem tradicional nos estudos dedicados às adaptações, que vocaciona a fidelidade, o

²⁶ No original: “Nothing takes place without sufficient reason”. Em *Principles of Nature and Grace, Based on Reason* (1714).

²⁷ Não pretendemos sublinhar, aqui, *uma* teoria em particular de Linda Hutcheon, mas a Teoria como um todo, apreendendo-a de maneira análoga à *Theory* de René Wellek e Austin Warren no sentido de uma Teoria que funcione como resposta a uma

comprometimento e o respeito para com o texto-fonte a ser adaptado, o que nós intitulamos, nesta pesquisa, de *procedimento harmônico*, se por harmonia entendermos o próprio sentido helênico dado por Platão como “unidade”, estabilidade²⁸. Assim, a abordagem tradicional, além de estabelecer as fronteiras de campo, invariavelmente se afiança na *dimensão ética da criação*, valorando a *literalidade* como um referente hermenêutico e conceitual. Cabe, aqui, uma indagação *junto com* Robert Stam, nome incontornável nos estudos de adaptação: caso pensemos por antítese, seria a adaptação “infiel” uma “traição”? Se trair é subverter, então, na infidelidade perante o texto-fonte “a adaptação não foi digna de agrado”²⁹ (STAM, 2009, p. 35, tradução nossa) perante o público.

Para o nosso estudo sobre a adaptação do épico setecentista brasileiro *Caramuru*, de Santa Rita Durão, utilizaremos uma abordagem menos tradicional das teorias da adaptação, que nos permita a leitura tanto de identidades quanto de diferenças, que nos viabilize demonstrar tanto as estabilidades quanto as instabilidades do processo adaptativo.

Nossa estratégia de leitura é tomar como fio condutor conceitual o que Robert Stam (2009, p. 57, tradução nossa) compreendeu como *leitura intertextual* da adaptação, isto é, “a adaptação como leitura, reescritura”³⁰. Essa orientação teórica, sem dúvida pós-estruturalista, de algum modo ilustra o que a própria Hutcheon (2013, p. 231) chamou de “potencial subversivo” das adaptações.

Como justificativa, utilizamos o próprio Stam, ao afirmar que a “fidelidade na adaptação é literalmente impossível. Uma adaptação cinematográfica é automaticamente diferente e original devido à mudança de meio”³¹ (STAM, 2009, p. 41, tradução nossa). No caso dos dois *Caramurus*, podemos afirmar que a mudança sócio-histórica e epocal, entre o Brasil dos Setecentos e o de estreia no século XXI é a radical inviabilidade de uma adaptação por fidelidade.

demanda epistemológica. Nesse sentido, a Teoria de Hutcheon pode ser caracterizada como herdeira da *Theory* de Wellek e Warren; sua morfologia da adaptação parece justamente atender a uma exigência do campo. Para ilustrar o que entendemos por *demanda*, destacamos uma citação de Kamilla Elliott, em seu *Theorizing Adaptation* (uma continuação e ao mesmo tempo revisão dos estudos propostos por Hutcheon), acerca da amplitude do trabalho de Hutcheon: “Linda Hutcheon expandiu os estudos de adaptação para além da literatura, cinema, teatro e televisão para todos os tipos de mídia (histórias em quadrinhos, passeios em parques temáticos, encenações históricas, realidade virtual, instalações de arte, videogames e todos os tipos de mídia nova e digital) e buscou uma teorização pluralista em *A Theory of Adaptation*” (ELLIOTT, 2020, p. 15, tradução nossa). No original: “Linda Hutcheon expanded adaptation studies beyond literature, film, theater, and television to all manner of media (graphic novels, theme park rides, historical enactments, virtual reality, art installations, videogames, and all manner of new and digital media) and pursued pluralistic theorization in *A Theory of Adaptation*”.

²⁸ Aqui, consideramos, sobretudo, o diálogo *Timeu*. Sem a pretensão de estabelecer uma aproximação *forçada*, parece-nos apropriada a consideração dada por Platão sobre “harmonia” e “ritmo”: “Em virtude de as órbitas da nossa alma serem desprovidas de harmonia desde a geração, [esta] foi concedida pelas Musas como aliado da alma para a pôr em ordem e em concordância. E o ritmo, por a maioria de nós ser privada de medida e falta de graça, foi-nos concedido como auxiliar, pelas mesmas razões e com os mesmos fins” (PLATÃO, 2011, p. 128-129). É precisamente o sentido de “ordenação”, como eixo estruturante, que pretendemos destacar do diálogo platônico para fazê-lo ressoar na Teoria de Hutcheon, ou seja, compreender uma “adaptação fiel” como um objeto que se afiança em uma ordenação harmônica estruturante, que imprime, consequentemente, estabilidade.

²⁹ “La adaptación no ha sido digna de ese agrado”.

³⁰ “La adaptación como lectura, reescritura”.

³¹ “La fidelidad en la adaptación es literalmente imposible. Una adaptación cinematográfica es automáticamente distinta y original debido al cambio de medio”.

Como procedimento metodológico, a obra *Theorizing Adaptation*, de Kamilla Elliott, torna-se fundamental. A partir de um minucioso estudo bibliográfico das principais teorias da adaptação, percorrendo um arco teórico que vai das taxonomias românticas binárias de originalidade/cópia, passando pela virada teórica das humanidades a partir dos anos 1960 e 1970 até chegar nas teorias questionadoras do século XXI, a pesquisa de Elliott demonstra como “adaptação” é um conceito amplamente dinâmico e interdisciplinar, não deixando de estabelecer em Roland Barthes um momento decisivo, que “deu à adaptação um papel potencialmente vital”³² (ELLIOTT, 2020, p. 114, tradução nossa), projetando a adaptação para além da intersecção entre literatura e cinema.

Da obra de Elliott, interessa-nos um pensar da adaptação como algo interseccional entre a semelhança e a diferença. Para a autora, “a adaptação tem sido muito mais frequentemente submetida às teorias categóricas da relação entre diferença e similaridade”³³ (ELLIOTT, 2020, p. 276, tradução nossa). Dentre os diversos caminhos interpretativos que sua obra supõe, portanto, parece-nos promissora sua definição de adaptação como uma “similaridade diferencial”³⁴ (ELLIOTT, 2020, p. 280, tradução nossa). Nessa perspectiva, demarcar as semelhanças e diferenças entre o *Caramuru* de Durão e o do filme de Arraes e Furtado é sobretudo evocar um quadro em que tais similaridades diferenciais, como uma metáfora, disputam negociações, revisões, atualizações. Se fixarmos a adaptação em uma compreensão tradicional, todas as tensões nos tecidos sócio-históricos e culturais pertinentes à obra fílmica de Arraes e Furtado podem ficar isoladas. O propósito de nosso estudo é justamente considerar tais tensões que estão em jogo na adaptação cinematográfica do poema épico.

2. Os *Caramurus*

Diversos são os aspectos que podemos levantar do poema épico *Caramuru*, principalmente quando comparado com a adaptação de Jorge Furtado e Guel Arraes. Apesar de o épico de Santa Rita Durão pretender falar do descobrimento da Bahia, percebemos que em sua maioria, os versos louvam os feitos portugueses e o indígena é colocado em segundo plano, apenas servindo de ferramenta para o desenvolvimento do personagem português. É possível observarmos em diferentes momentos na narrativa essa escolha do poeta. Os autóctones são descritos como incivilizados e os europeus como os salvadores desses povos, pois são heróis e cumprirão a missão estabelecida pela divindade.

A caracterização da indígena Paraguaçu é um dos primeiros contrastes que encontramos ao observar o texto épico e o filme. No texto narrativo, Santa Rita Durão apresenta uma jovem com características físicas europeias que em nada se assemelham ao físico de um nativo brasileiro. No

³² “Gave adaptation a potentially vital role”.

³³ “Adaptation has far more often been subjected to the categorical theories of the relationship between difference and similarity”.

³⁴ “Differential Similarity”.

poema é encontrada uma Paraguaçu tão alva como a neve, nariz natural e boca pequena além de se apresentar totalmente vestida com um manto espesso de algodão. Tal descrição em nada se assemelha aos traços que estão em nosso imaginário coletivo quando pensamos nos atributos indígenas, contudo, no filme brasileiro, as peculiaridades dos povos nativos se aproximam de nosso repertório cultural. Percebemos que Durão opta por uma caracterização que valoriza a cultura e os costumes europeus em detrimento à realidade dos aborígenes. Podemos ver a seguir os versos que descrevem a princesa Tupinambá como também a imagem da jovem no filme (Figura 1) e o quadro pintado pelo artista Manuel Lopes Rodrigues intitulado “O sonho de Catarina Paraguaçu”³⁵ (Figura 2):

Paraguaçu gentil (tal nome teve),
Bem diversa de gente tão nojosa;
De cor tão alva como a branca neve;
E donde não é neve, era de rosa:
O nariz natural, boca mui breve,
Olhos de bela luz, testa espaçosa:
De algodão tudo o mais, com manto espesso,
Quanto honesta encobriu, fez ver-lhe o preço (DURÃO, 2008, p. 421).



Figura 1: Paraguaçu³⁶

³⁵ A pintura de Rodrigues encontra-se, atualmente, no Mosteiro de São Bento da Bahia, na sacristia da Igreja da Graça, em Salvador. A título de nota, vale destacar que Diogo Álvares e Catarina Paraguaçu construíram uma capela, com telhado de palha, por volta de 1535. Seguidamente, em 1645, o frei Gregório de Magalhães esboçou a planta para construção da atual Igreja e Mosteiro da Graça, onde se encontra sepultada Paraguaçu. Cf. site da Biblioteca do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: [³⁶ Fonte: \[https://www.planocritico.com/critica-caramuru-a-invencao-do-brasil/#google_vignette\]\(https://www.planocritico.com/critica-caramuru-a-invencao-do-brasil/#google_vignette\). Acesso em: 01 nov. de 2024.](https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=432181&view=detalhes#:~:text=Notas%3A%20A%20Igreja%20e%20Mosteiro,(o%20Caramur%C3%BA)%20em%201535. Acesso em: 31 out. 2024.</p></div><div data-bbox=)



Figura 2: O sonho de Catarina Paraguaçu

Como podemos perceber, a imagem produzida pelo filme se afasta da descrição dada por Santa Rita Durão e se aproxima do nosso imaginário e de nossa memória cultural a respeito da indígena. Observando a pintura feita por Manuel Lopes Rodrigues, no ano de 1871, percebemos que ela mantém as características físicas genuinamente brasileiras. No filme, nos é apresentado uma Paraguaçu que se orgulha de sua cultura e não tem o interesse de abandoná-la em prol dos costumes católicos e europeus de Diogo Álvares. Apesar de ele tentar persuadi-la a se comportar de modo diferente, ela não permite que a sua cultura seja apagada ou menosprezada. Contudo, no quadro de Manuel Lopes Rodrigues, Paraguaçu tem as feições de seu povo, mas absorveu o catolicismo sendo representada nessa imagem ajoelhada e em oração à divindade. Não obstante, no poema de Durão, é mister sublinhar que o “manto espesso”, tal como se lê na estrofe supracitada, vestido pela indígena, não condiz com o clima tropical, coadunando-se com a ótica europeia do próprio poeta no retrato comportamental que perfila no poema.

No poema épico, não há resistência ao processo da aceitação da religião cristã pela jovem. Por estar apaixonada por Diogo Álvares, ela se dispõe a aceitar o batismo, a igreja e ao Deus cristão como podemos ver em:

Esposo (a bela diz), teu nome ignoro;
Mas não teu coração, que no meu peito
Desde o momento em que te vi, que o adoro:
Não sei se era amor já, se era respeito;
Mas sei do que então vi, do que hoje exploro,
Que de dous corações um só foi feito.
Quero o batismo teu, quero a tua igreja,

Meu povo seja o teu, teu Deus meu seja (DURÃO, 2008, p. 425).

Tal trecho nos remete ao texto bíblico, no livro de Rute, em que ela faz o movimento semelhante ao abraçar a religião da sua sogra Noemi, como podemos ver no trecho abaixo:

Mas Rute disse: “Não me force a abandoná-la. Não me faça voltar para casa. Aonde você for, eu também irei. Onde você viver, eu viverei. O seu povo será o meu povo, e o seu Deus, o meu Deus. Onde você morrer, também eu morrerei, e ali serei sepultada. Que o Eterno me ajude. Nem a morte nos separará!” (BÍBLIA, Rut, 1, 16 e 17).

Sendo uma epopeia católica, é comum encontrarmos menções que nos levam a trechos voltados para o cristianismo, como pode ser observado na semelhança de entrega a religião do outro sem nenhuma resistência. Desde a epígrafe, retirada das *Metamorfoses* de Ovídio³⁷, podemos perceber a presença religiosa no texto de Durão.

No poema épico, é verdadeira a aceitação de Paraguaçu ao catolicismo. Além de aderir a um novo modo de viver a religião, sua percepção em relação ao modo de viver dos indígenas também se diferencia. Ela acredita que eles são bárbaros e indignos como é possível perceber nos versos a seguir:

Dizendo assim com ânsia fervorosa,
Prostrada abraça a Imagem veneranda:
Beija, aperta-a, e de gosto lagrimosa
Mil saudosos ais ao Céu lhe manda:
Aqui vos venho achar, Mãe piedosa,
No meio (disse) desta gente infanda!
Infanda como eu fui, se o vosso lume
Não me emendara o bárbaro costume (DURÃO, 2008, p. 643).

A atitude de Paraguaçu/Catarina ilustra com exatidão uma *forma mentis* muito materializada nas epopeias brasileiras do período colonial, quer dizer, os feitos heroicos narrados nos poemas não diziam respeito apenas à conquista da terra (plano físico), mas também estava em causa a conquista do outro, enquanto alteridade –observe-se que muitas das epopeias deste período constantemente tratavam deste projeto como uma grande “empresa”. Nesse sentido, quanto ao poema de Durão, é salutar sublinhar que a narrativa não se ocupa em descrever o descobrimento da Bahia, também narrando outros feitos vitoriosos dos portugueses, como o caso da conversão da jovem apaixonada até ao ponto de ela menosprezar o seu povo, ilustrando o apagamento da identidade do indígena. Ao nos aprofundarmos na história brasileira, em especial na história da Bahia, vemos que Paraguaçu se tornou uma heroína das mulheres, em especial das famílias no território baiano, pois ela e seu marido Diogo, representam a primeira família constituída no Brasil visto que se casaram sob as leis da Igreja Católica. A indígena tornou-se uma católica devota e fervorosa e fundou a Igreja e Abadia de Nossa Senhora da Graça, local que guarda os seus restos mortais até a atualidade. Na narrativa de Santa Rita

³⁷ Note-se que a epígrafe de Ovídio está em latim. Assim foi traduzida por Ivan Teixeira (2008, p. 358), em sua edição: “E porque Deus fala pela minha boca, eu vou seguir sua inspiração”.

Durão é possível observar versos que tentam legalizar o processo de dominação como forma de justificar a ação; o narrador comenta que:

Vivendo *ex lege* um povo na anarquia,
Tem direito o vizinho a sujeitá-lo,
Que a Natureza mesma inspiraria
Ao que fosse mais próximo a amansá-lo:
Deixo que o céu parece que o queria,
Dando a Cabral o instinto de buscá-lo,
E o ser em caso tal comum conceito,
Que quem primeiro o ocupa tem direito (DURÃO, 2008, p. 572).

Assim, partindo dos versos acima, por acreditarem que o grupo dos indígenas não tinha organização política e social, a eles era dado o direito a sujeitá-los e dessa forma convertê-los a um processo de catequização e subjugação religiosa, social e política.

Paraguaçu, no filme, casa-se com Diogo em uma igreja. A cena é rápida e não temos acesso aos acontecimentos que levaram a decisão dela em aceitar o casamento pelos preceitos cristão. Contudo, vemos em sua postura que ela não se submete inteiramente às regras da religião de seu marido, pois ao ser solicitado que os noivos se ajoelhassem, o português assim o faz, mas a princesa indígena se acocora, sugerindo uma não aceitação às regras católicas. Essa cena se difere da imagem feita por Manuel Lopes Rodrigues que a desenha ajoelhada e em prece.

Outro episódio no filme que demonstra o lado questionador da personagem é quando ela comenta sobre a vestimenta, quando embarcou na caravela francesa. Ao adentrar na embarcação, Diogo sugere que ela use alguma roupa, tanto no barco quanto ao chegar na Europa. O português fala à jovem que não podia mais ficar do jeito que andava na praia. Paraguaçu responde: “Você não andava de seu jeito em nossa terra?” (FURTADO & ARRAES, 2000, p. 133). Nesse diálogo é possível perceber que Diogo não pretende deixar a indígena se comportar de maneira própria, mas deve absorver os costumes europeus. Contudo, a tupinambá o convence a voltar para o Brasil e assim ela poderá ser “livre” como sempre esteve acostumada.

No texto épico, é narrado o batismo de Paraguaçu. Como havia prometido a Diogo, ela abraça a religião e seus princípios. Recebe o nome de sua madrinha, a Rainha Catarina. Como é possível perceber, a personagem na escritura de Santa Rita Durão não questiona e se subordina aos preceitos de seu marido.

À roda o real clero e grão Jerarca
Forma em meio à capela a augusta linha;
Entre os pares seguia o bom Monarca,
E ao lado da neófita a Rainha.
Vê-se cópia de lumes nada parca,
E a turba imensa, que das guardas vinha;
E, dando o nome a Augusta à nobre dama,
Põe-lhe o seu próprio e Catarina a chama (DURÃO, 2008, p. 549).

Uma diferença significativa entre o poema e o filme está na personagem Moema. No texto épico, ela adentra ao mar junto com Paraguaçu para ir com ele para Europa, mas apenas Paraguaçu consegue subir na embarcação, Moema morre afogada. Já no filme, Moema não morre, pois, vendo que não conseguia alcançar o barco, desiste e apenas observa a sua irmã ir embora.

Acreditamos que a morte de Moema tem um papel importante para o desenvolvimento do poema épico, pois o seu falecimento também pode representar a morte do lado indígena de Paraguaçu, pois com isso, a princesa Tupinambá estaria livre para ser transformada numa legítima mulher adequada ao português. De algum modo, a morte de Moema circunscreve uma relação cíclica de *fechamento* e *abertura*, pois enquanto *cerca*, na dimensão simbólica, o modo de ser indígena de Paraguaçu, *viabiliza* ao mesmo tempo o “Outro”, a alteridade, de Paraguaçu, agora a Princesa Tupinambá Catarina. Para a história contada no filme, o fato de Moema continuar viva promove o movimento oposto, pois mantém vivo o lado aborígine da personagem fazendo com que ela não se submeta às vontades de Diogo Álvares tampouco de sua cultura.

Uma das cenas mais conhecidas e significativas da obra, é a cena que gera a alcunha de Diogo Álvares. No texto de Durão, Diogo, portando uma espingarda, está caçando com os indígenas. Eles desconhecem a funcionalidade do objeto, pois se utilizavam de arcos e flechas. Nesse episódio, Diogo atira com sua arma e acerta uma ave que cai ao chão. O som do tiro é interpretado pelos indígenas como o som de um trovão e amedrontados com o poder que Diogo demonstrou, o batizam de Caramuru.

Já com o filme de Guel Arraes, o desenrolar dos acontecimentos são diferentes. Após descobrir que seria devorado pelos indígenas, Diogo resolve fugir, porém é visto e inicia-se uma perseguição. Durante a perseguição, ele encontra uma arma cravada na árvore, arma de Vasco de Ataíde, oponente de Diogo no filme. Ao pegar a arma e sem habilidade, consegue atirar para o alto e sem planejar acerta uma ave. A partir desse momento, as cenas originais e adaptadas se cruzam: os indígenas temendo o poder do trovão, batizam Diogo de Caramuru.

Essas diferenças e semelhanças podem ser vistas nos fragmentos de Santa Rita Durão e Jorge Furtado e Guel Arraes respectivamente a seguir:

Não era assim nas aves fugitivas,
Que umas frechava no ar e outras em laços
Com arte o caçador tomava vivas:
Uma porém nos líquidos espaços
Faz com a pluma as setas pouco ativas,
Deixando a lisa pena os golpes lassos.
Toma-a de mira Diogo e o ponto aguarda:
Dá-lhe um tiro e derriba-a co'a espingarda.

Estando a turba longe de cuidá-lo,
Fica o bárbaro ao golpe estremecido
E cai por terra no tremendo abalo

Da chama, do fracasso do estampido:
Qual do horrído trovão com raio e estalo
Algum junto aquém cai, fica aturdido:
Tal Gupeva ficou, crendo formada
No arcabuz de Diogo uma trovoad.

Toda em terra prostrada, exclama e grita
A turba rude em mísero desmaio,
E faz o horror que estúpida repita
Tupá, Caramuru, temendo um raio.
Pretendem ter por Deus, quando permita,
O que estão vendo em pavoroso ensaio,
Entre horríveis trovões do Ma'rcio jogo,
Vomitar chmas e abrasar com fogo.
(DURÃO, 2008, p. 409-410)

Aldeia dos tupinambás
Amanhece. Diogo sai de fininho. Foge.
Taparica:
Lá vai nossa comida correndo!
Aparecem mais guerreiros.
Diogo:
Santana que pariu Maria que pariu Jesus Cristo! Assim como estas palavras são certas a divina providência há de me estender sua mão.
Diogo recua até uma árvore onde estão cravados, com uma flecha, os ossos de uma mão agarrada numa pistola. É a mão de Vasco. Diogo olha a pistola apontando para sua cabeça. Pega a pistola, examina e dispara, com grande estrondo.
Um urubu cai aos pés de Taparica. Os índios ficam pasmos.
Taparica (examinando a ave):
Que pipoco é esse pra matar urubu?!
Diogo:
Não seria uma arara?
Taparica (avança pra Diogo):
Caramuru! Caramuru!
Diogo levanta a arma instintivamente. Os índios erguem os arcos. Diogo se toca e aponta arma para a própria cabeça. Os índios baixam os arcos e se curvam.
Índios:
Caramuru! Caramuru!
Paraguaçu anuncia:
“De repente Diogo virou herói de nossa gente. E correu pelo mato uma notícia de assombro: Caramuru, o filho do trovão, desceu do céu pra ser rei dos tupinambás” (FURTADO & ARRAES, 2000, p. 97-98).

Podemos afirmar que o medo é o elemento tensional que articula o poema e o filme, pois, como afirmam Silva e Ramalho (2022, p. 104), “o disparo, para os índios que não conheciam a arma de fogo, constitui um feito grandioso que, ultrapassando a capacidade de compreensão da tribo, rompe a fronteira da realidade, recebendo uma aderência mítica desrealizadora que o projeta no maravilhoso”. Entretanto, se a perspectiva indígena é aqui preservada como elemento aglutinador (a sensibilidade diante do “feito”), a execução da ação instaura a diferença. Note-se que no poema, antes da antagônica cena do tiro, a estrofe XLI já demonstra que Diogo Álvares possuía o armamento: “Mais

arma não levou que uma espingarda” (DURÃO, 2008, p. 408). Já no filme, a ação do personagem se dá por mera acidentalidade, uma vez que o pequeno revólver (e não mais uma espingarda) é encontrado por obra do acaso. O Caramuru de Arraes e Furtado não possui as características heroicas esperadas, e inscritas nos heróis típicos da epopeia, mais se aproximando de uma figura caricata, crivada pelo medo e pela preguiça, o que demonstra a intenção dos diretores em retratar Diogo Álvares Correa como um elemento ironizante. Aqui, parece-nos correto afirmar que a adaptação se vale da ironia como elemento paródico que reforça a história de um país que foi encontrado pela acidentalidade, assim melhor se ajustando às comemorações dos quinhentos anos de um Brasil descoberto.

Sem dúvida, matizar as diferenças entre os dois *Caramurus* é uma forma de pôr em prática o que Kamilla Elliott classificou como *similaridade diferencial*. Uma última cena do filme que gostaríamos de evidenciar é a do *mapa da viagem*, no período anterior da chegada de Diogo ao então Brasil. Como já sublinhado aqui, o poema de Durão ignora a vida portuguesa do personagem, o que, para nós, faz da cena de Furtado e Arraes uma espécie de *fissura* em relação ao texto-fonte, reforçando a similaridade diferencial e tensionando o próprio conceito de adaptação, uma vez que nenhum mapa está em causa nem no texto de Durão nem no mito do Caramuru.

Na adaptação, Diogo, que trabalhava como pintor, foi contratado para ilustrar o mapa com o caminho das Índias. No exercício de sua tarefa, Catarina de Sévigny, personagem criada para ser a antítese de Paraguaçu, convence o jovem pintor, por meio da sedução, para que este roube o mapa original, com o intuito de supostamente ilustrá-lo com a sua pintura. Cenas depois, Catarina aparece com dois mapas, o original, já com o seu corpo estampado como se emergisse das águas, e uma cópia, com uma rota mais alargada e que seria entregue à frota de Pedro Álvares Cabral.

Enquanto cenas autônomas, elas inviabilizam uma abordagem tradicional. Os mapas, criados pelos diretores, funcionam como um *duplo* que se afiança na própria duplicidade da adaptação. O mapa é o elemento que causa a fissura no *espelho*³⁸ da representação das abordagens tradicionais. Desse modo, se entendermos por *mapa* a orientação de um caminho a ser trilhado, o guia das viagens, podemos concluir que os diretores de *Caramuru*, ao adicionarem cenas, põem em relevo práticas intertextuais que visam completar um único mosaico: se, em Durão, poder-se-ia cotejar –por hipótese– a pergunta “que Brasil gostaríamos de registrar para o futuro?”, com o filme de Arraes e Furtado poderíamos indagar “que Brasil queremos celebrar?” Com pouco mais de dois séculos que separam as obras, os diretores e o povo brasileiro já têm sedimentada uma “ideia” de país. Valendo-se da ironia, utilizando um Caramuru ao contrário, em relação ao caráter heroico, que não deixa de fazer ressoar o

³⁸ Aqui, apropriamo-nos da modulação imagética de M. H. Abrams, em seu livro de 1953 *O espelho e a lâmpada*, que trata do momento decisivo da passagem da arte que se via como imitação (espelho) de um ideal para uma arte que passa a se identificar com os lampejos, os reflexos (a lâmpada), mudança epistemológica que instaura “a transição da imitação para a expressão” (ABRAMS, 2010, p. 84). A metáfora de Abrams parece contribuir com esta pesquisa na medida em que a imagem tensional do mapa, no filme, se identifica com o feixe luminoso dessa arte (moderna) fragmentada.

anti-lusitanismo pressentido e praticado por uma parte considerável dos modernistas de primeira hora, o filme celebra, mas ao mesmo tempo coteja, de forma bastante consciente, uma afirmação de brasilidade –ainda que naturista e sensualista. Talvez se assemelhe à mitológica cabeça de Janus: filme e livro partilhando o mesmo tronco, a mesma raiz, mas olhando para horizontes distintos.

Considerações finais

Inserida no contexto do Brasil colônia, *Caramuru* é uma epopeia que cumpre o seu papel de documentar os fatos heroicos do português e o “descobrimento” da Bahia. Embora nascido em Minas Gerais, não deixa Santa Rita Durão de adotar uma visão europeia, criando uma imagem que justifica a dominação da terra e do povo originário. O símbolo dessa vitória é a conversão da indígena, que além de abdicar de sua história passa a ser uma representante do catolicismo na terra, tendo um sonho religioso que resulta na fundação da Igreja da Graça, além de pinturas que reforçam essa ideia. O silenciamento e a mudança cultural de Paraguaçu são as provas da conquista portuguesa em terras brasileiras.

Por outro lado, o filme de Furtado e Arraes ironiza essa dominação portuguesa, mostrando nas telas de cinema e nas televisões brasileiras a história sendo contada pela perspectiva do indígena. O diferencial está na construção dos personagens. Nas epopeias coloniais é perceptível a apresentação do indígena como um indivíduo ingênuo, bárbaro, violento e carente de religião, e por este motivo o europeu sente a necessidade de “civilizar” os povos originários. Na obra cinematográfica, o nativo é desenhado como um indivíduo autossuficiente, que tem a sua sociedade já estabelecida. Diogo Álvares, ao chegar nas terras brasileiras, descobre que os autóctones já faziam negócios com outras embarcações que passavam pela região, não eram nada inocentes.

No desenrolar do longa-metragem podemos observar que os indígenas tinham consciência da ambição do europeu e como eles faziam para ludibriá-los, como foi visto com a Catarina de Sévigny ao acreditar no mito do Eldorado narrado por Paraguaçu. A película brasileira reconfigura a imagem do *descobrimento* de maneira cômica que revela nas entrelinhas toda uma crítica ao processo violento de dominação que o Brasil sofreu. Não é à toa que o filme se chama *Caramuru: a invenção do Brasil*, pois a película *inventa* um novo olhar sobre a história brasileira, no sentido de supor uma outra narrativa que não a hegemônica veiculada tanto nas epopeias coloniais como na história tradicional. Quer dizer, o filme opera uma passagem da história fundamentada em dominação, violência e apagamento da cultura do outro para uma história de amor e parceria, mesmo que isso seja caricaturado como o próprio gênero comédia permite. O longa estabelece uma relação social entre os europeus e os indígenas em que ambos lucram com o negócio sem a necessidade de guerras ou mortes. O cacique negocia com as embarcações e monta uma estrutura para os negociantes se estabelecerem nas terras

enquanto firmam os seus contratos de compra e venda. O brasileiro, ao assistir a película, constrói uma imagem de um processo de *descobrimento* amigável e lucrativo para ambos. É evidente que um telespectador mais experiente vai adentrar nas entrelinhas da ironia e perceber a crítica que é feita pelos diretores e somar a seu repertório cultural sobre o danoso processo exploratório feito no Brasil.

A epopeia de Santa Rita Durão faz parte do arcabouço histórico e literário do Brasil, pois nela estão contidas as histórias que marcaram nossa memória coletiva. O casal Diogo/Caramuru e Paraguaçu/Catarina configuram a certo modo o imaginário do mito da configuração do casal fundador da terra representando a união do europeu com o povo nativo, imagem que também foi construída pelo escritor romântico brasileiro José de Alencar, ao criar os casais Iracema e Martim e Peri e Ceci. Diogo e Paraguaçu se adequam a esse perfil de representação do casal fundador porque de fato ambos existiram no plano terreno, diferente de Iracema que foi fruto da imaginação do romancista Alencar, assim como Ceci e Peri. Além de serem indivíduos reais e documentados na história, o seu casamento também assim o é: casaram-se formalmente na igreja. Por esses motivos, o casal da epopeia *Caramuru* se enquadra perfeitamente no mito do casal fundador do Brasil.

Referências bibliográficas

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

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e Técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BÍBLIA. Rute. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Editora Vida, 2011.

BIBLIOTECA IBGE. **Catálogo da Biblioteca IBGE**, 2024. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=432181&view=detalhes#:~:text=Notas%3A%20A%20Igreja%20e%20Mosteiro,\(o%20Caramur%C3%BA\)%20em%201535](https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?id=432181&view=detalhes#:~:text=Notas%3A%20A%20Igreja%20e%20Mosteiro,(o%20Caramur%C3%BA)%20em%201535). Acesso em: 31 out. 2024.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 5 ed. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus Editorial, 2018.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. João Cruz Costa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

DURÃO, Frei de Santa Rita. Caramuru. In: TEIXEIRA, Ivan. (org.). **Épicos**: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 355-660.

ELLIOTT, Kamilla. **Theorizing Adaptation**. New York: Oxford University Press, 2020.

FURTADO, Jorge & ARRAES, Guel. **A invenção do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

LEIBNIZ, Gottfried. **Philosophical Essays**. Trad. Roger Ariew, Daniel Garber. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1989.

LOPES, Silvina Rodrigues. **A legitimação em literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1994.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Imaginário histórico e poder cultural: as comemorações do Descobrimento. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, p. 183-202, 2000.

PLATÃO. **Timeu – Crítias**. Trad. Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

REY, Marcos. **O roteirista profissional**: TV e cinema. São Paulo: Ática, 2009.

RIBEIRO, Elzimar Fernanda Nunes. **Deus e o diabo na terra do sol**: Caramuru como representação épica da colonização. 2007. 205f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais). Universidade de Brasília, UnB, Brasília, 2007.

SANTOS, Halysson F. Dias. **Épica e memória no século XVIII**: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia. 2016. 367f. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Uesb, Vitória da Conquista, 2016.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina Bielinski. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. Jundiaí: Paco, 2022.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da & RAMALHO, Christina Bielinski. **História da epopeia brasileira**: teoria, crítica e percurso. Vol I. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

SILVA, Kelly Cristiane da. A nação cordial: uma análise dos rituais e das ideologias oficiais de “comemoração dos 500 anos do Brasil”. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 18, n. 51, p. 141-194, 2003.

STAM, Robert. **Teoría y práctica de la adaptación**. Trad. Florencia Talavera. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

TEIXEIRA, Ivan. (org.). **Épicos**: Prosopopéia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.



MIRANDA, Igor Gonçalves. Notas sobre a experiência épica de Italo Calvino. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 42-58.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.4258>

NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA ÉPICA DE ITALO CALVINO

ITALO CALVINO'S EPIC EXPERIENCE

Igor Gonçalves Miranda³⁹
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL)
Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP)
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

RESUMO: Este artigo apresenta breves notas sobre dois processos literários relacionados ao épico nos ensaios e nas ficções de Italo Calvino: o neorrealismo épico-lírico e o épico de transfiguração fantástica. Identifica-se a compreensão do epos do pós-guerra italiano nos ensaios *Le capre ci guardano* (1946) e *Saremo come Omero!* (1948), e sua ficcionalização no romance *A especulação imobiliária* (1958). Por fim, identifica-se a transfiguração fantástica da matéria épica da epopeia *Orlando furioso* (1536) de Ludovico Ariosto em *O cavaleiro inexistente* (1960). Para tanto, a fundamentação teórico-metodológica envolve conceitos dos Estudos Épicos (SILVA & RAMALHO, 2022; RAMALHO, 2018) e o aporte de alguns interpretes das obras de Calvino (KLEIN, 2008; FIORETTI, 2017) e da biografia (SERRANO CUETO, 2020). A partir da compreensão desses dois processos literários aprofunda-se o conceito de *épica moderna* que relaciona literatura e sociedade, dado pelo próprio Calvino nos ensaios.

Palavras-chave: Italo Calvino; ensaística épica; epos do pós-guerra italiano; transfiguração épico-fantástica

ABSTRACT: This paper presents brief notes on two literary processes related to the epic in Italo Calvino's essays and fictions: epic-lyrical neorealism and the epic of fantastic transfiguration. The paper identifies the understanding of the Italian post-war epic in the essays *Le capre ci guardano* (1946) and *Saremo come Omero!* (1948) and its fictionalization in the novel *A especulação imobiliária* (1958). Finally, the paper identifies the fantastic transfiguration of the epic material of Ludovico Ariosto's epic *Orlando furioso* (1536) in *O cavaleiro*

³⁹ Mestre em Letras (2021) pela Universidade Federal de Sergipe. Contato: igorrevisor@gmail.com. Doutorando em Estudos Literários na linha de pesquisa Criação e Processos Literários. Membro pesquisador temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

inexistente (1960). To this end, the theoretical-methodological foundation involves concepts from Epic Studies (SILVA & RAMALHO, 2022; RAMALHO, 2018) and the contribution of some interpreters of Calvino's works (KLEIN, 2008; FIORETTI, 2017) and biography (SERRANO CUETO, 2020). From the understanding of these two literary processes, the concept of modern epic that relates literature and society, given by Calvino himself in the essays, is deepened.

Keywords: Italo Calvino; epic essayistic; Italian post-war epos; epic-fantastic transfiguration.

Introdução

No começo de sua experiência literária, Calvino revela uma dupla visão, um olhar em dois sentidos: um para a história, outro para o fantástico. O contexto histórico é o pós-guerra italiano, da segunda metade da década de 1940 ao final da década de 1950. Para melhor visualizar a experiência do épico, é preciso compreender o contexto. Calvino cresceu numa família de cientistas com perfil ideológico que vai do anarquismo ao socialismo. Em 1941, ingressou na faculdade de agronomia, seguindo os passos do pai, mas interrompeu a faculdade em 1944 e se apresentou à Brigada Garibaldi, um regimento *partigiani* (movimento militar de resistência contra o fascismo). Calvino conheceu a guerra: pegou em armas, lutou desarmado, foi aprisionado, mas conseguiu escapar do fuzilamento. Com o fim da guerra, manteve seu compromisso ideológico com a causa antifascista e filiou-se ao Partido Comunista Italiano (PCI) (FIORETTI, 2017; SERRANO CUETO, 2020).

Em uma nota ancorada sob um conjunto de pequenas narrativas experimentais de 1943, lemos: “O apólogo nasce em tempos de opressão. Quando o homem não pode dar forma clara a seu pensamento, exprime-o por meio de fábulas. Esses continhos correspondem a uma série de experiências políticas e sociais de um jovem durante a agonia do fascismo” (CALVINO, 2001, p. 8). Primeiro: opressão, pensamento, fábulas; depois: experiência política e social, fascismo (agônico). São palavras que trazem uma necessidade irrealizada do jovem escritor (dar forma clara ao pensamento), por conta de um estar/permanecer no mundo impetrado (agonia) pelo fascismo, sublimada (transfigurada) pela fábula. Estar no mundo e a história do mundo, estar na história do mundo opressor e de guerra são, portanto, figurados pelo fantástico.

No *debut* de sua experiência literária, Calvino experimentou narrativas díspares, entre o neorrealismo e o fantástico, e criou personagens atípicos de contexto, atitude muito bem explicada e, portanto, arquitetada, pelo autor em seus ensaios, tornando a experiência de Calvino também ligada a um pensamento poético. A disparidade mais emblemática e exaustivamente debatida na fortuna crítica do grande narrador Calvino é a distância e aproximação entre esses dois tipos de narrativa, que aponta muitos caminhos reflexivos, por exemplo, a utopia como atitude poética, dado o caráter apologista das narrativas, de seu cunho moral (FIORETTI, 2017); também aponta para uma poética do pensamento e para um pensamento da poética (dar forma clara ao pensamento) de sua preocupação com a permanência do homem no mundo, com o futuro.

Neste artigo, a primeira seção, intitulada “1. Notas sobre a noção de épico nos ensaios”, apresenta algumas notas sobre os ensaios *Le capre ci guardano* (1946) e *Saremo come Omero!* (1948), nos quais podemos observar o percurso de Calvino no debate sobre a relação indivíduo, natureza e história e o surgimento da noção de “épica moderna”, delineada por Adriana Iozzi Klein, no artigo “As cabras de Bikini” (2008). Nas seções seguintes, “2. O epos do pós-guerra italiano em *A especulação imobiliária*” e “3. O épico de transfiguração fantástica em *O cavaleiro inexistente*”, apresentamos algumas notas sobre os processos literários desses romances, que estão ligados respectivamente à uma épica neorrealista-fabuladora e uma épica de transfiguração fantástica.

Com estas notas, demonstramos que Calvino propôs uma experimentação literária em diferentes modelos estéticos, embora ambos girem em torno de concepções e processos criativos épicos, no claro intuito de compreender a sociedade na sua relação com o mundo escrito e o mundo não escrito.

1. Notas sobre a noção do épico nos ensaios

As cabras mortas pelo teste de bomba nuclear na Ilha de Bikini, no Oceano Pacífico, é um ponto de partida para a reflexão de Calvino sobre a relação do homem com a natureza no pequeno ensaio intitulado *Le capre ci guardano* (CALVINO, 1995, p. 2131-2132), publicado pela primeira vez em 1946. Essa reflexão é conduzida por questionamentos insólitos, dentre eles: o que pensariam as cabras sobre os testes nucleares na ilha? O que pensariam os cachorros nos campos de batalha e os peixes sobre os torpedos? Klein (2008, p. 67) escreve: “Na base das reflexões feitas pelo então jovem escritor está o ‘secreto remorso do gênero humano em relação aos animais’ que para ele caracteriza a hipocrisia da raça humana”.

Por parte dos homens não há nenhum remorso por esses animais que morreram “pelo bem da humanidade” [*per il bene dell’umanità*] (CALVINO, 1995, p. 2131). Este artigo foi publicado no jornal comunista *L’Unità*, fundado por Antonio Gramsci e editado por Calvino entre os anos de 1946 e 1948, “sobre os temas culturais e políticos da luta comunista no imediato pós-guerra” (KLEIN, 2008, p. 68). Segundo Klein (2008), esse ensaio foi o início da reflexão de Calvino, que perdura por toda sua experiência literária, sobre a relação entre indivíduo, natureza e história.

Segundo Klein (2008), perfila-se a partir desse ensaio a imagem de um escritor politicamente e partidariamente engajado que é contrária à imagem comumente pintada de Calvino como um escritor “racional” e “equilibrado”. Ao comentar esse ensaio, Klein (2008, p. 68) objetiva, portanto, apontar para “uma íntima descrença nos poderes da razão”. Devemos lembrar que o estatuto do homem que cria as bombas e as testa em cabras é exatamente o “racional”, é aquele que pondera e sabe a melhor maneira de medir os impactos de sua própria criatividade destruidora. Calvino não

acredita no racionalismo desse homem. Os motivos dessa descrença, se tomarmos os questionamentos feitos no ensaio, estão claros: há um racionalismo humano que é desumano, que cria bombas, que prejudica a natureza e que mata os animais.

Vi siete mai chiesti che cos'avranno pensato le capre, a Bikini? e i gatti nelle case bombardate? e i cani in zona di guerra? e i pesci allo scoppio dei siluri? Come avranno giudicato noi uomini in quei momenti, nella loro logica che pure esiste, tanto più elementare, tanto più –stavo per dire– umana? (CALVINO, 1995, p. 2131)

O racionalismo dos homens é insensato e hipócrita porque, além de se outorgar como espécie superior, traja-se de “pelo bem da humanidade”. Segundo Klein (2008), essa imagem atípica de um Calvino engajado e antirracionalista é dada pelo crítico Ferretti, que defende que essa imagem não é contextual nem circunstancial, mas se trata de um questionamento constante em toda obra de Calvino.

Para melhor delinear os contornos dessa imagem, destacaremos outro trecho do ensaio. Após apontar a seus leitores a monumentalização da morte dos animais –“e commemoriamo le capre come morte per il bene dell’umanità, erigiamo monumenti ai muli, diamo onorificenze ai piccioni” (CALVINO, 1995, p. 2132)–, Calvino (1995, p. 2132) traz o seguinte questionamento: “quanti monumenti dedicati agli eroi di una o di un’altra guerra non sarebbero più giusti, più reverenti, più morali, insomma meno ipocriti, se fossero dedicati alle vittime dell’una o dell’altra guerra”; ou seja, a hipocrisia humana se resume, portanto, pelo seguinte: os homens engrandecem a vida dos animais mortos durante os testes de bombas considerando-os heróis enquanto não passam de vítimas, mas não engrandecem nem monumentalizam as vítimas humanas da guerra que não agiram com heroísmo. Nesse sentido, Klein (2008, p. 69) destaca os “dois níveis paralelos” da produção intelectual do escritor: um nível em que atende ao engajamento, “como uma espécie de dever do escritor em assumir responsabilidades e como necessidade moral de tomar uma posição diante da época em que se vive –e aquele de uma racionalidade desiludida e desencantada”, que são amalgamados pelas cabras de Bikini: “ininterrupta tentativa de conciliar elementos conflitantes, sempre entre os polos de uma visão positiva e de uma negativa”.

Dado esse contraste, a participação e o compromisso de Calvino com a organização do partido levaram-no aos primeiros embates com determinada visão de literatura e cultura que se reduzia à propaganda comunista, considerada oficial e defendida por Emilio Sereni, na época o responsável pelo setor cultural do PCI (FIORETTI, 2017; SERRANO CUETO, 2020; CALVINO, 1995). Como podemos perceber, esse embate aparece no ensaio sobre as cabras de Bikini, aparece ainda noutros ensaios como *Omero antimilitarista* (CALVINO, 1995, v. 2, p. 2118-2119), publicado em 1946, aparece em seu primeiro romance, *A trilha dos ninhos de aranha*, publicado em 1947, e no ensaio *Saremo come Omero!* (CALVINO, 1995, v. 1, p. 1483-1487) de dezembro de 1948 –uma resposta à carta aberta escrita por

Emilio Sereni e endereçada ao escritor Libero Bigiaretti. Nessa carta, Sereni defende que os escritores italianos devem ser como Homero, isto é, devem escrever para as massas e com o impacto positivo que as epopeias tiveram, ao invés de escreverem de forma empertigada para os intelectuais. Calvino (1995) aponta um grave problema no imperativo de Sereni –“sii come Omero”–, mesmo concordando que os escritores contemporâneos devam buscar suas referências na tradição: “Bene, tutti d’accordo che è sulla tradizione che dobbiamo lavorare e innovarci e innestare i nuovi contenuti. Ma è il modo ‘tradizionale’ di muoverci su questa tradizione che ci condiziona” (CALVINO, 1995, p. 1483-1484). Nesse “sê como Homero” há o problema do “eu” e sua relação com o contexto histórico e seus contemporâneos, tanto quando o “eu” é manifestado autobiograficamente quanto quando aparece simbolicamente, transfigurado em sentido heroico:

[...] il problema di come sistemare quell’ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l’«io» (e che pure gli è indispensabile per avere esperienza del mondo intorno), se autobiograficamente, o simbolicamente, o trasfigurandolo in senso eroico, o riuscendo a far finta che non ci sia (CALVINO, 1995, p. 1484).

No entanto, se esta relação se dá a partir de uma limitação ou determinação do que deve ser escrito, então a escrita passa a ser irrealizável:

Perché bisogna sempre tener ben presente una cosa: che tra l’io che scrive e la realtà che dev’essere oggetto dei suoi scritti (realtà completa, quindi storica e in divenire, ecc.) c’è l’io che vive e vede e si trasforma e migliora a contatto con la storia e gli uomini, e i conti son sempre da fare con quest’ultimo, perché se ci si limita a disciplinare l’ “io che scrive” tutto rimane su un piano volutaristico, velleitario [...] (CALVINO, 1995, p. 1484).

Devemos ter em mente que o imperativo “sê como Homero” aponta para a realização de uma reforma literária de cunho comunista. A melhor solução para o problema da realização de uma literatura comunista, como quer o setor cultural do PCI, não é ser épica num sentido clássico, ou seja, que o escritor contemporâneo “seja como Homero”, pois para Calvino, para essa realização, basta que o escritor seja “comunista”. Vejamos como Fioretti (2017) aborda essa problemática:

In this article Calvino stated that the good will of a writer is not enough “to become like Homer.” He went on to explain that Italian society was experiencing a big change, and it was still trying to get rid of the influence of 20 years of fascist indoctrination. A writer could not become an epic poet like Homer relying only on his will; the entire society had to change as well (*Saggi* 1483). According to Calvino, such a change, which would bring together the intellectuals and the people, would require time, and not simply the effort of individual writers (FIORETTI, 2017, p. 90-91).

Já que a boa vontade do escritor não basta para ser Homero diante das transformações sociais após um longo período de ditadura fascista, Calvino substitui o imperativo de Sereni, por outro: “Perciò io credo che l’imperativo primo sia: ‘sii’ comunista, e non ‘fai’ il comunista, ‘scrivi’ da comunista. L’adempiere alla prima formula è condizione, non ancora sufficiente, ma necessaria all’adempimento della seconda” (CALVINO, 1995, p. 1484). Não “escrever” comunista, não “fazer” comunista; mas “ser”

comunista, esse “ser” comunista se dá por aproximação, sobretudo no contexto do pós-guerra: “in cui l’autore si avvicinerà ad essere con la massima coscienza e la massima libertà un comunista, un uomo di quella società e di quella classe, saprà cioè vedere ‘dall’interno’ il mondo che a noi interessa rappresentare” (CALVINO, 1995, p. 1484).

Na sequência, Calvino aponta o “realismo total” presente na epopeia homérica que suplanta o autor e o transforma em um paradigma porque na epopeia resplandece a capacidade poética de figurar a natureza e a história de forma total, eliminando o aspecto transformador de um autor real que assimila a realidade histórica de forma parcial e em constante mudança. Além disso, Calvino alerta para a impossibilidade de “ser como Homero” porque o escritor contemporâneo, em meio ao pós-guerra, ainda não conseguiu se recuperar, nem possuir uma “coerência realista e histórica”:

Come vedete ho cercato d’aprire una via per scavare dentro questo famoso “io”, protagonista della letteratura moderna [...] e arrivare a quel realismo “totale”, a quella capacità omerica di far nascere la poesia quasi direttamente dalla natura e dalla storia, “come se l’autore non ci fosse”. [...] E perché noi non siamo Omero? Perché non sappiamo ancora raggiungere quella corallità realistica e storica che i nostri maestri ammirano in letteratura [...] (CALVINO, 1995, p. 1485).

Para finalizar a breve abordagem de *Saremo come Omero*, não podemos deixar de mostrar o que Calvino propõe como tarefa, tanto para o PCI em relação à literatura quanto para o escritor do pós-guerra ligado à ideologia comunista. A tarefa do escritor é transformar a nova e emergente moralidade comunista em poesia e só poderá fazê-lo ao se inserir, a partir da experiência, na coletividade comunista que o cerca, e ao tirar dessa experiência sua carga simbólica. Moralidade e experiência como carga simbólica é o que Calvino chama de “nostro modo dialettico di realizzare quel passaggio ‘dal particolare all’universale’ che l’estetica classica considera come fondamentale della poesia” (CALVINO, 1995, p. 1486). Já a tarefa do PCI em relação à literatura é, sobretudo, não criar cartilhas para a criação literária, não assediar moralmente ou ideologicamente o escritor comunista. Por outro lado, o PCI deve ajudar o escritor a passar do espontaneísmo à autoconsciência crítica e desta para uma nova espontaneidade em que escrever o comunismo será “natural” (CALVINO, 1995). Em outras palavras, o PCI deve, ao invés de apontar uma direção para a inspiração —“sê como Homero”—, propor momentos críticos diante das obras de arte que surgem dentro do seu escopo. Por fim, não há e não deve haver uma direção cultural, “finché uno stabile legame tra masse e ‘produttori di cultura’ non s’organizza, finché i libri non saranno discussi nelle fabbriche e nelle fattorie” (CALVINO, 1995, p. 1487). A crítica de Sereni, responsável pelo setor cultural do partido, atinge Calvino. O jovem escritor tinha acabado de publicar um romance “neorrealista”, “partigiano” que, em vez de apresentar um herói da Resistência como protagonista nos moldes de uma épica clássica ou homérica, apresenta o garoto Pin, completamente perdido em meio à guerra e muito novo para entendê-la. Esses foram caminhos trilhados por Calvino através dos ensaios (pensamento da poética e poética do pensamento),

inseparáveis de sua ficção. Em *A trilha dos ninhos de aranha*, de 1947, essa aproximação com o fabular é traduzida pelo “olhar da criança” ou por uma “poética da infância” em meio à guerra dos *partigiani*.

Seguiremos destacando a produção intelectual de Calvino (2006) na qual ele aprofunda sistematicamente sua concepção de literatura a partir da relação entre indivíduo, natureza e história, cuja expressão síntese é “épica moderna”, presente no ensaio “Natureza e história no romance”, de 1958: “[...] na relação entre esses três elementos consiste aquilo a que podemos chamar de épica moderna. O grande romance do século XIX dá início a esse discurso, e a narrativa do século XX, em suas formas mais convulsas e abruptas, lhe dá continuidade” (CALVINO, 2006, p. 29-30).

A partir da leitura deste ensaio, Klein (2008) afirma que Calvino tende a se distanciar esteticamente do realismo de caráter mimético e pedagógico em voga na época. No entanto, ela também afirma que Calvino propunha uma literatura capaz de explicar o mundo e de transformá-lo, ou seja, o caráter pedagógico se mantém. A diferença está na forma da pedagogia do realismo mimético e de sua própria forma de literatura pedagógica. Segundo Klein (2008), há um contraste entre a fé na racionalidade e no valor moral da literatura defendida por Calvino e “função pedagógica de denúncia e práxis política”, defendida por outros escritores e críticos do período. A questão da pedagogia está presente nesses dois elementos contrastados.

A pedagogia literária de Calvino, segundo Klein (2008), traz uma “lição de força” para a superação da barbárie contemporânea. O objetivo dessa lição é o “controle da história”:

Assim, ele sustentava que a melhor maneira de se alcançar tal objetivo seria representando a negatividade da condição humana no mundo atual, por meio da denúncia de sua degradação. Essa representação, contudo, não poderia ser feita com o emprego de uma narrativa de caráter subjetivo que privilegiasse a análise psicológica, nem tampouco com os recursos do naturalismo preso à aparência dos fatos da vida real (KLEIN, 2008, p. 70).

Outro elemento, além do pedagógico, que se repete nos elementos contrastados é a denúncia, então, a literatura para Calvino deve ser pedagógica e de denúncia, características presentes na literatura contemporânea, só que de outra forma. Para entender de que forma específica essa pedagogia e denúncia deveriam ser expressas, é preciso compreender a atmosfera estética das expressões artísticas da Itália no pós-guerra, sobretudo, o neorrealismo, porque é o que abrange o início e o fim da guerra e suas consequências imediatas. Além do coroado neorrealismo, temos o regionalismo dialetal, cujo expoente principal é escritor e cineasta Pier Paolo Pasolini. Entre essas duas expressões literárias, Calvino insere questões cruciais:

[...] a relação entre política e literatura; a função do intelectual como guia nos processos históricos e a sua participação real na construção de uma sociedade democrática; a delimitação específica do âmbito de ação da literatura e a necessidade de pesquisa de novas formas de comunicação artística (KLEIN, 2008, p. 71).

Klein (2008) destaca três narrativas realistas de Calvino “A formiga-argentina” de 1952 (*Os amores difíceis*, 2013, p. 132-168), “A nuvem de smog” de 1958 (*Os amores difíceis*, 2013, p. 169-220) e o romance *A especulação imobiliária* de 1957, para dizer que nelas há a denúncia da impossibilidade de intervenção significativa diante do capitalismo. As narrativas “realistas” contrastam com as narrativas “fantásticas” do mesmo período, consideradas pelo próprio Calvino como solução para os embates entre literatura e política (controle da história, construção da sociedade democrática). Além disso, a literatura fantástica também representa a necessidade de pesquisa de novas formas poéticas:

A solução estaria na criação de histórias fantásticas, nas quais seria possível reproduzir, por meio de um estilo ‘épico-lírico’, a unidade substancial entre natureza e o homem, unidade destruída pela força das relações econômicas capitalistas. Nessa ideia, reside a tomada de posição original de Calvino no quadro da literatura italiana do século XX, sua resposta ao problema da crise do romance (KLEIN, 2008, p. 71).

Compreendemos, portanto, que a noção de “épica moderna”, expressão síntese da relação entre indivíduo, natureza e história teorizada nos ensaios, ganha uma forma mais específica: o épico-lírico; e já sabemos onde encontrá-la: na literatura fantástica de Calvino. Com essa compreensão, devemos ainda ressaltar o caráter pedagógico e de denúncia da degradação da condição do homem no capitalismo. As narrativas realistas e fantásticas da década de 1950, nesse sentido, se complementam, porque representam uma mesma ideia de literatura pedagógica e de denúncia para além do contraste. Portanto, a épica moderna de Calvino é um amálgama de dois processos criativos diferentes, mas que apontam para o mesmo sentido.

Klein (2008) identifica uma “mudança de tom” de Calvino a partir do ensaio “O mar da objetividade” escrito em 1959 e publicado em 1960. No fim da década de 1950 fica evidente a diminuição ou mesmo o fim das expressões neorrealistas ou do engajamento político por parte dos escritores e dos críticos, e a sensibilidade de Calvino não deixa escapar a percepção da ausência da “épica moderna” presente desde o pós-guerra, que faz desaparecer, conseqüentemente, o “discurso ético-poético”:

Digamos desde já que uma transformação desse tipo não estava em nossos planos, em nossas profecias, em nossas aspirações; mas não é mais questão de aceitá-la ou recusá-la; já estamos dentro dela; a geografia de nosso continente cultural mudou profundamente ante essa enxurrada imprevista e que, ainda assim, tomou forma lenta e bem visivelmente diante de nossos olhos. Não gostaríamos, porém, que o reconhecimento disso equivalesse para nós a uma rendição, a nos deixarmos afogar também no magma, como aqueles que creem compreendê-lo e contê-lo ao se identificar com ele. Os termos do discurso ético-poético que sempre foi importante para nós, aquela tensão entre indivíduo, história e natureza que utilizávamos como fio condutor para escolher e ordenar nossa árvore genealógica literária, continuamos a considerá-los válidos mesmo diante do cenário desse cataclismo silencioso (CALVINO, 2006, p. 50).

Nesse ensaio, Calvino aponta para um “‘silencioso cataclismo’ e que teriam [os indícios desse cataclismo] determinado uma inversão da antítese clássica entre consciência individual (subjetividade)

e objetividade” (KLEIN, 2008, p. 71). No entanto, essa “mudança de tom” não abandona “a linha de rigor moral, de responsabilidade, de tensão dialética entre indivíduo, história e natureza” (KLEIN, 2008, p. 72). É muito importante a contribuição de Klein (2008) quando aponta para as sutilezas do pensamento e da sensibilidade de Calvino nos ensaios da transição entre a década de 1950 e 1960, pois a função ativa e crítica da literatura para Calvino permanece e é apresentada sob perspectivas diferentes.

Dar-se ao fantástico enquanto as bombas estouram, dar-se ao fantástico depois da guerra, em meio aos escombros, dar-se ao fantástico enquanto a sociedade italiana transforma-se de economia agrária para um capitalismo burocrático, alia-se à experimentação do realismo, e Calvino alterna sua criação. Como já sugerimos em algumas passagens anteriores, o quadro geral das obras publicadas demonstram essa alternância: *A trilha dos ninhos de aranha* de 1947 é realismo fabulador, “neoexpressionista” (segundo o próprio Calvino) e neorrealista; *Por último vem o corvo* de 1949 é neorrealista fabulador; *O visconde partido ao meio* de 1952 é narrativa épica de transfiguração fantástica; a narrativa já mencionada *A formiga-argentina* de 1952 é realismo insólito; *A entrada na guerra* de 1954 é um realismo autoficcional; *Fábulas italianas* de 1956 são fábulas de diversos dialetos selecionadas, estudadas e traduzidas; *O barão nas árvores* de 1957 é narrativa fantástica; *I giovanni del Po* de 1958 é uma autobiografia, *A especulação imobiliária* de 1958 é narrativa realista; *O cavaleiro inexistente* de 1959 é narrativa épica de transfiguração fantástica; *Marcovaldo e as estações na cidade* e *O dia de um escrutinador*, ambas de 1963, são narrativas realistas fabuladoras ou épico-líricas. Esse quadro geral é possível, perigosamente possível, diante do que se sabe sobre as fronteiras aquosas dos gêneros literários.

Ao observar esse quadro geral, a experiência de Italo Calvino pode ser compreendida a partir do emaranhamento desses dois grupos de narrativas que totalizam o conjunto criativo do período. No entanto, vale ressaltar a diferença entre as matérias poéticas desses grupos e, para tanto, escolhemos em *A especulação imobiliária* e *O cavaleiro inexistente*, para compreender o que entendemos por “experiência épica”.

2. O epos do pós-guerra italiano em *A especulação imobiliária*

O epos do pós-guerra italiano é assimilado por Calvino com todos os implicantes históricos. O artigo “CIMEEP: o gênero épico em discussão” (2018), de Christina Ramalho, e o livro *A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico* (2022), de Silva e Ramalho, deram-nos ampla contribuição para compreender a recepção do épico tanto do ponto de vista teórico quanto do ponto de vista ficcional. Segundo Ramalho (2018, p. 105), o *epos* é “entendido como um processo contínuo

e encadeado de transmissão oral ou escrita do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural”. Em outras palavras, a manifestação do epos na literatura resulta

[...] no fato de o artista captar, no seio de sua cultura, imagens, discursos, eventos e símbolos, que, articulados entre si, independentemente das fronteiras de tempo e espaço, expressam um estar no mundo passível de ser lido através de associações simbólicas extraídas do seio desta mesma cultura (SILVA & RAMALHO, 2022, p. 38).

E a *literatura épica* consiste nas “formas épicas híbridas e as diversas linguagens em que o epos é traduzido” (2018, p. 106). Percebemos que, apesar de estar comentando estritamente da captação do poeta épico, essa captação do artista pode ser redimensionada para compreendermos o processo de transfiguração fantástica do homem contemporâneo em *O cavaleiro inexistente* a partir da matéria épica do ciclo carolíngio, e da transfiguração do epos do pós-guerra italiano em *A especulação imobiliária*. Mas antes de partir para as exemplificações deste último, ainda temos algumas palavras sobre o epos no que diz respeito ao fato grandioso, à transmissão de imagens históricas e míticas, segundo Ramalho (2022):

Cabe dizer que entendo o epos –termo cuja origem mais remota está no grego epikós, que vem de ἔπος/épos ou “palavra”, segundo Cunha (1982, p. 307) e que D’Onnofrio define, sinteticamente, como “fato grandioso” (2007, p. 13)– como uma das grandes chaves para compreendermos os sentidos da vida e o papel da existência humana em meio à força do tempo e do espaço, visto que o epos se constitui por um processo contínuo e encadeado de transmissão de imagens históricas e míticas (RAMALHO, 2013) carregadas de materialidade no momento em que se traduzem em obras épicas, sejam epopeias propriamente ditas, sejam derivações do gênero. (SILVA & RAMALHO, 2022, p. 241)

Nesse sentido de compreensão dos “sentidos da vida e o papel da existência humana em meio à força do tempo e do espaço”, lemos em *A especulação imobiliária* a transformação de uma sociedade agrária para uma sociedade industrial após quase quinze anos decorridos do fim da Segunda Guerra Mundial:

Além disso, como a resposta a quem quer que indagasse –nas repartições da receita, nos bancos, nos tabeliães– era uma só: vender, “Todos estão fazendo isso: para pagar os impostos, precisam vender alguma coisa” (em que “todos” evidentemente significa “todos aqueles como você”, isto é, velhas famílias de proprietários de pequenos olivais improdutivos ou de casas com aluguéis suspensos) (CALVINO, 2011, p. 13).

A fabulação da transformação da sociedade italiana no pós-guerra deixa evidente a materialização do epos. Frases como “—Estamos às vésperas de encerrar a consciência universal num cérebro eletrônico” (2011, p. 36) sintetizam a atmosfera de expectativas do período. Além da transformação dos processos socioeconômicos, temos representadas as transformações políticas. No capítulo 5 do romance, temos a política partidária como componente do “velho mundo em extinção”. Quinto, o protagonista, deixou de ser militante comunista e agora se preocupa apenas com a sobrevivência nesse novo mundo que está se construindo. Sobre a Itália do pós-guerra, da

transformação das gentes e da cidade, temos algumas passagens do capítulo 14. Trata-se de uma verdadeira radiografia da sociedade italiana. A narração ganha um tom de reflexão ensaística. Quinto acha tudo muito estranho, tem dificuldades em se encaixar nesse novo mundo:

Ora, depois da Segunda Guerra Mundial viera a democracia, ou seja, o veraneio na praia de populações inteiras. Uma parte da Itália, depois de um incerto quinquênio ou pouco menos, agora gozava de bem-estar, um bem-estar sacrossantemente baseado na produção industrial, mas sempre disforme e incoerente devido à economia nacional desequilibrada e contraditória na distribuição geográfica da renda e gastadora nas despesas gerais e no consumo; no entanto, mesmo assim, era bem-estar, e quem o usufruía podia dizer-se contente (CALVINO, 2011, p. 72-73).

Para Quinto, trata-se da única Itália possível. Lemos um personagem em angústia, cansado da militância partidária, tentando se encaixar no novo mundo porque vê o seu próprio mundo, antes construído sobre bases sólidas, ruir:

Para Quinto, todos esses sentimentos misturados, e um culto tardio à fibra rústica das antigas gerações (que a memória do pai morto recentemente, velho a ponto de poder ter sido seu avô, típico sobrevivente daquela cepa, lhe avivava), tornavam cada vez mais estranha a *** de hoje. Mas querendo, como sempre, contestar a si mesmo (num duelo em que já não se sabia o que nele era autêntico ou forçado), convencia-se de que justamente a nova burguesia dos apartamentinhos em *** fosse a melhor que a Itália podia expressar. Alistado nessa multidão de civis, empreendedora, adúltera, satisfeita, cordial, filisteia, familiar, conservada, devoradora de sorvetes, todos de calção e camiseta, mulheres, homens, crianças, adolescentes na absoluta paridade das idades e dos sexos, nesse rio pingue e superficial sobre a acidentada realidade italiana, Quinto se dispunha a passar o verão em *** (CALVINO, 2011, p. 75).

Entre a “fibra rústica das antigas gerações” e a “nova burguesia de apartamentinhos” está Quinto, moralmente perdido e em transformação interna que implica nesse contraste, tentando se estabelecer financeiramente através da construção de um pequeno prédio no terreno da família. O velho mundo é tanto o mundo pai quanto o mundo do pós-guerra mais recente, é o sentimento de reconstrução, de poder guiar o processo histórico. No capítulo 18 o contraste fica mais evidente através do tom de crítica sem conformação:

A sociedade italiana tinha dado uma bela guinada!, exclamava para si. Dois partisans, um camponês e um estudante, dois que se rebelaram juntos pela ideia de que a Itália devia ser refeita de cima a baixo; e agora lá estavam eles, em que se tinham transformado, dois indivíduos que aceitam o mundo como é, que correm atrás do dinheiro, sem nem sequer as virtudes da antiga burguesia, dois trapalhões do meio imobiliário, e não por acaso se tornaram sócios no negócio e, claro, tentavam trapacear-se reciprocamente... Porém – observou Quinto – ao camponês restara aquela atitude de considerar como luta social todas as dificuldades que se lhe apresentavam. E a ele? (CALVINO, 2011, p. 92).

Trata-se de um homem híbrido, de transição. Percebe-se que a temática do romance *A especulação imobiliária* é a relação entre os *partigiani* e o mundo de crescimento industrial, do capital especulativo e das transformações tecnológicas. Esta é a maneira que Calvino, ele mesmo *partigiano*

–Quinto é claramente uma autorreflexão do próprio Calvino–, narra e reflete (no sentido especular e especulativo) o epos do pós-guerra italiano.

3. O épico de transfiguração fantástica em *O cavaleiro inexistente*

Como dissemos, a tensão entre realismo e fábula na produção literária de Calvino, sobretudo na década de 1950, resultou na seguinte expressão síntese: “transfiguração fantástica”, dada no ensaio “Três correntes do romance italiano de hoje”. Mas há outra expressão síntese do período: “épico-lírico”. Ambas as expressões sintetizam a experiência estética de Calvino, e a partir delas, podemos visualizar toda uma cadeia inconsútil de escolhas literárias crítico-criativas.

Calvino caracteriza a literatura italiana em três grandes correntes estéticas: a elegíaca, que “recua a épica” em detrimento de um aprofundamento psicológico e sentimental de narradores e personagens; a corrente dialetal, que é saudosista e revela a tensão existencial e histórica do povo italiano, inserindo o dialeto na língua padrão, tornando-a literária também por conta dessa inserção. A corrente estética na qual Calvino se inclui sem mencionar outros escritores é a “transfiguração fantástica”, que não faz um “recuo da épica” em detrimento do subjetivo e psicológico, como acontece no *engagement* sartriano e nos labirintos grilletianos, nem tão pouco se importa com a história, fragmentando-a a partir de dialetos. Pelo contrário, a transfiguração fantástica é condicionada por uma “épica-lírica”.

Nesse sentido, lemos no ensaio: “A Resistência nos fez acreditar que era possível uma literatura épica, carregada de com uma energia ao mesmo tempo racional e vital, social e existencial, coletiva e autobiográfica”. Ao explicar a “fantástica transfiguração”, Calvino diz não abrir mão da “carga épica” ausente em outras correntes. A esse respeito, escreve Calvino no ensaio: “Assim, interessei-me pela relação entre o conto e as formas mais antigas de romance, como o romance de cavalaria da Idade Média e os grandes poemas do nosso Renascimento”. O épico e o fantástico são os principais componentes estéticos da sua literatura da década de 1950, caracterizados por recursos estilísticos como a ironia, o paradoxo, a multiplicidade, entre outros.

Neste ensaio, Calvino declara sua predileção à literatura de Ludovico Ariosto (1474-1533), poeta italiano renascentista. Ao descrever o perfil de Ariosto, Calvino diz que o poeta renascentista era um “incrédulo italiano do século XVI, que tira da cultura renascentista um sentido da realidade sem ilusões. Enquanto Maquiavel, munido do mesmo desencanto da humanidade, funda uma dura ideia de ciência política, Ariosto teima em desenhar uma fábula...” (2006, p. 70), atitude muito parecida com a do próprio Calvino em relação aos seus contemporâneos, pois a relação que Ariosto teve com a

literatura cavaleiresca foi de uma postura irônica e, sobretudo, de deformação fantástica. Vejamos como Calvino tece sua elegia e sua comparação:

Sem querer, acontece-me desde os primórdios [...] de me ver em relação a esses mestres na postura [...] em que Ariosto se encontrava em relação aos poemas cavaleirescos: Ariosto, que só pode ver tudo por meio da ironia e da deformação fantástica, nunca torna mesquinhas as virtudes fundamentais que a cavalaria expressava, nunca rebaixa a noção de homem que anima aqueles episódios, embora a ele pareça não restar nada mais que transformá-los num jogo colorido e dançante (CALVINO, 2006, p. 70).

Como sabemos, as três narrativas fantásticas são cavaleirescas e são histórias de aventuras, além disso podemos encontrar nessas narrativas a ironia, o humor, as deformações fantásticas da realidade: “como nenhum desses dotes tem por finalidade a si próprio, mas como podem passar a integrar uma concepção de mundo, servir para melhor virtudes e vícios humanos” (2006, p. 71). Este é o âmago da literatura fantástica de Calvino que, diante da realidade dos anos de 1950, voltam-se, pela ação, pela vontade e com excepcionalidade, para o presente e para o futuro: “Todas essas são lições atuais, necessárias hoje, na época dos cérebros eletrônicos e dos voos espaciais” (2006, p. 71).

Os intertextos de época distante realizam o que chamo de “pensamento épico de Italo Calvino”. Calvino, com suas narrativas e ensaios literários, esclarece esse pensamento ou perspectiva épica: é uma forma de pensar a criação literária. Em Calvino, as possibilidades de um olhar épico fundem história e mito para compreender a existência de uma realidade coletiva.

O conjunto de narrativas intitulado *Os nossos antepassados*, publicado em 1960 com um prefácio esclarecedor, do qual faz parte *O cavaleiro inexistente*, é especialmente interessante para compreender a experiência do épico em Italo Calvino. Já que a matéria romanesca (narrativa) é fundamentalmente diferente da matéria épica, a primeira estrutura uma proposição de realidade ficcional, a segunda uma proposição de realidade histórica (SILVA, 2022, p. 36), considera-se como matéria épica o conteúdo narrado pelas epopeias, que é transposto para a narração de novas epopeias, contos, novelas e romances de cavalaria. Em outras palavras, a realidade histórica do ciclo épico carolíngio é transposta para a realidade ficcional. O título da coletânea já aponta para a matéria poética antiga e a coloca, de saída, no passado. Considerado dessa forma, apontamos para a assimilação da matéria épica nos *incipit* das obras: de *O visconde partido ao meio*: “Havia uma guerra contra os turcos. O Visconde de Medardo di Terralba, meu tio, cavalgava pelas planícies da Boêmia rumo ao acampamento dos cristãos. Acompanhava-o um escudeiro chamado Curzio” (CALVINO, 2014, p. 20); de *O barão nas árvores*, narrativa ambientada no século XVIII: “Foi em 15 de junho de 1767 que Cosme Chuvasco de Rondó, meu, irmão, sentou-se conosco pela última vez” (CALVINO, 2014, p. 96); e *O cavaleiro inexistente*: “Sob as muralhas vermelhas de Paris perfilava-se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos” (CALVINO, 2014, p. 316). Como se lê, *O visconde partido ao meio* e *O cavaleiro inexistente* assimilam diretamente o ciclo carolíngio, primeiramente manifestado

no conjunto de epopeias das canções de gesta, passando pela assimilação da literatura medieval até chegar às epopeias renascentistas *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto e *Jerusalém libertada*, de Torquato Tasso.

O intertexto é amplamente referido como marcas de natureza léxico-semântica e sintática de um texto presentes noutro texto. Mas ao relacionar o intertexto com a questão do gênero, o sentido de intertexto é expandido para contemplar a identificação de traços superestruturais. Trato de conceitos como “pastiche de estilo”, “pastiche de gênero”, “palimpsesto” e “hipertexto”, que são caracterizados pela imitação de um autor: quando uma obra traz de forma ampla os aspectos estilísticos e formais de outra obra, frequentemente uma obra canônica, segundo Genette (1982). Portanto, a relação entre o intertexto e o estilo e o gênero literários são já definidos no campo teórico da intertextualidade.

Há duas abordagens possíveis e já realizadas pela fortuna crítica de Calvino: uma traz a interpretação do tema do ser em *O cavaleiro inexistente*, ou seja, o hipotexto *Orlando furioso*, de Ariosto, liga-se ao hipertexto de Calvino no modo como lida com o problema fundamental da existência humana. Esta interpretação é dada pelo próprio Calvino no prefácio de *Os nossos antepassados*; a outra traz a interpretação do tema do escrever sob o aspecto não sério, lúdico ou irônico, relacionado ao hipotexto.

Calvino, com sua narrativa, experimenta a forma de narrar de outro contexto literário e sobrepõe esta forma de narrar, modelada por uma linguagem moderna, ao seu próprio contexto. Há nestas obras uma dupla volta ao passado⁴⁰, ao “já publicado” e à atmosfera de um tempo distante, intertextualizada, em *O cavaleiro inexistente*, por cavaleiros, escudeiros, donzela guerreiras, freiras, todos do período de Carlos Magno. Temos a revitalização da figura do cavaleiro e sua transfiguração fantástica no âmbito da formação identitária dos entes ficcionais e da própria narrativa. A transfiguração significa uma narrativa que transfigura o humano diante das transformações da sociedade italiana no pós-guerra em personagens da matéria épica carolíngia. Os personagens centrais dessas obras são fantásticos: o cavaleiro age, mas não existe, como um fantasma: trata-se de uma armadura de um dos cavaleiros medievais de Carlos Magno que caminha e está vazia por dentro:

Sob as muralhas vermelhas de Paris perfilava - se o exército da França. Carlos Magno ia passar em revista os paladinos. [...] —E você aí, que se mantém tão limpo... — disse Carlos Magno, que, quanto mais durava a guerra, menos respeito pela limpeza encontrava nos paladinos. —Eu sou— a voz emergia metálica do interior do elmo fechado, como se fosse não uma garganta mas a própria chapa da armadura a vibrar, e com um leve eco —Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez! —Aaah...— disse Carlos Magno [...] E por que não levanta a celada e mostra o rosto? [...] A voz saiu límpida da barbela. —Porque não existo, sire. —Faltava esta!—

⁴⁰ Outra chave de leitura de *O cavaleiro inexistente* é a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon (1991, p. 164): “a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar —textual e hermeneuticamente— o vínculo com o passado”.

exclamou o imperador. —Agora temos na tropa até um cavaleiro que não existe! Deixe-nos ver melhor. Agilulfo pareceu hesitar um momento, depois com mão firme e lenta ergueu a viseira. Vazio o elmo. Na armadura branca com penacho iridescente não havia ninguém. — Ora, ora! Cada uma que se vê!— disse Carlos Magno. —E como é que está servindo, se não existe? —Com força de vontade— respondeu Agilulfo —e fé em nossa santa causa! —Certo, muito certo, bem explicado, é assim que se cumpre o próprio dever. Bom, para alguém que não existe está em excelente forma! (CALVINO, 2014, p. 270)

Se os intertextos mais antigos são da matéria épica medieval, o estilo que Calvino diz abertamente imitar é originário do modelo épico renascentista, que por sua vez, continua a tradição de cavalaria medieval da *Canção de Rolando*. Nesse sentido, encontramos no fragmento de *O Cavaleiro Inexistente*, uma alusão ao ser humano no pós-guerra; entendemos que a figura fantástica do personagem representa um imaginário de humanidade que se desgastou, que se exauriu diante de sua própria imagem.

O cavaleiro inexistente conjuga, assim, a matéria épica medieval com aspectos estilísticos de uma epopeia renascentista numa condução narrativa moderna. O aspecto “moderno”, por sua vez, pode ser compreendido a partir do espelhamento do autor na obra que faz eco ao aspecto da dimensão metapoética do modelo épico renascentista. O espelhamento do próprio autor, Calvino, no narrador da trama, a freira Theodora, ao expor as dificuldades de escrita encontra-se no quarto capítulo do romance, quando deparamo-nos com o desnível de tempo, espaço e fluxo narrativos; é quando uma freira, isolada em um convento, diz escrever a história do cavaleiro inexistente que temos lido até então, mudando a voz narrativa: “Eu, que estou contando essa história, sou irmã Teodora”; e diz logo que tem dificuldades para escrever: “[...] e assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. [...] Portanto, prossigo penosamente esta história que comecei a narrar como penitência” (2014, p. 339). Depois descobrimos que os motivos pelos quais a freira tem dificuldades para escrever consistem em ser ela própria parte da história, porque é também Bradamante (nome de uma das personagens de Ariosto): “amor como guerra, busca o diferente de si, portanto o não ser, por isso está apaixonada por Agilulfo” (2014, p. 16). Os dois personagens estão relacionados: o cavaleiro inexistente e a autora da história narrada.

O levantamento das características comuns entre as obras circunscreve os temas do amor e da loucura de *Orlando furioso* e demonstra como tais temas são retomados ou modificados ao longo do tempo; ou seja, trata-se da seleção dos elementos que apontam para uma reescritura da tradição literária cavaleiresca italiana no ensaio épico *Orlando furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino* (1970) e nas narrativas “História de Rolando louco de amor” e “História de Astolfo na Lua”, presentes em *Os castelos dos destinos cruzados* (1973).

Considerações finais

Como pudemos perceber, Italo Calvino tem contribuições fundamentais para o suporte à criação do epos contemporâneo e na recepção da literatura épica. Suas obras ficcionais do primeiro período apresentam o epos do pós-guerra italiano e uma materialidade épica de transfiguração fantástica, que o escritor defendeu nos ensaios durante toda sua experiência literária. Sua originalidade diante do quadro da literatura italiana, em pleno desenvolvimento de ficção realista e neorrealista, é justamente o debute desta materialidade épica.

A revitalização e um redimensionamento da materialidade épica a partir das propostas críticas e criativas de Italo Calvino revelaram-se um diferencial e dentro de uma originalidade inédita na segunda metade do século XX. Não devemos ter dúvidas de que Calvino é um autor chave para a compreensão do desenvolvimento do épico contemporâneo, porque é precisamente um autor que no final do último milênio elaborou propostas criativas que circunscrevem uma compreensão do clássico e do épico, com a clara objetivo de garantir que os artistas que virão, deste milênio, não os percam no horizonte deles.

Referências bibliográficas

CALVINO, Italo. **A especulação imobiliária**. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução: Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CALVINO, Italo. **O castelo dos destinos cruzados**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, Italo. **Orlando Furioso de Ludovico Ariosto contado por Italo Calvino**. Tradução: Margarida Periquito. Amadora, Portugal: Cavalo de Ferro, 2020.

CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados**: O visconde partido ao meio; O barão nas árvores; O cavaleiro inexistente. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CALVINO, Italo. **Saggi 1945-1985**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1995. 2 v.

SERRANO CUETO, Antonio. **Italo Calvino. El escritor que quiso ser invisible**. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2020.

FIORETTI, Daniele. Italo Calvino: A Reasonable Utopia. In: **Utopia and Dystopia in Postwar Italian Literature**: Pasolini, Calvino, Volponi-Palgrave Macmillan. [S. l.]: Palgrave Macmillan, 2017.

IOZZI, A. As cabras de Bikini: natureza e história em Italo Calvino. In: **Revista de Italianística**, [S. l.], n. 15, p. 65-80, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-8281.v0i15p65-80. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/italianistica/article/view/88160>. Acesso em: 11 ago. 2022.

RAMALHO, Christina B. CIMEEP: o gênero épico em discussão. In: RAMALHO, Christina B.; LIMA, Geralda de O. S (org.). **Estudos linguísticos e literários**: edição comemorativa 10 anos do Programa de Pós-graduação em Letras da UFS. Aracaju: Criação, 2018, p. 105-133.

SILVA, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina B. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico**. 1. ed. Jundiaí (SP): Paco, 2022.

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



MAIA, Yann Dias da Silva. O mito de Orfeu na série *The last of us* e as atualizações épicas na era da multimídia. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 59-69.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.5969>

O MITO DE ORFEU NA SÉRIE *THE LAST OF US* E AS ATUALIZAÇÕES ÉPICAS NA ERA DA MULTIMIDIALIDADE⁴¹

THE MYTH OF ORPHEUS IN THE TV SHOW *THE LAST OF US* AND THE MODERNIZATION IN EPIC LITERATURE IN THE AGE OF MULTIMEDIALITY

Yann Dias da Silva Maia⁴²

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas (CIMEEP)

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

RESUMO: A intensa popularização de seriados em plataformas de streaming na década passada, e o avanço tecnológico, que vem permitindo cada vez mais a produção de jogos elaborados, geraram um número notório de adaptações de games para o formato de séries, fazendo com que narrativas, que antes só podiam ser acessadas pelos games, ganhassem um novo modo de circulação. Dessa forma, as bases estruturais que formaram as gramáticas dessas linguagens permanecem, de alguma forma, atualizando-se e ganhando novas formatações, em uma espécie de preservação de uma linguagem originária que perpassa pelos diversos formatos de narrativa a que temos acesso na contemporaneidade. Decorrente desta constatação, é natural percebermos que a atualização do épico na era da multimídia abriu-se a diversas possibilidades de manifestação. Nesse sentido, este artigo busca refletir sobre a presença do épico na narrativa da série *The Last of Us*, adaptação do game homônimo, a partir das relações entre a saga e o mito de Orfeu. A partir disso, analisaremos como a série retrata o conflito entre os anseios coletivos e os desejos individuais, que se manifesta, na narrativa, pelo desejo de restituição de uma nação, e pelas ações individuais que vão de encontro a essa noção, respectivamente.

Palavras-chave: mito de Orfeu; *The Last of Us*; multimídia; atualizações épicas

⁴¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil (CNPq).

⁴² Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (fev.2023), sob orientação do prof. Dr. Carlos Magno Santos Gomes, com bolsa de pesquisa CNPq. Membro temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicas. E-mail para contato: yanndsmaia@gmail.com

ABSTRACT: The intense popularization of series on streaming platforms in the past decade, and technological advances, which have increasingly allowed the production of elaborate games, have generated a notable number of game adaptations into series format, making narratives, which previously could only be accessed through games, gained a new mode of circulation. In this way, the structural bases that formed the grammars of these languages continue, in some way, to be updated and gain new formats, in a kind of preservation of an original language that permeates the different narrative formats that we have access to in contemporary times. As a result of this observation, it is natural to realize that the updating of the epic in the era of multimediality opened up different possibilities of manifestation. In this sense, this article seeks to reflect on the presence of the epic in the narrative of the series *The Last of us*, an adaptation of the game of the same name, based on the relationships between the saga and the myth of Orpheus. From this, we will analyze how the series portrays the conflict between collective desires and individual desires, which is manifested, in the narrative, by the desire for restitution of a nation, and by individual actions that go against this notion, respectively.

Keywords: myth of Orpheus; The Last of Us; multimediality; modernization in epic literature

Introdução

As adaptações de jogos eletrônicos para o audiovisual não são um fenômeno recente. Os primeiros exemplos de tradução de narrativas de games para a linguagem cinematográfica datam de mais ou menos 30 anos atrás, com os filmes *Cyberninja* (1988), *Super Mario Bros* (1993), *Street Fighter* (1994), *Mortal Kombat* (1995), entre outros. Apesar de longo, este trajeto percorrido pelas adaptações fílmicas de jogos não parece ter sido bem sucedido, uma vez que a maioria desses filmes não obteve sucesso na transposição da linguagem dos jogos eletrônicos para as telas de cinema. No entanto, há um fenômeno relativamente mais recente que diz respeito à adaptação de narrativas dos jogos para séries. A intensa popularização de seriados em plataformas de streaming a partir dos anos de 2010, e o avanço tecnológico, que vem permitindo cada vez mais a produção de jogos elaborados, geraram um número notório de adaptações de games para o formato de séries, fazendo com que narrativas, que antes só podiam ser acessadas pelos games, ganhassem um novo modo de circulação. Diferentemente dos filmes, as séries estão trilhando um caminho de sucesso, uma vez que a dilatação da dimensão do tempo nessa forma de mídia parece comportar melhor os extensos heterocosmos⁴³ dos videogames.

O interesse do audiovisual por essas adaptações revela o caráter inerentemente multimodal das novas formas midiáticas, em que uma influencia no surgimento da outra –a exemplo da literatura, que foi determinante para o desenvolvimento do cinema desde suas primeiras formas, e os videogames, que assumem características formais tanto da literatura, quanto do cinema, quando eles tomam emprestadas técnicas narrativas e até mesmo a linguagem cinematográfica para montar as suas estruturas diegéticas. Em minha dissertação de mestrado (MAIA, 2023), trabalhei este fenômeno a partir do conceito de remediação, definido por Jay David Bolter e Richard Grusin (2000), como o

⁴³ Hutcheon (2011, p.37) nomeia de heterocosmo o “outro mundo” construído a partir de elementos de uma história, seja ela adaptada ou não, como cenários, personagens, eventos e situações.

processo pelo qual novas mídias incorporam e reelaboram os elementos das mídias antigas em suas formas de realização. Para os autores:

Nenhuma mídia, hoje, e certamente nenhum evento de mídia, parece fazer o seu trabalho cultural de forma isolada de outras mídias, bem como não funciona isoladamente de outras forças sociais e econômicas. O que há de novo nas novas mídias vem da maneira particular que elas remodelam mídias antigas e o modo como as mídias antigas remodelam-se para responder aos desafios da nova mídia. (BOLTER & GRUSIN, 2000, p.15, tradução nossa)⁴⁴

Para o pesquisador brasileiro Emmanoel Martins Ferreira, essa remodelação não foi intencional a princípio, mas fruto de um direcionamento estético que busca a "ilusão do real" – tendência ocidental do desenvolvimento de tecnologia de imagens. O autor complementa:

Pois, se naquele cinema, desde suas primeiras produções, vemos um desejo crescente de uma produção de "ilusão do real", para que o espectador veja aquelas imagens projetadas na tela branca ao fundo de uma sala escura como um duplo da própria realidade, temos que este mesmo desejo estendeu-se então aos games: num primeiro momento valorizando mais os processos interativos que o aspecto visual em si, estes tomariam futuramente uma direção em busca do foto-realismo (FERREIRA, 2007, p.33).

The Last of Us é um jogo que ilustra bem essa tendência, uma vez que seus personagens são construídos a partir da técnica de fotogrametria, que consiste em escanear o rosto de um ator ou atriz para remodelá-lo digitalmente. Essa técnica possibilitou não só um nível de detalhe maior em termos gráficos, mas também a produção de cenas inteiramente realizadas por atores reais por meio da captura de movimentos. O realismo em *The Last of Us* contribui para a imersão do jogador em aspectos narrativos e de gameplay. Por ter um enredo fortemente focado em emoções humanas, a atuação realizada por atores e atrizes profissionais confere um grau maior de transparência da mídia. Por vezes, o jogador esquece que aqueles personagens não existem na realidade, inclusive, os momentos de assistir ao jogo confundem-se com os momentos de jogar o jogo, produzindo uma sensação de que não há mais uma diferença nítida entre jogos e filmes.

Nesse sentido, as bases estruturais que formaram as gramáticas dessas linguagens permanecem, de alguma forma, atualizando-se e ganhando novas formatações, em uma espécie de preservação de uma linguagem originária que perpassa pelos diversos formatos de narrativa a que temos acesso na contemporaneidade. Não nos surpreende, portanto, a percepção de que a matéria épica está presente na construção dessas novas formas midiáticas, como bem pontua Mendonça (2020):

Desde que o cinema ultrapassou suas condições primitivas de produção e projeção, avançando dos microfilmes em fins do séc. XIX, assim como dos primeiros curtas para películas de longa duração, no decorrer dos anos 1910, podem ser localizadas importantes realizações baseadas na matéria épica. As principais nações responsáveis pelo

⁴⁴ No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion old media and the ways in which older media refashions themselves to answer the challenges of new media.

desenvolvimento de uma gramática cinematográfica, como a Itália, os EUA, a França e a União Soviética, todas recorreram ao tom patriótico e maravilhoso da epopeia para aprimorar as possibilidades de produção fílmica e assim alcançar uma forte identificação com seus públicos. (MENDONÇA, 2020, p.2)

Decorrente desta constatação, é natural percebermos que a atualização do épico na era da multimídia abriu-se a diversas possibilidades de manifestação. Mendonça, no mesmo artigo, facilita quatro eixos identificados por Ramalho (2007), que são fundamentais para lidar com a renovação do épico a partir do século XX, são eles:

- 1) Circularidade cultural das imagens míticas – onde destacamos as transições estéticoepocais e o surgimento de novas linguagens como variáveis basilares à manifestação do épico no cinema;
- 2) Intencionalidade épica – onde ressaltamos a evidência de um apelo contemporâneo à criação épica, a ser respondido pela técnica e tecnologia cinematográficas;
- 3) Conformações estéticas – onde resgatamos as confluências e interpenetrações vinculadas à tradição clássica, sob o registro da ancestralidade e da herança;
- 4) Inventividade – onde situamos o audiovisual como um ponto de interseção entre as novas formas e linguagens do séc. XX. (MENDONÇA, 2020, p.2)

Como um estudioso dos videogames enquanto forma de manifestação artística legítima, identifiquei a ubiquidade do tema épico em incontáveis games, o que leva a pensar, portanto, na infinidade de discussões que poderiam ser abertas se tais objetos fossem considerados para o estudo do épico na contemporaneidade. Ao longo do processo de elaboração deste artigo, enquanto refletia mais verticalmente sobre a presença do épico nas narrativas dos games, decidi ater-me ao primeiro item desta lista elaborada por Mendonça, sob a luz do que propõe Ramalho, para analisar a série e o game homônimos *The Last of Us*, uma vez que, em minhas análises, identifiquei a insinuação de um diálogo entre a saga em questão com o mito de Orfeu.

A saga *The Last of us* e o Mito de Orfeu

A princípio, quero retomar brevemente o conhecido mito de Orfeu. Nessa história de amor incondicional, cuja potência ainda inspira diversos produtos artísticos, seja nas artes plásticas, no cinema ou na literatura, acompanhamos a trajetória da figura heroica em sua descida aos infernos, motivada pela perda de sua mulher amada, Eurídice, em um episódio que foi magistralmente descrito pelos poetas latinos Virgílio e Ovídio. Utilizo-me das palavras da pesquisadora Vivian de Azevedo Garcia Salema, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para descrever os acontecimentos da história mítica:

Desce aos Infernos e cativa a tudo e a todos com o seu agradável canto: as almas dos mortos, as Eumênides, o cão Cérbero, o ávido Tântalo, Íxion, as aves, as Bélides e até os deuses que dominam as moradas ctônias, Plutão e Perséfone. O pedido do cantor é atendido e Eurídice é chamada para segui-lo rumo à superfície terrestre. Orfeu tornará a ver sua esposa viva desde que observe uma condição imposta pelos deuses do Tártaro: não olhar para trás até alcançar a superfície. Porém, ao final do percurso, o amante se volta para trás a fim de avistar a esposa, que é logo conduzida de volta à mansão dos mortos. É em

vão que o cantor suplica ao barqueiro Caronte e implora para rever a esposa, mas aquele, inflexível, não permite. (SALEMA, 2014, p.3)

Excluindo-se os pormenores do mito, interessa-me especialmente esta, que talvez seja a imagem mais representativa do mito: a descida de Orfeu aos infernos, em busca de sua falecida amada, motivada pela não aceitação de sua morte (SALEMA, 2014, p.2), e o seu olhar para trás, efeito de sua desobediência que condena a sua amada à eterna danação. O gesto de desobediência é o motivo pelo qual Orfeu perde aquela que era o objeto de seu afeto incondicional pela segunda vez, mesmo após ter tido uma chance de salvá-la do mundo dos mortos. Seguramos, por ora, esta breve introdução para adentrarmos à narrativa da série *The Last of Us* (2023).

The Last of Us é uma série produzida pela emissora HBO e escrita pelos autores Neil Druckmann e Craig Mazin, e que se baseia no jogo eletrônico de mesmo nome, produzido pela desenvolvedora *Naughty Dog*, lançado pela primeira vez no ano de 2013. Como os eventos da série adaptam fidedignamente os eventos do jogo, os episódios narrados a seguir servem tanto para descrever um quanto o outro, mas, para os fins da apreciação do produto audiovisual neste trabalho, abordarei especialmente a linguagem e as imagens da série.

The Last of Us inicia-se a partir de um evento traumático: no dia 26 de setembro de 2003, o mundo está no primeiro dia de um colapso de proporções colossais por conta de um surto causado por um fungo conhecido como *cordyceps*, cuja infecção transforma os hospedeiros humanos em monstros canibalísticos. O telespectador acompanha o dia aparentemente normal da jovem Sarah e de seu pai, Joel, pouco a pouco transformar-se em uma luta eufórica contra o caos instaurado pelos infectados. Durante a fuga desesperada de Sarah e seu pai, ela é fatalmente atingida por um policial que está seguindo os protocolos de controle epidêmico estabelecidos pelo governo. Sarah não resiste aos ferimentos e acaba falecendo nos braços de Joel, que, vendo-se sem opções, continua sua luta por sobrevivência, como retratado na figura 1:



Figura 1- Momento em que Sarah é fatalmente atingida por um policial⁴⁵

⁴⁵ Disponível em: <https://www.einerd.com.br/the-last-of-us-teoria-da-farinha/>

Depois disso, temos o primeiro salto temporal importante para a série, que é atravessada por várias elipses, recurso que manifesta as grandes transições temporais e geográficas típicas de narrativas com matéria épica.

Ao contrário da maioria das narrativas de surtos epidêmicos, o enredo de *The Last of Us* não se passa durante o surto, mas vinte anos depois dele, de modo que a infecção fúngica já não é mais uma realidade nova para os humanos sobreviventes. Nesse sentido, recordamos a característica apontada por Ramalho (2007) de que as jornadas épicas geralmente se referem a “acontecimentos históricos do passado” (p. 57). Quando o telespectador reconhece Joel pela primeira vez dentro desta nova configuração mundial, o que se observa é uma zona de quarentena altamente militarizada, onde os cidadãos comem por meio de cartões de ração escassos e residem cercados por muros rígidos que os isolam do mundo de fora. As cidades transformaram-se em um lugar hostil, sem espaço para a subjetividade, já que a lei que vigora é a lei da sobrevivência, cujo produto é um estado constante de emergência e militarização. A construção do cenário narrativo, portanto, é infernal. Não há espaço para beleza, subjetividade ou fruição nesse contexto. A violência é a lei.

Nesse novo mundo, Joel é uma espécie de traficante que transita entre os muros da cidade e o que sobrou do mundo bombardeado do lado de fora desses muros, transportando produtos que não são possíveis de ser deslocados por vias legais. Um dia, Joel tem sua carga roubada e, durante a tentativa de restituição desta carga, ele é chantageado pela líder de um grupo de resistência chamado “Vagalumes”, que oferece o dobro de sua carga perdida em troca da escolta de uma garota, Ellie, de apenas quatorze anos e que nunca saiu da zona de quarentena de Boston. A premissa é simples: em troca de um montante de armas, ele deve levar Ellie para uma base segura dos “Vagalumes”. Joel aceita a incumbência, a princípio considerando Ellie apenas como uma carga viva. As motivações dos “Vagalumes” são claras: eles estão em busca do desenvolvimento de uma vacina que impeça a infecção de ocorrer nos humanos, sendo este o primeiro passo para a restituição de um estado mínimo de civilidade na sociedade, muito embora eles reconheçam suas escassas chances de sucesso.

Os “Vagalumes”, portanto, representam um coletivo que trabalha por um bem maior, onde as vontades individuais são suprimidas. Ellie é uma peça chave para a restituição dos valores coletivos da sociedade porque, após ter sido mordida por um infectado, ela descobre que é imune ao fungo que destruiu a humanidade. Assim, a série acompanha a trajetória de Ellie e Joel em busca dos “Vagalumes” em uma narrativa extensa, que aborda as complexidades das relações humanas em um cenário onde a maioria das convenções sociais está suspensa, em nome da luta pela sobrevivência.

Os cenários da travessia dos protagonistas passam por um processo de colorização que remete à passagem das estações, que é o método de demarcação de passagem do tempo no game. O uso das cores quentes e frias, a exploração do cenário insólito e o retrato da natureza imperturbada são

algumas das estratégias de adaptação para conceber a noção de passagem de tempo e de longo espaço percorrido na série, o que acentua o caráter épico da narrativa, considerando que tais durações (de tempo e de espaço) tendem a ser expandidas para a concretização da matéria épica.

No repertório imagético da série, é possível ver a utilização do verde, do amarelo e do azul como cores representativas das estações do ano, bem como o retrato de diferentes vegetações, que indica a passagem dos personagens por lugares distintos dos Estados Unidos. Em alguns momentos, a série também se utiliza de marcadores textuais (sobreposição de palavras escritas por sobre as imagens filmadas) para demonstrar que há muitos elementos temporais não mostrados pela série, o que nos leva a entender que Joel e Ellie passaram mais tempo juntos do que aquele a que temos acesso enquanto telespectadores.

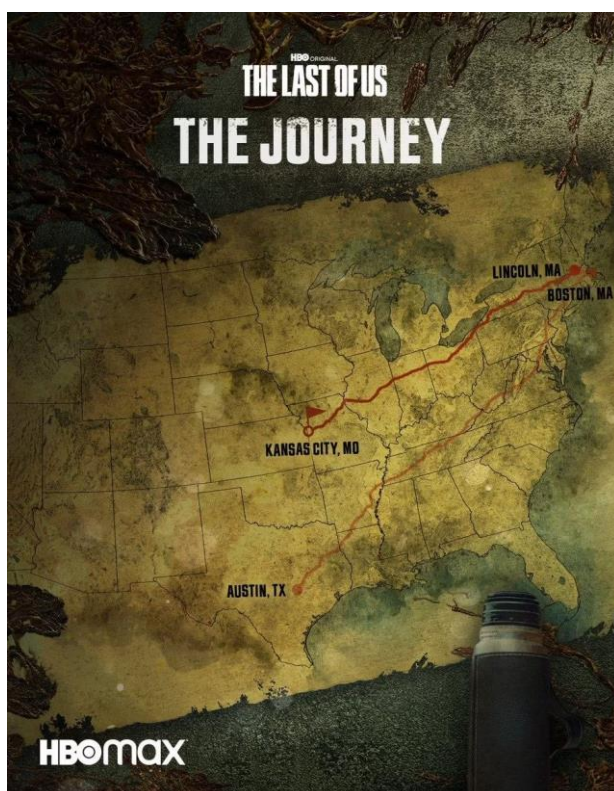


Figura 2 – A jornada de *The Last of Us*⁴⁶

Ao fim dessa extensa jornada, o vínculo entre Joel e Ellie afirma-se como uma restituição do elo perdido entre Joel e sua filha, Sarah. No entanto, quando os heróis alcançam a base dos “Vagalumes” descobre-se que, para fazer a vacina que salvaria a humanidade, seria necessário realizar uma cirurgia de retirada do fungo do cérebro de Ellie, o que acarretaria, é claro, na morte dela. Joel, recusando-se a perder o seu objeto de amor incondicional uma segunda vez, rebela-se contra o “Vagalumes”, dizimando-os numa chacina sangüinária. É nesse ponto que gostaria de recuperar o mito de Orfeu. Interessa-me, a princípio, pontuar que o que está em jogo não é o amor conjugal, entre o

⁴⁶ Disponível em: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a42809269/the-last-of-us-mapa-serie-hbo/>

homem e sua mulher, mas o amor incondicional –este, que Orfeu outrora emprestou a Eurídice, e que Joel, por sua vez, emprestou a Sarah, que lhe foi abruptamente retirado e que, por consequência, ele emprestou a Ellie. Para ter a pessoa amada de volta, Orfeu precisa atravessar o inferno, sem olhar para trás. Metaforicamente, o mesmo acontece com Joel. No entanto, enquanto a desobediência de Orfeu, quando insiste em olhar para trás no fim de sua jornada, é o que condena a sua amada à permanência no mundo dos mortos, em *The Last of Us*, o que condenaria Ellie à morte era a cirurgia para a retirada do cordyceps de seu cérebro. O olhar para trás de Joel, nesse sentido, acontece quando ele relembra o que aconteceu com sua filha vinte anos atrás e recusa-se a passar por uma segunda morte, por um segundo luto. Em uma postura anti-orfídica, Joel recusa o mesmo destino de Orfeu, e provoca uma chacina na base dos “Vagalumes”, a fim de impedir a cirurgia que mataria Ellie, mas que potencialmente salvaria a humanidade.



Figura 3 – Momento em que Joel recusa o seu segundo luto, retirando Ellie da base dos Vagalumes⁴⁷

Nesse sentido, a atualização mítica parece dar ao humano um poder de agência e de rebeldia ante as forças divinas ou sobrenaturais, a que antes as figuras heroicas estavam invariavelmente submetidas. Joel atravessa o inferno pelo amor incondicional, olha para trás, para o seu passado, mas rebela-se contra a implicação de sua desobediência. Ao destruir a única organização que pautava um objetivo coletivo de restituição de uma nação, Joel impõe o seu desejo individual em uma postura anti-heroica, que retrata bem as contradições do herói na modernidade.

Considerações finais

Se remontarmos o problema da crítica aristotélica, que estagnou o avanço das questões críticas e teóricas do gênero épico, nós corremos o risco de perder de vista as atualizações pelas quais o gênero épico tem passado na contemporaneidade. Com o surgimento de novas formas de arte, é

⁴⁷ Disponível em: < <https://collider.com/last-of-us-finale-music-hospital-scene/> >

natural que o discurso épico se realize em formatos que não podiam ser pensados anteriormente, e, dada a velocidade dessas transformações, os canais pelos quais uma mesma narrativa encontra para circular na sociedade são inúmeros, como pontuam Silva e Ramalho:

A aplicação da proposta aristotélica às demais manifestações do discurso épico acarretou uma série de equívocos, como tomar uma manifestação do discurso pelo próprio discurso, aceitar o esgotamento do discurso épico numa manifestação, propor a transformação da epopeia no romance, exigir que se fizesse epopeia grega hoje e sempre, etc. (SILVA & RAMALHO, 2007, p. 51).

Florence Goyet, em reflexão a respeito dos novos contextos político-sociais em torno da matéria épica, propõe a seguinte pergunta: “entre ‘a poesia épica do século XX’ e a epopeia antiga há ruptura ou continuidade?” (GOYET, 2019, p.114). A autora afirma ainda que a epopeia é o lugar do conflito e da ambiguidade, de modo que a verdade contraditória que surge diante dessa realidade é a novidade política. Sylvie Magerstädt, em seus estudos sobre o mito no cinema épico, propõe que o cinema é uma “maneira de continuar o antigo esforço humano de criar mitos e ideias universais – ilusões positivas. A este respeito, o cinema está muito mais relacionado com a religião num sentido muito amplo do que com outras formas de arte” (MAGERSTÄDT, 2015, p.12). Não à toa, o desfecho da série é bem divisivo quanto aos julgamentos morais: há quem acredite que Joel é um herói, por salvar Ellie da morte, há quem acredite que ele é um vilão, por não se importar com o destino da humanidade em detrimento de seus anseios individuais em relação à sobrevivência de Ellie, já que a audiência, apesar de condicionada ao pensamento épico, que sempre valorizou o coletivo em detrimento ao indivíduo, está inserida em um tempo em que o herói é aquele que faz o que é ideal para ele individualmente, não importando que isso condene toda a sociedade ao inferno, o que reflete os desdobramentos das narrativas modernas. A dualidade entre os ‘Vagalumes’, como retrato da restituição de uma nação que já estava em crise, e Joel, que representa o indivíduo moderno, ou neste caso, posterior ao que se convencionou compreender como *pós-moderno*, está explicitada já no título da série, uma vez que a palavra *Us* pode ser entendida como o pronome que designa *nós*, ou como a sigla para *United States (US)*. Sobre essa dualidade, Goyet reflete:

O que caracteriza a epopeia antiga, com efeito, é o “trabalho épico”. Ela está repleta de conflitos, mas esses conflitos são meios, meios de pensar e desenvolver o novo. Eles são o lugar onde ela [a epopeia antiga] irá confrontar as diferentes posições políticas possíveis, para fazê-las “jogar” diante do público ouvinte: confrontar as respostas possíveis mostrando as últimas conseqüências dos atos de cada um. O “trabalho” passa por confrontos constantes entre Aquiles e Agamenôn, Aquiles e Heitor, Hera e Zeus, e entre “casais” Olivier-Rolando e Rolando-Ganelon. Eles permitem visualizar e distinguir as várias opções que são oferecidas ao mundo bloqueado.

Esse tipo de “trabalho” não é encontrado na poesia épica do século XX. O que ela descreve raramente é o confronto de dois campos ou mesmo duas personalidades, e nossos textos não procuram elaborar algo novo a partir do confronto de posições opostas. O conflito, no entanto, desempenha um papel importante, mas é muito diferente: é o objetivo e não os meios. A poesia épica do século XX se coloca evidentemente em conflito com o mundo ao

seu redor. Ela é o grito, o testemunho ardente que se opõe ao estado inaceitável das coisas. (GOYET, 2019, p.118)

Apesar de se referir à poesia épica do Séc. XX, aliamos-nos à Goyet na compreensão de que, junto ao universo de *The Last of Us*, o conflito atravessado por seu protagonista se dá, não em relação a oposições morais de ordem coletiva, mas subsiste como um objetivo interior de sua própria consciência e de sua relação com um passado traumático. Dessa forma, parece-nos particularmente interessante destacar que as atualizações do discurso épico também se dão no nível da recepção do game e da série, já que o senso comunitário de nação não parece conviver pacificamente com os anseios individuais do homem moderno. Esse processo é mediado pela atualização mítica, neste caso pelo mito de Orfeu, e que confronta o humano e o sobrenatural, diretamente relacionado ao plano maravilhoso da matéria épica. O herói (ou anti-herói) desta narrativa prioriza seu amor incondicional, assim como Orfeu, no entanto rebelando-se contra a imposição de seu destino e, por isso, agindo contrariamente às expectativas da coletividade que buscariam restituir os valores de uma nação.

Referências Bibliográficas

BOLTER, Jay-David & GRUSIN, Richard. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge/Massachusetts : The MIT Press, 2000.

BURGOYNE, Robert. **The epic film in world culture**. New York : Routledge, 2011.

FERREIRA, Emmanoel Martins. **Games, imersão e interatividade: novos paradigmas para uma comunicação lúdica**. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2007.

GOYET, Florence. A vitória do vencido. In: **Revista Épicas**, ano 3, n. 5, p. 114-120, Jun 2019. Disponível em: https://www.revistaepicas.com/files/ugd/ccf9af_9a254460f8ef42e2829327b15abe0515.pdf

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

MAGERSTÄDT, Sylvie. **Philosophy, myth and epic cinema: beyond mere illusions**. Maryland : Rowman & Littlefield International, 2015.

MAIA, Yann Dias da Silva. **A obra kafkiana em Resident evil: Revelations 2: leitura, imersão e interatividade através dos games**. São Cristóvão, 2023. 100 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe.

MENDONÇA, Fernando. Atualizações do épico no cinema de Straub & Huillet. In: VILA MAIOR, Dionísio; FONTES, Maria Aparecida. **Multiculturalismo épico**. Lisboa: CLEPUL, 2020, p. 65-76.

RAMALHO, Christina. Em torno do épico: outras contribuições teórico-críticas, hibridismo, heroísmo, mito e história. In: Anazildo Vasconcelos da Silva & Christina Ramalho. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 177-345.

SALEMA, V. de A. G. O mito de Orfeu nas metamorfoses de Ovídio. **PRINCIPIA**, n. 29, p. 1-8, 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/principia/article/view/13982>

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

The Last of Us wiki. Disponível em: https://thelastofus.fandom.com/wiki/The_Last_of_Us. Acesso em: 12 de jan. de 2024.



Revista Épicas

Ano 9 - N. 17 - Junho 2025
ISSN 2527-080X

Seção Livre
Sección libre



RAMALHO, Christina; SILVA, Mariana Militão da. Eva Perón como heroína épica popular: uma análise de *Evita, del 17 de octubre a la caída*, de Alfredo Carlino. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 71-89. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.7189>

**EVA PERÓN COMO HEROÍNA ÉPICA POPULAR:
UMA ANÁLISE DE EVITA: DEL 17 DE OCTUBRE A LA CAÍDA, DE ALFREDO CARLINO**

**EVA PERÓN AS POPULAR EPIC HEROINE:
AN ANALYSIS OF EVITA: DEL 17 DE OCTUBRE A LA CAÍDA, BY ALFREDO CARLINO**

Christina Ramalho⁴⁸
Mariana Militão da Silva⁴⁹
Universidade Federal de Sergipe

RESUMO: Este relato integra resultados de pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal de Sergipe, com o objetivo de investigar traços do gênero épico na obra *Evita: del 17 de octubre a la caída*, do poeta argentino Alfredo Carlino. Através de poemas interrelacionados que narram feitos históricos e simbólico-míticos de Eva Perón, o autor a apresenta como uma figura heroica e reflete sobre sua trajetória como tal. O estudo propõe uma reflexão sobre como a poesia engajada e a tradição épica se entrelaçam, a partir do trabalho literário com um tema que envolve lutas políticas, sociais e resistência. A partir da teoria épica do discurso de Anazildo Vasconcelos da Silva, de categorias sobre o gênero épico de Ramalho, além de registros críticos sobre a história de Eva Perón, a obra de Carlino será enfocada em sua dimensão épica, com destaque para uma heroína que não conquistou territórios com espadas, mas que, por meio de palavras, coragem e ações voltadas para o bem comum, se inscreveu como matéria épica na cultura argentina.

⁴⁸ Doutora em Letras (UFRJ, 2004), com Pós-Doutorado em Estudos Cabo-Verdianos (USP/FAPESP, 2012), em Estudos Épicos (Université Clermont-Auvergne, 2017) e em Historiografia Épica (Universidad de Buenos Aires, 2022), é professora-associada do Departamento de Letras Vernáculas (DLEV) da Universidade Federal de Sergipe. Em 2013 idealizou e criou, com 27 membros-fundadores, o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP (www.cimeep.com). É autora e organizadora de 47 livros/e-books de teoria, crítica e historiografia literária, além de poesia, contos e crônicas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8298-698X>.

⁴⁹ Graduanda do Curso de Letras, campus Itabaiana, da Universidade Federal de Sergipe; membro temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos, o CIMEEP e pesquisadora vinculada ao projeto de Iniciação Científica (2024-2025) intitulado “Representações históricas e épicas em quatro poemas longos sobre Eva Perón” (PIE 13856-2024), de autoria da professor-doutora Christina Bielinski Ramalho. ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0009-4309-5787>.

Palavras-chave: gênero épico, matéria épica, Eva Perón, Alfredo Carlino.

ABSTRACT: This report includes the results of research carried out as part of the Institutional Scientific Initiation Scholarship Program (PIBIC) at the Federal University of Sergipe, with the aim of investigating traces of the epic genre in the work *Evita: del 17 de octubre a la caída*, by the Argentine poet Alfredo Carlino. Through interrelated poems that narrate Eva Perón's historical and symbolic-mythical deeds, the author presents her as a heroic figure and reflects on her trajectory as such. The study proposes a reflection on how engaged poetry and the epic tradition intertwine, based on literary work with a theme that involves political and social struggles and resistance. Based on Anazildo Vasconcelos da Silva's epic discourse theory, Ramalho's categories on the epic genre, as well as critical records on the story of Eva Perón, Carlino's work will be focused on in its epic dimension, highlighting a heroine who did not conquer territories with swords, but who, through words, courage and actions aimed at the common good, became an epic subject in Argentine culture.

Keywords: epic genre, epic matter, Eva Perón, Alfredo Carlino.

Introdução

Comencé a escribirlo en la década del 70. Llevaba 14 poemas cuando estalló la ferocidad de 1976. Era el 24 de marzo y quedó registrado como el día de la muerte y la entrega del país. Claro está, para eso mataron. No fue porque sí, ni como un signo ideológico, contra otro. Fue la clara concepción de organizar la derrota popular, venciéndonos, a través de la muerte y el terror hasta ese momento desconocido.

Alfredo Carlino, *Evita: del 17 de octubre a la caída*

O livro *Evita: del 17 de octubre a la caída*, publicado em 1996 pela editora Catálogos, de Buenos Aires, tem como autor o poeta, jornalista, boxeador e militante político Alfredo Carlino, nascido no dia 17 de outubro de 1932 durante a chamada “Década Infame”, um período conturbado na política e econômica da Argentina⁵⁰. Carlino fala sobre ter renascido no dia 17 de outubro de 1945, evento que o levou a participar do movimento peronista. Durante a ditadura militar, ele foi alvo de perseguições devido ao seu envolvimento político e literário, Carlino perdeu alguns manuscritos, bens pessoais, foi exilado e censurado. Contudo, ele nunca abandonou sua luta por justiça social. Faleceu no dia 25 de março de 2018 aos 85 anos.

A obra contém uma apresentação do próprio autor intitulada “*Como en la vida, este libro está poblado de vicisitudes*”, em que ele conta toda a perseguição política que sofreu a partir de 24 de março de 1976, que teve episódios como a violência contra seus próprios pais; a entrega de sua casa a desconhecidos; o roubo de sua produção literária, incluindo os 14 poemas dedicados a Eva Perón referenciados na epígrafe acima. Vejamos um pouco do que ele nos conta:

Fueron años del espanto, llenos de dolor. Cada día perdíamos varios compañeros de lucha o amigos que eran entrañables, fue una época canallasca y miserable, donde

⁵⁰ A Wikipédia traz informações biobibliográficas sobre o poeta argentino e cita suas obras: *17 de octubre, la celebración de la multitud ardida* (2014); *Poemas. 50 años con la poesía* (2008); *Bailarín canyengue* (1999); *Evita: del 17 de octubre a la caída* (1996); *Perón, siempre de Juan* (1986); *Buenos Aires tiempo Gobby* (1970); *Ciudad del tango* (1966); *Chau, Gatica* (1964); *Poemas ciudadanos* (1959) e *El cuaderno de Mabel* (1958). Ver em https://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Carlino.

habían colocado al pueblo como víctima de una pseudo guerra, hecha por bandos, con la filosofía “del que no está conmigo, es el enemigo”. Y la mayoría de los muertos y perseguidos no pertenecían a ninguno de los dos, nosotros defendíamos al pueblo pacíficamente y fuimos sometidos a la locura, de la cual no éramos responsables. No fue una guerra. Sectores militares ciegos salieron a matar a su pueblo, con un puñado de loquitos o servicios que se habían autodenominado, ser nuestros salvadores sin que nadie se los pidiera. Me refiero a la conducción y no a aquellos muchachos que soñaron y murieron. (CARLINO, 1996, p. 7)

Como se constata, a produção literária de Carlino sofreu violentos ataques da ditadura militar e somente após muitos anos ele pôde completar o projeto de dedicar a Eva Perón uma obra que desse tratamento lírico à sua existência e ao significado de sua figura histórica para a cultura argentina. Esse tratamento, contudo, extrapola o universo lírico, pois o que se vê, na leitura da obra, é uma composição que reúne lirismo e narração de forma coesa e integrada.

Além de seus próprios enfrentamentos, Carlino também aborda, nesse texto de abertura, o ódio destinado a Eva pelos opositores ao peronismo. Ele relembra como ela atuava política e socialmente, descrevendo alguns de seus gestos:

Eva volvía tarde a su casa porque atendía hasta el último desamparado. Y le resolvía su problema con hechos. Para eso se había creado la Fundación de Ayuda Social. Nunca regresaba a su casa hasta no ver a la última, generalmente eran mujeres enfermas o viejas. Fue la única mujer que ante el horror de empleados y secretarios se abrazaba a los leprosos o enfermos infecciosos. (CARLINO, 1996, p. 13)

Carlino comenta que a oposição se baseava, por exemplo, nos horários de regresso de Eva Perón à sua casa para levantar suspeitas acerca de seu comportamento moral. O autor ataca essa postura difamatória e realça as características humanitárias e revolucionárias de Evita.

Evita: del 17 de octubre a la caída, assim, reúne 43 poemas interrelacionados, que compõem, em conjunto, um poema longo e engajado, com 1.136 versos, cujo propósito é honrar a história e a memória de Eva Perón, destacando sua influência no movimento peronista. Em consonância com a “divisão em partes” (Ramalho, 2014) que caracteriza, em geral, as epopeias, a obra de Carlino é dividida em três partes, com nítida organização cronológica, sobre as quais falaremos mais adiante.

Em tom épico-heróico, com passagens que também nos fazem pensar na ode, o autor exalta a figura de Evita, elevando seus feitos a um nível que transcende o plano histórico para alcançar o plano maravilhoso – característica estrutural dos poemas épicos. Por seu legado, Eva Perón vai sendo descrita, no decorrer dos poemas, como uma heroína, eternizada pelas conquistas e tragédias que envolvem sua vida. Ao mesmo tempo, no âmbito dos referentes históricos, o poema retrata o dia a dia e os enfrentamentos daqueles que se fizeram oposição à ditadura prestes a ser implantada no país com o golpe que tirou Juan Perón do poder em 9 de outubro de 1945. Esse enfrentamento resultou vitorioso em 1945, mas, em 1955, com Eva Perón já falecida (1952), um novo golpe militar derrubaria

o governo de Perón, que só retornaria ao país em 1973, para ser novamente eleito presidente. Sua morte, em 1974, deixaria na presidência sua então esposa e vice-presidente, Isabel Perón, deposta em 1976 por novo golpe militar. A ditadura durou até 1983. Alberto Carlini viveu toda essa experiência.

A quarta capa do livro sintetiza a imagem mítica de Evita que a obra, em seu conjunto de poemas, apresenta. O poema ali apresentado integra a segunda parte e, como veremos adiante, compõe o que chamamos de “plano maravilhoso” da epopeia (SILVA, 2007):

*Cuando moren las Evas,
suelen nacer millones de pájaros.
Multitud de cantares
poblados de luz
de esquinas y paisajes
y un sueño que crece en el sueño,
gravitando en la multitud conciente.
Y van naciendo otras Evas,
cada Eva en el fuego de Eva.
Y estallan
madurando en el sueño
millones de sueños,
encaminados sobre las vertientes
del viento frutal,
y los signos encantados.
(CARLINI, 1996, p. 52)*

Destacadas algumas características específicas da obra, que já apontam para o vínculo com a poesia épica, sublinhamos que o objetivo de nossa abordagem é justamente delinear com mais precisão os momentos em que o tom épico se destaca em *Evita: del 17 de octubre a la caída*.

Na atualidade, o épico é um gênero relativamente pouco discutido, sobretudo no ambiente escolar. Tal ausência torna os estudos sobre o tema mais desafiadores e exige uma base teórica sólida. A partir dos estudos do semiólogo brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva, que, nos anos 80 do século XX, como professor e pesquisador da UFRJ, desenvolveu a teoria intitulada “Semiotização épica do discurso”, é possível compreender como o épico pode ser reconfigurado e relacionado a obras, como a de Carlini, ainda que as obras em si não demonstrem uma explícita intenção épica. Considerando que há correntes e nomes de peso que, de certo modo, decretaram a morte do gênero e o anacronismo de produções épicas depois do século XVIII, é compreensível que muitos poemas longos tenham sido criados sem que se pensasse nessa categoria de gênero. A teoria de Silva e de outros/as especialistas⁵¹ demonstram, contudo, que a presença do gênero épico, renovado e também representado em

⁵¹ O CIMEEP, com quase duzentos membros de diferentes países, é fonte para se ter conhecimento do desenvolvimento dos estudos épicos através dos tempos. Pesquisadores e pesquisadoras como Florence Goyet, Delphine Rumeau, Charlotte Krauss, Saulo Neiva, Abdoulaye Keita, Dante Barrientos Tecún, Cristina Fernández, Raúl Marrero-Gente, entre muitos/as outros/as, são exemplos da diversidade de abordagens teóricas e críticas relacionada ao gênero épico, suas transformações e subgêneros. Outra fonte relevante é o *Projet Épopée*, criado e desenvolvido por Florence Goyet em 2015, com o intuito de reunir referências e textos científicos sobre o gênero épico. Ver: <https://epopee.hypotheses.org/>

subgêneros como o cinema épico, o teatro épico, o cordel épico etc., exige maior atenção da crítica literária.

O gênero épico, em visões críticas mais superficiais, é frequentemente reduzido à exaltação de heróis e seus feitos grandiosos, narrados em poesia. Essa definição, no entanto, é bastante limitada. Para que um poema longo seja considerado épico, é necessária a presença de um conjunto de elementos que, na verdade, se configuram como os principais aspectos constitutivos da matéria épica, como aponta Ramalho (2014, p 36): “a dupla instância de enunciação, o plano histórico, o plano maravilhoso, o plano literário e o heroísmo épico”. Segundo Silva e Ramalho (2007), a explicação frequentemente utilizada para definir o épico como um gênero esgotado que teria sido substituído pelo romance negligencia a permanência – ainda que sob outras roupagens – de elementos fundamentais que compõem a estrutura épica e que se fazem presentes em todos os tempos na produção literária universal.

Em torno dessa incongruência entre teoria e produção literária, cabe ressaltar que a formulação aristotélica, centrada na epopeia grega, acabou por influenciar fortemente essa visão de que o gênero épico teria se estagnado dado que a épica homérica se tornou uma espécie de paradigma definidor do gênero. Como afirma Silva, “a formulação aristotélica restringe-se à epopeia grega, de modo que sua aplicação indiscriminada, através dos tempos, impossibilitou o reconhecimento de epopeias legítimas fora do âmbito clássico” (2007, p. 46). O autor ainda reforça que

/.../ tudo que ele [Aristóteles] afirma sobre a epopeia, por exemplo, embora esteja absolutamente correto, só vale para aquela manifestação do discurso épico que constituiu o corpus criticamente delimitado, a epopeia grega, e não para todas as demais manifestações posteriores desse mesmo discurso. (SILVA, 2007, p. 48)

Apesar de não apontar explicitamente para o gênero épico e ter declarado, na abertura da obra que

*Me alegra mucho, poder reaparecer, con un libro de difícil construcción.
El abordaje a personas históricas, desde el lirismo del canto, evitando lo panfletario,
tienen secretas dificultades a resolver.
Aquí les entrego el libro, que sale como todos los míos, desde la sangre. Son
metáforas, imágenes que partieron desde la realidad que viví, junto a mi pueblo,
espero que sea un libro logrado poéticamente. Si lo logré o no, deberán decirlo
ustedes, mis lectores, sea del signo ideológico o filosófico que sean.* (CARLINO, 1996, p. 14)

Carlino acentua o conteúdo histórico e também o recurso metafórico e, com isso, como veremos, consegue criar uma epopeia moderna, marcada por feitos coletivos, lutas políticas e, principalmente, pela figura heroica de Eva Perón.

Essa transposição do épico para a poesia social latino-americana mostra como o gênero pode ser reinventado de diversas formas e podemos usar isso para refletir sobre os conflitos e ideais do século XX.

Apesar de existirem poucas publicações disponíveis on-line acerca da obra de Carlino, temos as impressões de Washington Cucurto, na coluna “*La ciudad de la furia*”, do jornal virtual *Crítica de la Argentina*: “*Hoy en día, en que todo es blog y Facebook, es bueno pegarse un baño de buena literatura y leer los poemas de Carlino. Una épica urbana que testimonia grandes triunfos y luchas, fracasos y fantasías varias*” (2009, p. 38). Como se vê, ao identificar a poesia de Carlino como uma “épica urbana”, Cucurto identifica em sua obra justamente o caráter épico que aqui apontaremos.

Por fim, fazendo alusão ao título do livro, vemos que nele se destaca o “17 de outubro de 1945” como um momento crucial, no qual Evita é representada como um símbolo de esperança, justiça social e amor ao seu povo. Sobre esse dia, nos falam Ramalho e Menezes (2025) que Eva Perón

foi personagem fundamental no movimento peronista, com destaque para sua atuação no dia 17 de outubro de 1945, em que uma grande mobilização popular na Praça de Maio conseguiu que Juan Perón, que havia sido preso por razões políticas, fosse libertado e conduzido ao balcão da Casa Rosada, de onde falou para o público, dando início à trajetória que o levaria à presidência. (RAMALHO; MENEZES, 2025, p. 11)

Feitas essas considerações iniciais, passamos a informações mais específicas sobre Eva Perón e, em seguida, apresentamos as análises que se configuram como o objetivo principal desta abordagem.

Algumas palavras sobre Eva Perón

María Eva Duarte de Perón (1919-1952) foi uma mulher de suma importância para a história argentina. Durante sua curta vida, promoveu mudanças significativas e conquistou avanços sociais que marcaram a nação. Nascida em Los Toldos, no dia 7 de maio de 1919, enfrentou desde a infância a pobreza e o preconceito, por ser filha de uma relação extraconjugal. Ainda jovem, sofreu com a rejeição de uma sociedade conservadora e elitista, o que se intensificou após tornar-se primeira-dama, pois parte da burguesia se recusava a aceitar que uma mulher de origem humilde ocupasse uma posição de tanto prestígio (ROSEMBERG, 2019).

Eva Perón lutava constantemente por justiça social. Foi graças a ela que as mulheres argentinas conquistaram o direito ao voto e começaram a ocupar cargos públicos como destaca Julia Rosenberg, em seu livro *Eva y las mujeres: historia de una irreverencia*: “*El 1 de mayo de 1952 asumieron las nuevas y primeras legisladoras en el Congreso. Por primera vez en la historia un grupo de mujeres se sentaron en los sillones de las Cámaras de Diputados y Senadores para sesionar en igualdad de condiciones que los hombres*” (ROSEMBERG, 2019, p. 136).

No âmbito de sua atuação política, Eva Perón criou programas de assistência social, fundou o partido peronista feminino para os pobres — os “descamisados”, como os chamava — e sempre priorizou os necessitados. Faleceu em 26 de julho de 1952, aos 33 anos, vítima de um câncer. Sua

partida causou impacto mundial, pela maciça manifestação de dor dos argentinos diante da perda de sua líder. Seu funeral contou com a presença de milhares de pessoas e foram dias de velório na tentativa de que a população argentina pudesse se despedir da amada primeira dama. No entanto, sua morte não apagou seu impacto: Eva tornou-se símbolo de resistência, justiça e inspiração para o povo argentino. Sobre isso também nos conta Rosemberg:

/.../ sus enemigos debían reconocer que "ninguna alcanzó su influencia". El velorio causó un impacto tan fuerte que hasta incluso la revista norteamericana Life admitió que el dolor de los argentinos no podía ser el producto "de las exigencias de ningún dictador, como lo es su marido Juan Perón. Fue genuino y profundo y reveló que Evita ,que contribuyó poderosamente a llevar a su pueblo hacia el totalitarismo y la bancarrota, había ganado también su amor. (ROSEMBERG, 2019, p. 143)*

Infelizmente, sua morte também foi marcada por atrocidades. Após um golpe militar que depôs Juan Domingo Perón, seu corpo embalsamado foi sequestrado pelos militares, utilizado como escudo político e levado para fora do país. Durante 16 anos, o corpo de Evita passou por abusos e maus-tratos. Numa tentativa de apagá-la da história e fazer com que a nação a odiasse, os militares e políticos de oposição ao peronismo tentaram de tudo para distorcer a história no intuito de “desperonizar” o país. Ainda assim, sua memória resistiu e resiste até os dias atuais, quando o ódio destinado à imagem de Eva Perón pelos anti-peronistas ainda faz circular matérias que buscam difamar a imagem dela.

Trataremos, a partir de agora, do recorte épico pretendido, destacando, desde já, que, pela limitação do espaço, faremos alguns recortes, de modo que fiquem visíveis os pontos de aproximação de *Evita: del 17 de octubre a la caída* com o gênero épico, a ponto de nos sentirmos confortáveis em chamar essa obra de Alberto Carlini de poesia épica.

Sobre *Evita: del 17 de octubre a la caída*

Para destacar os aspectos épicos da obra de Carlini, é necessário trazer os conceitos teóricos básicos que nos norteiam. Iniciamos com o conceito de “matéria épica”:

[...] a matéria épica é uma construção coletiva, gerada no seio de uma determinada cultura, mediante a adição de uma aderência mítica a um acontecimento histórico que, por uma singularidade intempestiva, ultrapassa os limites da experiência comunitária. No exato momento em que ocorre, o feito histórico é apenas realidade e o seu relato é história. Mas se esse feito é grandioso e fantástico, a ponto de ultrapassar o limite do real, isto é, capaz de ultrapassar a capacidade de compreensão do homem da época de sua ocorrência, começa a gerar uma aderência mítica que o desrealiza como história e, com o passar do tempo, a ele se funde, constituindo então uma matéria épica. (SILVA, 2007, p. 54-55)

É inegável que Eva Perón, a Evita, se configura como uma das mais conhecidas matérias épicas da cultura argentina. E isso se justifica, por exemplo, pelo incontável número de produções artísticas e literárias que têm sua figura como tema.

A matéria épica, integrando história e mito, se materializa numa epopeia através dos planos histórico e maravilhoso, respectivamente. Assim, ao se analisar um poema longo, por exemplo, com vistas a reconhecer sua possível epicidade, é fundamental verificar como se dá a presença desses planos. O modo como o/a poeta que escreve o poema organiza a linguagem, a estrutura e a própria fusão entre os planos histórico e maravilhoso constitui o terceiro plano a ser investigado: o plano literário.

A instância de enunciação épica, dada a natureza híbrida da epopeia, é nomeada 'eu lírico/narrador:

O discurso épico caracteriza-se por sua natureza híbrida, isto é, por apresentar uma dupla instância de enunciação, a narrativa e a lírica, mesclando, por isso mesmo, em suas manifestações, os gêneros narrativo e lírico. Daí a presença na epopeia de um narrador e de um eu lírico, ou melhor, de uma instância de enunciação híbrida, nomeada eu lírico/narrador. ((SILVA, 2017, p. 11).

Ressaltamos, mais uma vez, que o objetivo de nossa abordagem parte de um pressuposto muito bem sintetizado por Saulo Neiva: "a 'permanência' da epopeia só pode ser assegurada se considerarmos as transformações que ela sofreu ao longo dos séculos" (NEIVA, 2009, p. 42). Diante disso, passamos à reflexão sobre *Evita: del 17 de octubre a la caída*.

Como foi destacado anteriormente, a obra, reunindo um total de 43 poemas, se divide em três partes. Vejamos, já pensando no plano literário, como cada parte está configurada, para, a partir disso, realizar a abordagem de cada uma delas.

A primeira parte da obra, intitulada "*Evita hasta su muerte*", contém 18 poemas sem preocupação com metrificacão ou rima. São eles: "*El barrilete que no cesa*", "*La muchacha del 17*", "*Memoria del combatiente*", "*El nacimiento*", "*Los 'grasas'*", "*La conciencia*", "*La Patria morena*", "*La movilización del pueblo*", "*Evita la ternura de un pueblo*", "*Los 'Don Nadie' protagonizaban la historia*", "*Ella, en el amor adolescente**", "*Trabajo y previsión*", "*Desde el espanto*", "*La muchedumbre avanza o construir la sociedad más justa*", "*Canción para Evita*", "*Te busco*", "*Signada por la Década del 40*" e "*En la fragua*". A vida de Evita se mistura com a própria vida do eu lírico que narra episódios de seu próprio envolvimento com os fatos da realidade argentina de então. O dia 17 de outubro de 1945 é o ponto de partida para a fixação de Evita como o paradigma simbólico que dará força à resistência popular. Essa fusão entre lirismo e narração nos permite associar a voz poemática à instância de enunciação épica, o eu lírico-narrador, que, em muitos trechos, se dirige à própria Eva Perón, como que rememorando o passado vivido, como forma de realçar o caráter mítico de Evita.

A segunda, *“Eva Perón en la Resistencia Popular”*, apresenta 16 poemas também sem métrica fixa e uso de rimas, a saber: *“La juventud de la Resistencia”*, *“Los príncipes de la revancha”*, *“El amor multitudinário”*, *“Fusilamiento de la Esfinge”*, *“Tríptico sobre la muerte”*, *“Nacerán los pájaros”*, *“Ella”*, *“Eva en la Resistencia”*, *“La movilización popular”*, *“Los caños de la ‘Resistencia’”*, *“En la parábola de las iras y las flores”*, *“Necesaria y nuestra”*, *“Te busco”*, *“Tal vez fue, el afirmar el Derecho Obrero”*, *“A través de mi conciencia el pueblo habla”* e *“La Fundación de Ayuda Social”*. Essa parte privilegia o espírito de resistência que uniu jovens em torno do objetivo de combater as injunções ditatoriais e dá continuidade ao impacto simbólico da presença de Eva Perón como referência maior desse espírito.

A terceira e última, *“Nuestra Evita Hoy”*, traz apenas 9 poemas, de igual característica de estilo. Os poemas se intitulam: *“Levantando la hoguera de iras”*, *“Encendida de palabras”*, *“Siempre vuelves”*, *“Nada muere si vivió en la historia”*, *“Un pensamiento vivo”*, *“Aún resisto”*, *“La inolvidable mujer pájaro”*, *“La predestinada del sur”* e *“Tan en la memoria y en la eternidad”*. Os títulos apontam para o investimento no plano maravilhoso, já que Evita é caracterizada como a “predestinada do sul”, a “mulher pássaro” e um nome eternizado na história.

A comparação entre as partes nos permite constatar a repetição do título *“Te busco”* e de palavras como *“memoria”*, *“historia”*, *“pueblo”*, *“Ella”*⁵², *“Resistencia”*, *“iras”* e *“amor”*. Esse campo semântico nos remeterá todo tempo ao conflito gerado no seio da tensão política que levou a Argentina a ser tomada pelas forças militares ditatoriais e violentas. O que sintetiza o plano histórico da obra. Cada parte, entretanto, terá seu papel na estrutura épica que nela reconhecemos.

A primeira parte, **Evita hasta su muerte**, tem início com o poema a seguir:

*Enorme,
fabulosa.
Aún en el descanso de lo etéreo.
Aún en la hondura silenciosa de la eternidad
en la trastienda de la vida
sigue sin dormir por nosotros
incitándonos.
Remontando el grito,
como el barrilete que no cesa.
(CARLINO, 1996, p. 17)*

O eu lírico/narrador, nesse poema de abertura, qualifica a grandeza de Eva Perón, cuja fora, mesmo depois de sua morte, continua a incitar o povo argentino a resistir às injunções. Esse poema cumpre, segundo a teoria épica do discurso, a função de proposição, ou seja, apresenta a matéria épica do poema. Segundo Ramalho (2014):

⁵² Em nota de rodapé, Carlino se refere a “Ella”: *“Ella era hija de un conocido militante de izquierda que peleó en la guerra civil española: nos conocimos en Julio en una rabona en los bosques de Palemo, donde iban los rateros, y estrechamos nuestros vínculos militantes en la lucha callejera y fundamentalmente, en los días previos al 17; fue un amor adolescente, con la misma brevedad que caracteriza a ese estado del ser, pero lo creíamos importante y eterno. Lo evoco para mostrar aquella pasión adolescente de la década del ‘40”*. (1996, p. 33)

/.../ uma proposição pode vir nomeada ou não, aparecer em verso ou em prosa. Além disso, ela pode receber outros nomes, alguns, inclusive, reveladores da criatividade da obra. É igualmente possível que um autor (ou uma autora), não consciente da natureza épica de seu texto, em função de guardar o registro das manifestações clássicas, inicie seu poema longo com um texto no qual se reconheça o conteúdo de uma proposição, ainda que não seja uma inserção proposital no sentido de compô-la como parte específica de um texto épico. A proposição, em suas diversas formas, promove uma espécie de ritual de iniciação da leitura. (RAMALHO, 2014, p. 33)

Evita: del 17 de octubre a la caída, assim, tem início com um poema que já destaca Eva Perón como matéria épica, visto que, mesmo morta, segue “sem dormir”, incitando o povo argentino à luta. Evita continua agindo, mesmo quando parece que tudo está acabado e, nessa primeira parte, ela já é apresentada como uma figura impossível de ser detida.

O poema “*La muchacha del 17*” sintetiza, por sua vez, o impacto da imagem de Eva Perón no contexto do evento de 17 de outubro de 1945, para o eu lírico/narrador, que também é personagem da narrativa implícita no conjunto de poemas. A observação de alguns trechos por nós sublinhados demonstra que tanto o plano histórico quanto o maravilhoso já estão integrados:

*Su nombre me llegó
como un tumulto.
Era casi un niño y militaba.
Su nombre me estalló detrás de la aurora
Era de madrugada en Buenos Aires,
el calor nos golpeaba y la pasión preparaba su incendio.
Iba a darse el día,
fruta embarazado, de pie y para siempre.
Ibamos a inventarlo todo.
La muchedumbre,
aquella muchacha en el deseo,
el Coronel para siempre.
Contarles a los otros,
durante una vida,
como fue, lo que fue, en la eternidad.
Iba a darse el día y sería 17.
y no sabíamos nada.
Ella me llegó desde la lucha.
Ella, con sus ojos banderas
y su piel de alondra...
Ella, cantaba como una llamada
hasta herir el espacio.
Me llegó desde la sangre,
con la muerte Passaponti⁵³,
esa mutilada adolescencia que soñaba.
Me llegó desde el aire y canto,
desde la bronca y la herida,*

⁵³ “El ataque contra los peronistas se inició alrededor de la 1 y cesó recién una hora y media después. Dos muertos y más de 30 heridos fue el cruento saldo de los disparos. Un joven militante nacionalista, Darwin Passaponti, de 17 años, estudiante de la “Mariano Acosta”, malherido en el rostro, murió esa madrugada en el Hospital Duran. El otro muerto fue Francisco Ramos, empleado de 24 años...” Fonte: “<https://todoperon.org/18-de-octubre-de-1945-cae-asesinado-darwin-passaponti-primero-martir-de-la-revolucion-justicialista/>”. Acesso em 24/05/25.

*desde la vida y la muerte,
 desde la eterna ternura revolucionaria,
 tan llena de amor,
tan llena de guitarras,
de palomas y vidalas,
de viejas haraposas,
de viejos, imposible dormir en la calle.
 Me llegó invicta, memorial y victoriosa.
 Me llegó sin saberlo,
 era la historia
 y uno participó como si nada.
 Me llegó como todo,
 en el tumulto de la calle
 y en medio de la lucha.
Linda y total, vestida de estrellas,
de violines en su rostro.
 Vital de odios,
porque amaba, tanto y tanto a su pueblo.
 Me llegó con sus soles,
 sus gestos, sus todos.
 Nunca la pureza tuvo más identidad,
 que en su bello nombre.
 Su ternura sigue creciendo y contiene la misma rebeldía.
 Ella, la invicta, muchacha del 17,
 fue después eternamente nuestra
 aún flamea en la multitud
 y sigue cantando
 como una llamarada.
 (CARLINO, 1996, p 17-18)*

Essa passagem ao lermos percebe-se o momento em que o eu lírico/narrador relata como a experiência de seu primeiro contato com Evita (ainda não nomeada no poema) deixou-lhe uma marca profunda em sua vida e na vida do povo (“*aún flamea em la multitud*”). Símbolo poderoso da juventude engajada, da rebeldia que ama, da luta do povo, ela é retratada com beleza e coragem, com uma ternura intensa que nasce das ruas, das batalhas, da dor e da esperança. Ela carrega em si a memória dos companheiros caídos, como Passaponti, e transforma essa dor em força. Mesmo que tenha morrido ou desaparecido, sua presença continua viva e invencível, pulsando na multidão, ardendo como uma chama que canta e resiste.

Em outros poemas ainda da primeira parte surgem referentes históricos mais explícitos, como veremos nos trechos abaixo:

*Era aquella adolescencia, tan nuestra,
 en el fervor de Octubre.
 Soñábamos con la aurora,
 desnuda de maleficios
 y cantábamos a la Nación, “Justa, Libre, Soberana”.
 (“Memoria del combatiente”⁵⁴, 1996, p. 20)*

⁵⁴ Após o título, esse poema traz a seguinte epígrafe: “Homenaje al poeta mártir, asesinado el mismo 17 de octubre. Al retirarnos la columna más joven, con estudiantes secundarios fuimos baleados a mansalva desde el diario “Crítica”; junto a Darwin, murieron otros y hubo muchos heridos.” (CARLINO, 1996, p. 20)

*Venga Coronel, nadie parte sin Usted.
Se huele el regreso de los expatriados,
San Martín, Bolívar, Artigas,
Moreno, Monteagudo, Rosas, Alem, Irigoyen.
Somos los descamisados, los sin ropa,
los despojados de siempre.
Y este sueño nos vestirá de historia.
("Memoria del combatiente"⁵⁵, 1996, p. 20)*

*Han enarbolado astas y banderas de gritos
vienen con bombos y cánticos populares.
Repiquetean, Eva, repiquetean,
estremece el sonido del parche,
es el desarrapado de la historia,
llegan tronando las calles ciudadanas.
Ahora se saben solidarios,
ya no son más el uno,
andan cantando del brazo y en multitud,
en cada alpargata deshilachada
nacerán millares de libros.
("La movilización del pueblo", 1996, p. 28)*

*Gruñían los guarangos del lavado de pies
en la sagrada fuente de la plaza
y se contorneaban
golpeando la atmósfera,
con ese sonido ronco, memorial,
de adherencia a un mundo nuevo,
sin la ferocidad social que agobiaba
iban los grasas, musicalizando las calles solemnes
llenaban de canciones y sonaban en la propuesta
con un mundo más igual,
más de todos.
("Los 'Don Nadie' protagonizaban la historia", 1996, p. 31)*

*Juntos
desde el pueblo,
queríamos saldar deudas,
testimoniando desde el clamor del tiempo
la imposición de nuevos derechos
para finiquitar la leyenda del país colonial.
("Desde el espanto", 1996, p. 35)*

De outro lado, há poemas que trabalham mais a dimensão mítica da figura de Eva Perón, dando-lhe tratamento mais metafórico, como se vê em "*Evita la ternura de un Pueblo*" e em "*Canción para Evita*":

Evita la ternura de un pueblo

"Vengo del pueblo, ese corazón rojo que sangra y llora y se cubre de rosas al cantar"

⁵⁵ Após o título, esse poema traz a seguinte epígrafe: "*Homenaje al poeta mártir, asesinado el mismo 17 de octubre. Al retirarnos la columna más joven, con estudiantes secundarios fuimos baleados a mansalva desde el diario "Crítica"; junto a Darwin, murieron otros y hubo muchos heridos.*" (CARLINO, 1996, p. 20)

(Navidad de 1946 en el mensaje radial a las mujeres).

*Rosa muchacha
Rosa de sueños
rosa en el combate
Rosa de fuego
rosa en el canto
y rosa en la flor.
Rosa en el aire,
Rosa cristal
más cristal que la transparencia.
Rosa muchacha
tan linda, tan suave como el terciopelo.
Rosa en la mirada
Rosa en la ternura
Rosa en el odio del oprimente
Rosa en la furia del saqueado.
Rosa más rosa que la misma rosa.
Aquí y hoy te amo, muchacha,
no como un hombre
sino como tu pueblo.
(CARLINO, 1996, p. 29)*

Qué hechizos y que magia
envolvían tus palabras,
tu dulce acontecer
de muchacha en el alba.
Cómo era
esa llaga de padecer de otoño
y olvidar los inviernos.
Tenía que ver con septiembre
tu interioridad de palomas.
Toda la primavera se juntaba en tu pecho
y cantaban,
era un sueño de relámpagos
sobre la bruma otoñal.
Un ángel de luz
abriendo el ventanal
del trabajador sepultado.
Eras la rosa y el sol,
el barrio y la canción.
Sabías tanto de música,
tanto de poesía,
de ahí también de nuestro dolor.
Venías con la luz
a encender la intimidad,
la razón de la alegría.
Traías un sol elemental
para vestirnos
el desparpajo de tanto olvido.
Traías la intimidad del sol
para vestirnos,
la angustia de tantas ausencias.
Olorosa de un tiempo de bondad,
de calles transitadas por arcángeles
que brotaban como hongos.

Cuando asomadas tu ancha sonrisa.
Y tu amor,
imparable.
(CARLINO, 1996, p. 38-39)

Como se vê, ao mesmo tempo em que o eu lírico/narrador, inserido no evento narrado, traz detalhes da experiência popular do 17 de outubro, configurando um registro histórico costurado pela memória, faz-se relevante o papel de Eva Perón e sua projeção, desde ali, no plano mítico da heroína que move a multidão.

Na segunda parte, **Eva Perón en la Resistencia Popular**, o eu lírico/narrador continua a evidenciar a resistência da nação e a bravura de Eva como uma heroína nacional, aprofundando o detalhamento do espírito combativo que moveu o povo. O poema da abertura, *“La juventud de la Resistencia”* sublinha o significado de Eva e Juan Perón para a juventude arrebanhada pelo espírito revolucionário:

*Caminábamos la jungla
enmarcada por ellos.
Eran ordenados abastecedores
del odio contra el odio,
sostenían lo deleznable
esa fervorosa pasión por el sometimiento.
No hay olvido en la vorágine,
solo vos y Perón,
eran lo palpable.
Solo vos y Perón
y la patria enaltecida
eran el miramiento juvenil,
la parábola donde se encuadraba
el destino solidario de un pueblo.*

Libertad Demitrópulos, em *Eva Perón* (2023), relembra os antecedentes dessa mobilização popular, destacando como Eva Perón se apresentava por meio de sua atuação em programas de rádio. O texto de Demitrópulos traduz muito bem o conteúdo do poema acima citado. Vejamos:

El 17 de junio de 1944, cuando aún no ha terminado la filmación de La cabalgata del circo, Eva Duarte comienza un nuevo programa radial llamado Hacia un futuro mejor. Su inspirador y autor es el prolífico Muñoz Azpiri. Los actores que acompañaban a Eva Duarte variaban, pero el tema era siempre el mismo: el ideario del 4 de junio y la personalidad del coronel Perón. Eva hacía de una mujer del pueblo, la genuina encarnación del argentino, que llamaba a los argentinos a alinearse junto a la revolución impulsada por Perón. (DEMITRÓPULOS, 2023, p. 44)

Em outro poema, *“Los príncipes de la revancha”*, e já em novo contexto histórico, o eu lírico/narrador retrata os anos de repressão militar, a presença dos chamados “comandos civis” grupos paramilitares que atuaram na repressão ao peronismo. Essa passagem é evocada com força dramática, colocando a população também como protagonista da história. O eu lírico/narrador, ao mesmo tempo em que faz uma denúncia dos ataques aos trabalhadores e à população pobre, com imagens de

violência e resistência, transmite o caos da sociedade e como a classe trabalhadora está empenhada na luta para reverter essa problemática. Esses versos revelam o papel da poesia como denúncia histórica. A classe trabalhadora é retratada como vítima de um sistema opressor que tenta sufocar a rebelião popular. Carlino denuncia não só a violência, mas também a tentativa de apagar uma “*manera virgen y barrial*” (1996, p. 46) — ou seja, a pureza da luta nascida dos bairros populares. A resposta, contudo, é clara. A resistência, ainda que duramente reprimida, não se cala.

A obra, em sua epicidade, se configura como um ato de memória e de combate simbólico, reafirmando a bravura de um povo que, mesmo ferido, responde com dignidade e luta. Observemos um trecho:

*/.../ “Comandos Civiles” azolando calles, casas, fábricas
acumulaban como oropeles,
al desangrado gesto del inocente.
Van en busca de la rebelión obrera
para diezmarla.
Se sostienen en mandatos
que oscurecen
una manera virgen y barrial.
Perdulario de un tiempo de vejámenes
no pudieron seguir su camino
sin respuesta.
(CARLINO, 1996, p. 46)*

A dimensão simbólica do 17 de outubro de 45, é anualmente retomada na Argentina, como registro histórico e manutenção da memória. No entanto, dentro de um contexto ainda mais opressor, como o que ocorreu nos anos 50, a lembrança da força advinda de Eva Perón, já, inclusive, atingida pelo câncer, tem ainda maior impacto. Tal como destaca o historiador Paulo Renato da Silva:

Em 17 de outubro de 1951, Dia da Lealdade peronista, o último do qual participou, Evita pediu o seguinte à multidão reunida na praça de Maio. “(...) *juremos todos, públicamente, defender a Perón y luchar por él hasta la muerte. Y nuestro juramento será gritar durante un minuto para que nuestro grito llegue hasta el último rincón del mundo: La vida por Perón*”.

Um retrato dessa realidade violenta está bem configurado no poema “Fusilamiento de la Esfinge”:

Nadie venga a contarme la muerte berlinesa.
Si Berlín está distante.
Ni nadie hable de los cementerios proletarios de Praga,
si Praga la lejana,
queda, no se, dónde?
Hablemos si quieres,
de rosas y magnolias entorpecidas por la brutalidad,
de muchachas y muchachos obviados
que estremecieron la tierra
y ya no viven,
aquellos arrabales ensangrentados de gritos,

cantaban el crepúsculo
y ahora yacen como sombras
cubriendo tus desaparecidos Bustos,
enarbolando una bandera de la ternura y la lealtad
mientras la metralla
buscaba fusilarte,
aún en el recuerdo.
(CARLINO, 1996, p. 58)

Esse poema traz uma explicação de Carlino, que reafirma a elaboração da fusão do plano histórico com o plano maravilhoso da obra encarnado pela figura de Eva Perón:

En 1955 fue el asalto al poder popular, derrocado el gobierno elegido por el pueblo con el 65% del electorado. Tanques y oficiales de las FF.AA salieron a destruir millares de bustos con la efigie de Evita, que el pueblo había erigido como tributo de admiración y agradecimiento a todo lo que ella había hecho por nosotros. En los barrios y en los pueblos, al enterarse se movilizaban poniendo el cuerpo para que ello no sucediera: hubo centenares de casos en que abrieron fuego -aún hay militares que lo atestiguan-, asesinando a esos inocentes que solo pedían que no destruyeran la efigie de su amor. (CARLINO, 1996, p. 58)

A atuação violenta dos militares contra as imagens icônicas de Eva Perón atesta sua inserção no plano mítico. Destruir essas representações parecia um caminho possível para esgotar a força de Evita. Contudo, a obra demonstra que não, tal como se vê no poema “Necesaria y nuestra”:

*Eva Perón.
Estás en cada hambriento,
en el militante,
en los soñadores,
en los poetas,
en el miserable,
en los enemigos,
en el oligarca,
en el imperio,
en los malversadores de tu nombre.
En aquel tan de la brevedad por su pequeñez.
Estás en la niebla que entrecruza el alba,
desde la sangre del dolor popular,
desde la traición y la mordaza.
Estás en la memoria de cada torturado,
en nuestros hijos y nietos
que se trepan a la lucha.
Presides como una nube invicta
los barriletes escondidos en la vereda de nuestra niñez,
aquella pelota futbolística de la mirada virgen,
en los primeros libros que te debemos
y en la rebeldía de tu testimonio.
No hay cuchillo ni canalla
que pueda borrar de la calle social.
Estás,
en la luz, en el fuego, en la niebla,
en el espacio de iras de los humildes,
en el tiempo tremendo de los asesinos,
de los entregadores.
de nuestra íntima necesidad.*

*No hay manan
sin la sonoridad
del pasado.
Todo aquello que vivió
En lo trascendente
sigue intacto
en la experiencia
y vive,
y seguirá con vida.*
(CARLINO, 1996, p. 72)

A visão de Alberto Carlino acerca da presença simbólica e cultura de Eva Perón na cultura argentina espelha a ideia de que: “É por sua capacidade de tocar o simbólico da ação heroica e as verdades morais que estão na estrutura de uma sociedade ou cultura, que o poeta e a poetisa épicos se fazem porta-vozes de um *epos* amalgamado na sociedade ou cultura retratada” (RAMALHO, 2014, p. 125).

Conclusão

Evita: del 17 de octubre a la caída, de Alfredo Carlino, traz os aspectos estruturantes da poesia épica, e a análise brevemente realizada aqui demonstra como o gênero épico pode ser ressignificado à luz de contextos históricos e sociais específicos, distantes da tradição clássica grega, mas igualmente potente em sua função narrativa e identitária.

Ao ter como matéria épica Eva Perón, uma figura heroica moderna, a obra eleva os feitos sociais e políticos de uma mulher real à condição de mito poético e político. A poesia, nesse sentido, torna-se instrumento de continuidade pelas causas sociais, resistência, de construção da memória coletiva e de reafirmação das lutas populares reafirmando as conquistas que ela proporcionou à população. Portanto, o autor constrói esse livro, carregado de emoções e experiências pessoais, dada a sua própria inscrição como partícipe da matéria narrada, para eternizar a memória de Evita e seu legado na história da Argentina.

Com *Evita: del 17 de octubre a la caída*, Carlino insere-se na tradição da poesia engajada latino-americana, mas vai além ao elaborar uma verdadeira epopeia popular, em que o povo argentino — especialmente os trabalhadores, as mulheres e os pobres — é enaltecido como protagonista da própria história. Evita, enquanto símbolo maior dessa coletividade, não conquista com armas, mas com palavras e ações sociais, revelando uma nova forma de heroísmo: o heroísmo do cuidado, da justiça e da entrega.

Dessa forma, a análise da obra de Carlino permite ampliar a compreensão do épico como um gênero vivo, versátil e essencial para narrar as grandes transformações sociais e trazer à pauta outras formas de heroísmo, adaptando-se a diferentes ambientes e formas de ver a própria história. Além

disso, a abordagem à atualidade do gênero e o reconhecimento do diálogo de muitas manifestações literárias com essa tradição, ainda que não explícita na intenção criadora, como é o caso da obra aqui estudada, contribui para refletir sobre a importância de implementar a discussão da literatura nos ambientes educacionais como forma de preservar a memória e inspirar as futuras gerações.

Referências

- CARLINO, Alfredo. **Evita del 17 de octubre a la caída**. Argentina: Catálogos, 1996. v. 1.
- CUCURTO, Washington. Alfredo Carlino. **Crítica de la Argentina**. Martes, 28 de abril de 2009. Año 2 - Nº 419, p. 38. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120304111736/http://criticadigital.com/tapaedicion/diario419enteroweb.pdf>. Acesso em 17 de maio de 2025.
- DEMITRÓPULOS, Libertad, **Eva Perón**. Ciudad de Buenos Aires: Marea SRL, 2023.
- NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Ed. Massangana, 2009.
- NAVARRO, Marysa. **Evita**. Buenos Aires: Edhasa, 2018.
- RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju: Artner Comunicação, 2014.
- RAMALHO, Christina; MENEZES, Edimarks. *Eternidad y gloria a Eva Perón*, de Carmen Aguer, à luz dos estudos épicos. **Revista da Academia Brasileira de Filologia**, vol. XXXIV, 2025, p. 8-26.
- ROSEMBERG, Julia. **Eva y las mujeres: historia de una irreverencia**. Buenos aires: Ediciones Futurack, 2019.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. V. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira**. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.
- SILVA, Paulo Renato da. Memória e história de Eva Perón. **Revista História**, São Paulo, n. 170, p. 143-173, jan.-jun., 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i170p143-173>. Acesso em 14 março 2025.



ARAÚJO, Maria Eduarda Paiva de; SILVA, Fabio Mario da. A memoração onírica dos mortos na poesia de Wisława Szymborska. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 90-101.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17.90101>

A MEMORAÇÃO ONÍRICA DOS MORTOS NA POESIA DE WISŁAWA SZYMBORSKA

THE DREAM MEMORATION OF THE DEAD IN THE POETRY OF WISŁAWA SZYMBORSKA

Maria Eduarda Paiva de Araújo⁵⁶
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Fabio Mario da Silva⁵⁷
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de explorar, por meio da análise dos poemas “Vida difícil com a memória” (*Um amor feliz*, 2016), “Enfim a memória” e “Conchavos com os mortos” (*Para o meu coração num domingo*, de 2020), a memoração dos mortos e o seu caráter onírico na poesia da escritora polonesa Wisława Szymborska. A análise é fundamentada em diferentes conceitos e estudos acerca da memória e nas contribuições da psicologia analítica junguiana voltadas para a natureza simbólica dos sonhos. Ao traçar um diálogo entre memória e sonho, é possível compreender a maneira como o mundo onírico possibilita o contato com os mortos na poesia szymborskiana.

Palavras-chave: Wisława Szymborska; Memória; Sonhos; Memoração dos mortos.

ABSTRACT: This article aims to explore, through the analysis of the poems “Vida difícil com a memória” (*Um amor feliz*, 2016), “Enfim a memória” and “Conchavos com os mortos” (*Para o meu coração num domingo*, 2020), the memoration of the dead and its dreamlike features in the poetry of Polish writer Wisława Szymborska. The analysis is based on different concepts and studies about memory and on the contributions of Jungian analytical psychology focused on the symbolic nature of dreams. By establishing a dialogue between memory and dreams,

⁵⁶ Mestranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: maria.epaiva@ufrpe.br.

⁵⁷ Pós-doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa (ULisboa). Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL) da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE). E-mail: fabio.mario@ufrpe.br.

it is possible to understand how the dream world enables contact with the dead in Szymborskian poetry.

Keywords: Wisława Szymborska; Memory; Dreams; Memoration of the dead.

Introdução

Wisława Szymborska (1923-2012) é uma das poetisas polonesas mais conhecidas da atualidade. Nascida no vilarejo de Bnin, região de Poznan, Szymborska mudou-se, ainda na infância, para Cracóvia, onde estudou literatura e sociologia na Universidade Jaguelônica. Publicou, em vida, doze coletâneas de poemas e três coletâneas de resenhas, escritas durante o seu trabalho na revista literária *Życie Literackie*. Em 1996, recebeu o prêmio Nobel de literatura pelo conjunto de sua obra.

No Brasil, Szymborska ganhou maior notoriedade após a publicação dos três livros de poesia publicados pela Companhia das Letras: *Poemas* (2011), *Um amor feliz* (2016) e *Para o meu coração num domingo* (2020). Regina Przybycien é a responsável pela tradução dos poemas dos dois primeiros volumes e conta, no terceiro volume, com a parceria de Gabriel Borowski, professor de literatura brasileira e tradução da Universidade Jaguelônica, para traduzir mais alguns poemas da escritora polonesa e apresentar novas facetas da sua produção.

No prefácio do terceiro volume, publicado em 2020, Przybycien e Borowski comentam sobre a possibilidade de explorar o universo poético de Szymborska por meio de um novo olhar, percebendo como a mitologia, a história, a antropologia, o cotidiano e as experiências do mundo onírico, ou seja, do mundo dos sonhos, inspiraram a criação dos seus poemas e neles estão presentes (PRZYBYCIEN & BOROWSKI, 2020, p. 13). O que é anunciado pelo prefácio da obra logo se confirma ao longo da leitura dos poemas selecionados: os sonhos e a morte são, de fato, temas recorrentes no terceiro volume da poesia szymborskiana publicado no Brasil. No entanto, não se fazem presentes apenas nele. Temos, ainda, poemas como “Vida difícil com a memória”, publicado no segundo volume.

Segundo Przybycien e Borowski (2020, p. 14), o mundo onírico na obra poética de Szymborska pode representar um espaço de liberdade frente às limitações do mundo real, possibilitar o contato com os mortos ou tornar-se pesadelo no retrato de um mundo distópico que “sufoca a criatividade e a invenção”. É com base na possibilidade de contato com os mortos que esta pesquisa é desenvolvida. Pretende-se, então, compreender como os sonhos, o contato com os mortos e a memória se entrelaçam nos poemas szymborskianos.

Para isso, serão abordados diferentes conceitos e estudos acerca da memória, envolvendo as contribuições da professora e estudiosa alemã Aleida Assmann (2011), do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990) e da psicóloga e professora brasileira Ecléa Bosi (1994), além das contribuições do fundador da psicologia analítica, Carl Gustav Jung (1987), acerca da natureza simbólica dos sonhos.

1. Memória, sonhos e mortos: um estudo teórico

De acordo com Assmann (2011, p. 37), a memorização dos mortos é o núcleo antropológico da memória cultural. Existe, portanto, uma tarefa culturalmente incumbida aos vivos: guardar na memória os nomes dos seus mortos e passá-los às gerações futuras. Ao pontuar o significado da recordação dos mortos nas duas lendas relacionadas ao poeta grego Simônides de Keos, como caso paradigmático da memória cultural, Assmann traz à tona duas narrativas da tradição ocidental que reforçam a responsabilidade dos vivos em relação aos mortos. Na primeira lenda, Simônides assume a tarefa de honrar o lutador Skopas durante uma festa em sua casa. Em seu canto lírico, além da parte dedicada ao louvor a Skopas, Simônides dedica uma longa passagem aos deuses. Skopas reage dizendo ao poeta grego que ele só receberia a metade acordada, pois a outra ele deveria pedir aos deuses. No momento em que isso acontece, Simônides é chamado para fora da sua residência por dois desconhecidos, mas não encontra os seus rastros ao sair. Então, uma tragédia acontece: o salão de festas de Skopas desaba, soterrando o anfitrião e seus convidados. O poeta grego recebe, assim, o pagamento dos deuses: ele é o único sobrevivente da tragédia.

No entanto, a sua história não acaba no louvor que conquistou para si, um outro papel importante passa a ser desempenhado por Simônides. Por ter memorizado a ordem exata em que os convidados estavam dispostos no salão, ele foi capaz de identificar cada um dos corpos soterrados, possibilitando que os familiares enterrassem os seus mortos. Dessa forma, além do significado atribuído pela perspectiva da mnemotécnica, a contribuição de Simônides “foi eternizada na lenda como o poder que a memória humana teria sobre a morte e a destruição” (ASSMANN, 2011, p. 40).

Já na segunda lenda, Simônides, ao se deparar com um corpo não sepultado, interrompe uma de suas viagens por terras estrangeiras para cuidar do sepultamento de um desconhecido. Na noite seguinte, o fantasma do morto lhe aparece em sonho (reforçando o sonho como meio de contato com o além) e o alerta sobre uma viagem de barco que estava em seus planos. Por não seguir com a viagem graças ao aviso do fantasma, Simônides descobre que o barco que iria navegar teve problemas no mar e afundou. Nas duas lendas, o salvamento do poeta é a sua recompensa por respeitar e guardar os mortos, por lembrar de cada um dos seus nomes, por honrá-los. Esse é um princípio básico do processo de memorização dos mortos, presente nas mais diversas sociedades e das mais diversas formas.

Afinal, segundo Halbwachs (1990, p. 74), a morte, que representa o fim da vida fisiológica, não interrompe a corrente de pensamentos no interior do círculo em que vivia aquele cujo corpo desapareceu. O corpo desaparece, mas a imagem evocada pela memória dos nossos mortos não:

Algum tempo ainda nós o imaginamos como se ainda vivesse, ele permanece engajado à vida quotidiana, imaginamos o que ele diria e faria em tais circunstâncias. **É depois da morte**

de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. É então, também, que sua imagem é a menos nítida, que ela se transforma constantemente, conforme as diversas partes de sua vida que evocamos. **Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza.** À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela. Tudo o que aprendo de novo sobre meu pai, e também sobre aqueles que foram ou estiveram em relação com ele, todos os novos julgamentos que faço sobre a época em que ele viveu, todas as novas reflexões que faço, à medida que me torno mais capaz de pensar e que disponho de mais termos de comparação, inclinam-se a retocar seu retrato. **É assim que o passado, tal como me aparecia outrora, enfraquece-se lentamente.** As novas imagens recobrem as antigas como nossos parentes mais próximos se interpõem entre nós e nossos ascendentes longínquos, se bem que, destes, conhecemos apenas aquilo que aqueles nos confiam (HALBWACHS, 1990, p. 74, grifos nossos).

Halbwachs, ao refletir especialmente sobre a memória coletiva e o caráter social da reconstrução do passado, aborda a temática da morte por meio da perspectiva daquilo que não podemos imobilizar: a imagem de uma lembrança, de um passado e, conseqüentemente, a imagem dos nossos mortos. É por meio da morte que a imagem dos mortos parece adentrar de maneira mais profunda o pensamento dos vivos. Essa profundidade de pensamentos e lembranças não consiste em uma imobilização. Como qualquer tipo de memorização ou evocação do passado, a memorização dos mortos recria a imagem dessas pessoas, não as imobiliza. Está, portanto, em constante transformação, de acordo com as construções e condições do presente.

Ainda que se fale em enfraquecimento do passado, que se esvai lentamente, ainda que a imagem de um falecido perca a sua nitidez com o passar do tempo, ainda que o seu retrato ganhe novos retoques, ainda que algumas de suas lembranças sejam apagadas, ainda que só existam as lembranças confiadas a nós, e não as lembranças vividas por nós, enquanto houver testemunhas da existência dos nossos mortos, enquanto existir guardiães de seus nomes e de suas histórias, a morte continua sendo apenas fisiológica. A importância do grupo familiar, destacada por Halbwachs, na reconstrução do passado, “advém do fato de a família ser, ao mesmo tempo, o objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas” (BARROS, 1989, p. 33-34).

Ainda sobre as lembranças de família, dessa vez, nas palavras de Éclea Bosi, vejamos mais algumas reflexões:

Os parentes se afastando e morrendo, as testemunhas desaparecendo, a imagem empalidece, as lacunas crescem. Em cada fase da vida vão se alterando de leve os traços do parente em nossa lembrança.

A imagem de nosso pai caminha conosco através da vida. Podemos escolher dele uma fisionomia e conservá-la no decurso do tempo. Ela empalidece se não for revivida por conversas, fotos, leituras de cartas, depoimentos de tios e avós, dos livros que lia, dos amigos que frequentava, de seu meio profissional, dos fatos históricos que viveu... Tudo isso nos ajuda a constituir sua figura. Meu pai me ofereceu de si muitas imagens até sua morte. Guardarei apenas a última, a de suas horas derradeiras? Ou recuarei no tempo em busca

de imagens mais juvenil. Vejo que sua figura não cessa de evoluir: **ela caminha ao meu lado e se transforma comigo**. [...] Nos velhos retratos, o impacto da figura viva vai-se apagando, ou vai sendo avivada, retocada (BOSI, 1994, p. 426, grifo nosso).

Temos, novamente, o tema da memoração dos mortos apoiada na perspectiva da reconstrução do passado vista em Halbwachs. A maneira como conservamos a imagem dos nossos antepassados é definida tanto pela forma particular como concebemos as nossas memórias quanto pela dimensão social que temos delas, da nossa relação com o outro, com o mundo, com os objetos e os espaços de memória, com tudo que reaviva a lembrança dos que se foram. Reaproveitando as palavras de Bosi, os nossos mortos caminham ao nosso lado ao mesmo tempo que se transformam conosco. Conservar a imagem deles na nossa memória não é conservar o próprio morto, mas a imagem que se tem e que se constrói dele por meio de diversos processos de reavivamento, de recordação.

Entre esses diversos processos, há aquele que atua em nosso inconsciente, aquele que atravessa o mundo onírico, o dos sonhos. Não raras vezes ligamos as nossas lembranças aos nossos sonhos. Efetivamente, sonhamos com os nossos mortos, vemos os seus rostos, ouvimos as suas vozes, desafiamos a sua ausência. Pensar a memória, que já apresenta um caráter múltiplo e fluido, por meio do sonho, é entrar em um campo ainda mais movediço. Partindo da ideia de que os sonhos envolvem acontecimentos que não fazem parte do “real”, que não são vividos no mundo vígil (HALL, 1997, p. 29), a presença de pessoas mortas em sonhos é, sem dúvidas, uma presença comum. É o que não pode ser vivido no mundo real sendo experienciado por meio do mundo das quimeras.

Os sonhos consistem, segundo Jung (1987, p. 26), no mais fecundo e acessível campo de exploração para aqueles que desejam investigar a capacidade de simbolização do ser humano. O aspecto inconsciente de um acontecimento, como a morte de alguém, pode, por exemplo, ser revelado a nós por meio do sonhar. Essa revelação não acontece de forma racional, mas de forma simbólica, por meio de imagem. Na concepção junguiana, os sonhos têm a função de compensar e complementar as visões limitadas da realidade do ego vígil (HALL, 1997, p. 33).

A ideia de compensação de Jung dialoga com a ideia apresentada por Przybycien e Borowski ao abordarem, no prefácio do volume *Para o meu coração num domingo* (2020), a temática dos sonhos na poesia de Szymborska como representação de um espaço de liberdade frente aos limites do mundo real (ou mundo vígil) e como forma de possibilitar o contato com os mortos, ou seja, como formas compensatórias e simbólicas. A tradutora e organizadora da edição portuguesa de Szymborska, Teresa Swiatkiewicz (2023, p. 121), além de observar traços introspectivos e autobiográficos na poesia da poeta polonesa, também observa como a morte torna-se filão de sua obra, principalmente as de 1945, que, por vezes, evocam aqueles que não habitam mais o nosso mundo.

Entender os sonhos e sua relação com a memoração dos mortos ou entender como nossas recordações e objetos de recordação se fazem presentes em sonhos é entender como essa é uma

prática que caminha naturalmente entre o consciente e o inconsciente, o individual e o coletivo, o conhecido e o desconhecido. O objetivo não é tratar o mundo onírico como parte de um caso clínico, essa é a tarefa das áreas especializadas que desenvolveram os estudos aqui mencionados. Estes servem apenas para nos ajudar a compreender a natureza simbólica da linguagem dos sonhos frente à natureza simbólica de uma outra linguagem, a literária.

2. Memórias, sonhos e mortos: uma análise

Segundo Paulo Henriques Britto (2000, p. 125), a memória individual, que consiste em um repertório de causas, explicações e justificativas, permite que o poeta lírico crie um mito pessoal de individualidade única e singular ao mesmo tempo que permite que o leitor, em um processo de identificação, constate que também seu eu, tão único e singular quanto o do poeta, tem algo em comum com ele: sentimentos, vivências, lembranças. Ambos compartilham a base comum da condição humana. São esses sentimentos, essas vivências e lembranças tão comuns e, ao mesmo tempo, tão singulares que podemos identificar na poesia da escritora polonesa Wisława Szymborska.

Szymborska, com sua obra marcada tanto pela simplicidade do cotidiano e de expressões cotidianas quanto pela densidade de reflexões filosóficas, sem cair no trágico ou no patético, como aponta Przybycien (2005, p. 27), parece ter encontrado o tom lírico adequado para seu projeto literário. Soube das limitações da sua poesia, não buscou abarcar um ideal nacional, nem quis representar a existência humana em sua completude – ninguém seria capaz disso. É pela exploração de seus próprios limites, com doses de ironia e humor, que Szymborska é fundamental para a compreensão do mundo e da existência humana de quem tem a chance de enxergar a si mesmo e o outro por meio de uma poesia que dialoga com as mais diversas faces do cotidiano.

Nos primeiros versos do poema “Enfim a memória”, publicado originalmente no livro *Sto pociech (Muito divertido)*, de 1967, podemos perceber que a palavra “memória” faz referência a um processo de memorização dos pais do eu lírico (“Encontrei minha mãe. Avistei meu pai”), mas é só nos versos seguintes que temos a constatação de que esses pais estão mortos (“Eram meus novamente, vivos de novo para mim”):

Enfim a memória tem o que procurava.
Encontrei minha mãe. Avistei meu pai.
Sonhei para eles uma mesa, duas cadeiras. Sentaram-se.
Eram meus novamente, vivos de novo para mim.
Com as duas lâmpadas de seus rostos no crepúsculo
brilharam como para Rembrandt.

Só agora posso contar
em quantos sonhos vagaram, em quantas multidões
de sob as rodas os retirei,

quantas vezes agonizaram nos meus braços.
Cortados, cresceram tortos.
O absurdo os obrigou a disfarces.
Que importa que não lhes tenha doído além de mim
se lhes doía em mim.
A turba sonhada me ouvia chamar “mamãe”
para algo que pulava nos galhos piando.
E se ria do laço na cabeça de meu pai.
Eu acordava envergonhada. (SZYMBORSKA, 2020, p. 54)

O que faz, então, com que os pais mortos do eu lírico estejam vivos novamente? O contato possibilitado pelos sonhos (“Sonhei para eles uma mesa, duas cadeiras. Sentaram-se”). Não estamos, portanto, diante de qualquer tipo de memorização ou de memória. Estamos diante da memória evocada por meio dos sonhos, que se realiza no contexto daquilo que pode ser vivido fora do mundo real ou vigoil. É somente no mundo onírico que o eu lírico é capaz de encontrar e avistar os seus entes queridos (“Eram meus novamente, vivos de novo para mim”).

Em meio ao seu deslumbramento por ter aquilo que procurava, os seus pais de volta, o eu lírico, na segunda estrofe, retoma e relembra todos os outros sonhos em que seus pais vagaram. Sonhos que são puramente quimeras, com imagens que se confundem entre si. Sonhos que reafirmam a sua natureza absurda ao mesmo tempo que se misturam à agonia e à dor do eu lírico frente à perda de seus pais: “quantas vezes agonizaram nos meus braços. / Cortados, cresceram tortos. / O absurdo os obrigou a disfarces. / Que importa que não lhes tenha doído além de mim / se lhes doía em mim”.

Sonhava, ainda, com algo que pulava nos galhos piando, a quem chamava de “mamãe”, e ria do laço na cabeça de seu pai. Essas imagens aparentemente confusas, fragmentadas e distorcidas revelam a natureza própria dos sonhos, aquilo que Jung chamou de “fantasias inconscientes, evasivas, precárias, vagas e incertas do nosso inconsciente” (1987, p. 25) e que causava no eu lírico vergonha por serem, talvez, difíceis ou estranhas demais para serem ditas, expostas. Falamos, assim, de uma memória que é atravessada pela linguagem precária, vaga e incerta dos sonhos.

Nas últimas estrofes, o eu lírico retoma o deslumbramento do sonho e da memória evocados nos primeiros versos. Após tanto desejar a imagem viva e clara de seus pais, liberta dos absurdos dos sonhos, o eu lírico chega, enfim, à memória que buscava de seus mortos. Em uma noite comum, de uma sexta-feira qualquer para sábado, eles “chegaram de repente como eu os queria”:

E enfim.
Numa noite comum
de uma sexta-feira qualquer para sábado,
chegaram de repente como eu os queria.
Sonhei com eles, mas como se libertos dos sonhos,
obedientes só a si mesmos e a mais nada.
No fundo do quadro se apagaram todas as possibilidades,
os acidentes perderam a forma necessária.

Só eles brilhavam, belos porque parecidos.
Me apareceram felizes, felizes para sempre.

Acordei. Abri os olhos.
Toquei o mundo como a uma moldura entalhada. (SZYMBORSKA, 2020, p. 54)

Ainda que o sonho chegue ao fim e que o inevitável mundo do real seja despertado, a felicidade contemplada pela memória dos pais mortos não termina. O mundo passa a ser representado como uma moldura entalhada –a memória permanece enquanto recordação: “Nos velhos retratos, o impacto da figura viva vai-se apagando, ou vai sendo avivada, retocada” (BOSI, 1994, p. 426). No poema de Szyborska, a figura dos pais é avivada, é retocada. Ela brilha, tem vida através da constatação de uma possível felicidade, no plano quimérico, das figuras maternal e parental. Por isso, a necessidade do quadro fixo da imagem dos pais, como uma espécie de consolo e alento ao sujeito que fica e que, por meio da memória, positiva e feliz, é acalentado. A memorização serve como consolo e exercício diário no sentido de tornar presentes essas figuras de apego.

No segundo poema da análise, o poema “Conchavos com os mortos”, publicado originalmente no livro *Ludzie na móście* (*Gente na ponte*), de 1986, a temática dos sonhos e dos mortos pode ser vista mais uma vez:

Em que circunstâncias você sonha com os mortos?
Pensa neles com frequência antes de adormecer?
Quem aparece primeiro?
É sempre o mesmo?
Nome? Sobrenome? Cemitério? Data do óbito?

O que liga vocês?
Uma antiga amizade? Parentesco? Pátria?
O que dizem? De onde vêm?
E quem está por trás deles?
E quem além de você sonha com eles? (SZYMBORSKA, 2020, p. 176)

Os antepassados, no poema em questão, não são tratados de maneira individual, partindo da perspectiva familiar e afetiva sobre os mortos do eu lírico do primeiro poema. Aqui, os mortos são de todos, estão relacionados a uma concepção da memória coletiva. As perguntas são direcionadas ao outro, a todos nós. Somos partes de um todo social, de uma memória cultural (ASSMANN, 2011, p. 37) que guarda e honra os seus mortos. E, como consequência disso, dentro de um processo natural de memorização, sonhamos com eles.

A pergunta inicial do poema não é “se sonhamos com eles”, a pergunta é “em que circunstâncias sonhamos com eles?” –partindo do pressuposto de que todos temos com frequência esse tipo de sonho. Essas circunstâncias são, então, exploradas de diversas formas ao longo do poema e partem dos possíveis diálogos traçados com os nossos mortos no plano onírico: como eles aparecem,

quem aparece primeiro, qual seu nome e sobrenome (mais uma vez, é destacada a importância que temos enquanto guardiões dos falecidos por meio do registro e da identificação de seus nomes, assim como na lenda mnemônica do poeta grego Simônides).

Nos versos seguintes, encontramos questionamentos sobre a maneira como guardamos os rostos dos nossos mortos (“Seus rostos se parecem com as fotos?”). As fotografias representam a importância dos objetos de recordação e servem como referência para o próprio ato de recordar. Apesar disso, não são objetos limitadores da imagem que guardamos de nossos falecidos, pois ela está em constante transformação na teia da nossa memória. Tanto as fotografias quanto os objetos que, nos sonhos, são carregados pelos mortos podem ser transformados pela ação do tempo e pela maneira como os encaramos, podem, de fato, parecer menos nítidas e mudar “conforme as diversas parte de sua vida que evocamos” (HALBWACHS, 1990, p. 74).

O poema toma, ainda, um outro rumo: questiona as experiências vividas pelos mortos, as fatalidades, as circunstâncias de suas mortes e dos sentimentos que carregam:

Seus rostos se parecem com as fotos?
Envelheceram com o passar dos anos?
Estão rijos? Abatidos?
Os assassinados conseguiram sanar as feridas?
Ainda se lembram de quem os matou?

O que têm nas mãos? —descreva esses objetos.
Estão deteriorados? Enferrujados? Carbonizados? Apodrecidos?
O que têm nos olhos —ameaça? súplica?
Qual?
Ou vocês só conversam sobre o tempo?
Sobre pássaros? Flores? Borboletas?

Da parte deles nenhuma pergunta embaraçosa?
E você então o que lhes responde?
Em vez de se calar com cautela?
De modo evasivo mudar o assunto do sonho?
Acordar a tempo? (SZYMBORSKA, 2020, p. 176)

É interessante notar como o poema szymborskiano versa com um certo humor sobre as possibilidades dos assuntos tratados nas conversas entre os vivos e os mortos, sobre as perguntas embaraçosas que eles podem fazer aos vivos ou sobre como os vivos, de modo evasivo, podem mudar o assunto do sonho (como se tivesse um controle consciente sobre ele – ironia) e acordar bem a tempo de fugir da situação não tão agradável imposta pelos seus mortos. Não há como negar que Szymborska, sem se entregar completamente ao trágico ou ao patético, aborda temas filosóficos, existenciais e humanos com uma dose perspicaz de humor e ironia.

Vejamos, agora, as primeiras estrofes do poema “Vida difícil com a memória”, publicado originalmente no livro *Tutaj (Aqui)*, de 2009:

Sou um péssimo público para a minha memória.
Ela quer que eu ouça sua voz incessantemente,
mas eu me agito, tusso,
ouço e não ouço,
saio, volto e saio de novo.

Ela requer todo o meu tempo e atenção.
Quando durmo, é fácil para ela.
De dia já nem tanto, o que a magoa.

Me propõe zelosamente velhas cartas, fotos,
resolve fatos importantes e desimportantes,
devolve a vista para paisagens ignoradas,
e povoa-as com os meus mortos. (SZYMBORSKA, 2016, p. 278)

Nesses versos, o eu lírico se coloca como um “péssimo público” para a sua memória, reforçando a dificuldade de conviver com ela, em uma relação turbulenta de idas e vindas (“ouço e não ouço, saio, volto e saio de novo”). Entendemos, também, que há alguns momentos mais agradáveis para a memória do que outros. Momentos que tornam a sua presença inevitável: “Quando durmo, é fácil para ela / De dia já nem tanto, o que a magoa”. “Quando durmo” faz referência aos sonhos, aqueles que são invadidos pelas recordações, pelas velhas cartas e fotos, pelas paisagens povoadas com os seus mortos.

Nos seus relatos sou sempre mais jovem.
Isso é bom, mas por que sempre essa história?
Cada espelho me dá outras notícias.
Irrita-se quando dou de ombros.
E então se vinga remexendo todos os meus erros,
graves, mas que já não pesam.
Me olha nos olhos, espera minha reação.
Por fim me consola; podia ter sido pior.
Quer que agora eu viva só para ela e com ela.
De preferência num quarto escuro e fechado,
mas nos meus planos ainda figuram o sol presente,
as nuvens atuais, as estradas correntes.
Às vezes fico farta de sua companhia.
Proponho nos separarmos. De hoje para sempre.
Então sorri com complacência,
sabe que também para mim seria uma condenação. (SZYMBORSKA, 2016, p. 278)

Observamos, assim, uma relação conflituosa entre o eu lírico e as marcas deixadas pelo tempo. Os diferentes rostos refletidos no espelho, os erros remexidos. A memória revive, mas também consola: “Por fim me consola; podia ter sido pior”. Vista como um peso, ela é a representação de tudo

que ficou para trás, de tudo que deixou de ser. Lidar com a memória não é tarefa fácil, ela quer que o eu lírico viva só para ela e com ela, em um quarto escuro e fechado. No entanto, esse pesar não o desanima, pois afirma que há, em seus planos, a figura do sol presente, as nuvens atuais, as estradas correntes.

A voz do poema de Szymborska, ainda que povoada por recordações, pela presença daquilo e daqueles que se foram, sabe que a vida não acabou. Entende, também, que, mesmo farta de sua companhia, mesmo propondo uma separação, viver sem memória, sem as paisagens povoadas por seus mortos, isso, sim, seria uma condenação: “Então sorri com complacência, / sabe que também para mim seria uma condenação”.

Considerações finais

Sem interrupção da corrente de pensamentos no interior do círculo em que viviam os mortos, como aponta Halbwachs (1990, p. 74), a memória persiste e apenas o corpo desaparece. Existe, de fato, um poder na memória: o poder que ela tem sobre a morte e, por conseguinte, sobre a destruição (ASSMANN, 2011, p. 40), preservando, por meio da afetividade, a presença dos que já se foram. Sendo a família um espaço em que essas memórias são mantidas e reavivadas, a imagem evocada dos mortos torna-se uma constante nas mais diversas manifestações desse espaço, inclusive no fecundo e acessível campo de exploração dos sonhos (inconscientes, mas reestruturados no âmbito da escrita poética) daqueles que ficaram e que, por essa razão, honram e guardam os seus mortos.

Ao analisarmos a obra poética de Wisława Szymborska, observamos uma presença significativa e pulsante da memória por meio da memorização onírica dos mortos. Seus poemas traçam um diálogo desafiador com os sonhos e nos faz lançar um novo olhar para a memória, um olhar que transita entre as faces do consciente e do inconsciente, da memória individual e da memória coletiva, da memória que reconstrói o passado. Por meio das análises, constatamos o mundo onírico enquanto possibilitador dessa memorização em Szymborska, compreendendo, assim, como a natureza dos sonhos se entrelaça com a memória e como ela é capaz de comunicar e reforçar o nosso papel enquanto guardiões de nossos mortos. Essa é uma das diversas possibilidades de análise da poesia szymborskiana.

Referências bibliográficas

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 29-42, 1989.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRITTO, Paulo Henriques. Poesia e memória. In: PEDROSA, Célia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 124-131.

HALL, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos**: manual de teoria e prática. São Paulo: Cultrix, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

JUNG, Carl Gustav. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl Gustav (org.). **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 16-99.

PRZYBYCIEN, Regina. A poesia de Wisława Szymborska: a história vista das margens. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 23-36, 2005.

PRZYBYCIEN, Regina & BOROWSKI, Gabriel. Prefácio. In: SZYMBORSKA, Wisława. **Para o meu coração num domingo**. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien e Gabriel Borowski. Edição bilíngue: português/polonês. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 13-15.

SWIATKIEWICZ, Teresa Fernandes. Pós-fácio: Um inconcebível acaso. In: SZYMBORSKA, Wisława. **Um inconcebível acaso**. Concepção, seleção de poemas, tradução e posfácio de Teresa Fernandes Swiatkiewicz. Lisboa: Edições do Saguão, 2023, p. 115-123.

SZYMBORSKA, Wisława. **Um amor feliz**. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. Edição bilíngue: português/polonês. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SZYMBORSKA, Wisława. **Para o meu coração num domingo**. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien e Gabriel Borowski. Edição bilíngue: português/polonês. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.



Revista Épicas

Ano 9 - N. 17 - Junho 2025
ISSN 2527-080X

Resenhas
Reseñas



CANÊDO, Catia. Florbela dicionarizada. *Revista Épicas*. N. 17 – jun 25, p. 103-105.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v17>

FLORBELA DICIONARIZADA

FLORBELA IN DICTIONARY

Catia Canêdo⁵⁸

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

LEITE, Jonas; SILVA, Fabio Mario da (coord.); DAL FARRA, Maria Lúcia (dir. científica).

Dicionário de Florbela Espanca. São Carlos: Pedro & João Editores, 2023.

Veio a lume no Brasil em 2023 o primeiro *Dicionário* dedicado a uma escritora portuguesa, **Dicionário de Florbela Espanca**, com organização de Jonas Leite e Fabio Mario da Silva, e direção científica de Maria Lúcia Dal Farra —a edição portuguesa da obra foi publicada em 2024. Essa obra monumental, de mais de 700 páginas, dá conta da multifacetada experiência poética e artística em torno da personalidade da escritora de Vila Viçosa. O interessante é perceber como a obra vai percorrendo sobre pessoas, lugares, temas e histórias que não apenas revelam as facetas de Florbela Espanca, mas remontam a períodos históricos importantes e conexões, por vezes, muito originais de

⁵⁸ Doutora em Literatura: Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília; Mestra em Letras: Linguagem e Sociedade pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (POSLET) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), Licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Tocantins (UNITINS). Atualmente, é Secretária Executiva na Unifesspa. Tem experiência como Professora na área de Educação, com ênfase em Ensino-Aprendizagem. É integrante do Grupo de Pesquisa "Modernismo periférico: poéticas do século XX" (UEMS), e do Grupo de Pesquisa Literatura e espiritualidade: a literatura espírita brasileira. Email: catiacanedo@unifesspa.edu.br.

como a poetisa portuguesa influenciou –seja pelo viés positivo seja negativo– toda uma geração. Segundo os organizadores da obra, “O leitor encontrará em cada verbete deste dicionário um estudo independente, associado sempre ao tema norteador. Para além da variedade temática, privilegiou-se também a diversidade de abordagens críticas, respeitando sempre o rigor científico e o respeito as fontes consultadas” (DAL FARRA, LEITE & SILVA, 2023, p. 6-7).

A originalidade do projeto se centra em pesquisas inovadoras. Como, por exemplo, no verbete de Luci Ruas sobre “Vergílio Ferreira”, no qual a crítica discorre que não são numerosas as referências do autor a Florbela Espanca, visto que elas aparecem duas vezes, tanto nos seus ensaios, quanto no romance *Aparição*. Contudo, uma informação trazida no verbete de Ruas complementa um outro intitulado “Cinema”: em 1979, segundo Ruas, Vergílio Ferreira foi chamado a “escrever diretamente para o cinema a vida de Florbela Espanca, que foi poeta e mulher” –informação contida em o *Se7e* de Lisboa– projeto esse malogrado, por falta de parcerias. Assim, “caberia a Lauro António, que tinha encontrado num alfarrabista um pequeno volume com a vida de Florbela e compilado elementos, conversado com familiares e amigos da poetisa e descoberto histórias nunca antes contadas, realizar o filme, o que acabou por não acontecer” (RUAS em DAL FARRA, LEITE & SILVA, 2023, p. 311-312).

Outro verbete importante a ser mencionado é da figura enérgica e aventureira do irmão da poetisa, Apelas Espanca. É um texto em que Fabio Mario da Silva assina em conjunto com familiares de Florbela, Joana e João Bacelar Espanca. Nesse verbete, traça-se um retrato fiel de Apeles, do seu caráter artístico, de sua vocação para a aviação e do homem sedutor das amigas da irmã. A morte de Apeles é descrita ainda sob o mistério, se seria um acidente ou ato de suicídio devido a morte de sua noiva, Maria Amélia Teixeira, única que parece ter realmente feito ele se apaixonar. Por conseguinte, descreve-se o drama e a depressão profunda vividos pela poetisa e seu pai, João Maria Espanca, que perdem o laço familiar masculino tão precocemente – traumas esses que não serão superados por ambos. Lembram também os autores que o irmão de Florbela lhe serve de matéria de inspiração para os seus contos e sua poesia.

Por conseguinte, os verbetes dedicados à escritora são assinados pelas duas maiores autoridades do assunto: Maria Lúcia Dal Farra e José Carlos Seabra Pereira. Cada um, à sua maneira, apresenta uma Florbela ou pelo viés literário-artístico ou pelo viés vida-obra-polêmicas. São visões que no fundo se complementam. Por exemplo, Dal Farra conclui em seu verbete que há interesse artístico massivo pela obra e imagem de Florbela e que tal fato se fez notar não só por meio de escritos e ensaios críticos, mas também através de obras

cinematográficas e teatrais, romances, novelas, biografias, artes plásticas, exposições, recitais, happenings, mostras, interferências, instalações, etc. expedientes de a Arte responder às investidas do mercado, enfrentando-o à sua maneira, mesmo que se obrigando a assimilá-lo nas suas leis de produção e dentre os seus ditames (DAL FARRA, LEITE & SILVA, 2023, p. 260).

Já Seabra Pereira afirma que a obra da poetisa alentejana surge num contexto de inédito surto de literatura de autoria feminina, “evidenciada quase como moda nos jornais e nos magazines, nos saraus e nos certames artísticos, na profusão das publicações em livro e, no caso de algumas escritoras, na extraordinária fortuna editorial das coletâneas poéticas” (DAL FARRA, LEITE & SILVA, 2023, p. 273).

Não deixa de ser curioso os verbetes “Florbela tradutora” e “Florbela traduzida”, ambos assinados por Chris Gerry, que revelam, por um lado, como o domínio da língua francesa oportunizou que Florbela conseguisse emprego como tradutora, por outro, o alcance mundial de sua obra que foi e vem sendo traduzida para diferentes línguas, revelando ser ela uma das poetisas mais reconhecidas em língua portuguesa a nível mundial.

Vale a pena destacar que a obra conta com mais 150 verbetes com especialistas de diversas universidades brasileiras e estrangeiras, com professores e investigadores de diversas correntes teóricas, relevando a projeção internacional do nome de Florbela. Efetivamente, esse *Dicionário* serve como amostra de diferentes perspectivas (que se complementam ou não e acabam por dar diversos caminhos de leitura) sobre a vida, obra e tudo o que está à volta da poetisa portuguesa. Essa obra serve como um modelo deveras importante para a valorização das obras de escritoras e para romper a tradição literária canônica masculina que, hegemônica na história da literatura, definiu padrões fixos de “boa” obra literária. Esperamos que em breve surjam outros dicionários dedicados a escritoras portuguesas, para que assim as histórias oficiais rompam de alguma maneira as camadas de silenciamento impostos ao longo da história às mulheres intelectuais.