



Ano 9 N. 18 Dezembro 2025
ISSN 2527-080X

Revista Épicas

ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

APRESENTAÇÃO – p. 4

Ana Maria Leal Cardoso e Ana Beatriz Garcia Costa Rodrigues
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18>

ESTUDOS EPICOS – ESTUDIOS EPICOS – ÉTUDES EPIQUES – EPIC STUDIES – p. 8

DES NOUVELLES DE L'EPOPEE – LES ETATS DE LA CRITIQUE – p. 9
Pascale Mougeolle
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.0920>

UNA FARSA/LA SUDAMERICANA: LAS GUERRAS CIVILES EN EL CANTO II DE ARMAS ANTÁRTICAS, DE JUAN DE MIRAMONTES Y ZUÁZOLA – p. 21
Cristina Beatriz Fernández
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.2131>

A MEMÓRIA HISTÓRICA E A RESSIGNIFICAÇÃO ÉPICA DO LUTO EM MÃES PARALELAS, DE PEDRO ALMODÓVAR – p. 32
Luara Carvalho Fontes Menezes
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.3242>

I COLÓQUIO ARTES EM MOVIMENTO – p. 43

O MITO DO MAESTRO E A ORQUESTRA COMO CENA ÉPICA: UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O PODER NA REGÊNCIA ORQUESTRAL – p. 44
Daniel Guimarães Nery
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.4456>

O MECENATO POMBALINO E A LÍNGUA INGLESA: REFORMAS EDUCACIONAIS E LITERATURA NO SÉCULO XVIII – p. 57
Elaine Maria Santos
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.5768>

EDUCAÇÃO, ENSINO E LEITURA: A PALAVRA ENTRE ESCORPIÕES DE BORBOLETAS – p. 69
Eliana Sampaio Romão
Isa Regina dos Anjos dos Santos
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.6984>

NOTAS SOBRE A ILUMINOGRAVURA “A ACAUHAN – A MALHADA DA ONÇA”, DE ARIANO SUASSUNA – p. 85
Fábio José Santos de Oliveira
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.8595>

A SUBLIME ARTE DA POESIA – p. 96
Maria Leônia Garcia Costa Carvalho
Ana Maria Leal Cardoso
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.96105>

SEÇÃO LIVRE – SECCION LIBRE – SECTION LIBRE – FREE SECTION – p. 106

A PRESENÇA DA DANÇA NA REVISTA *EUROPA*, DE JUDITH TEIXEIRA, ANALISADA UM SÉCULO DEPOIS... – p. 107

António Laginha

Fabio Mario da Silva

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.107141>

A CONDIÇÃO FEMININA A PARTIR DE UMA PERSONAGEM ANÔNIMA NO CONTO “INCÓGNITA”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA – p. 142

Gabrielly Késsia de Brito Negromonte

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.142153>

RELATOS DE PESQUISA – INFORMES DE INVESTIGACIÓN – COMPTES RENDUS DE RECHERCHE – RESEARCH REPORTS – p. 154

DOMINGOS CALDAS BARBOSA, NOVAS LUZES SOBRE OS LIMITES DA ÉPICA PORTUGUESA DE FINS DO SÉCULO XVIII – p. 155

Fernando Morato

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.155165>

O CRISTO PREEXISTENTE NA EPOPEIA *LA SEMAINE* – p. 166

Ivanildo Araujo Nunes

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.166172>

RESENHAS – RESEÑAS – REVUES CRITIQUES – REVIEWS – p. 173

GAÚ-CHÊ-RAMA-URA (JORNAL PIONEIRO, 1967-1968): UMA LEITURA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO ÉPICO DE ZULMIRO LERMEN – p. 174

Letícia Lima

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18>

ANA PLÁCIDO E A ESCRITA DAS MULHERES – p. 179

Vitória Sinadhia Delfino Carneiro

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18>



CARDOSO, Ana Maria Leal; RODRIGUES, Ana Beatriz Garcia Costa. Apresentação. **Revista Épicas**. N. 17 – dez 25, p. 4-7.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18>

APRESENTAÇÃO

Ana Maria Leal Cardoso
Departamento de Letras Vernáculas (DLEV)
Universidade Federal de Sergipe

Ana Beatriz Garcia Costa Rodrigues
Departamento de Psicologia (DPS)
Universidade Federal de Sergipe

Em sua décima oitava edição, a *Revista Épicas* apresenta estudos críticos sobre diferentes manifestações literárias e artísticas – com destaque para o gênero épico –, abrindo especial espaço para cinco textos apresentados no evento I COLÓQUIO ARTES EM MOVIMENTO, Diversidades, perspectivas e educação, realizado, sob nossa coordenação, no campus São Cristóvão da Universidade Federal de Sergipe, no dia 20 de março de 2025. Além disso, este número apresenta a seção Estudos Épicos, a Seção Livre, relatos de pesquisa e resenhas.

Sobre o evento I COLÓQUIO ARTES EM MOVIMENTO, cabe dizer que ele buscou promover, no espaço acadêmico da Universidade Federal de Sergipe, em nível de graduação e pós-graduação, oportunidades de trocas multidisciplinares de conhecimento a partir de reflexões sobre diferentes formas e linguagens artísticas e seu impacto em distintas, mas interconectadas, áreas de formação e pesquisa.



Fig. 1 – Imagem da divulgação do evento

Abrindo a edição, temos a seção **ESTUDOS ÉPICOS**, que reúne três artigos. O primeiro, da professora-doutora Pascale Mougeolle, da Université de Lorraine, intitula-se *DES NOUVELLES DE L'ÉPOPÉE – LES ÉTATS DE LA CRITIQUE* e apresenta um panorama de estudos teóricos e críticos recentes sobre o gênero épico, com destaque para o contexto do pensamento europeu e africano. O segundo é de autoria de Cristina Beatriz Fernández, professora-doutora da Universidad Nacional de Mar del Plata, que, em *UNA FARSA/LIA SUDAMERICANA: LAS GUERRAS CIVILES EN EL CANTO II DE ARMAS ANTÁRTICAS, DE JUAN DE MIRAMONTES Y ZUÁZOLA*, concentra-se nas relações entre história e epopeia, com foco nas guerras civis relacionadas à conquista do Peru, além de aproximar a epopeia de Juan de Miramontes y Zuázola à *Farsália*, de Lucano. Já a doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS), Luara Carvalho Fontes Menezes, reflete sobre produção cinematográfica *Mães paralelas*, de Almodóvar, a partir de um recorte centrado nos temas da memória e da epicidade: *A MEMÓRIA HISTÓRICA E A RESSIGNIFICAÇÃO ÉPICA DO LUTO EM MÃES PARALELAS, DE PEDRO ALMODÓVAR*.

Na seção especial **I COLÓQUIO ARTES EM MOVIMENTO**, conheceremos o artigo *O MITO DO MAESTRO E A ORQUESTRA COMO CENA ÉPICA: UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O PODER NA REGÊNCIA ORQUESTRAL*, do professor-doutor e regente Daniel Guimarães Nery, do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe, que apresenta um olhar inovador para a figura do maestro, destacando a ainda recorrente permanência de estruturas narrativas de caráter mítico no campo da música de concerto e propondo uma nova ética da regência

orquestral. Na continuação, a professora-doutora Elaine Maria Santos, do Departamento de Letras Estrangeiras da Universidade Federal de Sergipe, assina O MECENATO POMBALINO E A LÍNGUA INGLESA: REFORMAS EDUCACIONAIS E LITERATURA NO SÉCULO XVIII, abordagem por meio da qual comprova que o mecenato pombalino configurou-se não apenas como “apoio às letras, mas como parte de uma engenharia política e cultural de longo alcance”. As professora-doutoras Eliana Sampaio Romão, do Departamento de Educação da Universidade Federal de Sergipe, e Isa Regina dos Anjos dos Santos, do Departamento de Letras/Libras também da UFS, por sua vez, proporcionam, através do artigo EDUCAÇÃO, ENSINO E LEITURA: A PALAVRA ENTRE ESCORPIÕES DE BORBOLETAS, uma reflexão sobre a importância de se aprender a ler e a gostar da leitura desde a infância, destacando a relevância do contato com diferentes gêneros textuais e também com livros impressos. Em seguida, o professor-doutor Fábio José Santos de Oliveira, do Departamento de Letras, campus Itabaiana, da Universidade Federal de Sergipe, em NOTAS SOBRE A ILUMINOGRAVURA “A ACAUHAN – A MALHADA DA ONÇA”, DE ARIANO SUASSUNA, se debruça sobre a iluminogravura de 1980 de Suassuna, destacando os diversos aspectos que lhe conferem singularidade. Finalizando essa seção especial, as professoras-doutoras Maria Leônia Garcia Costa Carvalho e Ana Maria Leal Cardoso, em A SUBLIME ARTE DA POESIA, discorrem sobre as particularidades que aproximam a literatura do “sublime”.

A SEÇÃO LIVRE conta com um artigo de fôlego, intitulado A PRESENÇA DA DANÇA NA REVISTA *EUROPA*, DE JUDITH TEIXEIRA, ANALISADA UM SÉCULO DEPOIS..., assinado por António Laginha, da Universidade de Lisboa, e por Fabio Mario da Silva, da Universidade Federal Rural de Pernambuco. Nele, os autores apresentam uma longa reflexão sobre imagens e conteúdos da revista *Europa. Magazine mensal* dirigida e editada por Judith Teixeira (1880-1959) em 1925. Além disso, o artigo A CONDIÇÃO FEMININA A PARTIR DE UMA PERSONAGEM ANÔNIMA NO CONTO “INCÓGNITA”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA, de autoria da Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) Gabrielly Késsia de Brito Negromonte, se propõe a “investigar a perspectiva da autora quanto ao lugar social da prostituta ou mulheres desfavorecidas, examinando também as contradições da sociedade patriarcal”.

RELATOS DE PESQUISA reúne dois textos centrados no gênero épico: DOMINGOS CALDAS BARBOSA, NOVAS LUZES SOBRE OS LIMITES DA ÉPICA PORTUGUESA DE FINS DO SÉCULO XVIII, de autoria do Pós-Doutorando (UNIFESP/FAPESP) Fernando Morato e O CRISTO PREEXISTENTE NA EPOPEIA *LA SEMAINE*, do professor-doutor Ivanildo Araujo Nunes, da Universidade Tiradentes. O primeiro relato apresenta alguns passos da abordagem à produção do autor afrodescendente Domingos Caldas Barbosa, destacando “a liberdade com que ele tratou os gêneros e espécies épicos”. O segundo sublinha como o poeta francês Guillaume de

Saluste Du Bartas faz uso de “tradições patrísticas e medievais para construir uma narrativa épica que simultaneamente glorifica e humaniza a segunda pessoa da Trindade”.

Fechando o número, **RESENHAS** traz *GAÚ-CHÊ-RAMA-URA (JORNAL PIONEIRO, 1967-1968): UMA LEITURA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO ÉPICO DE ZULMIRO LERMEN*, de autoria de Letícia Lima, doutoranda da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, que nos faz conhecer e compreender um epopeia gaúcha publicada nos anos 60, e *ANA PLÁCIDO E A ESCRITA DAS MULHERES*, de Vitória Sinadhia Delfino Carneiro, mestrandona pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (PROGEL/UFRPE), que apresenta a obra *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*, de Fabio Mario da Silva, que, com essa publicação, realiza o resgate crítico da produção literária da escritora portuguesa Ana Plácido (1831-1895).

Desejamos a todos/as excelentes leituras.

As organizadoras.



Ano 9 N. 18 Dezembro 2025
ISSN 2527-080X

Revista Épicas

Estudos épicos
Estudios épicos
Études épiques
Epic studies



MOUGEOLLE, Pascale. Des nouvelles de l'épopée – Les états de la critique. *Revista Épicas*. N. 18 – dez 25, p. 9-20.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.0920>

DES NOUVELLES DE L'ÉPOPÉE - LES ÉTATS DE LA CRITIQUE

AS NOVIDADES DA EPOPEIA - O ESTADO DE ARTE

Pascale Mougeolle¹
Université de Lorraine

RESUME : Le but de cet article est de mener, comme son titre l'indique, une sorte de rapport des diverses réflexions qui ont été menées dans ces dernières années autour de l'épopée, mettant ainsi en lumière leurs évolutions. Loin de se vouloir exhaustif, ce recensement des positionnements des chercheurs permet néanmoins de livrer un tableau distancié, peint dans ses grandes lignes, des questionnements et des éléments d'investigation les plus savants, l'autrice ayant participé modestement à ceux-ci.

Mots clés : épopée, historiographie générique ; formes de transition; variabilités; brouillage.

RESUMO: O objetivo deste artigo, como indica o título, é fornecer uma espécie de panorama das diversas reflexões realizadas nos últimos anos sobre a epopeia, destacando assim sua evolução. Longe de ser exaustivo, este levantamento das posições dos pesquisadores oferece, contudo, um retrato imparcial e delineado das questões e áreas de investigação mais acadêmicas, para as quais o autor contribui modestamente.

Palavras-chave: epopeia; historiografia do gênero; formas de transição; variabilidade; indefinição.

*Ce n'était pas toujours, sire, cette épopée
Que vous aviez naguère écrite avec l'épée,
Arcole, Austerlitz, Montmirail.*

Les Chants du crépuscule, Hugo, 1835.

¹ Agrégée, docteure en langue et littérature française, qualifiée aux fonctions de maître de conférences en littérature comparée, elle est chargée de cours à l'Université de Lorraine. Ses recherches portent sur la fabrique des textes, tout particulièrement sur la résurgence et la variation de l'épopée de l'Antiquité à la modernité. pascale.mougeolle@univ-lorraine.fr.

Introduction

Forme contradictoire et mouvante, l'épopée continue d'interroger les pratiques des chercheurs qui manifestent un intérêt renouvelé pour ce genre littéraire dont l'une des particularités est sa capacité à entrer dans d'autres formes, irriguant des terres toujours plus lointaines. À la fois distante et proche, désuète et terriblement universelle, elle désarme par sa puissance d'évocation et ses débordements. Orale ou écrite, spontanée ou savante, elle incarne des lois de composition et d'interprétation que la critique tend à cerner au mieux, en France et bien au-delà, de l'Europe au Brésil, de l'Afrique à l'Inde. Comme l'on réalisait au Moyen Âge, les états du monde, un miroir fidèle de la pensée médiévale, cette étude propose un bref état des lieux de la critique des cinquante dernières années sur le sujet.

1. Parle-t-on bien du même sujet ?

La recherche générique est conditionnée par l'établissement d'un champ d'étude. Or il est lui-même possible objet de controverse et dans le cas de l'épopée, diverses complications, d'ordre historique et formel, perturbent la détermination des corpus d'œuvres.

Considérer l'épopée pour elle-même apparaît très tôt dans l'historiographie de ce genre comme une gageure puisqu'Aristote liait son examen à celui de la tragédie sous le concept de « grand genre » de sorte que, s'il lui consacrait certains chapitres de sa *Poétique*, c'était surtout pour affirmer la position de la tragédie à Athènes. Sans être exclusivement un prétexte à la promotion d'un autre genre, l'épopée était toutefois considérée dans ses analogies et ses dissemblances plus que dans ses caractéristiques intrinsèques. Mais elle était revendiquée comme un paragon littéraire fort. Il n'est donc pas étonnant que les post-hégéliens aient vu en elle un modèle théorique permettant, non seulement de comprendre le passage du narratif poétique au roman mais encore de donner à celui-ci une place dans la hiérarchisation qualitative des genres, phénomène que Cédric Chauvin appelle « le paradigme moderne ² ». Aussi est-il délicat d'envisager son étude sans une interrelation avec d'autres genres et la prise de position ancienne de Hans Robert Jauss sur ce point a engagé des démarches qui, par leur invitation à considérer l'évolution du genre dans son rapport à un environnement générique immédiat³, finissent par faire prédominer l'étude d'un genre sur un autre.

Les recherches récentes consacrées à l'épopée continuent de souligner les difficultés de traiter du sujet même, du moins d'en délimiter fermement les contours. Les obstacles sont en

² CHAUVIN, Cédric. *Référence épique et modernité*. Paris : Champion, 2012.

³ JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. In : *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986 (1970).

vérité de deux natures : soit l'épopée est considérée sous le prisme de sa relation à d'autres genres, qu'il s'agisse de comparaisons évaluatives ou de phénomènes d'hybridation. Soit elle est appréhendée directement dans une étude qui demeure toutefois tributaire de l'établissement du texte ou de sa reconnaissance générique. C'est pourquoi il a paru nécessaire de redéfinir la poésie narrative comme objet générique. Les ponts établis entre l'épopée et d'autres formes littéraires que transcrit la notion de « transgénéricité ⁴ » restent des pistes pour comprendre l'épopée qui ne peuvent toutefois prendre sens que si une définition générique préexiste. De même, on peut inclure à volonté des textes de la littérature actuelle dans le champ de l'épopée si des caractéristiques formelles n'ont pu être avalisées. La question qui reste en suspens est donc celle-ci : « parle-t-on bien du même sujet ? » Elle se pose sans doute plus crûment depuis que l'épopée mondiale⁵ a fait l'objet d'un intérêt nouveau, car celle-ci a révélé des difficultés d'identification. Le recensement des œuvres a fait surgir en effet des interrogations sur leur véritable nature. Les revirements de René Étiemble qui, après avoir consacré de nombreuses années aux productions africaines envisage de tout reprendre⁶, tout comme les divergences entre Ruth Finnegan et Isidore Okpewho sur le nombre d'épopées sont assez significatifs de ce malaise. Les conclusions de Lilyan Kesteloot sont sans appel puisqu'elles invitent à revenir aux caractéristiques de l'épopée dite artificielle pour mieux évaluer les œuvres en mouvement de l'actuelle littérature orale⁷. Par ailleurs, ces dernières années, la classification des textes a abouti à deux résultats fortement distincts : soit on conclut à la progressive disparition du genre, quitte à considérer comme Mikhaïl Bakhtine que « l'épopée est un genre complètement achevé et même figé, presque sclérosé⁸ », soit on admet qu'il connaît diverses réappropriations. Dans tous les cas demeure l'idée que l'épopée aristotélicienne, autrement dit le modèle artificiel tel qu'il a été poursuivi en Europe jusqu'au xix^e, a disparu.

L'écheveau reste donc entier car en réalité, l'épopée a toujours été un genre en perpétuelle évolution et cette instabilité, constitutionnelle de toute littéralité mais particulièrement inhérente à cette forme, trouble les marques du genre comme celles de son obsolescence. Il suffirait d'observer les différences qui affleurent entre les deux textes d'Homère incarnant la matrice de l'épopée occidentale, à savoir *l'Iliade* et *l'Odyssée*, pour se convaincre qu'il n'y a point un schéma d'écriture mais plutôt un modèle supra-générique qui gouverne la

⁴ MONCOND'HUY, Dominique et SCEPI, Henri (Dir.). **Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité**. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne n°82, 2008.

⁵ Le développement du comparatisme culturel a engendré des recherches sur les épopées africaines comme le *mvet* ou *la Soundjata*, sur le *Kalevala* finnois, le *Mahâbhârata* indien, les *sîra* arabes et les *monogatari*.

⁶ ÉTIEMBLE, René. **Essais de littérature (vraiment) générale**. Paris : Gallimard, 1975.

⁷ Voir son étude avec Bassirou Dieng : **Épopées de l'Afrique noire**, et en particulier Épopée et théorie littéraire. Paris : Karthala, 2009.

⁸ BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**, trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1987, p. 450.

codification. Pour cette raison, François Dingremont réunit les deux textes sous une même forme car il ne s'agit, pour le second ouvrage que « d'une extension et d'un élargissement du cadre générique » vers lequel tend toujours l'épopée⁹. Je préciserai ici volontiers le propos en posant l'idée que, d'un côté, le genre s'incarne dans des canevas plus ou moins fidèles, selon qu'ils introduisent ou non des manifestations d'écart historique et de l'autre qu'en suivant la marche du cavalier décrite par Chklovski¹⁰, il fait émerger des embranchements qui le conduisent vers d'autres formes littéraires. Ces « variabilités » telles que les nommait Hans Robert Jauss sont des productions qui constituent des phases d'élan et de renouveau et si elles ne trouvent pas d'épîgones immédiats, elles participent de la nécessité de faire progresser le genre. Par ailleurs, les épopées étant liées à un public et à un état de civilisation, elles adaptent leurs lois à ces nouveaux horizons d'attente. L'actualisation, quand elle est poussée à son paroxysme, aboutit à ce que j'appellerais des *épopées réformées* –qui est un de mes actuels objets de travail– les productions du xx^e siècle en étant assez représentatives de Pessoa à Néruda, de Césaire à Hikmet. Elles se distinguent, dans l'histoire générique, des formes d'écart historique dont parlait Hans Robert Jauss. En effet il ne s'agit plus d'une variante plus ou moins soutenue du modèle supra-générique qui interfèrerait avec l'évolution d'un genre selon un principe d'hybridation mais d'une modification importante de la représentation normative du genre. Le changement essentiel tient au transfert *du* politique au sens où l'entendait Jean-Pierre Vernant de représentation morale et civique, dans *la* politique, lieu d'engagement. Ainsi l'épopée qui rompait ses lisières avec l'histoire, suivant sur ce point les préconisations aristotéliciennes, devient un genre polémique au même titre que le conte des Lumières. Si ponctuellement dans l'histoire générique, l'intrusion de l'histoire et du politique a pu être réalisée, elle a été condamnée par le public et c'est donc une modification de la conception du genre qui voit le jour avec l'épopée réformée qui utilise le renouvellement esthétique comme principe politique de réforme morale.

En attendant, les recherches de ces dernières années favorisent des approches relativement contradictoires qui tiennent à cette question, qui demeure inchangée, de la nature de la forme observée. L'inquiétude première est de négliger cette même nature au profit d'un dépassement excessif des catégories qui inclurait à volonté toute proposition globalement

⁹ DINGREMONT, François. *L'Odyssée est-elle moins épique que l'Iliade ?* In : *Le Recueil Ouvert. Mis à jour le 13 septembre 2016*, disponible sur :<http://ouvrain-littaarts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projetepopee//revues/projet-epopee/197-l-odyssee-est-elle-moins-epique-que-l-iliade>. Consulté le 25 juin 2025.

¹⁰ CHKLOVSKI, Victor. La littérature extérieure à la "fable", *Sur la théorie de la prose* (1929), trad. Guy Verret. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, p. 271-300.

épique, ce qu'on a pu reprocher à l'approche de Paul Zumthor¹¹. L'autre inquiétude est d'entrer dans un propos définitivement trop structurant qui, pour maintenir les tenants de l'idéal aristotélicien, en vient à oublier l'épopée spontanée ou orale.

Quant aux effets de contamination, ils sont plus difficiles à circonscrire car le chercheur en est réduit à les analyser au cas par cas. Les « interférences génériques » telles que les nomme Camille Esmein¹² favorisent par ailleurs la forme de réception plus que la forme originelle. Certaines circonstances historiques intervenant dans la « tension entre transmission et transformation » qui définit le genre selon Alain Montandon, ont fait basculer l'épopée vers des formes de transition. C'est tout particulièrement le fait de la mise en roman médiévale qui est une nouvelle manière de travailler les données épiques et de les mettre à disposition d'un public¹³. L'intérêt se porte alors sur le transfert et subordonne l'épopée à son exploitation par d'autres formes et même d'autres supports, si l'on observe l'utilisation des éléments épiques du matériau grec, par exemple, par les médias différents, comme le film, la bande-dessinée ou le jeu vidéo.

Les sources, enfin, voire l'établissement du texte même, ne facilitent pas davantage les démarches. En effet, quelle que soit la tradition, écrite ou orale, le chercheur doit s'interroger en premier lieu sur la production qu'il possède. Par exemple, l'état fragmentaire et le nombre restreint des épopées espagnoles médiévales encouragent la reconstitution et la glose tout comme des études parcellaires sur le cycle, le personnage, la transmission, l'origine historique. Pablo Justel liste ainsi un ensemble impressionnant de textes critiques mais qui parvient assez mal à donner une image exacte de ce qu'est la chanson de geste espagnole¹⁴, malgré les actuelles traductions de Georges Martin¹⁵. De leur côté, les éditions anciennes des versions franco-italiennes de *La Chanson de Roland* qui permettent d'analyser les échanges entre les deux pays, présentent des passages manquants ou illisibles qui favorisent les interventions conjecturales, ce que les chercheurs actuels tentent de combattre. Geoffrey Robertson-Mellor choisit de se conformer le plus possible au texte originel et cette attitude va permettre aux chercheurs de se pencher sur les contaminations linguistiques¹⁶.

¹¹ C'est la position de Lilyan Kesteloot. **Épopées de l'Afrique noire**, et en particulier, Épopée et théorie littéraire. Paris : Karthala, 2009.

¹² ESMEIN, Camille. **Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques**, Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarrasin (dir.). Paris : PU Paris-Sorbonne, 2006.

¹³ MOUGEOLLE, Pascale. La transgénéricité, un facteur d'évolution générique ? Le cas de la mise en roman dans *Le Roman de Thèbes et Énéas*. In : **La Conversation des genres. Mélanges et circonvolutions**, P. Mougeolle (dir.). Paris : Garnier, 2015.

¹⁴ JUSTEL, Pablo. Les études actuelles sur l'épopée hispanique médiévale. In : **Le Recueil Ouvert**. Mis à jour le 22/09/2016, <https://ouvrain-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/178-les-etudes-actuelles-sur -l-epique-en-Espagne>. Consulté le 22 avril 2023.

¹⁵ ANONYME. **Chansons de geste espagnoles. Chanson de mon Cid. Chanson de Rodrigue**, trad. Georges Martin. Paris : GF-Flammarion, 2005.

¹⁶ ROBERTSON-MELLOR, Geoffrey. **The Franco-Italian Roland**. Salford: University of Salford Reprographic Unit, 1980.

En ce qui concerne la performance orale qu'il est toujours délicat d'envisager sans se soumettre à une éventuelle surinterprétation, elle trouve actuellement les moyens de s'estimer. C'est en effet par des rapprochements entre les épopées africaines et romanes que l'on commence à l'entrevoir. Le projet du Réseau Euro-Africain de Recherche sur l'Épopée s'inscrit dans cette démarche car la compréhension des traditions wolofs ou peules passe par la maîtrise de l'épopée aristotélicienne tout aussi artificielle soit-elle et par celle du monde médiéval, en même temps qu'elle éclaire la réflexion sur de possibles habitudes récitatives. Pour autant, la distinction qui s'établit d'ordinaire entre une certaine littéraire savante et l'écriture populaire, fondée sur la performance, telle que la pratique encore le Mvett¹⁷ qu'étudie le RÉARÉ, semble vraie en partie seulement. Considérer la performance comme le trait de désunion de l'écrit littéraire et de l'oraliture¹⁸ demeure une erreur à partir du moment où la tradition épique laisse la place au passage à l'écrit de textes oraux comme les bylines russes le montreraient¹⁹ et que se crée parfois une littérature oralisée, lors des présentations des œuvres devant les pairs confirmés dans la carrière épique.

Ce bref compte-rendu des postures intellectuelles tenues sur l'épopée ces dernières années fait apparaître, malgré quelques divergences de vue, un élan vers une réflexion plus large et plus complète, qui intègre le contexte des productions, les influences à l'intérieur du modèle ainsi que les modalités de ce que j'appelle *le passage générique*, autrement dit, les lois de transposition générique.

2. Le modèle formel

La compréhension de l'épopée dans sa diversité a engagé les chercheurs à expliciter la constitution d'un modèle générique. Certains ouvrages tentant de donner une vue d'ensemble à l'instar de celui de Judith Labarthe²⁰ qui rassemble brièvement, à l'attention d'un public universitaire, des éléments génériques et structuraux. Au-delà de l'ouvrage généraliste, on peut distinguer trois démarches.

La première consiste à croiser les arguments ou critères. Daniel Madelénat, dans le livre qu'il consacre à l'épopée²¹, envisage de la définir par deux biais : le premier serait lié au « champ d'émergence », selon que le genre est coupé ou non de l'énonciation. Le second ferait

¹⁷ Le terme désigne l'ensemble de récits guerriers, mémoires de peuples d'Afrique centrale, interprétés encore actuellement par le joueur de harpe et conteur, le mbom-mvett. Ils opposent deux univers, celui des immortels, les Engong et celui des simples mortels, les Oku.

¹⁸ On doit ce néologisme à Paul Zumthor. **La Lettre et la voix**, De la « littérature » médiévale. Paris : Seuil, 1987.

¹⁹ Chants traditionnels portant souvent sur l'époque médiévale, collectées au XIX^e s et au début du XX^e s. Appelées byline par Yvan Sakharov, *po bylinam* signifiant « d'après les faits » et *starinki*, « chansons de l'ancien temps » par les collecteurs comme Pavel Rybnikov.

²⁰ LABARTHE, Judith. **L'Épopée**. Paris : Armand Colin, 2007.

²¹ MADELENAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

apparaître ce qu'il nomme dans son avant-propos « les permanences » ou traits caractéristiques. Ainsi, il procède à une classification qui n'oppose plus épopée ancienne et épopée actuelle mais qui distingue les différentes phases des écritures. Il considère alors qu'il y a quatre types de grands poèmes : l'épopée traditionnelle, celle de l'Antiquité ; la chanson de geste liée à la performance ; l'épopée classique, imitative et coupée de la création orale à la manière du Tasse ; la néo-classique illustrée par Hugo. Par ailleurs, il peut énoncer un certain nombre « d'invariances » qui permet de dessiner les usages génériques des poètes.

La seconde méthode veut, à partir d'un corpus de textes fort éloignés dans leurs codes, décrire les lois de composition. Le développement du comparatisme culturel a permis la mise en regard de l'épopée africaine avec l'épopée indo-européenne. Christiane Seydou revient sur les grands poèmes du *mvet* du Gabon, sur les textes nyanga du Zaïre et enfin sur l'épopée malinké²² et fait émerger trois grands aspects unifiant les productions : le mode d'énonciation qui impose l'accompagnement instrumental, la thématique de la transgression qui rejoint l'*hybris* grec, et enfin la fonction idéologique des textes qui s'exprime dans la recherche et la promotion d'une unité communautaire. Son travail met ainsi en lumière une pratique plus universelle, bien que protéiforme, de l'épopée.

La troisième façon de procéder exploite la réception de l'œuvre d'une manière oblique. Repartir de la lecture stricte d'Aristote semblait alors la condition pour comprendre les enjeux de l'épopée sur l'horizon du lecteur. Pour le théoricien grec qui est aussi le philosophe pour lequel le Beau est tributaire de la morale et des sens, l'épopée est une forme littéraire poétique qui répond à des impératifs de composition subordonnés à des effets immédiats sur le public, par la mise en place d'une action violente, créant ainsi une esthétique du pathétique, syncrétisme des préoccupations de l'humanité. Le lecteur ou l'auditoire assiste à une mise en tension du récit d'une part et à une exposition des faits de guerre de l'autre²³ ; ces deux pôles dramatiques concentrent et renouvellent son intérêt et favorisent une relation d'étroite humanité.

La nouveauté des études récentes vient donc de leur capacité à croiser les analyses, littéraires et historiques mais également religieuses et philosophiques. Le texte est considéré dans un ensemble de productions et de références culturelles distinctes. Il ne s'agit plus de niveler les œuvres pour qu'elles livrent le secret d'un modèle formel. Au contraire, c'est au

²² SEYDOU, Christiane. Épopée et identité. Exemples africains. In : **Journal des africanistes**. Disponible sur : www.revue---analyses.org, vol. 58, n°1, 1988, p.7-22. Consulté le 13 novembre 2016.

²³ MOUGEOLLE, Pascale. **Poétique de l'épopée d'Homère à Hugo. Une esthétique de la violence**. Paris : De Boccard, 2017.

travers d'approches variées et de leur propre diversité que l'étude peut être menée avec plus de garantie d'éviter les grilles de lecture préétablies.

3. Un pied dans la mare

Les recherches de ces dernières années reviennent sur la dimension politique de l'épopée. Il n'est pas tant question de son utilité civique telle que l'envisageait Aristote que de sa réelle implication dans les débats idéologiques et des réflexions liées à l'actualité de son énonciation. Dominique Boutet²⁴ avait déjà montré que le véritable héros de l'épopée médiévale n'était pas le roi mais le chevalier qui se rebelle contre lui et qu'alors la chanson évoque par le conflit entre chrétiens et païens la révolte des vassaux. Mais le genre originellement n'a pas pour but de servir un propos politique et l'insuccès de *La Henriade* suffirait à le montrer puisque Voltaire trouve dans les contes un meilleur lieu d'élection de ses convictions personnelles. Le politique n'est exploité dans l'épopée « qu'en arrière-plan ». Sa présence a perduré, de l'épopée virgilienne qui fait l'éloge du brassage des peuples qu'Auguste refuse, à celle de Lucain qui se comprend comme une dénonciation des polémarques à la Néron ou encore à celle de Victor Hugo qui établit un contraste saisissant entre les hommes de progrès et les antiques tyrans. Aude Plagnard souligne le fait par exemple que les épopées portugaises de la Renaissance comme *La Lusiada* d'Alonso de Ercilla ne sont pas coupées de leur contexte immédiat²⁵. Mais c'est l'actualisation de l'épopée aux xix^e et xx^e siècles qui impose cet aspect politique pour Florence Goyet qui comprend ces œuvres comme des « épopées refondatrices »²⁶ car elles sont le fruit « d'une époque troublée », « d'une crise ». Dans ce cadre, le *travail épique* mis en place est une « dynamique qui permet de faire émerger la nouveauté politique », en faisant se confronter des positions opposées sur le chaos relaté. On peut distinguer ce type de productions des poèmes de propagande tels qu'on les trouve en Guinée ou au Mali. Éric Jolly²⁷ évoque par exemple les appropriations de la *Soundjata* par le texte constitutionnel et pour lui cette transformation est « l'expression de nouvelles revendications politiques et identitaires ». Dès lors, les auteurs peuvent entretenir une relation paradoxale avec ce genre qui a toujours été lié aux classes dominantes, en le transformant en lieu de rébellion

²⁴ BOUTET, Dominique. La politique et l'histoire dans les chansons de geste. In : Annales, Économies, Sociétés, Civilisations, n°6, vol. 31, 1974, 1119-1130.

²⁵ PLAGNARD, Aude. Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jérónimo Corte-Real. In : **Recueil ouvert**. Mis à jour le 22/09/2016. Disponible sur : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/228-entre-l-arioste-et-le-tasse-la-fabrique-d-un-modele-epique-luso-espagnol-dans-le-dernier-tiers-du-seizieme-siecle>. Consulté le 14 mai 2022.

²⁶ GOYET, Florence. L'épopée refondatrice-extension et déplacement du concept d'épopée. In : **Le Recueil Ouvert**. Mis à jour le : 05/10/2016, URL : <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>

²⁷ JOLLY, Éric. L'épopée en contexte. Variantes et usages politiques de deux récits épiques. (Mali, Guinée). In : **Histoire, sciences sociales**, EHESS, Annales 2010/4.

du dominé, ce qui apparaît très nettement dans les épopées postcoloniales. Dans tous les cas, l'actualisation de l'épopée la fait passer de la représentation synoptique du monde au « reflet emblématique d'une époque²⁸ ». Ainsi, alors même que l'épopée s'abstrait d'ordinaire de tout contexte historique au point de le mythiser, qu'elle se place en surplomb ce qui l'isole de tout fanatisme, elle se fait l'écho dans les épopées récentes, d'événements qu'elle réinterprète pour mieux défendre une certaine image des peuples qu'elle illustre. Sur ce point, elle se sépare de sa matrice homérique, moins patriote qu'elle n'y paraît en ce que, pour elle, l'ennemi a davantage d'héroïsme encore que le Grec, ainsi que l'avait montré Paul Veyne.

L'autre particularité que les études épiques récentes mettent en avant est la question de la décadence, qui relève autant du statut du genre que du motif narratif. Jean-Louis Backès et Dominique Boutet rappellent en effet que, si la chute est le thème même de l'épopée qui relate, dans sa célébration héroïque, la fin d'un cycle et la défaite d'un camp, parallèlement l'obsolescence accompagne le genre. Saulo Neiva rattache ce phénomène à son « incapacité à la modernité »²⁹. Tout d'abord depuis le xix^e, de Stuart Mill à Poe et à Baudelaire, on lui a retiré le titre même de poésie comme le constate Gérard Genette dans son article consacré à « L'introduction à l'architexte »³⁰, parce que le long poème privilégie le récit. Par ailleurs, l'histoire de l'épopée européenne tend à confirmer la difficulté de l'épopée à se maintenir dans certaines zones et à certaines époques. L'absence de productions, les insuccès ou les inachèvements témoignent de cette instabilité et peuvent être imputées principalement, me semble-t-il, à la fonction qu'on attribue au genre. Œuvre de diffusion des idées ? Représentation du monde ? Norme esthétique ? Texte diplomatique chargé de vanter les mérites d'un prince ? C'est le brouillage de ces visées qui fait blâmer l'épopée ou qui constitue un frein à son écriture. Le cas le plus exemplaire est celui de *La Franciade* de Ronsard. Denis Bjaï³¹ qui relate la genèse du texte et évoque ainsi les conditions qui ont mené à l'échec qu'on connaît, rappelle les exigences des destinataires qui rendent la tâche impossible au poète. Quand la poésie devient texte de commande outrageusement élogieux et qu'il doit s'adapter au changement de héros – Henri II puis Charles IX – la marge de création n'existe plus. Ces différents aspects de la caducité de l'épopée amènent à réfléchir à la formation des épopées et à envisager sans doute que la reprise d'un modèle reste dépendante du « champ d'émergence » dont parlait Jean-Marcel Paquette³².

²⁸ DERIVE, Jean. À quoi sert l'épopée ? In : **Épopée-unité et diversité d'un genre**, Paris : Karthala, 2002, p.176 et sq.

²⁹ NEIVA, Saulo. Épopée et modernité. Sur la caducité et la réhabilitation d'un genre. In : **@analyses Revue de Critique et de Théorie Littéraire**, vol.9, n°3, automne 2014.

³⁰ GENETTE, Gérard. **Théorie des genres**. Introduction à l'architexte. Paris : Seuil, 1986, p.138.

³¹ BJAÏ, Denis. **La Franciade sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque**. Genève : Droz, 2001.

³² PAQUETTE, Jean-Marcel. Définition du genre. In : **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**. Turnhout : Brepols, 1988, p.34 et sq.

Enfin, les études récentes portent un nouveau regard sur les actualisations contemporaines. Florence Goyet refuse le continuum épopée-épique-héroïque pour définir l'évolution du genre³³ devant le péril des études trop généralisantes qui créent des amalgames et celui des « présupposés jamais objectivés ». En fait, la réutilisation du matériel épique engendre toutes sortes de réécriture et cette tradition n'est pas récente. Il suffirait pour s'en convaincre de se rappeler des textes parodiques anciens ou d'observer les faces A et B des vases antiques. Le spectateur, hôte privilégié, pouvait y voir un passage exemplaire d'une épopée tandis que son vis-à-vis ne considérait qu'un épisode anecdotique et plus léger du mythe. Ce qui change est donc le mode de transposition car il ne s'agit plus de rejouer le même passage mais d'insérer des éléments épiques dans un discours dédié à un autre espace. L'extension de l'épopée a été amorcée pour Marguerite Mouton par le cycle et la trilogie³⁴ —et je pourrais ajouter, par le fait même qu'une épopée ne compose jamais un système clos mais qu'elle reste ouverte pour un prolongement éventuel. La particularité des transpositions génératives actuelles serait que ce prolongement envisagé n'est pas nécessairement *stricto sensu* une épopée.

La critique actuelle ouvre la voie à des enquêtes moins étroites, qui tentent de s'affranchir de positions dépassées et de valider de réels présupposés.

Considérations générales

Les nouvelles de l'épopée sont donc plutôt bonnes car de considérables avancées théoriques ont vu le jour. Le genre, fidèle à son histoire et sa relation au public, après avoir connu des phases de désenchantement, continue d'intriguer et les chercheurs en suivant ses méandres, voyagent d'un espace temporel à l'autre, d'une identité générique à l'autre. La critique a maintenant devant elle un grand champ d'investigation si elle veut se pencher sur les formes et les raisons de sa porosité.

Références bibliographiques

Livres et écrits monographiques

- a) Dans leur intégralité
- ANONYME. **Chansons de geste espagnoles. Chanson de mon Cid. Chanson de Rodrigue**, trad. Georges Martin. Paris : GF-Flammarion, 2005.

³³ GOYET, Florence. *L'Épopée*. In : **Bibliothèque comparatiste, vox poetica**. Mis à jour le 26 juin 2009. Disponible sur : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>. Consulté le 12 mai 2024.

³⁴ MOUTON, Marguerite. L'épopée moderne, épopée “symphonique” — Hugo et Tolkien. In : **Le Recueil Ouvert**. Mis à jour le 22/09/2016. Disponible sur : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/168-l-epopee-moderne-epopee-symphonique-hugo-et-tolkien>. Consulté le 13 mars 2024.

BJAÏ, Denis. **La Franciade sur le métier. Ronsard et la pratique du poème héroïque**. Genève : Droz, 2001.

CHAUVIN, Cédric. **Référence épique et modernité**. Paris : Champion, 2012.

ESMEIN, Camille. **Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques**, Dominique Boutet et Camille Esmein-Sarrazin (dir.). Paris : PU Paris-Sorbonne, 2006.

ÉTIEMBLE, René. **Essais de littérature (vraiment) générale**. Paris : Gallimard, 1975.

KESTELOOT, Lilyan. **Épopées de l'Afrique noire**, et en particulier Épopée et théorie littéraire. Paris : Karthala, 2009.

LABARTHE, Judith. **L'Épopée**. Paris : Armand Colin, 2007.

MONCOND'HUY, Dominique et SCEPI, Henri (Dir.). **Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité**. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne n°82, 2008.

MADELENAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris : Presses Universitaires de France, 1986.

MOUGEOLLE, Pascale. **Poétique de l'épopée d'Homère à Hugo. Une esthétique de la violence**. Paris : De Boccard, 2017.

ROBERTSON-MELLOR, Geoffrey. **The Franco-Italian Roland**. Salford: University of Salford Reprographic Unit, 1980.

ZUMTHOR Paul, **La Lettre et la voix**, De la « littérature » médiévale. Paris : Seuil, 1987.

b) Chapitre ou partie d'un livre

BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1987, p. 450.

CHKLOVSKI, Victor. La littérature extérieure à la "fable". In : **Sur la théorie de la prose** (1929), trad. Guy Verret. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973, p. 271-300

DERIVE, Jean. À quoi sert l'épopée ? In : **Épopée-unité et diversité d'un genre**, Paris : Karthala, 2002, p.176 et sq.

GENETTE, Gérard. **Théorie des genres**. Introduction à l'architexte. Paris : Seuil, 1986.

JAUSS, Hans Robert. Littérature médiévale et théorie des genres. In : **Théorie des genres**. Paris : Seuil, 1986 (1970).

MOUGEOLLE, Pascale. La transgénéricité, un facteur d'évolution générique ? Le cas de la mise en roman dans *Le Roman de Thèbes* et *Énéas*. In : **La Conversation des genres. Mélanges et circonvolutions**, P. Mugeolle (dir.). Paris : Garnier, 2015.

PAQUETTE, Jean-Marcel. Définition du genre. In : **Typologie des sources du Moyen Âge occidental**. Turnhout : Brepols, 1988, p.34 et sq.

Articles de périodique ou de revue

BOUTET, Dominique. La politique et l'histoire dans les chansons de geste. In : **Annales, Économies, Sociétés, Civilisations**, n°6, vol. 31, 1974, 1119-1130.

JOLLY, Éric. L'épopée en contexte. Variantes et usages politiques de deux récits épiques. (Mali, Guinée). In : **Histoire, sciences sociales**, EHESS, Annales 2010/4.

NEIVA, Saulo. Épopée et modernité. Sur la caducité et la réhabilitation d'un genre. In : **@analyses Revue de Critique et de Théorie Littéraire**, vol.9, n°3, automne 2014.

Articles capturés sur Internet

DINGREMONT, François. L'*Odyssée* est-elle moins épique que l'*Iliade* ? In : **Le Recueil Ouvert**. Mis à jour le 13 septembre 2016, disponible sur :<http://ouvroir-littaarts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projetepopee//revues/projet-epopee/197-l-odyssee-est-elle-moins-epique-que-l-iliade>. Consulté le 25 juin 2025.

GOYET, Florence. *L'Épopée*. In : **Bibliothèque comparatiste, vox poetica**. Mis à jour le 26 juin 2009. Disponible sur : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>. Consulté le 12 mai 2024.

GOYET, Florence. L'épopée refondatrice-extension et déplacement du concept d'épopée. In : **Le Recueil Ouvert**. Mis à jour le : 05/10/2016, URL : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>. Consulté le 25 juin 2025.

MOUTON, Marguerite. L'épopée moderne, épopée "symphonique" — Hugo et Tolkien. In : **Le Recueil Ouvert**. Mis à jour le 22/09/2016. Disponible sur : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/168-l-epopee-moderne-epopee-symphonique-hugo-et-tolkien>. Consulté le 13 mars 2024.

PLAGNARD, Aude. Des épopées imitatives et refondatrices ? Le cas d'Alonso de Ercilla et de Jérónimo Corte-Real. In : **Recueil ouvert**. Mis à jour le 22/09/2016. Disponible sur : <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr:8080/revues/projet-epopee//revues/projet-epopee/228-entre-l-arioste-et-le-tasse-la-fabrique-d-un-modele-epique-luso-espagnol-dans-le-dernier-tiers-du-seizieme-siecle>. Consulté le 14 mai 2022.

SEYDOU, Christiane. Épopée et identité. Exemples africains. In : **Journal des africanistes**. Disponible sur : www.revue---analyses.org, vol. 58, n°1, 1988, p.7-22. Consulté le 13 novembre 2016.



FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz. Una *Farsalia* sudamericana: las guerras civiles en el canto II de *Armas antárticas*, de Juan de Miramontes y Zuázola. *Revista Épicas*. N. 18 – dez 25, p. 21-31.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.2131>

UNA FARSALIA SUDAMERICANA: LAS GUERRAS CIVILES EN EL CANTO II DE ARMAS ANTÁRTICAS, DE JUAN DE MIRAMONTES Y ZUÁZOLA

A SOUTH AMERICAN FARSALIA: THE CIVIL WARS IN CANTO II OF ARMAS ANTÁRTICAS, BY JUAN DE MIRAMONTES Y ZUÁZOLA

Cristina Beatriz Fernández³⁵

Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIESE)

Instituto de Investigaciones sobre Sociedades, Territorios y Culturas (ISTec)

Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

RESUMEN: El propósito de este trabajo es analizar, en el canto II de *Armas Antárticas*, de Juan de Miramontes y Zuázola (c. 1609), la relación entre historia y epopeya. En particular se focaliza la representación de las “guerras civiles” desatadas en ocasión de la conquista del Perú y la relación con los modelos de la épica, especialmente la *Farsalia* de Lucano.

Palabras clave: épica colonial, *Armas Antárticas*, Lucano, guerra civil.

ABSTRACT: The purpose of this work is to analyze, in Canto II of *Armas Antárticas* by Juan de Miramontes y Zuázola (c. 1609), the relationship between history and epic poetry. In particular, it focuses on the representation of the “civil wars” unleashed during the conquest of Peru and the relationship with epic models, especially Lucan's *Pharsalia*.

Keywords: Colonial Epic, *Armas Antárticas*, Lucano, Civil War.

³⁵ Doctora en Ciencias del Lenguaje con mención en Culturas y Literaturas Comparadas, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina, 2008. Posdoctorado acreditado en el Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la UNC. Profesora Asociada a cargo de la cátedra de *Literatura y Cultura Latinoamericanas I*, Facultad de Humanidades, UNMDP. Investigadora Independiente en el CONICET. Dirección electronica: cristina.fernandez@conicet.gov.ar

Las más que civiles guerras cantamos...

Lucano, *Farsalia*³⁶

Introducción

En 1541, el mismo año en que Francisco Pizarro moría asesinado en la ciudad de Lima, se publicaba en Lisboa la traducción al castellano de la *Farsalia* de Lucano, realizada por el sacerdote y humanista español Martín Lasso de Oropesa (1499-1564). Algo más de medio siglo después, un soldado español ya acriollado, a vecindado en el Virreinato del Perú, Juan de Miramontes y Zuázola (1567-1610 ó 1611), ocupaba sus ocios con la escritura de *Armas Antárticas y hechos de los famosos capitanes españoles que se hallaron en la conquista del Perú*, un poema heroico que, al decir de su más reciente editor y principal crítico, Paul Firbas, ocupa un lugar marginal en el canon de las letras hispanoamericanas (2006, p. 15). Esto se explica por su escasa difusión desde que fue escrito, en Lima, alrededor de 1609, pues recién pasó a la imprenta en Quito, en 1921³⁷. La célebre Biblioteca Ayacucho lo incorporó en 1978, caso notable porque hasta ese momento sólo había otro texto colonial y del Perú en la misma colección: los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso. La edición de Firbas, publicada en 2006, es una cuidada versión filológica del texto acompañada por un estudio riguroso que corrige varias inexactitudes que se habían ido repitiendo acríticamente, tanto acerca del poema como de la biografía de su autor.

En el ámbito de lo que podemos llamar, siguiendo a Ángel Rama, la “ciudad letrada” de la Lima colonial, hubo una producción poética creciente dentro de la cual hay que considerar “la espléndida épica culta del barroco” (RAMA, 2004, p. 59), resultante de la relación entre el nuevo orden urbano, la organización económica y la disponibilidad de tiempo del grupo criollo y letrado. Este género literario, multivalente, está imbricado con otras zonas de la discursividad colonial. Como sostiene Raúl Marrero-Fente: “En el género de la épica están presentes otras formaciones discursivas, literarias y no literarias, como la historia, la religión, el derecho, el discurso científico, la geografía, la protoetnología y la cartografía, entre otras” (2017, p. 13).

Armas antárticas es un poema épico cuya escritura debió concluirse, según conjetura Paul Firbas, entre 1608 y 1609, pues su autor murió entre 1610 y 1611. Lo fue elaborando, según parece, a lo largo de dos décadas y bajo el gobierno de cinco virreyes sucesivos del Perú. Se lo dedicó al Marqués de Montesclaros, quien gobernaba el virreinato al momento de concluirlo. A diferencia del caso de otros autores, como Pedro de Oña, este poema no se vincula

³⁶ Traducción de Martín Lasso de Oropesa, 1541.

³⁷ Cedomil Goic afirma que el poema fue publicado por vez primera por Félix Cipriano Coronel Cegarra en la *Revista Peruana*, Lima, 3, 1879, información que repite Margarita Peña (GOIC, 1988, p. 198 y 203; PEÑA, 2006, p. 263).

estrechamente con la misión de dignificar o defender la figura de ningún funcionario³⁸. Quizás por ello no hubo urgencia en publicarlo y quedó manuscrito en España, adonde fue llevado, se supone, por el mencionado virrey³⁹.

El poema está compuesto por 1704 octavas reales en verso endecasílabo, agrupadas en veinte cantos, de acuerdo con el modelo de Torcuato Tasso. El uso de la octava real ya era canónico para la épica renacentista y en el caso hispánico se vio reforzado por el impacto modélico de las traducciones que se sucedieron en el siglo XVI: la de Juan de Mena de la *Ilíada* (1519), la de Martín Lasso de Oropesa de Lucano (1541), las de Jerónimo de Urrea (1549) y Nicolás Espinosa (1555) del *Orlando furioso* de Ariosto, la de Gregorio Hernández de Velasco de *La Eneida* de Virgilio (1555 y 1574), la de Juan Sedeño de la *Jerusalem libertada* de Torquato Tasso (1587) y la de *Os Lusíadas* de Luis de Camoes hecha por Henrique Garcés en 1591. Todas estas traducciones, incluida la de Virgilio, se hicieron en octavas reales (KOHUT, 2014, p. 42; FIRBAS, 2006, p. 21-22; PIERCE, 1961, p. 367-374).

A los fines de este artículo, nos vamos a centrar en el segundo canto y en la inscripción de episodios de la conquista del Perú en este poema heroico⁴⁰.

1. La fortuna y el deorum ministeria

El poeta sintetiza, antes de comenzar el exordio del canto, las guerras que van a constituir la materia narrativa del poema:

Don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro se encienden en guerras civiles. Los capitanes de Pizarro vencen y degüellan a Almagro. Los amigos de Almagro matan a Pizarro y alzan por gobernador a don Diego de Almagro, hijo del muerto.

Vaca de Castro, gobernador por el emperador, da batalla, prende y degüella a don Diego de Almagro. Viene por virrey Blasco Núñez Vela, contra quien se levanta Gonzalo Pizarro, danse batalla en Añaquito, en que muere el Virrey.

³⁸ Nos referimos a episodios que se pueden contrastar con las condiciones de escritura de *Armas Antárticas*, como el caso del virrey García Hurtado de Mendoza, quien había becado al criollo chileno Pedro de Oña para escribir *El Arauco domado*. Esta obra fue impresa en el Perú en 1596 y lo que se pretendía con ello era responder a la exposición de hechos que se leía en la tercera parte de la célebre *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1589), con la finalidad de mejorar la imagen de don García expuesta en esta última.

³⁹ Jason McCloskey sugiere la hipótesis de que el elogio a Magallanes, una figura heroica pero que representaba un problema político, fue la verdadera razón por la cual el poema se mantuvo inédito. En ese sentido, *Armas antárticas* sería tributario de *Os Lusíadas*, como sostiene James Nicolopulos (citado en MCCLOSKEY, 2013, p. 394).

⁴⁰ Resulta oportuno atender aquí a una observación etimológica que recoge Paul Firbas: “Antes de que las palabras *épica* y *epopeya* entraran a las lenguas vernáculas hacia finales del XVI y principios del XVII, la forma convencional de referirse al género era *poesía heroica*. Diez siglos antes, en el mundo latino, Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* había definido los *metros heroicos* por el tema, es decir, por narrar ‘las gestas y hazañas de los grandes hombres’ llamados *héroes* [...] Los primeros testimonios del adjetivo *épico* en castellano aparecen hacia 1580. Lo usa Fernando de Herrera como cultismo latino (de *epicus*), proveniente del griego *epos*, ‘recitado, verso’; en inglés y francés ingresa por los mismos años. La documentación de *epopeya* es un poco posterior, de principios del XVII, voz también griega que significa ‘composición de un poema épico’. Miramontes no usa esos cultismos en su poema. Cuando se refiere a la escritura de Alonso de Ercilla y Pedro de Oña, las califica de ‘heroicas plumas’ (octava 223). Es siempre el carácter ‘heroico’ de los hechos narrados lo que les confiere identidad a estos textos” (FIRBAS, 2006, p. 74-75).

El presidente Gasca da batalla a Gonzalo Pizarro, préndele y degüéllale. Pacifica el Pirú hasta la venida del virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete. (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 190)

Notemos que el autor califica explícitamente de “guerras civiles” a los episodios que va a incluir en el canto II y, en consonancia con ello, el exordio apela a la “inconstante Fortuna”, a su “rueda” y a “la variedad de tu mudable intento”, para concluir en una reflexión muy del gusto barroco sobre la fragilidad y el cambio constante en el orden del mundo:

Lo que era alteza ayer, ya es vana sombra,
Lo que hoy es majestad, mañana es viento;
Teatro de comedia, el mundo todo,
De quien el recitante imita el modo.
(MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 190, octava 89)

El primer ejemplo de esta “alteza” que prontamente deriva en “vana sombra” es, justamente, Francisco Pizarro, quien pasó de estar “en la alta cumbre / de la prosperidad” a sufrir una “miserable, aleve y atroz muerte”. La causa que se ofrece para explicar estos altibajos no es otra que “por aguardar Fortuna la costumbre / de su mudable condición”. En consecuencia, el tópico de la fortuna ocupa el lugar de un agente causal de estos sucesos, pero no es el único: los designios del Dios cristiano y la “ciega ambición” por el control de las tierras conquistadas son también causas que desordenan el mundo, que recién volverá a su equilibrio con la actuación del presidente Gasca y el marqués de Cañete. Veamos cómo se presenta cada una de estas causas.

Es recurrente en este canto la mención a los altibajos de los protagonistas de estas guerras civiles desatadas en el curso de la conquista de las tierras sudamericanas, altibajos resultantes de los cambios de la Fortuna, como en esta octava sobre Gonzalo Pizarro:

Quien vio a Pizarro ayer que se imagina
Rey, y que de ser rey del Pirú trata,
Y como a semidiós, deidad divina,
El indio y popular gente le acata;
Mas hoy, porque al cuchillo el cuello inclina,
Las manos un verdugo infame le ata,
No sin suspiros, lástimas, dolores
Y llanto de los nobles vencedores.
(MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 210, octava 170)

Recurrir a la fortuna era un tópico muy socorrido desde la Antigüedad, pero lo que nos interesa aquí es la vinculación con el programa épico de Lucano, uno de los grandes modelos latinos, junto con la *Eneida* de Virgilio, de *Armas Antárticas* (FIRBAS, 2006, p. 71; GONZÁLEZ DELGADO, 2010). Un rasgo que ciertamente comparten la *Farsalia* y el poema épico de Miramontes es la ausencia de un héroe protagónico, aspecto que en el primero de los textos

responde, según la crítica, al ideario estoico (LUQUE MORENO, 2016, p. XXII). No hay, por tanto, un héroe en el sentido de un sujeto excepcional cuyas hazañas articulen el poema, ni siquiera en forma de varios héroes sucesivos, lo que ha intensificado la posibilidad de que la *Farsalia* fuese leída como fuente historiográfica (LUQUE MORENO, 2016, p. XXXVI-XXXVII).

Varios especialistas han señalado que la Fortuna tiene un rol medular en el poema de Lucano. Por ejemplo, Frederick Ahl advierte que, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con Troya en la *Eneida*, la Roma de Lucano no es una ciudad virtuosa destruida por la inclemencia de los dioses, sino una ciudad decadente y corrupta que merece el castigo divino⁴¹. Sin embargo, un aspecto que se ha resaltado de la obra del poeta hispano-romano es, justamente, que son los hombres y no los dioses los responsables de los acontecimientos, un aspecto en el que parece seguir la trama de las tragedias de su pariente, Séneca, que tampoco les asignaba un rol dramático a los dioses. En este esquema, donde resuenan conceptos propios del estoicismo, son la decisión de los hombres y la ciega Fortuna los que actúan como agentes de los hechos que se narran. Algo similar a lo que vemos en *Armas Antárticas*, donde son las pasiones y los deseos humanos los que desatan las guerras civiles y donde los bandos triunfantes cambian todo el tiempo, al ritmo de los cambios de la Fortuna.

Por otra parte, cabe recordar que *Armas Antárticas* se escribe a la sombra tanto de la nueva teologización propiciada por el Concilio de Trento como de los subsidiarios Concilios Limenses⁴². Si en el primer canto del poema se encuadraba la conquista del Perú en el plan de la Providencia Divina⁴³, en este segundo canto es el Dios cristiano y católico es el que garantiza el resultado favorable de las decisiones de los hombres. Por ejemplo, el acuerdo de Almagro y Pizarro para conquistar el Perú llega a buen puerto porque “Dios, de presente, prosperó el intento / y consiguióse el fin del pensamiento”, un objetivo que no solamente se orientaba a la conquista del territorio, sino que, sobre todo, quedaba legitimado porque su finalidad declarada era haber “desterrado / de la gentilidad el falso rito, / habiendo en su lugar edificado / templos que canten gloria al infinito” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 191, octava 92).

El gobierno de Vaca de Castro, también reseñado en sus aspectos más notables en este canto, es presentado como un momento de pacificación en medio de una sucesión de luchas

⁴¹ En sus palabras: “Lucan’s Rome is not, like Vergil’s Troy, a healthy society ruined by the implacable hostility of the gods, but a decadent and corrupt city which deserves divine punishment. [...] we find in the *Pharsalia* what we find in most Senecan tragedy: the interaction of man with man and of man with nature without the intermediacy of god (AHL, 1976, p. 280, 282). En palabras de LUQUE MORENO, “si la *Eneida* había cantado la heroica grandeza de la gloria de Roma bajo el patrocinio de los dioses, la *Farsalia* cantaba la ruina de aquella vieja Roma, víctima de las pasiones de sus hombres” (2016, p. XLI).

⁴² Recordemos que el primer Concilio de Lima tuvo lugar en 1551-1552, el segundo Concilio en 1567-1568, el tercero en 1582-1583, el Cuarto Concilio Provincial Limense en 1591 y el Quinto en 1601. Recién con el Tercer Concilio se aplicaron los decretos tridentinos a Sudamérica (SARANYANA y ALEJOS-GRAU, 1999, p. 143).

⁴³ Hemos estudiado esta relación en FERNÁNDEZ, 2021.

fratricidas. Precisamente esa paz se logra gracias al gobernador enviado por el rey, tan “sagaz” como “discreto”, ocupado, por un lado, en “ensanchar la española monarquía” pero, sobre todo, en que “entre el idólatra se entable / la santa religión, la fe inefable” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 196, octava 114), es decir, que nuevamente vemos cómo el éxito de sus acciones se ampara en la obediencia al rey y en el servicio a Dios:

Qu’el uso de las armas, militando
Sin soberbia ambición, antes con celo
De ir nuestra fe cathólica ensalzando,
Es gobierno político en el suelo
(MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 215, octava 189)

Claramente, en el programa pos conciliar que sigue la obra, resulta útil el modelo del programa poético de Lucano, que rechazaba el “tratar las escaramuzas de César y Pompeyo a través de la intervención de dioses, con el aparato que los antiguos denominaban *deorum ministeria*” (VIEIRA, 2011, p. 660). Pero es aceptable y hasta exigible la legitimación de las acciones de los personajes en la doctrina del Dios cristiano, que si no los obliga a actuar de un modo determinado (pues ello entraría en conflicto con el dogma del libre albedrío), resulta ser el que inclina finalmente la balanza de la Fortuna del lado del monarca español. Y ello porque la difusión de la doctrina cristiana es el fin al cual se orientan las acciones de los personajes y el fin del canto:

Mas este contumaz civil ruido,
Este volver el hierro al pecho mismo,
aquesta deslealtad que os ha tenido
En mísero, confuso y ciego abismo,
Vergüenza es que haya tal acontecido
Entre gente con ley, con fe y bautismo;
Y es bien que la rüina, el mal y daño
Os pueda ya servir de desengaño.
(MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 215, octava 190)

En síntesis, la reducción del aparato sobrenatural y la narración de los eventos en línea con el relato historiográfico⁴⁴ acercan a este poema a otra de las dimensiones de la épica, oportunamente recordada por Elena Calderón: en gran medida, la épica había sido un “manual

⁴⁴ Sostiene Imogen Choi que “One other form of writing with which epic often affiliated itself in this period, particularly when giving an account of recent wars, was historiography. The Neronian poet Lucan, who recounted the (relatively) recent history of the wars between Julius Caesar and Pompey in his *Pharsalia* or *De Bello Civili* [Concerning the Civil War], and who was adopted as ‘nuestro Lucano’ in Spain because of his birth in Roman Corduba, provided a prestigious precedent for blurring boundaries between the two genres. The widely read and abundantly annotated prose translation of the *Pharsalia* by Martín Lasso de Oropesa (c. 1538–40, with numerous subsequent editions) only added to this confusion, with its titling variously as *La historia que escribió en Latín el poeta Lucano* [The History which the Poet Lucan Wrote in Latin] or *Lucano, poeta y historiador antiguo: En que se tratan las guerras Pharsalicas* [Lucan, Ancient Poet and Historian: In which Are Narrated the Pharsalian Wars]. Epic poems often shared shelf space and a common readership with works of history in the period (CHOI, 2022, p. 13)

del buen gobierno” y ése era un “dato esencial de la categoría épica [...] que había inspirado tanto a Homero como a Virgilio pero que se había perdido con la saga novelesca de los Orlando del Renacimiento, de Ariosto, Boiardo y Luigi Pulci” (CALDERÓN DE CUERVO, 2011, p. 10-11).

2. **Auri sacra fames (*maldita hambre de oro*)**

El tópico literario que quedó asociado a este verso de la *Eneida*, aparece también en el canto que estamos analizando, bajo la forma de la “ambición” y la “codicia” que, desmesuradas, causan un desequilibrio en el mundo. Como es sabido por la historia y tal como lo consigna el poema, la repartición de las tierras según ordenanza real es lo que desata el conflicto entre el clan de los Pizarro y el de los Almagro, en particular, el dominio sobre la ciudad del Cuzco, que ambos interpretaban que les correspondía. A lo largo de los versos se reitera la presencia de la ambición como causante de que las armas de los españoles se vuelvan contra sí mismas, y la alusión a las guerras civiles romanas no tarda en llegar: “¡Oh César, oh Pompeyo, que así distes / tristes principios a mil fines tristes!” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 192, octava 96). Más adelante, en ocasión de los problemas ocasionados por una ordenanza del rey en favor de los indígenas, dirá que “Siempre hincha y no harta la codicia / al insaciable hidrópico avariento, / antes nuevo incentivo de hambre cobra, / cuanto más de riquezas tiene sobra” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 197, octava 118) o, más adelante:

La soberbia ambición, desordenada,
Al precipicio lleva de la vida,
Qu'es máquina en el viento fabricada
Y en columnas de vidrio sustenida
(MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 210, octava 169)

Nuevos conflictos se desatan cuando ordenanzas del rey determinan que los indígenas no deben ser esclavizados: “aquesta santa ley de celo justo / los dio ocasión de crímenes y excesos: / qu'el soberbio, arrogante, altivo pecho / sólo admite la ley de su provecho” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 197, octava 117). El problema de esta “ambición” o “codicia” es que traspasa los límites impuestos por la lealtad al soberano, se convierte en una forma de *hybris* (desmesura). La voz poética la condena en una apelación directa al monarca, cuando reseña los esfuerzos del virrey Vasco Núñez Vela, desafiado por la facción de los Pizarros cuando intentaba hacer cumplir las órdenes del rey:

Supremo y sacro Rey de las Españas,
Muro, amparo, columna y fundamento
De nuestra santa fe: si tus hazañas
Suben al estrellado firmamento,
Ves aquí a Vela, está en tierras estrañas
Representando tu alto acatamiento,
Donde ni a ti ni a su prudencia mucha

Se teme, se respecta ni se escucha.
(MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 201, octava 135)

Los eventos se salen de cauce cuando la lucha entre las facciones de los conquistadores culmina con Gonzalo Pizarro, quien alcanza a mantener el control de la región por cinco años, desafiando incluso la autoridad del rey. En varias partes, el poema habla de su intención de coronarse: “lo que concibió en su pensamiento / que fue ser colocado en regio asiento” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 200, octava 128), una acción que no llega a concretar por temor a no ser secundado por todos sus hombres:

Mas suspendió investirse en la diadema,
Ceptro y autoridad de real persona,
Porque muchos leales corazones
Sintió de diferentes opiniones.
(MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 203, octava 143)

Y para más claridad acerca de esta teoría moral y política, el canto concluye ensalzando la labor de pacificación del virrey Andrés Hurtado de Mendoza, labor que consistió, centralmente, en moderar las ambiciones y reencauzar a los sediciosos: “...los hinchados pechos moderasen / sus vanas y soberbias ambiciones, / porque entre ocioso olvido sepultasen / las ya desvanecidas pretensiones / y con sana intención y justos modos / el águila imperial siguiesen todos” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 212, octava 178). Es así como puede afirmar que “Goza el Pirú de mansa paz que iguala/ a la tranquilidad de Otavíano” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 212, octava 180). Esta lectura teleológica, según la cual los eventos narrados conducen finalmente a una situación de pacificación y gloria imperial, resuenan como un eco del pasaje lucaniano en el cual se justifican las penurias de las guerras civiles como paso necesario para llegar al esplendor de la Roma coetánea al poeta⁴⁵.

Consideraciones finales

Ya ha sido señalado que la función modélica del poema de Lucano resulta operativa en *Armas Antárticas* porque es la historia inmediata la que se presenta como historia épica:

Miramontes se aparta de las preceptivas poéticas más prestigiosas de principios del siglo XVII, particularmente de Tasso o el Pinciano, pero se adscribe a una tradición ‘nacional’ cuyo origen estaba en la Farsalia del poeta latino Lucano, nacido en Córdoba y considerado español. La fuerza de la autoridad de Lucano permitía a los poetas españoles mantener una oposición nacionalista respecto del canon de Ferrara (FIRBAS, 2006, p. 78)

⁴⁵ En el libro I, el poeta se dirige al emperador Nerón y le dice: “mucho es, con todo, lo que Roma debe a las guerras civiles, pues estos sucesos tuvieron como objetivo tu llegada” (LUCANO, 2016, Libro I, p. 7).

En el caso de nuestro autor, respaldaba su proyecto de documentar la tortuosa realidad de la historia del virreinato. En sintonía con ello, cabe prestar atención a la construcción de figuras heroicas en un poema donde no hay un único protagonista y en un canto donde los conquistadores del Perú habían concluido por levantarse en armas contra los representantes del rey. Algunos atributos favorables se mantienen en los personajes centrales, como la ausencia de crueldad: Pizarro vence a Almagro pero no es suya la orden de matarlo, sino, como decía la introducción al canto, de “sus capitanes”: “Los de Pizarro al fin prevalecieron / y por ellos Almagro preso y muerto / fue, sin que tal crueldad el Marqués [es decir, Pizarro] mande / antes sintió en sabello un dolor grande” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 192, octava 97). Este episodio no hace más que desatar una seguidilla de muertes violentas y realizadas a traición, no en batalla, como cuando el “audaz Vascuence Herrada”, “en venganza del caro amigo muerto” (Almagro) se conjura con unos pocos amigos para matar a Pizarro, algo que el autor del poema presenta como una acción fuera de toda lógica: “O fue temeridad o fue locura / o desesperación, qu’es lo más cierto” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 193, octava 100). Este es un aspecto en que el poema sigue la lógica de la *Farsalia*, pues resulta difícil que una guerra civil permita el surgimiento de héroes indiscutibles. Como afirma Eleonora Tola:

La guerra civil no puede generar, pues, héroes ni acciones en el sentido convencional ya que contamina por igual a las dos facciones en pugna. La inscripción lucaniana del discurso histórico en una epopeya provoca una redefinición de categorías estéticas que implica, más allá del plano axiológico, una desestabilización de los supuestos propios del epos heroico. (TOLA, 2011, p. 611)

En consonancia con ello, el tratamiento de las muertes de los personajes principales, lógicamente refrendados en lo históricamente acaecido, se ampara literariamente en este modelo para relatar sus finales, lejanos, muchas veces, al paradigma de lo heroico. La muerte de Pizarro da lugar a algunas escenas significativas. En primer término, su asesinato tiene lugar en su casa, en el centro urbano de Lima, y el poeta apela a imágenes sonoras y visuales para representar el efecto en la población urbana de la tremenda noticia: “sonó en la plaza un alboroto, / como cuando al frondoso bosque opaco / bate las ramas el furioso Noto, / o cual si la ciudad entrada a saco / fuera del enemigo, el muro roto” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 216, octava 194). Varias octavas del canto se dedican a escenas luctuosas por la muerte de Pizarro, ocasión en la que “plebeya y noble gente” se deshace en “acerbo llanto” o “cúbrense de luto” en la muerte del “héroe [...] a quien llama, si muerto en tierra ya, la inmortal fama” (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 194, octava 104). Un episodio singular tiene lugar en torno al cadáver de Pizarro, pues el nuevo gobernador, Diego de Almagro, no tiene “compasión” y no se ocupa de darle “sepultura honrosa”. Lo hace “la señora / venerable, María de Lezcano, / que

hurta y lleva el yerto cuerpo al templo, / de piedad y valor dándote ejemplo." (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 195, octava 108)⁴⁶.

El ocaso de los héroes en *Armas Antárticas* se encuentra así a la altura de las guerras fraticidas que Lucano relataba y en las que no había superioridad moral en ninguno de los bandos. A los conquistadores del Perú podría aplicarse lo mismo que predicaba el poeta cordobés de los generales romanos: "Quién empuñó con más derecho las armas, es impiedad saberlo" (LUCANO, 2016, Libro I, p. 11).

Referencias

- AHL, Frederick M. **Lucan. An Introduction**. Ithaca and London: Cornell UP, 1976.
- CALDERÓN DE CUERVO, Elena. Los presupuestos teóricos en torno a la configuración épica de *La Christiada*. In: Elena M. CALDERÓN DE CUERVO (editora). **Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica. Configuraciones del género desde los clásicos a la actualidad**. Mendoza: UNCu, 2011, p. 1-14. Disponible en línea: https://congresoepica.files.wordpress.com/2011/09/actas_finales_issn.pdf
- CHOI, Imogen. **The Epic Mirror. Poetry, Conflict Ethics and Political Community in Colonial Peru**. Woodbridge: Tamesis, 2022.
- FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz. El retorno a Cajamarca en el canto I de *Armas Antárticas*. In: **Letras**, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, n. 84, p. 23-36, 2021. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/13438/1/retorno-cajamarca-canto.pdf>
- FIRBAS, Paul. Primera parte. In: Juan de MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, **Armas antárticas**, estudio, edición crítica y notas de Paul Firbas. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, 2006, p. 15-155.
- GOIC, Cedomil. Introducción a Alonso de Ercilla y la poesía épica. In: **Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. 1. Época colonial**. Barcelona: Crítica, 1988, p. 196-206.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro. Tradición clásica en *Armas antárticas* de Juan de Miramontes y Zuázola. In: **Lemir**. Valencia: Universidad de Valencia, n. 14, 2010, p. 89-98.
- KOHUT, Karl. La teoría de la épica en el Renacimiento y el Barroco hispanos y la épica india. In: **Nueva Revista de Filología Hispánica**. México: El Colegio de México, v. 62, n. 1, 2014, p. 33-66.
- LUCANO, M. Anneo. **Farsalia**. Introducción general de J. Luque Moreno. Traducción y notas de Antonio Holgado Redondo. Madrid: Gredos, 2016.
- LUCANO, Marco Anneo. **La Historia que escribió en latín el poeta Lucano trasladada en castellano por Martín Lasso de Oropesa secretario de la excelente señora marquesa del Zenete condesa de Nassou [1541]**. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-historia-que-escriuio-en-latin-el-poeta-lucano-1008218/>
- LUQUE MORENO, J. Introducción general. In: M. Anneo LUCANO. **Farsalia**. Traducción y notas de Antonio Holgado Redondo. Madrid: Gredos, 2016, p. VII-LI.

⁴⁶ El elogio de la señora de Lezcano remite tanto a caracteres paganos como a figuras cristianas: "¡Oh varonil matrona, oh Madalena, / que hasta dalle sepulcro le acompañas" (MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, 2006, p. 195, octava 109).

MARRERO-FENTE, Raúl. El fantasma de la épica y los estudios coloniales. In: **Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica**. Madrid / Frankfurt am Main: Universidad de Navarra / Iberoamericana, 2017, p. 11-30.

MCCLOSKEY, Jason. Crossing the Line in the Sand: Francis Drake imitating Ferdinand Magellan in Juan de Miramontes's *Armas antárticas*. In: **Hispanic Review**. Philadelphia: University of Pennsylvania, v. 81, n. 4, 2013, p. 393-415.

MIRAMONTES Y ZUÁZOLA, Juan de. **Armas antárticas**. Estudio, edición crítica y notas de Paul Firbas. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

PEÑA, Margarita. Poesía épica. In: Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA y Enrique PUPO-WALKER (editores), **Historia de la literatura hispanoamericana I. Del descubrimiento al modernismo**. Madrid: Gredos, 2006, p. 252-279.

PIERCE, Frank. **La poesía épica del Siglo de Oro**. Madrid: Gredos, 1961.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Prólogo de Carlos Monsiváis. Santiago de Chile: Tajamar, 2004.

SARANYANA, Josep Ignasi y Carmen José ALEJOS-GRAU. Capítulo III. La primera recepción de Trento en América (1565-1582). In: Josep Ignasi SARANYANA (director), **Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715). Volumen I**, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 1999, p. 131-148.

TOLA, Leonora. Poética del *epos* y guerra civil en Lucano (B.C. 3, 298-762). In: Elena M. CALDERÓN DE CUERVO (editora), **Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica. Configuraciones del género desde los clásicos a la actualidad**. Mendoza: UNCu, 2011, p. 611-619. Disponible en línea: https://congresoepica.files.wordpress.com/2011/09/actas_finales_issn.pdf

VIEIRA, Bruno. La *Farsalia* como *Romana Carmina*. In: Elena M. CALDERÓN DE CUERVO (editora), **Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica. Configuraciones del género desde los clásicos a la actualidad**. Mendoza: UNCu, 2011, p. 659-667. Disponible en línea: https://congresoepica.files.wordpress.com/2011/09/actas_finales_issn.pdf



MENEZES, Luara Carvalho Fontes. A memória histórica e a ressignificação épica do luto em *Mães paralelas*, de Pedro Almodóvar.

Revista Épicas. N. 18 – dez 25, p. 32-42.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.3242>

A MEMÓRIA HISTÓRICA E A RESSIGNIFICAÇÃO ÉPICA DO LUTO EM MÃES PARALELAS, DE PEDRO ALMODÓVAR

LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA RESIGNIFICACIÓN ÉPICA DEL LUTO EN MADRES PARALELAS, DE PEDRO ALMODÓVAR

Luara Carvalho Fontes Menezes⁴⁷
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS)
Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS)

RESUMO: *Mães Paralelas* (2021) é a obra cinematográfica aqui selecionada para uma análise que tem como finalidade interpretar de que forma Pedro Almodóvar traça os fios de uma narrativa épica que se desencadeia em uma leitura psicanalítica do luto e da reconstrução da memória no plano histórico. O intuito deste trabalho é debruçar-se sobre a maneira com que as personagens principais se revelam como as novas heroínas que assentam as suas narrativas no (des)enterrar de seus mortos e na reconstituição de suas memórias. Para isso, serão resgatados Joseph Campbell (2001) em suas elaborações sobre o mito; Anazildo da Silva e Christina Ramalho (2022), em seus estudos sobre a semiotização épica do discurso; Glissant (2013) na constituição de um novo épico; e Sigmund Freud (1914, 1917, 1937) em sua análise sobre a elaboração do luto. As personagens de Almodóvar apontam para um heroísmo que se desvela nos enfrentamentos cotidianos, subvertendo a concepção clássica do herói. Assim, *Mães Paralelas* se constitui como novo épico, trazendo o protagonismo de figuras que buscam a ancestralidade como raiz no vasto campo da pós-modernidade.

Palavras-chave: Pedro Almodóvar; *Mães Paralelas*; luto; cinema épico.

RESUMEN: *Madres Paralelas* (2021) es la película seleccionada para su análisis, con el objetivo de interpretar cómo Pedro Almodóvar teje los hilos de una narrativa épica que se desarrolla a través de una lectura psicoanalítica del luto y la reconstrucción de la memoria a plan histórico. El objetivo de este trabajo

⁴⁷ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); e-mail: luamandala7@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4840-8801>.

es examinar cómo los personajes principales se revelan como nuevas heroínas que basan sus narrativas en el (des)entierro de sus muertos y la reconstrucción de sus recuerdos. Para ello, nos basaremos en Joseph Campbell (2001) por sus elaboraciones sobre el mito; Anazildo da Silva y Christina Ramalho (2022) por sus estudios sobre la semiotización épica del discurso; Glissant (2013) por la constitución de una nueva épica; y Sigmund Freud (1914, 1917, 1937) por su análisis de la elaboración del luto. Los personajes de Almodóvar apuntan a un heroísmo revelado en las luchas cotidianas, subvirtiendo la concepción clásica del héroe. De este modo, *Madres Paralelas* constituye una nueva epopeya, protagonizada por figuras que buscan la ascendencia como sus raíces en el vasto campo de la posmodernidad.

Palabras clave: Pedro Almodóvar; Madres paralelas; luto; cine épico.

Introdução

“[...] com o sangue de quem foram feitos meus olhos?”
Donna Haraway

*Até que os leões inventem as suas próprias histórias,
os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.*
Mia Couto

O presente artigo tem como objetivo principal articular o épico com o cinema e a psicanálise, áreas que tendem a se enriquecer bastante quando juntas. Importante salientar, contudo, que não há o intuito de se psicanalizar a obra, mas pensar nas sugestões de caminhos que a psicanálise pode trazer para a sua interpretação. *Mães Paralelas* foi lançado em 2021 e, como um bom tradutor das emoções humanas, Pedro Almodóvar desta vez conta a história de duas mulheres, Janis (interpretada por Penélope Cruz) e Ana (vivida por Milena Smit), que dão à luz no mesmo dia e no mesmo hospital. Janis, aos 40 anos de idade, deseja a sua gravidez. Já Ana, adolescente, engravidada accidentalmente e enfrenta o medo e o arrependimento. Janis descobre que os seus bebês foram trocados na maternidade e vive um caso amoroso com a jovem Ana. Para além desse improvável relacionamento entre essas mães solteiras, uma subtrama presente no filme traz a busca incessante de Janis para que se desenterrem os esqueletos de seus antepassados que morreram na Guerra Civil Espanhola.

Assim, ao decidir trazer à baila o regime do ditador Francisco Franco, Almodóvar dá cor ao trauma coletivo que se enraíza na memória histórica e no psiquismo de cada pessoa que teve algum familiar morto ou desaparecido em um dos períodos mais sangrentos e torpes do país. Eis então a façanha do cineasta: os dramas pessoais e os traumas coletivos são dois véus que se enlaçam numa dança, enquanto o vento da narrativa os sopra para um caminho de elaboração, para uma nova rota em que se dá palavra e imagem à dor e nome aos insepultos.

Vale salientar que a diegese filmica é uma história recontada, como produto de um processo de reconhecimento de outras vozes, e de renovação de sentidos e significados anteriores. Nesse sentido, Linda Hutcheon fala desses dois processos como transcodificação em

Uma teoria da adaptação (2013, p.9): “Tal como a tradução, a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”.

Assim, esta pesquisa irá percorrer pelas elaborações sobre o mito, trazidas por Joseph Campbell (2001), pelas reflexões e análises do discurso épico, levantadas por Anazildo da Silva e Christina Ramalho (2022), pela investigação de um novo épico, proposta por Glissant (2013), e pelas análises sobre o luto, abordadas por Sigmund Freud (1914, 1917, 1937).

O novo épico como recuperação da memória histórica

Há mais ou menos cento e trinta mil anos passamos a enterrar os nossos mortos. A peça grega *Antígona*, escrita por Sófocles, já destacava a importância de se dar um sepultamento digno aos mortos. Na história, a personagem principal opta por enfrentar a própria morte a fim de garantir que seus irmãos, cujos corpos foram deixados expostos como punição do rei, recebam um enterro apropriado. Isso ressalta uma característica humana de prestar tributo e realizar rituais em torno da morte, reconhecendo o valor simbólico do enterro. Quando não há, porém, o direito de enterrarmos os nossos mortos, e quando eles foram as vítimas de um processo de apagamento, a elaboração desse luto se confunde e se mistura ao desejo de justiça.

Nesse contexto, o epos irá pairar na linguagem, criando um universo em que as personagens de *Mães Paralelas* (2021), de Pedro Almodóvar, revelam seus feitos heroicos na vida ordinária, trazendo, com isso, uma demonstração do novo épico (Glissant, 2013), em que a voz dos “não privilegiados” ganha protagonismo. Em um dado momento Janis diz para Ana: “Há mais de 100 mil desaparecidos, enterrados por aí, em valas e perto de cemitérios, seus netos e bisnetos querem poder desenterrar seus restos mortais para dar a eles um enterro digno. E até fazermos isso, a guerra não terá acabado” (*Mães Paralelas*, 2021).

É preciso, com isso, recuperar as vozes que passaram por sucessivos apagamentos, em um movimento de colagem e de reconstrução de identidades que foram intencionalmente fragmentadas pela guerra. Glissant (2005, p. 107), em sua obra *Introdução a uma poética da diversidade*, traz um termo bastante curioso, essencialmente vivo e paradoxal, propondo uma “visão profética do passado”, que seria não um delírio poético atemporal, mas uma posição de investigação desses rastros deixados e o que eles podem, no presente, significar e alertar sobre o futuro. O escritor, então, afirma: “[...] deve[m] também ser sonhado[s] de maneira profética, para as pessoas, comunidades e culturas cujo passado, justamente, foi ocultado (Glissant, 2005, p. 103). Glissant também era poeta, algo importante de salientar quando isso incide diretamente na sua maneira de compreender as sociedades, visto que o político sempre alcança o poético, ainda que este deseje a fuga. Aqui, porém, pensamos dimensão poética de uma maneira

abrangente, quando os cineastas também a utilizam para falar da morte, da guerra e da violência. Almodóvar parece dar cor a um trauma coletivo e trazer o rasgo que a guerra desenha em um país.

Assim, temos o retrato desses “novos heróis” de uma realidade impiedosa, uma guerra que é travada em busca de sua própria identidade. Com isso, a compreensão histórica torna a narrativa ficcional ainda mais potente. Em *O poder do mito*, Joseph Campbell (2001) diz:

Analisar a história a partir de sua interação com os tempos da memória é uma tarefa complexa, pois, à memória integram-se lembrança e esquecimento, fragmentação e totalidade. À História, que é um procedimento intelectual de construção do saber, cabe captar, nas diferentes fontes da memória, elementos e informações que possam subsidiar a reconstrução do passado com criatividade e rigor. Dessa forma, o conhecimento histórico estará cumprindo tripla função: realimentar e recriar a memória social; narrar o acontecido e, finalmente, produzir interpretações consistentes sobre o que, sendo passado, é também presente, pois as marcas essenciais dos processos ficam registradas como tatuagens na vida das comunidades através dos tempos que se sucedem (Campbell, 2001, p. 11).

No novo épico (Glissant, 2013), o herói não lida mais com armas e confrontos diretos com inimigos, mas com a sua realidade crua e complexa. Em se tratando de *Mães Paralelas* (2021), a saga heroica é realizada por duas mulheres, em meio às violências e às interdições que envolvem, sobretudo, uma questão de gênero, como estupro, abandono na gravidez, abdicação da vida profissional em prol da família etc. Campbell (2001, p. 131), mais à frente, afirma que a façanha do herói é ter “a coragem de enfrentar julgamentos e trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável, para serem experimentadas por outras pessoas”. Essa façanha, por sua vez

[...] começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa, ou que sente estar faltando algo entre as experiências normais franqueadas ou permitidas aos membros da sociedade. Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, quer para recuperar o que tinha sido perdido, quer para descobrir algum elixir doador da vida. Normalmente, perfaz-se um círculo, com a partida e o retorno (Campbell, 2001, p. 131).

As “aventuras que ultrapassam o usual” do herói, trazidas por Campbell, se relacionam com o que diz Tania Montoro (2017), professora de Cinema formada pela UFRJ, em um texto chamado *Um cinema de autor: Pedro Almodóvar*:

Pedro Almodóvar inscreve sua autoria na força de seus personagens e no próprio destino do amor. Seus personagens são, em maioria, sujeitos no limiar da marginalidade, drogados, travestis, homossexuais, deficientes físicos, mulheres neuróticas, pessoas cunhadas pelo abandono ou pela degradação social. O novo é que apesar das adversidades, não se acomodam a sua condição de vítima. Ao contrário, demonstram deleite, a certeza

absoluta das suas possibilidades de criação e liberdade de escolha" (Montoro, 2017, p. 22).

Dessa forma, o novo épico se manifesta em *Mães Paralelas* (2021) por meio desse anovelado de tramas de forma a caracterizar também uma espécie de marginalização das duas personagens principais, Janis e Ana, tornando-as heroínas. Tania Montoro continua, ao dizer que:

As autorais narrativas do diretor recorrem à fatalidade do destino e às coincidências, sincronicidades e apela para o inusitado e para ação libertadora de seus personagens sempre mergulhados no lado escuro da vida, do sofrimento, da morte, da dor. Para colorir esses cenários, reveste seus personagens de subjetividades na reconstrução de suas vidas. Para exercer seu axioma, o cineasta encontra lugar seguro na tragicomédia e nos melodramas. Subverte, no entanto, os gêneros, imprimindo um sentido mais contemporâneo e cosmopolita em que há diálogos brilhantes, em que *heróis* e *heroínas* disputam os mesmos papéis, em que o exagero convive com sutilezas, e o ancestral busca respostas a seus problemas na circularidade movediça dos processos de identidade na pós-modernidade (Montoro, 2017, p. 22, grifo nosso).

As ditas "mulheres de Almodóvar", então, apontam esses horizontes de possibilidades quando mostram esse heroísmo nos enfrentamentos cotidianos. Em um texto intitulado *Método de Abordagem ao Poema Épico* (2015), Christina Ramalho afirma que, em relação ao heroísmo épico,

[...] o que se pode perceber é que, em geral, cabe ao sujeito épico realizar o movimento de mudança, para que, em seguida, se entre em um processo de adaptação à nova situação conquistada. Essa realização ou esse "feito", para usar um termo mais afinado com a teoria épica, não possui mais, necessariamente, em nossos dias, caráter bélico ou configuração de deslocamentos espaciais reais. Ao contrário, a superação, a transformação, e outras categorias sêmicas relacionadas às imagens míticas que sustentam o heroísmo, podem ser encontradas nos enfrentamentos cotidianos. Assim, os feitos cotidianos também passam a ser considerados como objetos de reflexão sobre categorias como identidade, diferença, sobrevivência, relações simbólicas de poder etc" (Ramalho, 2015, p 15.).

No filme, Janis se envolve com Arturo, um antropólogo forense, que a ajuda a conseguir autorização para a escavação da fossa em que está, dentre outros corpos, o de seu bisavô.



Fig. 1. Frame do filme *Mães Paralelas* (2021)

Interessante salientar que a arqueologia era uma ciência admirada por Sigmund Freud. Em um artigo intitulado *Construções em Análise* (1937), ele estabelece a relação entre o ofício do analista e o do arqueólogo: ambos escavam os restos de material que deixam se esconder por debaixo, e, não sabendo o que encontrarão, retiram-se do dever de supor, e, ainda não sabendo o que encontrarão, escavam devagar e cuidadosamente. Freud (apud Gay, 1991, p. 168) então afirma: “O psicanalista, como o arqueólogo em suas escavações, deve descobrir camada após camada da psique do paciente, antes de chegar aos tesouros mais profundos e mais preciosos”.

Após a cena final do filme, quando a câmera aponta os cadáveres desenterrados e identificados, esta citação do poeta uruguai Eduardo Galeano preenche a tela: “*No hay historia muda. Por mucho que la quemen, por mucho que la rompan, por mucho que la mientan, la historia humana se niega a callarse la boca*”. Penso que toda a produção de Almodóvar é fruto de uma resistência a calar a boca. Toda a repressão se transfigura, em sua filmografia, nas cores intensas e nos acordes dramáticos. Outro excerto de Galeano trazido pelo filme diz: “*La impunidad es hija de la mala memoria. Bien lo han sabido todas las dictaduras militares que en nuestras tierras han sido*”.

O épico e a psicanálise: *podem os mortos falar?*

Em um texto de grande importância para a literatura psicanalítica intitulado *Recordar, repetir e elaborar* (1914/1980), Freud pensa a psicanálise atrelada à História quando sugere que a primeira auxilie na compreensão das inquietações que perpassam, inevitavelmente, pelo social. *Mães Paralelas* (2021), então, propõe a recuperação da memória porque é esta a chegada e o caminho de uma elaboração. Esquecer-se é fadar-se à reincidência cega e cíclica. Um povo que não recorda a sua história e consequentemente não a elabora, está fadado à eterna

repetição. Polyana Oliveira (2023), pesquisadora da história da psicanálise pela Universidade Federal de Sergipe, argumenta que:

A repressão, considerada como a pedra angular da psicanálise, fez-se presente na sua própria história. A tentativa de apagar esse passado, assegurada ainda pela ideia de que a psicanálise seria uma ciência totalmente afastada da política, não deixou de produzir seus efeitos, como foi o caso do Amílcar Lobo no Brasil. Por isso, em momentos críticos, a história nos serve para lembrar de que alguns acontecimentos não precisam ser repetidos, e que é possível fazer um presente diferente (Oliveira, 2023, p. 11).

Em consonância com citação anterior, a psicanalista Betty Fuks (2017), em um texto chamado *Desmentido, verdade histórica, construções*, afirma que

[...] nem os historiadores se encontram livres da psicanálise, nem os psicanalistas estão livres da história. Por quê? De um lado, não é possível escrever História apenas com a verdade material dos fatos, isto é, ignorando a verdade histórica que cada sujeito/cultura é chamado a viver em relação à herança recebida da geração anterior. De outro, conforme também Anne – Lise Stern (2004) sustenta, não se pode deixar de reconhecer que pelo fato de a psicanálise ser uma história particular do sujeito, por estar ligada à linguagem, essa história faz parte da grande história (Fuks, 2017, p. 46).

Quando, então, falamos de sentimentos humanos, também falamos sobre a “grande história”. O escritor estadunidense James Baldwin certa vez confessou, em uma entrevista concedida em 1963 à Revista *Life*:

Você acha que sua dor e seu desgosto não têm precedentes na história do mundo, mas então você lê. Foram os livros que me ensinaram que as coisas que mais me atormentavam eram as mesmas que me conectavam com todas as pessoas que estavam, ou que alguma vez tinham estado, vivas (Baldwin, 1963, p.81).

Essa comunicação de inconscientes também se desvela no cinema. Assim, o luto se corporifica em *Mães Paralelas* (2021), trazendo a imagem não só da morte, mas também do desaparecimento, e esse último traz a angústia para um não-lugar, para um espaço em que a elaboração do luto parece ser impossível. Conceituar, porém, o luto dentro de um espectro teórico, percebendo que ele mesmo se esquia à própria reflexão é um tanto desafiador. A psicanálise entende que não há diferença entre dor psíquica e dor física, visto que uma incide na outra; e o luto, portanto, é sentido não só psiquicamente, como também através do próprio corpo. O psicanalista Juan-David Nasio escreveu, em *O livro da dor e do amor* (1997), que:

Aquele que sofre confunde a causa que desencadeia a sua dor e as causas profundas. Confunde a perda do outro amado e os transtornos pulsionais que essa perda acarreta. Acredita que a razão da sua dor está no desaparecimento

do amado, enquanto a verdadeira causa não está fora, mas dentro do eu, nos seus alicerces, no reino do *Isso* (Nasio, 1997, p. 58, grifo nosso).

Dessa forma, é possível entender a busca de Janis pelos vestígios de seus antepassados como a entrada e a exploração também desse reino do *Isso*. Elaborar o luto, em *Mães Paralelas* (2021), é elaborar tanto um luto íntimo e pessoal, quanto político e coletivo. Ainda no mesmo capítulo, intitulado *Arquipélago da dor*, ao falar sobre a relação direta entre a psique e o corpo, Nasio (1997, p. 57) afirma que a dor “É um *desmoronamento* mudo do corpo. Ora, os primeiros recursos para conter esse *desmoronamento*, e que tardam a vir, são o grito e a palavra”. Interessante pensar nas duas palavras usadas pelo psicanalista: desagregação e desmoronamento, visto que caracterizam bem os discursos daqueles que buscam a ancestralidade e o retorno às origens como forma de entender as suas próprias identidades. Almodóvar traz a imagem desse esfacelamento e dessa fragmentação das personagens quando seus dramas pessoais revelam as consequências mais desastrosas dos discursos autoritários do poder. Assim, numa comunhão significativa, essas mulheres se juntam e integram a sua dor.



Fig 2. - frame do filme *Mães Paralelas* (2021)

Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros* (2003) se pergunta: “O que teriam a nos dizer?” — os mortos —, e continua:

[...] esse ‘nós’ é qualquer um que nunca passou por nada parecido com o que eles sofreram — não compreendemos. Nós não percebemos. Não podemos, na verdade, imaginar como é isso. Não podemos imaginar como é pavorosa, como é aterradora a guerra; e como ela se torna normal. Não podemos compreender, não podemos imaginar. É isso o que todo soldado, todo jornalista, todo socorrista e todo observador independente que passou algum tempo sob o fogo da guerra e teve a sorte de driblar a morte que abatia

outros, à sua volta, sente de forma obstinada. E eles têm razão (Sontag, 2003, p. 104).

É interessante pensarmos na ênfase que Sontag dá a nossa incapacidade de imaginar, e à escolha do verbo *imaginar*. Esse posicionamento, porém, é também um convite a uma reestruturação de um discurso silenciado, *não chamado à imaginação*, quando se pensa em mortes devido a guerras. O que o filme de Almodóvar traz é a importância de darmos o nome à voz e o corpo à pessoa. Assim, a política costura os fios do passado aos fios do presente.

Considerações finais

Diante disso, um entendimento mais amplo acerca da obra em análise é caminho preciso para entendermos de que maneira o plano histórico e o plano maravilhoso (Silva; Ramalho, 2022), ou a dimensão poética, ora se casam, ora se confundem, ora se distanciam. O épico nos relembraria nossas origens, o poético — ainda que no cinema — favorece o voo. Pesquisar o épico hoje é tentar entender de que maneira ele paira sobre nossas narrativas, e atrelá-lo ao discurso psicanalítico é uma tentativa de compreender como os traumas individuais se costuram e são também influenciados pelos traumas coletivos, visto que, segundo Milton Santos, "Toda interpretação tem um conteúdo político".

Mães Paralelas (2021), visto através da lente do épico, também mostra o quanto as nossas narrativas heroicas são, até a contemporaneidade, construídas sob uma estrutura predominantemente fálica e masculina. Ursula K. Le Guin, em *A ficção como uma cesta: uma teoria* (1986), ao analisar as nuances do romance em relação às narrativas de herói, no que o segundo traria toda a clássica discursiva falocêntrica, apocalíptica e bélica, diz: "É por isso que gosto de romances: no lugar de heróis, eles contêm pessoas" (Le Guin, 1986, p. 5). Contudo, o filme em questão põe em evidência a humanidade dessas heroínas (e seus retornos ao lugar de origem — menos bélicos e nem por isso menos violentos), e o heroísmo das pessoas comuns, das mulheres comuns. Almodóvar toca nessa dimensão quando traz os caminhos épicos percorridos, todos os dias, por pessoas que são apagadas e silenciadas pelo poder, e usa, para isso, a figura materna como uma metáfora para dar luz aos desaparecidos políticos da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e da ditadura de Francisco Franco (1939-1975).

A epígrafe deste artigo, uma provocação de Haraway em *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* (1995), suspende nossas metodologias e análises, põe nossos olhos em nossas mãos para que então vejamos os nossos próprios olhos, e escrevamos não *através deles*, mas *junto a eles*.

Referências

- CAMPBELL, Joseph & MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- FREUD, S. (1914a). **Recordar, repetir e elaborar**. In: FREUD, S. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- FREUD, S. **Luto e melancolia** (1917). A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Direção. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 249-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, 14).
- FREUD, S. (1937). Construções em análise. In: _____. **Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos**. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 23, p. 289-304).
- FUKS, Betty Bernardo. Desmentido, verdade histórica, construções. In: AIRES, Suely, LEITE, Nina Virgínia de Araújo, RAMOS, J. Guillermo Milán (orgs). **A historicidade não é o que se espera**. 1ª ed. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2017, p. 46.
- GAY, Peter. **Freud: uma vida para o nosso tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GLISSANT, Édouard. **Uma introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: EdUFJF, 2013.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora (MG): UFJF, 2005.
- GOMES, Carlos Magno; SANTOS, Jeane de Cássia. **Teoria e prática do texto literário**. São Cristóvão: Editora UFS, 2015.
- HARAWAY, Donna. **Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu, São Paulo, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. São Paulo: Editora UFSC, 2013.
- LE GUIN, Ursula K. The Carrier Bag Theory of Fiction. In: LE GUIN, Ursula K. **Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words**, Women, Places. 1. ed. New York: Grove Press, 1989.
- MÃES PARALELAS. Direção: Pedro Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Produção: Augustín Almodóvar; Esther García. Montagem: Teresa Font. Fotografia: José Luis Alcaine. Música: Alberto Iglesias. Intérpretes: Penélope Cruz; Milena Smit; Israel Elejalde; Aitana Sánchez-Gijón; Rossy de Palma; Julieta Serrano. Espanha: El Deseo; Remotamente Films AIE, 2021. 1 Blu-Ray Disc (120 min), son., color.
- MONTORO, Tania. Um cinema de autor: Pedro Almodóvar. In: COUTINHO, Angélica; LIRA GOMES, Breno (orgs.) **El Deseo: o paixonante cinema de Pedro Almodóvar**. 6 ed. Recife: Caixa Cultural, 2017, p. 22-23.
- NASIO, J. – D. **O livro da dor e do amor**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

OLIVEIRA, Polyana Santos. **O Compromisso Social da Prática Psicanalítica.** Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal de Sergipe. Aracaju, 2023.

RAMALHO, C. B. Método de abordagem ao poema épico. In: Carlos Magno Gomes; Jeane de Cássia N Santos. (Org.). **Teoria e prática de Leitura do Texto Literário.** 1ed. São Cristóvão: Editora da UFS, 2015, v. 1, p. 11-41.

SILVA, Anazildo da; RAMALHO, Christina. **A semiotização épica do discurso e outras reflexões sobre o gênero épico.** 1. Ed. Jundiaí, São Paulo: Paco, 2022.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



I Colóquio Artes em Movimento



NERY, Daniel Guimarães. O mito do maestro e a orquestra como cena épica: um olhar crítico sobre o poder na regência orquestral. **Revista Épicas**. N. 18 – dez 25, p. 44-56.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.4456>

O MITO DO MAESTRO E A ORQUESTRA COMO CENA ÉPICA: UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O PODER NA REGÊNCIA ORQUESTRAL⁴⁸

THE MYTH OF THE CONDUCTOR AND THE ORCHESTRA AS EPIC SCENE: A CRITICAL
PERSPECTIVE ON POWER IN ORCHESTRAL CONDUCTING

Daniel Guimarães Nery⁴⁹
Universidade Federal de Sergipe – UFS

RESUMO: Este artigo analisa criticamente a construção simbólica do maestro como figura de poder absoluto na prática orquestral. A partir de um olhar interdisciplinar, que articula autores como Adorno (2011), Canetti (1978), Schroeder (2004) e Bourdieu (1999), bem como dados empíricos da pesquisa de doutorado do autor, investiga-se como a mitificação do maestro — frequentemente representado como gênio, líder heroico ou xamã — compromete a escuta, a colaboração e a expressividade coletiva da orquestra. Questiona-se, assim, a centralização da autoridade e propõem-se alternativas baseadas na liderança servidora, na comunicação interpessoal e na prática do ensaio como espaço democrático e de negociação de ideias musicais. A análise também levanta questões relativas à exclusão de mulheres e pessoas negras do campo da regência, propondo futuras investigações que relacionem autoridade musical, gênero e raça. O artigo dialoga com o escopo da *Revista Épicas* ao refletir sobre a permanência de estruturas narrativas de caráter mítico no campo da música de concerto, e amplia esse debate ao propor uma ética da regência orquestral baseada na escuta, no cuidado e na construção coletiva do som.

Palavras-chave: maestro; poder simbólico; regência; liderança servidora; autoridade.

⁴⁸Artigo originalmente apresentado na palestra de abertura “Literatura em tom maior: do épico à representação do mito” no I Colóquio Artes em Movimento: diversidade, perspectivas e educação, organizado pelo Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe, em março de 2025.

⁴⁹Daniel Nery é Doutor em Música pela Universidade de Aveiro (Portugal, 2023), Mestre em Musicologia e Bacharel em Composição e Regência pela UNESP. É professor de Regência e Canto Coral na Universidade Federal de Sergipe. E-mail: danielnery@ufs.br. Atua como regente e pesquisador, com experiência em formação orquestral e coral no Brasil e no exterior.

ABSTRACT: This paper offers a critical analysis of the symbolic construction of the conductor as an absolute figure of power in orchestral practice. Drawing on an interdisciplinary approach—incorporating authors such as Adorno (2011), Canetti (1978), Schroeder (2004), and Bourdieu (1999), as well as empirical data from the author's doctoral research—the study explores how the mythification of the conductor, often represented as a genius, heroic leader, or musical shaman, under mines listening, collaboration, and collective expressiveness within the orchestra. The paper questions this centralization of authority and proposes alternatives based on servant leadership, interpersonal communication, and there hearsal as a democratic space. It also raises questions about the underrepresentation of women and Black individuals in conducting, pointing to future research directions that address musical authority in relation to gender and race. The article aligns with the scope of *Revista Épicas* by reflecting on the persistence of mythical narrative structures in concert music culture, while advocating for an ethics of conducting grounded in listening, care, and collective music-making.

Keywords: conductor; symbolic power; servant leadership; conducting; authority.

Introdução

A figura do maestro ocupa, há séculos, um lugar central na prática da música de concerto ocidental. Construída por meio de discursos pedagógicos, registros históricos e representações midiáticas, essa figura é frequentemente associada à ideia de um poder absoluto, encarnado no gesto e na autoridade simbólica de quem rege. Ao mesmo tempo em que organiza e conduz a execução musical, o maestro é investido de um conjunto de atributos míticos que o elevam ao status de gênio, líder carismático ou mesmo xamã sonoro. Essa construção imagética, ainda pouco questionada em sua dimensão simbólica, opera de modo eficaz na legitimação de hierarquias e silenciamentos dentro do ambiente orquestral.

O presente artigo tem como objetivo problematizar o mito do maestro a partir de uma perspectiva crítica, investigando como a sua representação simbólica — marcada por um imaginário épico — influencia a dinâmica comunicacional, os modos de liderança e os processos de criação coletiva no contexto da orquestra. Parte-se do pressuposto de que a figura do maestro não é neutra: ela carrega consigo marcas históricas, sociais e políticas que afetam diretamente a forma como a música é feita, ensaiada e percebida.

Com base em autores como Adorno (2011), Canetti (1978), Bourdieu (1999), Small (1999) e Schroeder (2004), bem como em dados oriundos de pesquisa empírica apresentada na tese de doutorado do autor *Para além do gesto: a comunicação interpessoal entre o maestro e a orquestra* (NERY, 2023), propõe-se uma análise crítica da autoridade do maestro em sua dimensão simbólica. A pesquisa investiga de que maneira a mitificação do maestro compromete a escuta, inibe a participação dos músicos e impede a construção de uma estética verdadeiramente partilhada.

Justifica-se esta investigação por sua relevância artística, pedagógica e política. Em um momento em que se busca, em diversos campos do conhecimento, desconstruir modelos autoritários e hierárquicos, repensar a figura do maestro é fundamental para a reinvenção de

práticas musicais mais colaborativas, inclusivas e éticas. Além disso, ao trazer para o debate elementos como representatividade de gênero e raça na regência — campo ainda fortemente marcado pela predominância masculina e branca —, o artigo propõe novos horizontes para o exercício da liderança musical na contemporaneidade.

1. O maestro como construção mítica

1.1 A figura do poder simbólico

Imaginemos a cena: estamos em um teatro. O maestro chega em uma *limousine*, vestido com elegância, cercado por flashes e recepcionado por um tapete vermelho. Dirige-se ao camarim, enquanto a orquestra já está no palco. O oboísta emite a nota *lá* para afinação; em seguida, o maestro entra. Os músicos se levantam. A plateia aplaude. O maestro se curva, os músicos sentam-se, e então o concerto começa. O ritual — com sua aura de solenidade e reverência — aproxima-se de uma cena cinematográfica, como aquela concebida por Federico Fellini em *Ensaio de Orquestra* (1978). Longe de ser apenas um detalhe cerimonial, esse cenário ilustra como a figura do maestro foi revestida de símbolos que o elevam à condição de autoridade suprema sobre a música: o “mito do maestro”

A literatura técnica e formativa da regência tem contribuídoativamente para essa construção. Autores como Battisti (2007) e Scherchen (1989) apresentam o regente como aquele que detém um saber absoluto e incontestável, cuja presença é indispensável para a realização da obra. Tal percepção, entretanto, foi criticamente problematizada por Adorno (2011), que interpreta o maestro como uma “*imago do poder*”: uma encarnação visível da autoridade no espaço cênico da performance. Para ele, essa autoridade se manifesta através da posição elevada no pódio, da gestualidade enfática e do silêncio respeitoso da orquestra, compondo uma *mise-en-scène* de domínio.

Esse poder, no entanto, não é apenas funcional — é simbólico. Como observa Canetti (1978), o pódio elevado, o gesto unívoco, o controle do tempo e do som são elementos que evocam arquétipos patriarcais profundamente enraizados. O maestro não apenas conduz; ele representa um modelo de centralidade autoritária herdado de estruturas sociais hierarquizadas. A autoridade performada torna-se, assim, mais do que uma mediação interpretativa: converte-se em um exercício de controle simbólico.

Frente a isso, torna-se necessário perguntar: qual é, de fato, a função do maestro, especialmente considerando que os músicos, em regra, dominam tecnicamente seus instrumentos e são plenamente capazes de ler a partitura? De forma objetiva, sua função é coordenar, propor e induzir a realização musical coletiva. Mas, em uma perspectiva mais abrangente, o maestro atua como mediador de sentidos: é quem articula, entre os diversos

sujeitos da orquestra, as intenções estilísticas, históricas e expressivas da obra. Nesse sentido, a analogia com o técnico de futebol se mostra pertinente: os jogadores sabem o que fazer, mas é o técnico quem organiza as estratégias para maximizar o desempenho coletivo.

No entanto, é recorrente a associação entre o maestro e elementos de natureza mítica. Essa idealização, alimentada por discursos românticos e por dispositivos midiáticos, reforça a noção de que o maestro seria portador de um “dom”, uma espécie de capacidade sobrenatural de gerar significados musicais profundos e originais. Schroeder (2005) aponta que essa mitificação está atrelada à figura do artista como ser inspirado por forças transcendentais — uma concepção que desloca a criação artística do campo do trabalho e da técnica para o território do milagre e da genialidade.

Diante disso, cabe indagar: até que ponto essa mitificação do maestro é inerente à prática musical? Ou estaríamos diante de uma estratégia simbólica que legitima relações de poder assimétricas dentro do campo artístico? A tese aqui defendida propõe que a construção do maestro como figura de poder absoluto é resultado de um processo histórico e discursivo que interessa à manutenção de hierarquias — e que precisa ser revisto à luz de modelos mais horizontais, éticos e colaborativos de liderança artística.

1.2 Mídia, mercado e mitificação

A construção do maestro como figura mítica não é apenas fruto da tradição pedagógica ou das dinâmicas de ensaio, mas também resultado de uma operação simbólica amplamente sustentada pelo mercado fonográfico e pela mídia (NERY, 2023). Desde o advento da indústria cultural, a imagem do maestro tem sido deliberadamente explorada como um produto em si, desvinculado da coletividade musical que o sustenta. Segundo Bourdieu (1999), isso constitui uma forma de capital simbólico que retroalimenta o prestígio e a autoridade desses sujeitos. Essa lógica de mercado transformou o maestro em marca e em produto, consolidando o “mito do maestro” como figura comercialmente valiosa, ainda que desconectada da prática colaborativa que a música sinfônica pressupõe.

Um dos exemplos mais emblemáticos dessa construção midiática é Herbert von Karajan (1908–1989), frequentemente fotografado em carros de luxo, aviões particulares ou em situações que evidenciavam poder e exclusividade. Em campanhas publicitárias da gravadora alemã *Deutsche Grammophon*, sua imagem era centralizada, enquanto a orquestra — ou mesmo a obra musical — surgia em plano secundário. Nery, (2023) enfatiza que essa estratégia estética e comercial transformou o maestro em protagonista absoluto da performance sinfônica, ainda que, paradoxalmente, ele não produza som.

Outros maestros, como Simon Rattle (1955), Michael Tilson Thomas (1944) e Claudio Abbado (1933-2014), entre tantos outros, também aparecem em capas de discos como ícones carismáticos, reforçando a ideia de que a qualidade artística de uma gravação está atrelada ao nome do regente. Schroeder (2005), em diálogo com Bourdieu (1999), explica que essa operação simbólica se articula à lógica do mercado: enquanto o campo da produção cultural “pura” busca o reconhecimento entre pares, o campo da indústria cultural se estrutura pela visibilidade midiática e pela lógica da competição. O maestro, nesse segundo campo, torna-se marca registrada — um capital simbólico a ser explorado economicamente.

Nery (2023) discorre que, mesmo em materiais de divulgação institucional, como folders, sites de orquestras e programas de concerto, a figura do maestro frequentemente ocupa lugar de destaque. O nome da orquestra aparece em letras menores, e os músicos quase sempre permanecem anônimos. Essa estética reforça a mitologia do “herói solitário” da música de concerto — narrativa que entra novamente em conflito com a realidade coletiva, cooperativa e técnica da performance orquestral. Essa mitificação, contudo, não é neutra. Ela se insere em uma estrutura de poder que, conforme Schroeder (2004), é sustentada por símbolos visuais, retóricos e institucionais. Um maestro que aparece como protagonista em materiais promocionais tende a reproduzir esse lugar simbólico nos ensaios: fala mais do que escuta, impõe mais do que negocia. Ao naturalizar a assimetria, essa lógica midiática afasta a orquestra do espaço de construção interpretativa e reforça modelos verticais de autoridade.

A construção do maestro como “marca” também tem impacto sobre a pedagogia da regência. Muitos estudantes assimilam, ainda em formação, a noção de que precisam parecer confiantes, imponentes e carismáticos antes de serem escutados. Ao invés de desenvolverem competências comunicacionais e interpessoais, priorizam a construção de uma imagem de comando. Essa formação simbólica molda futuros regentes, perpetuando um ciclo em que o gesto performático vale mais do que o diálogo, e a visibilidade midiática se sobrepõe à escuta colaborativa.

Portanto, ao entender a mitificação do maestro como uma construção mediada pela lógica do mercado e da indústria cultural, abre-se espaço para a crítica do modelo vigente. A imagem do maestro-herói, alimentada por décadas de campanhas e registros visuais, precisa ser confrontada com a prática real da regência: uma prática que, quando eficaz, é feita de escuta, adaptação, empatia e liderança ética. Repositionar essa figura simbólica não significa negar sua importância, mas reconfigurar seu papel em uma orquestra que se pretende viva, crítica e partilhada.

2. Consequências práticas: ensaio, silêncio e exclusão

2.1 O maestro como única voz

A predominância do maestro como “única voz” dentro da prática orquestral contemporânea constitui uma das principais consequências da mitificação simbólica discutida anteriormente. Essa voz única não se refere apenas ao gesto regencial, mas também — e sobretudo — à maneira como se configura a comunicação nos ensaios: verticalizada, centralizada e pouco aberta ao diálogo. Em geral, é o maestro quem detém o direito exclusivo à fala, seja ela verbal ou não verbal, enquanto os músicos permanecem em silêncio, mesmo diante de dúvidas, discordâncias ou sugestões interpretativas.

Esse monopólio comunicativo, que se torna especialmente evidente durante os ensaios, reforça a *imago* de autoridade simbólica do regente. Segundo Foucault (1996), pode-se dizer que aquele que detém o direito de falar também define quem ou o que deve permanecer calado. Assim, o maestro, ao exercer seu “poder de fala”, impõe à orquestra um regime de escuta passiva, no qual o discurso é privilégio de um só sujeito — o que contribui para a naturalização de sua posição de comando e, consequentemente, para o silenciamento das demais vozes que compõem o corpo orquestral.

Como evidencia Adorno (2011), o gesto do maestro carrega uma dimensão simbólica de comando absoluto. Ainda que a regência envolva técnicas de escuta e interpretação, a expectativa tradicional é que o maestro saiba tudo, antecipe tudo e corrija tudo. Tal expectativa cria uma assimetria estrutural que transforma os músicos em executores subordinados, e não em coautores da performance. Nery (2023) revela que esse modelo comunicacional tem impacto direto sobre a expressividade da orquestra. Um dos músicos entrevistados pelo autor afirmou que muitas vezes eles sabem o que ele está pedindo não está funcionando, mas ninguém contesta, pois é mais fácil repetir até a exaustão. Essa resposta ilustra como a concentração do discurso no maestro pode gerar ineficiência no processo e, mais grave, a desmotivação entre os músicos.

Adenot (2015) também ressalta esse fenômeno, ao afirmar que a comunicação entre maestro e orquestra se organiza mais pela obediência do que pela construção coletiva. Para a autora, o poder simbólico do regente é tão grande que, mesmo quando o maestro convida ao diálogo, os músicos já estão condicionados a esperar ordens — o que transforma o ensaio em uma via de mão única.

Há ainda o impacto psicológico desse modelo. Muitos músicos internalizam uma postura de autocensura, especialmente em orquestras profissionais, nas quais o erro é estigmatizado e a intervenção verbal não é bem-vinda. A orquestra, então, funciona mais como um instrumento

passivo e coletivo do que como um conjunto de individualidades sonoras e criativas. O maestro, nesse contexto, não apenas rege: monopoliza o discurso, define os contornos da interpretação e valida (ou invalida) as subjetividades musicais que o cercam (NERY, 2023).

Essa lógica contrasta fortemente com propostas contemporâneas de liderança participativa, nas quais o líder é, antes de tudo, um facilitador do diálogo e da escuta. No campo da regência, essa abordagem ainda encontra resistência, sobretudo em ambientes regidos por tradições fortemente hierarquizadas. O problema da voz única, portanto, não é apenas uma questão de estilo de liderança: é uma limitação estética e pedagógica. Ao inibir a escuta ativa e a iniciativa dos músicos, o maestro abdica do potencial criativo da orquestra. Em vez de se tornar um catalisador da expressividade coletiva, transforma-se em um controlador de execução — figura muito distante (e, portanto, mitológica e épica) do ideal colaborativo que a prática musical poderia oferecer.

2.2 O perigo da autoridade não negociada

A autoridade do maestro, quando exercida sem negociação, tende a consolidar-se como um poder incontestável — frequentemente confundido com competência ou excelência. No entanto, como aponta Nery (2023), a ausência de escuta e de partilha na construção interpretativa pode resultar não apenas em insatisfação dos músicos, mas também em performances rígidas, pouco expressivas e emocionalmente desconectadas.

Esse modelo autoritário — ainda predominante em muitas orquestras — legitima-se por meio de um repertório simbólico e histórico. Desde o século XIX, com a ascensão do maestro “romântico” (representado por figuras como Hans von Bülow (1830–1894), Arturo Toscanini (1867–1957) ou Wilhelm Furtwängler (1886–1954), consolidou-se a ideia de que o regente é o único guardião da obra, o intérprete supremo da vontade do compositor. Esse discurso histórico criou um imaginário de autoridade absoluta, que hoje persiste mesmo em contextos educacionais e comunitários. Porém, essa autoridade não negociada gera consequências práticas importantes. Em muitos ensaios de orquestras profissionais, músicos experientes relataram frustração com maestros que insistiam em uma interpretação sem considerar aspectos timbrísticos ou dinâmicos observados pela própria orquestra (NERY, 2023).

Esse tipo de liderança resulta em uma relação de poder que bloqueia o engajamento criativo. Como destaca Greenleaf (1977), uma liderança verdadeiramente eficaz é aquela que serve, que escuta e que desenvolve as potencialidades do grupo. No campo da música, essa máxima adquire contornos ainda mais profundos, pois a criação artística exige sensibilidade, diálogo e partilha de sentido. Em situações de conflito interpretativo — por exemplo, quando

há desacordo quanto ao andamento, articulação ou agógica⁵⁰ musical —, a falta de abertura para o diálogo compromete a confiança entre maestro e orquestra. O músico, silenciado, aprende a “não sentir”, a “executar apenas”. E isso compromete diretamente a qualidade estética do resultado, que perde em organicidade, nuance e afeto. A autoridade que não se constrói por meio da confiança e da escuta mútua degenera em controle. E o controle, na prática artística, tende a sufocar a expressividade. Como lembra Zander (2001), o maestro não produz som — ele apenas influencia o ambiente em que o som se realiza. Se esse ambiente é opressor, controlador ou indiferente às subjetividades dos músicos, o som produzido carregará essas tensões.

É importante destacar que questionar a autoridade não significa dissolver a liderança. A orquestra precisa de hierarquia, chefes de naipe ou seções de instrumentos; do *violino spalla*, que é a maior autoridade após o maestro, por exemplo. Significa, antes, redimensioná-la. Um maestro pode manter autoridade técnica e coerência interpretativa sem recorrer ao autoritarismo. A autoridade construída na escuta, na confiança e na coerência tende a ser mais eficaz e duradoura do que a autoridade imposta pela tradição ou pelo medo.

Nesse sentido, Nery (2023) propõe a transição de um modelo de liderança centrado na figura mítica e épica do maestro para um modelo de liderança servidora e relacional, em que a autoridade se sustenta no reconhecimento mútuo, no conhecimento técnico partilhado e no compromisso com a experiência estética coletiva. Só assim o ensaio pode deixar de ser um espaço de imposição e passar a ser um espaço de criação viva e plural.

3. Estratégias de superação: da autoridade ao serviço

3.1 A liderança servidora como paradigma alternativo

Frente às limitações do modelo tradicional de liderança orquestral — centrado na autoridade simbólica e na comunicação vertical —, Nery (2023) propõe o conceito de “*maestro-servo*”, inspirado na ideia de liderança servidora desenvolvida por Robert K. Greenleaf (1977) em contraste ao maestro “mito-herói”. Essa abordagem inverte a lógica do poder: em vez de exercer domínio, o líder coloca-se a serviço do grupo, ouvindo suas necessidades, fortalecendo suas capacidades e promovendo o crescimento coletivo. Na prática orquestral, isso significa que

⁵⁰ Agógica é um termo criado por Hugo Riemann em 1884 para designar variações na cinética musical durante a execução de uma peça, especialmente aquelas que envolvem mudanças sutis de andamento — como acelerações ou retardamentos momentâneos — sem que haja alteração do pulso métrico principal. Diferencia-se do rubato por não exigir compensações temporais dentro do compasso. Com o tempo, o termo passou a ser usado também de forma mais ampla, como sinônimo do estudo dos andamentos musicais, embora essa generalização não estivesse originalmente nos propósitos de Riemann.

o maestro deixa de ser o “centro iluminado” da interpretação para tornar-se facilitador de um processo colaborativo. Em vez de impor significados, abre espaço para que eles emergam da interação entre os músicos e a partitura. Como aponta Zander (2001), o maestro é aquele que desperta a grandeza nos outros, pois seu gesto não manda – ele convida. A autoridade do maestro permanece, mas é exercida por meio da escuta, da clareza comunicativa, do exemplo ético e da sensibilidade às condições humanas e musicais do grupo. A liderança servidora não enfraquece o papel do regente, ao contrário, fortalece sua atuação ao estabelecer uma relação de confiança e respeito mútuo com os músicos.

Então, de acordo com o autor o ensaio orquestral, nesse modelo, deixa de ser um campo de obediência e passa a ser um espaço de experimentação coletiva. O maestro assume a responsabilidade de conduzir, mas também de escutar, adaptar-se e aprender com o grupo. Essa abordagem gera mais engajamento dos músicos, maior abertura para propostas interpretativas e um ambiente de trabalho mais saudável (NERY, 2023).

Outro aspecto importante dessa liderança é a sua dimensão ética. O “maestro-servo” reconhece que está diante de pessoas, e não apenas de instrumentos sonoros. Essa consciência humaniza o processo de ensaio, respeita os limites físicos e emocionais dos músicos e promove uma cultura de bem-estar artístico. Em um contexto frequentemente marcado por pressões estéticas e produtivismo, essa ética da escuta representa uma alternativa revolucionária. Do ponto de vista pedagógico, a liderança servidora também transforma a formação em regência. Em vez de reforçar o carisma autoritário como ideal, propõe-se cultivar competências como empatia, escuta ativa, clareza na comunicação, humildade e flexibilidade. Isso redefine o perfil do regente contemporâneo: não mais o “ditador musical”, mas o articulador de sentidos, o facilitador da experiência estética.

Por fim, o “maestro-servo” rompe com a lógica da centralidade simbólica e instaura uma estética da partilha. A beleza musical deixa de ser produto da imposição de um indivíduo e passa a ser fruto do entrelaçamento de vozes — sonoras, gestuais, emocionais — que se reconhecem e se escutam mutuamente. Nesse gesto, o maestro não perde seu lugar: ele o reencontra, transformado.

3.2 Comunicação interpessoal e escuta ativa

A comunicação entre maestro e orquestra, ao contrário do que se imagina, não se limita ao gesto técnico da regência. Trata-se de uma dinâmica interpessoal complexa, que envolve escuta, confiança, empatia, clareza, linguagem não verbal e afeto. O sucesso de um ensaio ou performance depende, em grande parte, da qualidade dessa comunicação — e não apenas do

conhecimento técnico ou da autoridade formal do regente (NERY, 2023). Então, um dos principais entraves à comunicação interpessoal eficaz é a ausência de escuta ativa por parte do maestro. Escutar ativamente, no contexto orquestral, não significa apenas perceber se a música “está afinada”, mas acolher as nuances, hesitações, intenções e contribuições criativas dos músicos. Trata-se de uma escuta sensível, atenta às subjetividades sonoras e aos gestos que não são sempre visíveis na partitura. Essa escuta pode ocorrer de diversas maneiras: observando expressões faciais e corporais dos músicos durante a execução; percebendo hesitações que indicam dúvidas interpretativas; acolhendo intervenções verbais durante o ensaio; ou ainda abrindo espaços explícitos para diálogo. Como destaca Becker (2010), os processos de criação são sempre colaborativos — e exigem canais comunicacionais abertos.

Para além disso, a escuta ativa fortalece a confiança mútua: um músico que sente que sua voz é ouvida — mesmo quando não verbalizada, isto é, a maneira que ele tocou determinado trecho musical — tende a se engajar mais profundamente no processo performativo. O maestro, por sua vez, ganha aliados interpretativos, capazes de contribuir com sugestões, ajustes técnicos e nuances estéticas que enriquecem o resultado coletivo. Este exemplo pode frequentemente ocorrer com os músicos solistas da orquestra, especificamente da família das madeiras, como flauta, oboé, clarinete e fagote.

A comunicação interpessoal também demanda clareza. Muitos conflitos em ensaios orquestrais não decorrem de discordâncias interpretativas, mas de mensagens mal transmitidas ou mal compreendidas. No entanto, a escuta ativa não é natural nem automática — ela precisa ser cultivada. Requer disposição para desacelerar o processo, tolerar o erro, acolher divergências, valorizar o tempo coletivo da construção e sobretudo, negociar ideias. Em contextos regidos por prazos apertados e expectativas produtivistas, como orquestras profissionais ou escolas/conservatórios de música, esse cultivo é frequentemente negligenciado. A liderança servidora, nesse sentido, atua como resistência: ela insiste que o processo vale tanto quanto o produto.

Portanto, repensar a comunicação interpessoal no ensaio orquestral é parte fundamental de uma transformação estética, ética e pedagógica. O maestro que escuta transforma a orquestra em um corpo vivo, sensível e criador. E nesse corpo, a música deixa de ser apenas executada: ela é dita, sentida e construída — em comum.

3.3 O ensaio como espaço democrático

Pensar o ensaio como espaço democrático implica romper com a lógica tradicional que o comprehende como mera etapa técnica para a obtenção de um resultado. Nesta perspectiva,

o ensaio de orquestra é o lugar onde a música acontece — não apenas onde ela é corrigida. É nesse espaço-tempo que o maestro, os músicos e a obra musical se encontram para construir, interpretar, negociar e significar coletivamente uma experiência estética.

A concepção tradicional, ainda dominante em muitos contextos profissionais e educacionais, entende o ensaio como um processo de lapidação unilateral, em que o maestro transmite uma interpretação previamente concebida e os músicos se ajustam a ela. Essa lógica produtivista, centrada no resultado e na autoridade, torna o ensaio um espaço de repetição e correção, e não de invenção ou experimentação. Ao contrário, o modelo de ensaio democrático reconhece os músicos como agentes interpretativos e valoriza o processo como parte da própria obra. Como destaca Nery (2023), esse modelo pressupõe três princípios fundamentais: escuta mútua, partilha de sentido, negociação de ideias e abertura ao imprevisto. O maestro, nesse contexto, atua mais como um facilitador de diálogo do que como um controlador do som.

Esse tipo de prática está em consonância com o que Christopher Small (1999) chama de *musicking* — o fazer musical entendido como uma prática social relacional, em que todos os envolvidos participam da construção de significado. Nesse sentido, o ensaio não é apenas preparação para a performance, mas uma performance em si: performa relações, afetos, valores e decisões. Como já enfatizado, a democratização do ensaio não significa ausência de direção. O maestro continua sendo um agente fundamental do processo, mas sua função é reformulada: ele organiza o tempo, escuta as reações, negocia sentidos e assume a responsabilidade pela coerência final da performance. Liderança, aqui, é indissociável de escuta e confiança. Nery (2023) também aponta que ensaios mais democráticos tendem a produzir ambientes emocionais mais positivos. Músicos relataram sentir-se mais motivados, criativos e conectados ao grupo quando podiam opinar, experimentar e refletir sobre a interpretação. Isso reduz a tensão típica de ensaios autoritários e favorece a formação de vínculos humanos e musicais mais duradouros. Então, o ensaio como espaço democrático é também um projeto pedagógico e político. Ao abrir-se ao diálogo e à partilha, a prática orquestral ensina, implicitamente, valores como empatia, respeito, responsabilidade coletiva e escuta. E esses valores, tão necessários na vida em sociedade, encontram na música um campo fértil de cultivo e ressonância.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se problematizar o mito do maestro como figura de poder absoluto na prática orquestral, à luz de uma abordagem crítica e relacional da regência. A partir da análise simbólica e cultural da figura do regente tendo como base a pesquisa de Nery (2023), argumentou-se que a centralização da autoridade no maestro compromete a escuta,

enfraquece o potencial criativo da orquestra e perpetua modelos hierárquicos de comunicação que contrastam com os valores estéticos e humanos da música de conjunto.

Foram propostas, como alternativas, práticas inspiradas na liderança servidora, na escuta ativa e no ensaio como espaço democrático — compreendido não como etapa técnica rumo à performance, mas como território de significação partilhada. Tal reposicionamento da figura do maestro não pretende negar a importância da regência, mas sim reinventá-la: da figura mítica à presença ética, do gesto autoritário à escuta sensível, do centro simbólico à mediação poética e relacional.

Este artigo, portanto, insere-se no escopo da Revista Épicas, ao refletir sobre uma manifestação cultural contemporânea — a prática orquestral — à luz de um imaginário épico que ainda informa suas estruturas simbólicas. A figura do maestro, como “herói” ou “xamã” da música, responde a uma narrativa épica moderna, cujos efeitos reverberam tanto na prática quanto na pedagogia musical. Questionar esse mito é também interrogar o lugar da autoridade, da representação e do poder na arte.

A primeira versão deste texto foi apresentada no I Colóquio Artes em Movimento: diversidade, perspectivas e educação, coordenado pela doutora Ana Maria Leal Cardoso, em março de 2025. O evento, marcado pela pluralidade de olhares e abordagens, teve como palestra de abertura o tema *“Literatura em tom maior: do épico à representação do mito”*, apontando para a atualidade e transversalidade das questões míticas nas artes. Este artigo, em diálogo com tal proposta, desloca o mito do campo literário para a cena musical, analisando como o épico se reinscreve — e precisa ser revisado — nas práticas performativas e educativas da contemporaneidade.

No entanto, esta reflexão não estaria completa sem mencionar um aspecto crítico ainda pouco explorado nas pesquisas sobre regência orquestral: as relações entre poder, gênero e raça. Se a figura do maestro já é marcada por um simbolismo de autoridade masculina, branca e eurocêntrica, sua manutenção no imaginário musical tem consequências diretas na exclusão de outras corporalidades e vozes. Ainda são raríssimas as maestras, e mais ainda os maestros e maestras negros e negras, nos espaços de visibilidade artística e institucional. Essa ausência não é casual: é reflexo de um campo historicamente fechado, cuja mitologia do regente gênio reforça desigualdades estruturais.

Nesse sentido, sugere-se que futuras pesquisas aprofundem a intersecção entre regência, representatividade e colonialidade, investigando como gênero, raça e classe operam na legitimação simbólica e prática da figura do maestro. Quais os efeitos da presença de uma mulher negra no pódio de uma orquestra tradicional? Que resistências e tensões emergem

quando corpos dissidentes ocupam esse espaço de autoridade? Como reformular a formação em regência para que ela seja inclusiva, diversa e crítica?

Ao propor um maestro que escuta, serve e compartilha, reivindica-se uma nova ética para a regência: uma ética do encontro, da partilha e da construção estética coletiva — mas também uma ética que confronte as ausências, silencie os mitos excludentes e possibilite a multiplicação de vozes. Que o gesto do maestro, mais do que comandar, possa convocar a escuta do outro — e, com ela, novas possibilidades de música, de arte e de convivência.

Referências

- ADENOT, Pauline. The orchestra conductor from the authority figure to negotiated order in a vocational profession. In: **Transposition**, n. 5, p. 0–17, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/transposition.1296>. Acesso em: 20 março 2025.
- ADORNO, Theodor W. **Introdução à sociologia da música: doze preleções teóricas**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.
- BATTISTI, Frank L. **On becoming a conductor: lessons and meditations on the art of conducting**. Meredith Music, 2007.
- BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999
- GREENLEAF, Robert K. **Servant leadership — a journey into the nature of legitimate power and greatness**. Mahwah: PaulistPress, 1977.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- NERY, Daniel Guimarães. **Para além do gesto: a comunicação interpessoal entre o maestro e a orquestra**. 2023 Tese (Doutorado em Música) Universidade de Aveiro, Portugal.
- SCHERCHEN, Hermann. **Handbook of conducting**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- SCHROEDER, Sílvia Cristina Naspolini. O músico: desconstruindo mitos. In: **Revista da ABEM**, v. 10, p. 109–118, 2004.
- SCHROEDER, Sílvia Cristina Naspolini. **Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical**. 2005. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SMALL, Christopher. **Musicking — the meanings of performing and listening**. v. 1. Hanover: Wesleyan University Press, 1999.
- ZANDER, Benjamin. **A arte da possibilidade**. Rio de Janeiro: Elsevier Editora, 2001.



SANTOS, Elaine Maria. O mecenato pombalino e a língua inglesa: reformas educacionais e literatura no século XVIII. *Revista Épicas*. N. 18 – dez 25, p. 57-68.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.5768>

O MECENATO POMBALINO E A LÍNGUA INGLESA: REFORMAS EDUCACIONAIS E LITERATURA NO SÉCULO XVIII

POMBALINE PATRONAGE AND THE ENGLISH LANGUAGE: EDUCATIONAL REFORMS AND LITERATURE IN THE 18TH CENTURY

Elaine Maria Santos⁵¹
Universidade Federal de Sergipe – UFS

RESUMO: O presente artigo analisa o mecenato pombalino como estratégia de poder no século XVIII, articulando reformas educacionais, compêndios de línguas vivas e manifestações literárias e artísticas. Argumenta-se que, ao patrocinar gramáticas, traduções e obras laudatórias, o Marquês de Pombal instaurou um regime cultural em que a língua, a literatura e as artes foram instrumentalizadas como veículos de propaganda política e de consolidação do Estado ilustrado. Trata-se de uma pesquisa amparada nos pressupostos metodológicos da Nova História Cultural (CHARTIER, 1990), que busca analisar não apenas a produção de bens culturais, mas, principalmente, as formas de apropriação e os usos sociais desses materiais. Assim, a partir de fontes como a *Arte da Grammatica da Lingua Portugueza* (1771), de Reis Lobato, e a *Grammatica ingleza ordenada em portuguez* (1762), de Teles de Menezes, bem como da literatura árcade e da Estátua Equestre de D. José I, demonstra-se que o ensino de línguas, a poesia e as artes visuais foram mobilizados como dispositivos simbólicos de legitimação régia e ministerial. Assim, o mecenato pombalino revela-se não apenas como apoio às letras, mas como parte de uma engenharia política e cultural de longo alcance.

Palavras-chave: Língua Inglesa; Mecenato Pombalino; Século XVIII.

ABSTRACT: This article examines Pombaline patronage as a power strategy in the 18th century, linking educational reforms, language compendia, and literary and artistic manifestations. It argues that by sponsoring grammars, translations, and laudatory works, the Marquis of Pombal established a cultural

⁵¹ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), mestre em Letras pela mesma instituição. Professora do Departamento de Letras Estrangeiras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS. Coordenadora Nacional Ajunta da Rede Andifes IsF. Email: elainemaria@academico.ufs.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6376-2932>

regime in which language, literature, and the arts were instrumentalized as vehicles of political propaganda and as tools for consolidating the Enlightened State. The research is grounded in the methodological assumptions of the New Cultural History (CHARTIER, 1990), which seeks to analyze not only the production of cultural goods but, above all, the forms of appropriation and the social uses of these materials. Drawing on sources such as Arte da Grammatica da Lingua Portugueza (1771), by Reis Lobato, and Grammatica ingleza ordenada em portuguez (1762), by Teles de Menezes, as well as Arcadian literature and the Equestrian King José I, the study demonstrates that language teaching, poetry, and visual arts were mobilized as symbolic instruments of royal and ministerial legitimization. Thus, Pombaline patronage emerges not merely as support for languages but as part of a broader project of political and cultural engineering.

Keywords: English Language; Pombaline Patronage; 18th Century.

Introdução

No contexto do século XVIII, Portugal passou por uma série de transformações políticas, sociais e educacionais, impulsionadas pelo projeto centralizador e ilustrado do Estado português, especialmente durante a administração do Marquês de Pombal. As chamadas reformas pombalinas, implementadas a partir da década de 1750, tiveram como um de seus focos principais a reestruturação do sistema educacional, que até então estava sob domínio da Companhia de Jesus. A expulsão dos jesuítas, em 1759, marcou o início de um novo paradigma de ensino, orientado pela lógica da utilidade, da racionalidade iluminista e da instrumentalização do saber como ferramenta de administração do império. O ensino passou a ser regulado pelo Estado, com currículos voltados às ciências práticas e à formação de um sujeito disciplinado, útil e letrado, características consideradas como sendo fundamentais à modernização do Estado luso-brasileiro (Santos, 2010).

É nesse cenário que emerge o que historiadores e críticos passaram a denominar de mecenato pombalino: um modelo de fomento estatal às letras e às ciências que, mais do que promover a cultura, visava controlá-la e orientá-la segundo os interesses políticos e ideológicos do poder central, representados na centralidade da figura de Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal. Ao apoiar e financiar determinados autores, currículos e produções literárias, o Estado pombalino instaurou um regime simbólico que não apenas substituiu o antigo monopólio jesuítico, mas também redefiniu o papel do intelectual na sociedade. O escritor, o gramático, o professor e o poeta passaram a figurar como agentes de uma ordem discursiva que subordinava o saber à razão de Estado. A literatura, nesse contexto, deixou de ser apenas expressão estética ou moralizante para tornar-se parte de um projeto de engenharia social e cultural. O mecenato pombalino é, portanto, não apenas um gesto de valorização das letras, ter sim uma forma de controle das ideias que eram necessárias que fossem inculcadas no imaginário setecentista.

Diante do exposto, este artigo examina os vínculos entre o mecenato pombalino e a consolidação de práticas discursivas, educacionais e literárias no Brasil do século XVIII, como

parte do esforço de modernização e controle simbólico promovido pelo Estado português. Ao observar os movimentos reformistas liderados pelo Marquês de Pombal, é possível perceber que sua atuação extrapolou o campo político, alcançando instâncias simbólicas da cultura letrada, como a regulação da literatura, a normatização do ensino e a racionalização da linguagem.

São investigados os efeitos simbólicos do mecenato pombalino sobre a literatura da época, em especial sobre o movimento árcade, cujos poetas, inseridos em um contexto de transição entre o antigo regime e os ideais iluministas, produziram obras que podem ser lidas como resposta às demandas simbólicas do Estado. Os escritos árcades, ao adotarem a linguagem da razão, da virtude e da moderação, alinharam-se parcialmente ao projeto reformador, ainda que revelem também zonas de ambiguidade e resistência. Em alguns dos escritos árcades, são encontradas odes ao poder do Marquês de Pombal, bem como a sua força e aos supostos ganhos advindos para Portugal, em decorrência de sua bravura e competência.

A metodologia adotada fundamenta-se nas contribuições da Nova História Cultural, sobretudo na obra de Chartier (1990), que destaca a importância de compreender a circulação dos discursos, os suportes materiais que os sustentam, as condições de produção e os regimes de legitimidade. Com isso, foi articulada uma leitura crítica das fontes históricas e literárias, com a análise não apenas do conteúdo das reformas pombalinas, como também das estratégias de disseminação de um modelo de sujeito letrado que reproduzia os valores do Estado ilustrado.

As Reformas Pombalinas da Educação: uma visão geral

Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, destacou-se como uma das figuras políticas mais influentes do século XVIII no espaço lusófono. Nomeado ministro de D. José I, após uma carreira diplomática nas cortes de Viena e Londres, Pombal assumiu o controle administrativo do reino com o objetivo de modernizá-lo segundo os preceitos do despotismo esclarecido. Conforme destacam Oliveira (2010) e Maxwell (1995), sua atuação foi marcada por um pragmatismo reformador que aliava centralização política, racionalização do ensino e controle simbólico das instituições. Com seu estilo autoritário e centralizador, o Marquês assumiu a responsabilidade por reorganizar não apenas a economia e a administração do Estado, mas também a sua vida intelectual e educacional, num movimento que atingiu profundamente o Brasil colonial.

Destaque deve ser dado ao terremoto de Lisboa, de 1755, de modo que, como explicam Carvalho (2007) e Maxwell (1990), não foram apenas os edifícios que foram destruídos, como também as estruturas de poder, que foram desestabilizadas, e abriu espaço para Pombal assumisse uma posição de protagonista na recomposição de Lisboa, de tal modo que a frase “Enterrem os mortos e cuidem dos vivos”, atribuída ao ministro, ajuda-nos a ter uma ideia do

seu espírito de ação e racionalidade. A reconstrução de Lisboa, com ruas retilíneas, planejamento urbanístico e novas técnicas de engenharia, foi também expressão de uma nova linguagem política, em que a razão substituía a providência, e o Estado tomava para si o papel de organizador do mundo (Oliveira, 2010).

No que se refere à educação, o Marquês concebeu um sistema racionalizado e hierarquizado de ensino, dividido entre os chamados Estudos Menores, que englobavam os níveis iniciais e médios de formação, e os Estudos Maiores, centrados na formação universitária. A criação do cargo de Diretor-Geral dos Estudos, figura responsável por supervisionar as instituições educacionais do reino, foi uma inovação que deu ao Estado controle direto sobre a formação das elites. Conforme aponta Santos (2018), esse processo implicou a secularização gradual do saber e o declínio da influência eclesiástica na estrutura escolar. Os professores régios, nomeados pela Coroa para lecionar em diversas regiões do império, tornaram-se peças-chave na difusão da nova pedagogia ilustrada, baseada na disciplina, na clareza e na utilidade do conhecimento.

Do ponto de vista político-linguístico, essas reformas implicaram em uma redefinição do estatuto das línguas no império. O português foi elevado à condição de língua nacional e administrativa, ao passo que o latim foi gradativamente desvalorizado. O ponto culminante dessa reorganização educacional foi a reforma da Universidade de Coimbra, em 1772, considerada uma das grandes realizações do reformismo pombalino. A universidade passou a adotar novos currículos voltados às ciências naturais, ao direito, à medicina e às línguas modernas, de modo que, como enfatizam Oliveira (2012) e Maxwell (1995), a reforma não apenas alterou conteúdos e métodos, mas também redesenhou a própria finalidade do ensino superior, que passou a se preocupar com a formação de quadros técnicos e administrativos para o serviço do Estado.

Pombal também se preocupou em incentivar ações propagandísticas sobre os seus feitos. Assim, diversas obras literárias, jurídicas e científicas da época foram precedidas por notas introdutórias, que exaltavam o papel do ministro como patrono das letras e protetor da razão. Monumentos, retratos, medalhas e esculturas foram encomendados com o objetivo de eternizar sua imagem como redentor do reino e farol da civilização. Esse movimento pode ser explicado ao analisarmos os escritos de (1990), que destaca o esforço dos detentores do poder em constituir regimes de visibilidade e autoridade discursiva, em que a figura do governante se torna texto, ícone e legenda. O mecenato pombalino, nesse sentido, operava como extensão estética e simbólica do projeto político.

O Mecenato Pombalino e os compêndios de línguas vivas

O mecenato pombalino, conforme destacado anteriormente, designa o patrocínio cultural-educacional articulado pelo Marquês de Pombal no reinado de D. José I, notadamente após 1759, quando o Estado laiciza e centraliza a instrução. Percebemos, ao analisar o século XVIII em Portugal, um fomento à produção e à circulação de gramáticas e compêndios orientados por uma lógica de utilidade pública, ou seja, a língua portuguesa sendo normatizada para a administração e as línguas vivas para o comércio e a diplomacia.

No plano textual, poucas peças evidenciam tanto a mão do Estado quanto a *Arte da Grammatica da LinguaPortugueza*, de António José dos Reis Lobato (1771), já que, em seu frontispício/dedicação, temos uma sinalização clara de que a gramática havia sido composta e oferecida a Sebastião José de Carvalho e Mello. A supracitada obra ganhou ampla circulação nos séculos XVIII e XIX, tendo alcançado status oficial com a promulgação do Alvará de 1770. Nesse documento, D. José I expressa de modo enfático a intenção de fortalecer a língua portuguesa, descrita como “hum dos objectos mais attendiveis para a cultura dos Povos civilizados, por dependerem della a clareza, a energia, e a magestade, com que devem estabelecer as Leis, persuadir a verdade da Religião, e fazer uteis, e agradaveis os Escritos” (PORTUGAL, 1929, p. 497). Inserido nesse contexto, o texto legal determinava que os professores de Latim deveriam dedicar os seis primeiros meses de suas aulas ao ensino do português, utilizando como referência justamente a gramática elaborada por Lobato (1771), destacada por seu método, clareza e organização.

O manual, alinhado à política pombalina de valorização da língua nacional, não se restringia à instrução linguística. Segundo o próprio Lobato (1771), a aprendizagem da língua materna deveria ser conduzida por meio da leitura de autores da “historia Portugueza”, de modo que a análise de frases promovesse não apenas o domínio linguístico, mas também o compartilhamento da memória histórica e a valorização da nação. Nesse sentido, o ensino da língua portuguesa assumia um papel central na política pedagógica do período, articulando instrução linguística e projeto de fortalecimento de uma identidade de nação. Essa dimensão fica explícita quando o autor associa os feitos de Pombal ao propósito de elevar Portugal à condição de “mais culta, e conhecida entre todas as civilizadas” (LOBATO, 1771, p. viii).

A defesa da utilidade prática da gramática aparece em diversos trechos da obra. Para Lobato (1771, p. x), “o grande proveito que alcança cada hum em saber a Grammatica da sua mesma língua: porque não sómente consegue falla-la com certeza, mas também fica desembaraçado para aprender com muita facilidade qualquer outra”. Esse argumento antecipa, em certa medida, reflexões desenvolvidas por Auroux (1992), que ressalta a transversalidade dos princípios de ensino de línguas. A partir desse raciocínio, aprender português significaria não

apenas adquirir a língua nacional, mas também dispor de ferramentas para assimilar outras línguas, incluindo o latim. Esta proposta se configura em uma inversão da lógica pedagógica tradicional, até então centrada na primazia do latim sobre a língua materna.

A figura de D. José I, seguindo essa análise de mecenato, é exaltada na obra, sendo referido como “glorioso Restaurador das Letras, arruinadas por quase dous seculos nos seus vastos Domínios” (LOBATO, 1771, p. xvi). Este texto reforça o papel do rei e, por extensão, de Pombal como agentes de renovação cultural, legitimando uma ampla política pedagógica que articulava língua, poder e civilização.

A circulação da Arte da *Grammatica da LinguaPortugueza*, de Reis Lobato, como instrumento oficial de ensino, revela como o mecenato pombalino se consolidou na normatização da língua materna. Contudo, esse movimento não se restringiu ao português, uma vez que, no contexto das reformas educacionais, o estímulo às chamadas línguas vivas também se fez presente, principalmente nas instituições de elite. Tal fato pode ser comprovado ao analisarmos os Estatutos do Real Colégio dos Nobres (1761), que previam o ensino de francês e inglês como parte de um programa pedagógico voltado à modernização da instrução (PORTUGAL, 1929). É nesse cenário que surge a Grammaticalingleza ordenada em Portuguez (1762), de Carlos Bernardo da Silva Teles de Menezes (MENEZES, 1762), conhecida como “gramática de Pombal de língua inglesa” (Oliveira, 2006).

A própria dedicatória da obra associa explicitamente o estudo do inglês às “novas leys”, em uma clara referência aos Estatutos de 1761, e sublinha a importância da criação de uma cadeira de inglês no Colégio dos Nobres. Ao enaltecer a figura de D. José I e vincular seu trabalho ao projeto régio, Menezes (1762) evidencia o quanto o ensino de línguas estrangeiras estava imbricado ao patrocínio cultural pombalino. A exaltação ao monarca como promotor da “Literatura Portugueza” e como fonte de progresso científico e cultural ecoa a retórica de legitimação do poder régio observada em Reis Lobato (1771), mas aqui aplicada ao campo das línguas vivas (MENEZES, 1762, p. iii).

Essa vinculação da obra ao mecenato pombalino se expressa também na celebração da aprovação real, apresentada pelo autor como “aceitaçãorecioza que fará toda a gloria do Autor, e todo o credito do livro” (MENEZES, 1762, p. iii). Ao se colocar como beneficiário direto do reconhecimento régio, Menezes (1762) insere sua gramática na lógica propagandística da segunda metade do século XVIII, descrita por Teixeira (1999) como marcada por uma série de iniciativas destinadas a imortalizar os feitos do rei e do seu principal ministro. Assim, as gramáticas de português (Reis Lobato) e de inglês (Teles de Menezes) dialogam como produtos de um mesmo projeto político-cultura, já que funcionam como instrumentos pedagógicos e suportes textuais de enaltecimento da monarquia e de Pombal.

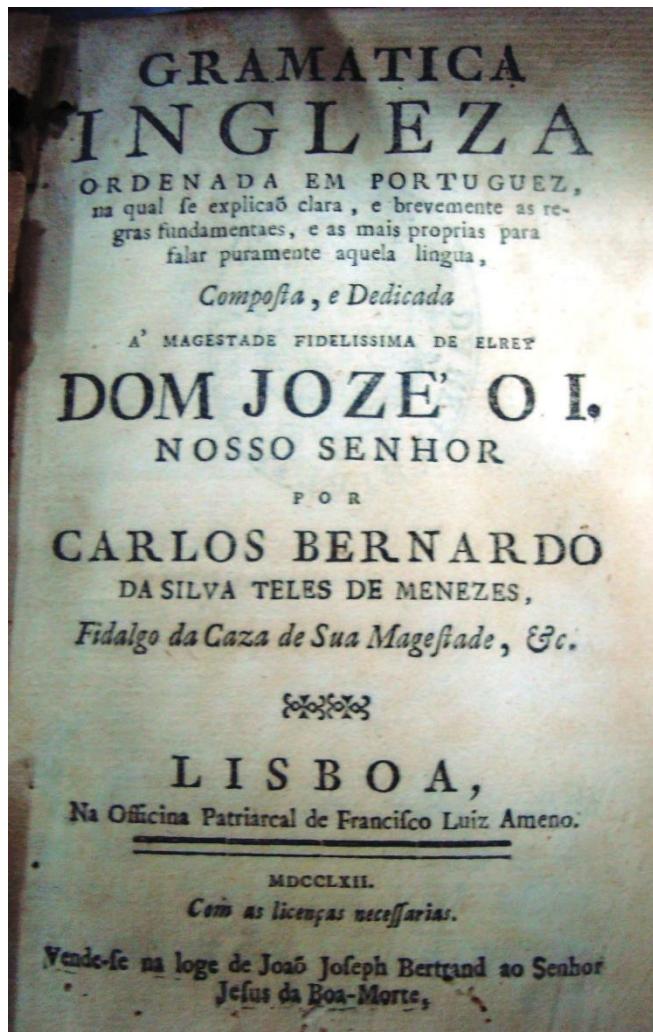


Figura 1: Folha de rosto da *Gramatica Ingleza ordenada em Portuguez*
Fonte: Menezes, 1762

É importante destacar que, no prólogo “Ao Leitor”, Menezes (1762) reafirma a necessidade prática do ensino de inglês, antes desprestigiado, mas agora valorizado tanto pela proximidade diplomática entre Portugal e Inglaterra quanto pelo florescimento de autores de prestígio. Ao atribuir ao governo ilustrado a promoção dessa língua e ao destacar a presença de ingleses em Lisboa, o autor reafirma o caráter utilitário e estratégico de sua obra, em conformidade com o ideário pombalino de instrução voltada à utilidade e ao comércio (MENEZES, 1762, p. iv-v; OLIVEIRA, 2006; MOSER, 1985).

A trajetória editorial da gramática também ilustra o enquadramento institucional do mecenato. As múltiplas licenças (Santo Ofício, Ordinário, Paço) obtidas ainda em 1761 reforçam a legitimação da obra como texto “muito útil para facilitar o uso daquela lingoa, na qual se achão

estampadas muitas Obras de huma vastíssima erudição” (MENEZES, 1762, p. xiii). Ao mesmo tempo em que se insere em debates técnicos, como a crítica aos “defeitos” de outras artes e a promessa de maior clareza metodológica, o autor situa sua obra como capaz de enaltecer a pátria e, portanto, digna do aval régio.

É possível, dessa forma, afirmar que a *Grammatica Ingleza ordenada em Portuguez* confirma que o mecenato pombalino não se limitou à língua nacional, mas também apoiou e legitimou o ensino de línguas estrangeiras, especialmente aquelas consideradas estratégicas para a política e o comércio. Ao lado da gramática de Reis Lobato (1771), a obra de Teles de Menezes (1762) integra o corpus de textos pedagógicos em que o ensino de línguas servia de veículo para a consolidação de uma política cultural ilustrada, em que instrução e propaganda se entrelaçavam.

O Mecenato Pombalino nas Artes

A projeção política e cultural de Sebastião José de Carvalho e Melo encontrou eco no universo literário setecentista, sobretudo por meio das dedicatórias e obras que exaltaram sua figura e seus feitos. Um dos exemplos mais expressivos surge em Francisco José Freire, cuja tradução da Arte Poética de Horácio Flaco (1758) estabelece uma analogia entre o Marquês de Pombal e o próprio Horácio, chegando a compará-lo à esfera divina. Essa obra é considerada um dos marcos inaugurais do chamado mecenato pombalino (TEIXEIRA, 1999). Da mesma forma, a tradução do Tratado Sublime (1771), de Custódio José de Oliveira, reforça a imagem de Pombal como guia intelectual da nação, incumbido de “alumiar os Escritores Portugueses” contra as “trevas da ignorância” (TEIXEIRA, 1999, p. 92).

Na Arte Poética (1759), também de Freire, na parte da dedicatória, são enumeradas virtudes atribuídas ao ministro, como a perseverança, o zelo pelo bem comum, o estímulo ao comércio e à manufatura, além da reconstrução de Lisboa e defesa do rei (TEIXEIRA, 1999, p. 71). Pouco depois dessa publicação, Pombal foi agraciado com o título de Conde de Oeiras, consolidando um projeto de propaganda cultural e política que se refletiu amplamente na produção literária (SANTOS, 2010).

Segundo Teixeira (1999), poetas como José Basílio da Gama, Manoel Inácio da Silva Alvarenga e Francisco de Melo Franco, entre outros, incorporaram, em suas obras, a legitimação da política ilustrada do ministro. Basílio da Gama, considerado o poeta pombalino por excelência, compôs *O Uruguai* (1769), cuja crítica antijesuítica e louvor à obra reformadora de Pombal se articulam diretamente ao contexto da expulsão dos jesuítas. O canto quinto enaltece Lisboa como centro de paz, comércio e abundância, sinalizando claramente os frutos da política

ministerial: “Paz, Justiça, Abundância e firme peito, / Isto nos basta a nós e ao nosso mundo. [...] Mostra-lhe mais Lisboa rica e vasta” (TEIXEIRA, 1999, p. 75).

Outros autores também se alinharam a esse movimento. Silva Alvarenga, em *O Desertor* (1774), celebrou a entrada triunfal de Pombal na Universidade de Coimbra, associando-o ao restauro das ciências e ao florescimento da verdade em Portugal: “Prêmio de seus trabalhos: as Ciências / [...] / E a Verdade entre júbilos, o aclama / Restaurador de seu Império antigo” (TEIXEIRA, 1999, p. 53). Já Cláudio Manuel da Costa, em poemas como *Vila Rica*, exalta a ordem e a prosperidade resultantes das reformas do período, ainda que de forma menos explícita, reforçando o ideário ilustrado de progresso e civilização.

O que a historiografia literária muitas vezes reduziu a “indianismo” ou a uma produção nacionalista descolada da política (SANTOS, 2010), revela-se, na verdade, como parte de um complexo discurso cultural e propagandístico sustentado pelo mecenato pombalino. A poesia árcade, ao lado de traduções e prefácios laudatórios, atuou como canal de legitimação de um projeto que buscava associar o poder régio e ministerial ao florescimento das letras e ao progresso da civilização luso-brasileira.

É possível encontrar obras de exaltação a D. José e ao Marquês de pombal também nas esculturas. A inauguração da Estátua Equestre de D. José I, realizada em 6 de junho de 1775, na Praça do Comércio, constitui um dos momentos mais emblemáticos da afirmação do projeto político-cultural do consulado pombalino. A obra, concebida por Joaquim Machado de Castro, foi apresentada em meio a uma cerimônia grandiosa, cuidadosamente organizada para exaltar tanto o monarca quanto o seu ministro. Como observa Norton (2008, p. 70), ao ser revelada, a estátua exibia o cavalo real esmagando um ninho de víboras, metáfora explícita da vitória sobre os inimigos do regime e da ausência de clemência para os opositores. Esse elemento iconográfico articula-se diretamente à retórica do poder cultivada no período, projetando a imagem de um reino restaurado e protegido pela firmeza do Estado.

A presença do busto do Marquês de Pombal na base do monumento reforça a centralidade do ministro na condução do império, figurando-o como fundamento da estabilidade política e cultural da nação. Maxwell (1997) destaca que a escultura tinha para Pombal um valor simbólico ainda mais acentuado do que para o próprio rei, uma vez que materializava, em espaço público, o êxito de seu programa reformista e a sua imagem de estadista. Estudos mais recentes também reconhecem esse caráter propagandístico. Para Oliveira (2006), a estátua equestre funciona como marco visual da pedagogia política pombalina, traduzindo em alegoria urbana os ideais de ordem, civilização e modernidade associados às reformas do ensino e da administração pública.

A celebração que acompanhou a inauguração prolongou-se por três dias, envolvendo cortejos alegóricos, música, fogos e distribuição de alimentos, compondo um verdadeiro espetáculo político. Contudo, relatos apontam que D. José I demonstrou pouco entusiasmo, assistindo ao evento à distância, devido à saúde debilitada, em decorrência de problemas com a obesidade e com questões cardíacas e circulatórias (NORTON, 2008). Muitos cortesãos, em solidariedade à reclusão do monarca, também se ausentaram, o que contrasta com a magnitude da festa concebida por Pombal. A discrepancia entre a presença simbólica do rei e a condução ativa do ministro reforça a leitura da estátua como monumento duplo, já que, ao mesmo tempo, funcionou como homenagem régia e como instrumento de legitimação pessoal e política do Marquês.

Algumas considerações

O mecenato pombalino deve ser compreendido não apenas como expressão de apoio à produção literária e artística, mas, sobretudo, como uma estratégia de poder que se consolidou na segunda metade do século XVIII. Nesse sentido, ao articular reformas educacionais, compêndios linguísticos e manifestações artísticas, mais do que patrocinar, o mecenato operou como dispositivo de governo, impondo uma pedagogia de obediência e de legitimação simbólica.

As reformas educacionais implementadas após a expulsão dos jesuítas em 1759 ilustram de forma clara essa articulação. O ensino, reorganizado a partir da lógica da utilidade e da racionalidade ilustrada, passou a privilegiar disciplinas de aplicação prática, com destaque para a gramática da língua portuguesa e para as chamadas línguas vivas. A promulgação do Alvará de 1770 e a difusão da *Grammatica da Lingua Portugueza*, de Antônio José dos Reis Lobato (1771), revelam o modo como a língua nacional foi elevada a fundamento de civilização, entendida como veículo da lei, da religião e da identidade política do reino. A vinculação explícita dessa obra ao nome de Pombal, exaltado como “glorioso Restaurador das Letras”, confirma o caráter propagandístico de uma produção que se situava entre o didático e o político.

Na mesma direção, a *Grammatica ingleza ordenada em portuguez* (1762), de Carlos Bernardo da Silva Teles de Menezes, demonstra como o mecenato pombalino não se limitou ao português, mas alcançou também o ensino de línguas vivas consideradas estratégicas para o comércio e a diplomacia. A dedicatória da obra ao rei D. José I e a menção às “novas leys” do período ilustram a íntima relação entre política educacional e legitimação régia. A obra, mais do que um manual técnico, reafirmava a centralidade da monarquia e do ministro na promoção das letras, sendo exemplo eloquente de como o campo pedagógico funcionava como extensão da propaganda de Estado.

Esse mesmo mecanismo de propaganda se verifica em outras manifestações culturais do período. A literatura árcade, tanto em Portugal quanto no Brasil, ofereceu um terreno fértil para a difusão de imagens de exaltação ligadas ao pombalismo. Obras como *O Uraguai* (1769), de Basílio da Gama, e *O Desertor* (1774), de Silva Alvarenga, integram-se a essa dinâmica ao exaltarem a figura de Pombal como patrono da ciência, da justiça e da ordem. O canto quinto do poema de Basílio, ao evocar a prosperidade de Lisboa e a abundância decorrente do comércio, funciona como metáfora poética das reformas pombalinas. Já Silva Alvarenga, ao associar Pombal à restauração das ciências na Universidade de Coimbra, reforça a imagem do ministro como restaurador do saber e da glória portuguesa. Mesmo autores como Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, embora em registros distintos, retomam em suas obras ecos dessa mesma atmosfera política, mostrando como a poesia árcade se tornava suporte de um discurso de legitimação (TEIXEIRA, 1999).

A dimensão simbólica do mecenato também se manifestou no campo das artes visuais. A Estátua Equestre de D. José I, inaugurada em 1775, é um bom exemplo de como monumentos funcionavam como extensões da propaganda cultural. A presença do busto de Pombal no pedestal e a iconografia do cavalo esmagando serpentes ilustram o poder de disciplinar inimigos e restaurar a ordem. A festa de inauguração, com cortejos, músicas e fogos, encenava a teatralidade do poder e reforçava a associação entre o rei, o ministro e a glória do império. Nesse sentido, o monumento se articula às gramáticas e à poesia laudatória como parte de um mesmo programa cultural, em que as palavras e as imagens eram mobilizadas para consagrar a figura de Pombal.

Estudar o mecenato pombalino é compreender a íntima relação entre poder e cultura no século XVIII. Ao moldar as letras, as gramáticas e as artes, segundo um projeto centralizador, Pombal instituiu um modelo de política cultural que antecipou práticas modernas de política linguística e de propaganda estatal. Mais do que um capítulo da história literária, o mecenato pombalino deve ser lido como um capítulo da história política da cultura, no qual o ato de ensinar, traduzir, poesar ou esculpir convergia para a mesma finalidade, a de inscrever a memória do ministro e do seu rei como símbolos indissociáveis da civilização portuguesa.

Referências

AUROUX, Sylvain. **A revolução tecnológica da gramatização**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

CARVALHO, Laerte Ramos de. **As reformas pombalinas da instrução pública**. São Paulo: Edusp/Saraiva, 1978.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

LOBATO, Antônio José dos Reis. **Arte da grammatica da língua portugueza composta e offerecida ao III.mo e Exc.mo senhor Sebastião José de Carvalho e Mello**, ministro, e secretario de estado de sua magestade fidelíssima da repartição dos negócios do reino. Lisboa: Na Typ. de M. P. de Lacerda, 1771.

MAXWELL, Kenneth. **O Marquês de Pombal**: paradoxo do iluminismo. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. Paz e Terra, RJ, 1997.

MENEZES, Carlos Bernardo da Silva Teles de. **Gramatica ingleza ordenada em portuguez**, na qual se explicão clara, e brevemente as regras fundamentaes, e as mais proprias para falar puramente aquela lingua. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1762.

MOSER, Fernando de Mello. Para uma perspectiva da cultura portuguesa. **ICALP Revista**, nº 1. 23-32. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1985. In: <http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/culturaport.pdf>

NORTON, José. **O último Távora**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo Meneses de. **A instituição das línguas vivas no Brasil**: o caso da Língua Inglesa (1809-1890). Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Programa de Estudos Pós-Graduados em Educação: Histórica, Política e Sociedade. São Paulo, 2006.

PORUTAL. **Alvarás, cartas de lei e outros documentos sobre instrução pública** (século XVIII). Lisboa: Imprensa Nacional, 1929.

SANTOS, Elaine Maria; OLIVEIRA, Luiz Eduardo Meneses de. O mecenato pombalino na gramática inglesa de Teles de Menezes. In: **Anais do VII Congresso Brasileiro de História da Educação**, 2013.

SANTOS, Elaine Maria. **As reformas pombalinas e as gramáticas inglesas**: percursos do ensino de inglês no Brasil (1759-1827). Dissertação (Mestrado em Letras). São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2010.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: APESP/EDUSP, 1999.



ROMÃO, Eliana Sampaio; SANTOS, Isa Regina dos Anjos dos. Educação, ensino e leitura: a palavra entre escorpiões de borboletas. **Revista Épicas**. N. 18 – dez 25, p. 69-84.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.6964>

EDUCAÇÃO, ENSINO E LEITURA: A PALAVRA ENTRE ESCORPIÕES E BORBOLETAS

EDUCATION, TEACHING AND READING: THE WORD BETWEEN SCORPIONS AND BUTTERFLIES

Eliana Sampaio Romão⁵²
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Isa Regina dos Anjos dos Santos⁵³
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: O presente artigo, fruto de pesquisa bibliográfica, ressalta o livro como tecnologia atual, que vem ao encontro de uma educação buliçosa e libertadora. Tem como objetivo mostrar, além da relação leitura e educação, a importância de aprender e gostar de ler, em particular, na educação básica seja em voz alta, em silêncio, em (com)partilha(mento) e só, mas em diálogo fecundo com o autor e impulsionado a difundir com outros lições daquela leitura. Adverte que é necessário aprender a ler e ter acesso a diferentes gêneros textuais desde a infância, quando crianças ainda bem pequenas, de modo a se tornar um adulto leitor e agente partícipe do melhoramento da humanidade, autor de experiências exitosas no ofício de professorar. Destaca como fundamental privilegiar o livro – seja impresso, seja eletrônico – no ofício de ensinar e validar o valor da palavra e arte de palavrar na elevação da humanidade. Tem como marco teórico: Freire, Manguel, Queirós, Pennac.

Palavras-chave: ensino; educação; leitura; arte.

Abstract: This article, based on bibliographic research, highlights the book as a contemporary technology that meets the needs of a lively and liberating education. Its aim is to show, in addition to the relationship between reading and education, the importance of the act of reading—whether aloud, silently, shared, or individually—in a fruitful dialogue with the author. It emphasizes that learning to read having access to

⁵² Doutorado em educação UNICAMP (2004). Pós-doutorado em leitura e escrita UP – Universidade do Porto. Portugal (2015), Pós-doutorado em Pedagogia da Infância UNICAMP (2024). Email: elianaromao@uol.com.br.

⁵³ Doutorado em Educação Especial pela Universidade Federal de São Carlos (2011). Professora Associada do Departamento de Letras/Libras da Universidade Federal de Sergipe.

different textual genres from early childhood is essential to becoming an adult reader and an active participant in the improvement of humanity, as well as a successful educator. It underlines the importance of valuing the book – whether printed or electronic – in the task of teaching and validating the value of the word and the art of speaking in elevating humanity. The theoretical framework includes Freire, Manguel, Queirós, Pennac.

Keywords: teaching; education; reading; art.

Introdução

Procura da Poesia.
Penetra surdamente no reino das palavras
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
Há calma e frescura na superfície intacta.
Ei-los sós e mudos, (...)
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência, se obscuros.
Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize (...) com seu poder de palavra e seu poder de silêncio. (...)
Chega mais perto e contempla as palavras, (...)" (Drumond, 2022).

Cada uma delas, tem mil faces; mil dizeres; mil sentidos; mil silêncios; mil formas de expressá-las, de quase sempre encantar aquele que escuta, mas é preciso chegar mais perto mais perto da palavra e contemplá-las como são contempladas as obras de Picasso, de Portinari, de Velásquez, de Van Gogh, de Tarcila do Amaral. Arte de palavrar. A palavra que é admirada como se fosse arte. Arte que provoca paradas de admiração e descanso diante do encantamento que ela produz ao mesmo tempo que eterniza seu criador. Mas o mundo não é somente de artes, de poesias, de cantos e de flores.

“O mundo está fora dos gonzos”(1599 e publicada 1603). Nunca, uma afirmação, dita pelo personagem da peça de Shakespeare(príncipe Hamlet) encenada há tantos séculos, foi tão atual. Mas se é certo que o mundo está fora dos gonzos, é certo, igualmente, que a arte, aliada da educação, está se queixando, a docência perdeu o desejo de docer, o professor pede paradas de luz, a educação pede prioridade na vida das pessoas, nas diversas instâncias em que se insere e dela necessita para garantir a transformação. E se a educação não é a chave, nem a alavanca para transformação, sem ela tampouco a sociedade muda (Freire, 2001).

Nenhuma sociedade se transforma sem que a educação seja, de fato, valorizada; sem o aprimoramento de sua cultura; sem que a arte seja acarinhada; sem que a docência seja renovada; sem que a ciência; a cultura e a pesquisa sejam enaltecidas; sem que o ensino e o/a profissional que por ele responde tenha lugar cativo, sem que a educação inclusiva, equitativa, de qualidade prevaleça desde o começo da educação básica, lá na educação infantil.

Educação que acolhe as crianças em suas diferenças, em seus ritmos, em suas capacidades. Educação que faz valer o direito do aluno de ser incluído e se descobrir interagido. De acordo com Pennac, a sabedoria pedagógica deveria ver o “aluno lerdo” como o mais normal possível: “aquele que justifica função de professor/a. Nós temos que lhes ensinar tudo a começar pela necessidade de aprender. Ora, isso não é pouco” (Pennac, 2008, p. 213). Educação que pede o reconhecimento do aluno, seja criança bem pequena ou não, enquanto diverso. Não há dois alunos iguais em qualquer que seja o nível, etapas e modalidades de educação.

Nenhum deles aprende da mesma forma, nenhum deles tem o mesmo grau de interesse, nenhum deles tem o mesmo nível de capacidade, nenhum deles é igual ao outro, nem tampouco, inferior. É dessa educação que esperançamos. Uma educação que abomina a intolerância. E se indigna com a “incapacidade de conviver com o diferente”. Mas não apenas isto.

Diz também da “incapacidade de descobrir que o diferente é tão válido quanto nós ou às vezes melhor, em certos aspectos é mais competente. (Freire, 2004, p.62). Mas a tendência é “rejeitar o diferente”, olhar com espanto para o diferente, se mostrar superior ao diferente e, até “salvador do diferente”, e nunca, ao contrário, ser “salvo pelo diferente”. Incapaz de ver o outro como distinto, cria barreira para o principal, senão o primeiro, papel da escola – ensinar a conviver e tirar de convivência seus ensinamentos. Não há duas crianças iguais na face da terra, mesmo semelhantes, são sempre diferentes. Assim como as folhas.

Não há, não, duas folhas iguais em toda criação. Ou nervura a menos, ou célula a mais, não há, duas folhas iguais. Limbo todas têm, que é próprio das folhas; pecíolo algumas; bainha nem todas. Umas são fendas, crenadas, lobadas. Outras acerossas, redondas, agudas, macias, viscosas, fibrosas, carnudas. Nas formas presentes, nos atos distantes, mesmo semelhantes são sempre diferentes. Umas vão e caem no charco cinzento, e lançam apelos nas ondas que fazem; outras vão e jazem sem mais movimento. Mas outras não jazem, nem caem, nem gritam apenas volitam nas dobras do vento. É dessas que eu sou. (Antônio Gedeão, Poesias Completas, 1956-1967)

“É dessas que eu sou”. É desses que eu somos e somos muitos. Desde criança bem pequena - única, singular, com rosto, com corpo de carne e osso querendo passar. Criança que quer o colo, que pede diariamente licença do adulto para ser e viver sua infância. Daí depende todo o resto. E do que é feito da criança no seu presente determina o que será essa criança no seu futuro. E o que ela será capaz de fazer com o que dela foi feito tem seu começo na educação infantil que, por sua vez, adverte o ideário freiriano, precisa da Universidade. Desde bebês e na mais tenra idade pede professores bem-preparados; que tem afeto, em primeiro lugar por gente, gente miúda; tem gosto pelos livros; encontra tempo para ler; estudar; aprender e pôr sob suspeita o que sabe. Aquele que ensina com arte e afeto; que sabe para onde vai e por quais caminhos caminhar para chegar lá, pois que caminho que não chega a lugar algum “não precisa

existir". Aquele que seleciona a palavra que educa; que valida sua palavra enquanto ensina. Palavra buliçosa que desconstrói o pensamento, que desvela o que está oculto, que cala na alma.

Leitura e Arte como canais de Ensino e de Educação

Diferentes autores como Freire, Arendt, Barthes, se aproximam na intenção de mostrar que todo professor ensina, nem todos educam, embora nem sempre, ao ensinar, percebam ou aceitem que separam o ensino da educação, mesmo que acatem que é impossível ensinar sem educar. É o que estamos a desejar, embora nem sempre realize, e esteja convencido de que ao ensinar, educa. "Ao ensinar, educo. Mas as vezes é possível observar alguns comportamentos estranhos nos quais sinaliza uma separação entre ambos (...) Lembra do professor? Ele sabia dar ótimas aulas de matemática. Mas não passava disso (Freire, 2011). Do mesmo modo que ensinar evoca o outro, a leitura se vale da mesma necessidade. Sua consequência lógica é, conforme Manguel, o impulso de compartilhar com o outro, "de pegar um amigo pelo braço" e levá-lo até aquelas páginas da leitura que tanto comoveu, iluminou, encheu de inquietação e felicidade (Manguel, 2021).

No sentido amplo, a endoculturação se faz, pois que se educa a cada minuto de vida, em cada canto da terra, cada pessoa com a qual um indivíduo em formação entra em contato, em relação, as vezes casualmente, de passagem, outras vezes, em lugar destinado a professoralidade. Mas, no sentido restrito, escolarização que se realiza no interior de instituições de ensino, nem todo professor, enquanto ensina, educa. Apenas entrega a matéria. Está, todavia, a ensinar (*in-signare*). Está a marcar seus alunos com sinais, mas nem sempre esses sinais potenciam o aluno a passar de um lugar para o outro (*educare*) e seguir além do ponto de chegada.

O Ensino, embora projetado para fazer parte do processo educativo, não está necessariamente presente na Educação. E, quando está, ocupa uma partícula desse substantivo. O ensino, para um educador russo, é apenas "uma das pétalas dessa flor que se chama Educação. Em educação não há elemento principal, nem secundário, como não pétala principal entre as pétalas que fazem a beleza da flor" (Sujomlinsk, 1975). É relevante criar ocasiões que despertem o interesse do aluno, abrir, tanto quanto possível, sua mochila pesada – não apenas de lápis, borracha e cadernos. É pedagógico levar em consideração os saberes sabidos, as relações estabelecidas, os combinados didáticos. Mas se um dos aspectos que constituem a prática de ensinar vem em detrimento ao outro, corremos o risco de apenas, cumprir ou entregar o conteúdo relacionado no "programa de ensino", ensinar sem educar.

As chances de vir a ser um bom educador passa inevitavelmente pelo bom professor. Ensino sem educação é vazio e se degenera. com grande facilidade, mas podemos facilmente

ensinar sem educar (Arendt, 2000). Ao ensinar, eu eduto, mas tem gente por aí que não sei o que acontece (...) (Freire, 2011). Ensinar não é passar conhecimentos. Nem todas as aulas educam como ocorria com as aulas desses educadores, pois que são aulas que educam não somente pela qualidade do conteúdo, mas pelo modo como as coisas são ditas. (...) num tom absolutamente anti-histérico, com aquela sabedoria saborosa a que pode chegar alguém que sabe muito sobre a linguagem" (Barthes, 2013, p. 73).

Sabe muito sobre linguagem e quer aprender. Sabe se valer da arte de palavrar. Daí a necessidade da professoralidade primar pelo ensino que significa "a arte e ciência de ensinar". Um ofício, portanto, que pede ciência, sim, mas, igualmente, pede arte no seu sentido mais genuíno. Papel que o professor educador, artesão do humano, faz valer.

Professor: artesão do humano

Ninguém nasce humano. Nascemos nada e precisamos de educação para vir a ser. De bocadinhos e bocadinhos humanos o humano se faz. Bocadinhos gerados pela família, pelo entorno, pelas relações humanas. Conforme muito bem descreveu Núria, uma criança de 6 anos ao ser entrevista por ocasião de uma pesquisa recente (Romão 2020) que teve como mote a palavra da criança ao se descobrir lendo e escrevendo. Disse ela diante das influências e ajuda ao ingressar no mundo da cultura letrada:

— Hoje você já se descobriu lendo e escrevendo. Quem influenciou?
— Às vezes, não preciso de ajuda, mas quando não sei a ajuda é boa.
— Ajuda de quem? Indaguei.
— Um bocadinho dos amigos, um bocadinho dos pais, um bocadinho das irmãs, um bocadinho dos avós, um bocadinho dos primos, um bocadinho dos padrinhos e um bocadinho da professora também – ia me esquecendo dela.
— Por que tantos? Indaguei novamente.
— Porque eles sabem. E porque sabem, ajudam. Se a pessoa não souber é melhor não ajudar.
— Ajudar a quê. Continuei provocando.
— Ajudar a descobrir como é que escreve e, ao aprender, gostamos. (Núria, criança portuguesa de 6 anos, entrevista Romão, 2020, p.79)

Núria mostra, além do gosto em aprender a ler e a escrever, um resumo sobre o que é educação. E, portanto, a relação da alfabetização e a educação. Uma relação que necessita ser reconhecida, em particular, por professoras que respondem pelos anos iniciais do ensino fundamental. E quando a ajuda é boa e, assim, promove o gosto e domínio da leitura e da escrita vale a pena.

Nascemos fracos, pouquinhos, dependentes, frágeis, mas potencialmente humanos. Necessitamos, então, da educação para se tornar humano e impulsionar esse lado que estamos genuinamente potenciados para desenvolver. Somos muitas histórias alheias. Somos muitas

palavras corporificadas, muitas histórias alheias. Somos muito do que falamos, agimos e escutamos. Assim, tão importante quanto aprender a falar, é igualmente importante, aprender a escutar. Seja o aluno do lado de cá, seja o professor do lado de lá, mas numa mesma canoa. Canoa de saberes.

2.1. Artesão da escuta(tória)

Uma oratória, não é possível sem uma boa “escutatória”. O que permite, além de uma escuta para além do limite da audição comum, abertura a fala do outro, ao gesto, a diferença. Sabe-se que para ter expertise na oratória, é necessário, cuidar, igualmente, da escutatória, embora quase sempre este fique na penumbra em relação àquele, conforme afirma Rubem Alves a preferência da oratória em detrimento a escutatória. O autor diz que sempre ver anunciado curso de oratória, “mas nunca de escutatória”. “Todo mundo quer aprender a falar(...) Ninguém quer aprender a ouvir”. E chegou até a pensar em oferecer um curso de escutatória, mas declinou da que sob o álibi de que ninguém iria se matricular. Escutar é exigente e util. Implica numa “escuta ativa”, num “esforço de se calar e abrir espaço” para que outros possam palavar. Na mesma linha, Freire (1996), complementa advertindo que ao escutá-lo aprendo a falar com ele.

Pode-se inferir que a escutatória implica em fazer a leitura da linguagem corporal, bem como das emoções e sentimentos. Permite entrar em interlocução, pois que a escutatória promove a comunicação dialógica na direção de construir relações genuínas. Falar bem é tão importante quanto ouvir bem. Como (arte)são, não somente da oratória/palavra, mas, igualmente, da escutatória, ganha lugar o silêncio, a palavra, a escrita. E não basta o silêncio que se escuta “de fora”, mas o silêncio que se escuta “de dentro”. A leitura, a escrita, a escuta(tória), se acarinham numa mesma fonte. Fonte do silêncio. Silêncio de fora, de dentro. Silêncio que fala, que inspira, que provoca, que acalma, que escuta, que envolve aquele que lê. A leitura pede um lugar, pede o silêncio da cidade que ainda dorme ao amanhecer.

No prefácio do livro de Ítalo Calvino (1999), algumas recomendações, a saber parece servir não apenas para os romances.

Ao começar a ler um livro, relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão”. Se não ouvirem, “estou lendo! Não quero ser perturbado!” Com todo aquele barulho, talvez ainda não tenham ouvido; fale, mas alto, grite: Estou começando a ler (...) se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz. (Calvino, 1999, p.11)

O autor ainda sugere jeitos variados de fazer a leitura e fazer a escolha mais cômodas para aquele que se dá o privilégio de lê, mesmo reconhecendo que não é fácil encontrar uma posição ideal para leitura, há opções: desde sentado e até de pé, parado, como já foi um hábito no passado. Mas não para por aí.

Estendido, encolhido, deitado. Deitado de costas, de lado, de bruços. Numa poltrona, num sofá, numa cadeira de balanço, numa espreguiçadeira, num pufe. Numa rede, se tiver uma. Na cama, naturalmente... Pode também ficar de ponta cabeça para baixo, em posição de ioga. Com o livro virado, é claro (Calvino, 1999, p. 11).

Não importa onde, desde que ninguém atrapalhe e, com efeito, o leitor seja capturado pela leitura de modo isolá-lo do seu entorno e o silêncio envolva aquele que está a ler, assim como o silêncio de que necessita aquele que está a escrever. De acordo com Orlandi, a escrita permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. “Ela permite que se signifique em silêncio, escrever é uma relação particular com o silêncio” (Orlandi, 2015, p.83). A importância do silêncio na comunicação é fundamental. Proporciona, ao escutar, me sentir como sujeito, quando a fala comunicante entra no movimento interno do pensamento, virando linguagem. (Freire, 1996).

Que as palavras venham para contribuir com o ensino da Língua, principal arte da professoralidade. Que sejam bem escolhidas e cheguem à audição e pensamento do aluno, não como os escorpiões, mas como as borboletas que surgem no jardim na primavera, surpreendo, completando sua boniteza e promovendo cheiro de paz. Vigotski (2018, s/p), na esteira de Tolstoi, assinala que

Ao ensinar a língua, a principal arte do professor e, em função desse objetivo, o principal exercício para orientar as crianças nas composições está na apresentação dos temas, mas nem tanto na apresentação quanto em proporcionar maior possibilidade de escolha, em indicar o tamanho do texto, em demonstrar os primeiros procedimentos.

Para o autor, muitos alunos tidos como inteligentes e talentosos “escreviam bobagens” e a justificação subjacentes a essas supostas bobagens as ampara em que “eles não compreendiam o mais importante: para que escrever e o que há de bom em escrever? Não entendiam a arte, a beleza da expressão da vida na palavra e “o fascínio dessa arte”.

Tolstoi não disse, e Vigotski esqueceu de completar, mas nos instiga a dizer que ao escrever “bobagens” ou desinteressadamente o professor tem parte nisso criando ocasiões em que o aluno demonstra “ódio” na tarefa de escrever textos, quando por imposição, apenas mais uma tarefa para ser cumprida, quando se resume ou se encerra na falta de sinais atraentes e, com efeito, na dificuldade de “saber antecipadamente o que há de bom em escrever”, bem como não entender “a arte e beleza” imiscuída nessa ação. Tal entendimento implica, em certa medida, no método eleito pelo professor ou professora para a fascinante experiência de

escrever. Recai, portanto, mais sobre a professora da língua do que da criança ou adolescente que está ali pedindo sussurrando entre os dentes, “ensina-me a ler”, “ensina-me a escrever”.

Uma aluna portuguesa do 9º. ano, diz melhor o que queremos elucidar, ao declarar que a experiência de aprender a escrever textos, não pode provocar dor de cabeça, nem tampouco reverberar noutros sintomas que nem sempre são evitados. Joana, aluna portuguesa, 9º. ano ensino fundamental maior, 2015. (Texto difundido no evento “sábados pedagógicos” em Porto - Portugal) gerado numa aula de língua portuguesa. Sem qualquer atrativo ou estratégia didática a professora inicia a aula dizendo: “... vamos escrever um texto, vamos escrever um texto”

Odeio escrever textos, principalmente me dá uma dor de cabeça só de pensar numa introdução.

Como é suposto começar? “Num bonito dia de Verão” ... hum...não, nem sequer estamos no Verão! Hum... e que tal “Num dia chuvoso de inverno” ... hum, também não... então e “naquele dia em que a professora me obrigou a enfrentar a folha listada e escrever um texto” ... Sim, esta parece ser a introdução perfeita.

Não é que odeie tudo o que tem a ver com textos, por exemplo, gosto de ler livros, ler aquelas histórias que parecem não ter fim e etc. MAS... quando se trata de escrever textos, não contem comigo!

Joana, escreve mais textos. Melhora sua escrita, ... não, não, não e não. Vou apenas virar as costas e fingir que não ouvi.

Conclusão, outro bicho-de-sete-cabeças, devo acabar com uma frase que envia uma mensagem ou moral? Simplesmente devo acabá-lo? Milhões de palavras que existem dentro da cabeça das pessoas, enquanto na minha, elas desaparecem, aos poucos, à medida que escrevo.” (Joana, 9º. ano).

Joana, vai além e mostra que a tarefa de escrever um texto não pode vir por imposição da professora, nem tampouco suscitar sentimentos de “ódio” “raiva” ou “aversão” a escrita. Nem, ainda, se valer de palavras vazias, vagas e de advertências que muito pouco ou em nada ajuda a motivar o aluno para aquele propósito. A exemplo das frases, “melhora tua escrita” “veja sua letra”, “escreve mais textos”. Em nada ajudam, insistimos, apenas cria aversão a escrita, a palavra, e distanciamento perante a arte de escrever e até ir à escola. Joana mostra, ainda, que uma boa escrita vem da verdade, verdade que dormita no aluno, e desejo de expressar a palavra. Palavra inspiradora daquele que escreve. E escreve com a alma. Fato que nem sempre é considerado pelo professor de Português que privilegia a gramática, a escrita dentro do rigor da norma culta em detrimento a organização e logicidade do pensamento.

2.2. Artesão da palavra – somos feitos de palavras

A palavra “acorda a memória e altera o desejo” - instrumento primordial para que a educação se constitua. Mas ela também estraga, paralisa, envenena. As palavras ocupam um lugar de elevada importância na formação humana. Mas, ao mesmo tempo que elevam o outro e se traduz em “esplendor”, igualmente, nos remete a “sepultura”. Traduz vida e morte, pois que tem o veneno que mata, destrói, desanima, desencoraja, deprime, deprecia, definha. Há quem chega a declarar medo das palavras mais do que de escorpiões. Esclarece ele: Palavra pode ter “muito veneno”. Queirós (2018) revela que um escorpião o mordeu e doeu como algumas palavras que escuta desde o nascimento. Que as palavras venham como as borboletas para completar a boniteza de nosso jardim e não como escorpiões que envenenam e “quando não matam, aleija”.

Por essa perspectiva, importa ressaltar o papel do professor como artesão, sem ficar à margem da palavra, do humano. E como artesão do humano, é necessário aliar a arte com o conhecimento e, assim, docender. O que tem como base a arte de escutar, a arte de se comunicar, a arte de silenciar, a arte de respeitar o diverso nas suas peculiaridades, a arte gostar de gente e se não gosta de gente, nem de animais deve cuidar porque até os animais sentem que deles não gostam. Mas como responder, como artesão do humano, por ações pedagógicas? Não há um receituário a seguir, mas há pressupostos que jogam luz para ação, quais sejam:

“Cultivar relações por meio de experiências comuns;” compartilhar nossa humanidade; se colocar com perspectiva de mudança; ter disponibilidade de identificar dificuldades didáticas (a partir de suas próprias dificuldades) e partilhar suas experiências a fim de respeitar as emoções e dinâmica de personalidade dos alunos. (exitosas e fracassadas); selecionar com objetividade e “sabedoria pedagógica” os meios pelos quais podem potenciar a prática pedagógica, tais como: o teatro, arte fílmica, o canto, a música, a poesia, a leitura, o livro, entre outros. Não são poucos os autores que de forma notável descreve a importância da leitura e da escrita, o que concentra num livro. E concentra muito. Entre esses autores, Manguel diz com propriedade, a saber.

O livro é muitas coisas. Como um repositório de memória, um meio de transcender os limites de tempo e espaço, um local para reflexão e criatividade, um arquivo da nossa experiência e da reflexão e criatividade, um arquivo da nossa experiência e da experiência dos outros, uma fonte de iluminação, felicidade e, às vezes, consolo, uma crônica de eventos passados, presentes e futuros, um espelho, uma companhia, um professor, uma inovação dos mortos, um divertimento, o livro em suas várias encarnações, da placa de barro à página eletrônica, tem servido há bastante tempo como metáfora para muitos de nossos conceitos e realizações essenciais (Manguel, 2017, p. 20).

Livro, leitura, literatura. Livro para ser aberto. Entrar no livro. Dialogar com ele. Interagir com ele. Sentir-se abraçado por ele. Ser lido. Ao ensinar e envolver o aluno com a leitura equivale a convocá-lo “para tomar da sua palavra”. E ter a palavra, é, antes de tudo, de acordo com Queirós, munir-se para fazer-se menos desconhecido de si. Ler é cuidar-se. Ler permiti ao leitor romper com “as grades do isolamento”. Ler é também “evadir-se com o outro, sem, contudo, perder-se nas várias faces da palavra. Ler é encantar-se com as diferenças” (Queiros, 2012, p. 12). Ler é criar ocasiões para si de transformação, de educação.

Ninguém continua o mesmo ou a mesma depois de uma leitura instigante. Leitura que se junta a leitura da vida, a leitura do mundo. Leitura que se faz letramundiando e abre os olhos para compreensão da realidade e desvendamento do desconhecido. Os livros, ainda, estão por ler-se e suas leituras possíveis são múltiplas e infinitas; o mundo está por ler-se de outras maneiras; nós outros mesmos ainda não temos sido lidos (Larrosa, 1998). Leitura se engendra com educação. Tem cumplicidade, tem (liga)ação. E cada um A leitura dormita na educação ou a educação dormita na leitura. Leitura de si, leitura do mundo, leitura da palavra. Ao ler letrando, se cria ocasiões da elevação da condição humana, nos fazemos mais humanos.

O que queremos dizer aproxima-se de Pennac, Queirós, Freire quando perguntam ao mesmo tempo que respondem: Há algo mais educativo que ensinar a ler? Queirós, 2012. O dever de educar “consiste, no fundo, no ensinar a criança a ler, iniciando-as na Literatura, fornecendo-lhes meios de julgar livremente se elas sentem ou não a necessidade de livros” (Pennac2011, p. 130). Ao criar ocasiões de leitura, cria-se também ocasiões preciosas de humanização.

O autor, ainda, fundamenta a afirmação quando diz que “a ideia de que a leitura humaniza o homem é justa no seu todo, mesmo se ela padece de algumas deprimentes exceções. Tornamo-nos mais humanos”, e, portanto, mais generosos, mais solidários, mais gentis, mais altruístas, mais civilizados, mais dialogais, mais comunicantes, mais cuidadosos com o outro. O outro como meu “primeiro ensinamento”. O outro de quem precisamos para ir além da estação em que estamos. O outro como um mundo distinto. O outro como uma biblioteca que fascina, que ensina, que educa.

Por isso o poeta pede, “não me fechem as vossas portas, altivas bibliotecas, pois vos trago o que falta nas vossas repletas estantes, (...)” (Whitman, 2003, p.75). Na mesma linha Manguel diz de outro modo ao lembrar que “os seres humanos, feitos à imagem de Deus, também são livros a serem lidos (Manguel 1997, p. 197). A metáfora serve, esclarece o autor, para entender nossa relação hesitante com nosso corpo, o encontro, o toque e a decifração de signos em outra pessoa. Lemos expressões no rosto, seguimos os gestos de um ser amado como num livro aberto.

O autor ilustra o que afirma na esteira de um poeta do séc. XVII Henry King quando escreveu para sua jovem esposa, já sem vida: “Querida! Desde tua morte prematura minha sina tem sido meditar sobre ti(...): tu és o livro, a biblioteca para onde olho embora quase cego” (Manguel, 1997, p.198). O outro, repetimos, independente do grau afetivo, é sempre uma fonte de ânimo, de força, de vida, de alimento, de educação. E, por isso, uma metáfora sempre nos leva a outra. O livro e educação tem como ponto comum o alimento, pois do mesmo modo que o saber pede para ser saboreado, do mesmo modo ocorre com a leitura. O autor, ainda, resume o que queremos dizer:

Tal como escritores falam em cozinhar uma história, misturar os ingredientes do enredo, ter ideias cruas para uma trama, apimentar uma cena, acrescentar pitadas de ironia, pôr molho, retratar uma fatia de vida, nós, os leitores, falamos em saborear um livro, encontrar alimento nele, devorá-lo de uma sentada, ruminar um texto, banquetearmo-nos com poesia, mastigar as palavras do poeta(...) em um ensaio sobre a arte de estudar um erudito inglês do século XVI, Francis Bacon catalogou: alguns livros são para se experimentar; outros para serem engolidos e uns poucos para mastigar e digerir” (Manguel, 1997, p.199).

Que os livros sejam abertos, lidos e mastigados. O livro “na minha estante não me conhece até que eu a abra, e, no entanto, tenho certeza de que ele se dirige a mim – a mim e a cada leitor – pelo nome; está à espera de nossos comentários e opiniões” (Manguel, 1999, p.107). Que sejam digeridos, saboreados, banqueteados. E quanto mais degustados, mais a leitura se aconchega na educação.

Além do alimento, mais um ponto comum se evidencia na aproximação leitura e educação, conforme já sinalizado, o outro. O outro não necessariamente como “porto de chegada”, mas porto da saída, de travessia, de trampolim. O outro como salvação. Por que não? E, “de uma coisa eu sei, meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada” (Lispector,1999).

O outro, do mais erudito ao mais simples. Quantos ensinamentos temos de nossos avós, quantas leituras das palavras em experiências encontradas neles? Somos muitas “histórias alheias”. E, como diz o poeta português, “eu tenho os outros em mim, mesmo longe deles sou forçado ao seu convívio. Sozinho, multidões me seguem. Não tenho como fugir. a não ser fuga de mim” (Pessoa, 2014, p. 441).

Ao guardar os outros em mim, escuto deles suas palavras, palavras amorosas, palavras que me fazem, me humanizam. Palavras que encorajam, palavras que acarinham, palavras que nos impulsionam para o amanhã. “vá minha fia, você consegue”, “vá para escola pra virar gente”, “estude”, “sei que é capaz”, “sei de sua coragem”, “você é minha riqueza”, entre outros incentivos valiosos. Acrescente-se que os fundamentos que amparam a vinculação leitura e educação, e, com efeito, o outro, não param por aí.

O livro, seja humano, seja impresso, seja eletrônico, seja digitais, sejam os mares, sejam as montanhas, seja o verde das matas, seja do lindo azul do céu, atenua as incertezas, alivia o medo, o desassossego, o luto, da dor, dar luz as contingências da vida (Queirós, 2012) E o que é educação senão a sabedoria ou o fundamento para lidar e agir frente as contingências da vida, encarar ou ficar frente a frente diante dos olhos da incerteza, da urgência, de situações difíceis de prever. E, assim, drenar a dor, a tristeza e transforma o medo em desafio para dar lugar a coragem.

Se é certo que, no Brasil “se lê pouco” é certo, igualmente, que a leitura não foi estimulada na infância, embora quase sempre a criança fica entusiasmada quando tem acesso a literatura. É imperativo atentar para essa realidade que atinge a parte majoritária de crianças de todo o mundo, e combatê-la. Crianças que não leem na infância, serão adultos indiferentes aos livros. Diz Desmurge, (2024, p. 32):

A maioria dos lares, mais do que os livros, agora são as telas recreativas, bem menos benéficas para o desenvolvimento, que colonizam e monopolizam o tempo livre das crianças pequenas. Isso é lamentável e, sem dúvida, preocupante, porque, como resume uma pesquisa recente, “o lugar ocupado pela leitura na infância tem um peso significativo na vida adulta.]

Diante dessas considerações é curioso ressaltar que entre plurívocas artes, a exemplo do teatro, arte fílmica, canto, poesia, a dança, o livro, a literatura se afirmar como tecnologias que servem para educar, embora cada uma delas, contribui, em maior ou menor escala, para humanização, bem como partilhar nossa humanidade e construir experiências exitosas de ensino e de educação. É fundamental privilegiar o livro e a leitura para uma educação buliçosa e libertadora. Sobre o que iremos discutir no próximo passo.

Leitura, arte-educação: ler para quê?

O fundamental ao promover a leitura, educativa e buliçosa, é convocar o sujeito a tomar da sua palavra. ter a palavra voz, é antes de tudo munir-se (...) ler é cuidar-se, rompendo com as grades do isolamento. Ainda que se reconheça, ao ler, “como um ser propício a solidão” e confirmar-se como ser solitário, “mas, mesmo assim, condenado a procurar encontros” (...) (Queirós, 2012). Se apropriar de sua palavra, escutar sua voz, esticar os horizontes. E ter no seu baú as tecnologias de que precisa para educar-se, para existir, para alumiar seu caminhar.

Ler para sentir-se abraçado. Como fazia o poeta Manuel de Barros (2009) que no seu baú, nunca faltava quatro instrumentos: quais sejam: abridor de amanhecer, prego de farfalha, encolhedor de rios esticador de horizontes”. Alguns podem desconfiar dessas escolhas, mas o educador há de concordar que um esticador de horizontes é de grande valia no caminho

perscrutado de educação, pois que esta tem como meta aquela – esticar e elevar os horizontes. Educar!

A leitura seguramente vem ao encontro do melhoramento da convivência humana. Houve uma época em que as pessoas se encontravam para partilhar suas leituras. Por vezes se planejava para práticas de leitura, compartilhada em voz alta, durante as férias. Num encontro do “sábado pedagógico” em Porto-Portugal, um educador português, fundador da escola moderna, Sergio Niza dizia que gostava de ler em voz alta, junto com os amigos, Os Lusíadas em momentos de férias escolares e, de volta para casa, se via outro diferente da partida. Transformado por meio da leitura. E, portanto, mais humano. Experiência que se deu na convivência amorosa e divertida de férias, entre amigos.

Não há educação, de acordo com Freire, Barthes, Bilac, se não há um profundo amor entre os homens pelo mundo, amor as pessoas, amor as palavras – ao que se diz e a forma como as coisas são ditas. “num tom ante histérico” o professor vai levando aquela sabedoria a alguém que quer aprender e “gosta muito de linguagem”. Gosta muito de palavrão. Gosto pela língua portuguesa. Como diz o soneto a Última flor do Lácio de Olavo Bilac (2025):

Última flor do lácio, Inculta e bela. És, a um tempo, esplendor e sepultura:
Ouro nativo que na ganga impura. A bruta mina entre os cascalhos vela. Amo-te assim, desconhecida e obscura(...) amo-te, ó rude e doloroso idioma. Em que dá voz materna, ouvi “meu filho”. Em que Camões chorou no amargo exílio. O gênio sem ventura e o amor sem brilho!

É importante resgatar o amor pela língua portuguesa, pois que um sentimento mais nobre pode retirar a língua dos riscos que corre na sociedade digital ou no mundo da digitalização, das palavras abreviadas, das frases curtas, de preguiça de pensar e ler ou ler e pensar, pois ambas as ações reverberam uma na outra e faz do leitor uma pessoa melhor. Ambas as ações pedem lugar privilegiado na formação do aluno e aluna em todas suas etapas e níveis. É necessário aprender a pensar. A experiência de ler acaricia a experiência de pensar. Este não larga daquele. Muitos na sociedade contemporânea, sobretudo com a penetrabilidade da tecnologia digital, de crianças bem pequenas a adultos, dedicam muito mais tempo aos ecrãs que aos livros. Se rendem a experiência da leitura e da escrita potenciada por palavras buliçosas, mas que ora dormitam, ora volitam “nas ondas do vento”, entre borboletas e escorpiões.

Considerações finais

Profissionais da educação, da saúde mental, das letras, das artes, da cultura, das humanidades, têm papel relevante em todo esse enredo antes construído, decorrente de

pesquisa bibliográfica recente apresentada por ocasião do evento “Arte em movimento: diversidade e educação”, 2025, ocorrido nas dependências da Universidade Federal de Sergipe.

Somos feitos de palavras, mas assim como podem vir como borboletas, também chegam como escorpiões. Que sejam bem-vindas as palavras que nos alimentam, palavras de pérolas. Não palavras que voam com o vento e vêm com o veneno do escorpião. Mas a palavra que cala na alma e chega de mansinho com a mesma boniteza das borboletas que se aconchegam no meu jardim. Palavras arteiras. Palavras amorosas. Palavras buliçosas. Escritas em mim, escritas na gente, em nós. Escritas na areia, nos mares, no horizonte, nos papiros, nos livros, nos lírios, nos ritmos dos respiros de dor ou de amor.

A poesia de João de Barros, poeta, pedagogo, político português (1881-1960), atesta a força da palavra, quando diz: “estou a me ser em cada palavra”. Quando mostra que quem guarda a poesia em qualquer lugar que seja, “não é o amor, não é a flor. Mas a palavra”. (Barros, 2009). Palavra que ativa nossos sentidos, nossas memórias e abrem as portas por onde haveremos de passar, exercendo nosso ofício, marcando com sinais. Sinais que elevam nossa humanidade e movimenta nossos pensares, impulsiona nossos fazeres, estica os horizontes de nossos alunos.

A arte, a leitura, a palavra que se multiplica entre borboletas, não entre escorpiões, tem parte expressiva nesse enredo, assim como o fez Babete, personagem do filme que recebeu o mesmo nome da protagonista – Babete selecionava os melhores temperos, as combinações de aroma mais agradáveis, seu trabalho é bom e vai agradar por ser o melhor de si. Jantar saboroso, feito com sensibilidade, criatividade e gosto. Feito com arte e afeto.

A arte não pode se prender em apreciar apenas o que está suspenso em paredes, mesmo contemplando as obras mais fascinantes, nem preso em museus, mesmo os mais antigos e encantadores, mas importa imprimir o melhor de si. Isso envolve gosto, criação, ciência, leitura, sabedoria pedagógica e, com efeito, disposição para imprimir no seu ofício a dimensão humana. Em educação, a arte não pode se prender aos limites de um plano didático, mas, insistimos, o melhor de si, melhores sabores, temperos, combinações, se fazendo artesão do humano na esteira de uma educação buliçosa e libertadora. Aprender e gostar de ler, sobretudo na educação básica, ganha vulto. Assim, importa chegar mais perto da palavra, ainda que, por vezes, venha com o veneno dos escorpiões, distante da boniteza e leveza das borboletas.

Referências

ALVES, Rubem. **Escutatória**. Disponível
site: <http://rubemalves.locaweb.com.br/hall/newfiles/escutatoria> Acesso em: 7 ago, 2025.

HANNA Arendt. A crise da educação. In: **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARROS, Manuel. **Amor Ímpar**. São Paulo: Parábola, 2009.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

BILAC, Olavo. **Língua Portuguesa: Última flor do Lácio**. Disponível no site pensador.com Acesso 7 ago 2025.

CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Companhia das Letras, 1999, trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras,

DESMURGET, Michel. **Faça-os ler! Para não criar cretinos digitais**. São Paulo: Vestígio, 2024.

DRUMOND, Carlos. Procura da poesia. In: **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 2013.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa, São Paulo: Paz e Terra: 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo: UNESP, 2001.

FREIRE, Paulo. **O caminho se faz caminhando**. 2011.

LARROSA, Jorge. **La experiencia de la lectura.: estudios sobre literatura y formación**. Barcelona: Laertes, 1998

LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. RJ: Rocco, 1999

MANGUEL, Alberto. **Uma História da Leitura**. SP: Companhia das Letras, 1997

MANGUEL, Alberto. **O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça**. São Paulo: Sesc, São Paulo, 2017.

MANGUEL, Alberto. **Notas para definição do leitor ideal**. São Paulo: Sesc, 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Editora UNICAMP, 2015.

PENNAC, Daniel. **Como um Romance**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

PENNAC, Daniel. **O diário da Escola**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PESSOA, Fernando. **O livro do Desassossego**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2014.

ROMÃO, Eliana. **Educação de bocadinho em bocadinho: Criança e Leitura**. Curitiba: CRV, 2020.

QUEIRÓS, Bartolomeu. **Sobre ler, escrever e outros diálogos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

QUERÓS, Bartolomeu. Tenho medo das palavras. In: **Com a palavra Bartolomeu**. São Paulo: Pedro & João Editores.

SUJOMLINSKI, Vasili. **PensamientoPedagogico**. Moscou: Progreso, 1975.

VIGOTISKI, Lev Semionovitch. A criação literária na idade escolar. In: **Imaginação e criação na infância**. Trad. Zoia Prestes e Elizabeth Tunes. São Paulo: expressão popular, 2018.

WITHMAN, Walt. **Folhas de Erva**. Lisboa: Assírio Alvim, 2003.



OLIVEIRA, Fábio José Santos de. Notas sobre a iluminogravura “A Acauhan – a Malhada da Onça”, de Ariano Suassuna. **Revista Épicas**. N. 18 – dez 25, p. 85-95.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.8595>

NOTAS SOBRE A ILUMINOGRAVURA “A ACAUHAN – A MALHADA DA ONÇA”, DE ARIANO SUASSUNA

REMARKS ON THE *ILLUMINENGRAVING “A ACAUHAN – A MALHADA DA ONÇA”*,
BY ARIANO SUASSUNA

Fábio José Santos de Oliveira⁵⁴
Universidade Federal de Sergipe

RESUMO: Em 1980, Ariano Suassuna trouxe a público *Dez sonetos com mote alheio*, obra artesanal composta por dez sonetos e cuja composição envolvia desenhos e pinturas do próprio autor. Obra de extraordinária complexidade, *Dez sonetos com mote alheio* se valia de oito sonetos preparados por Suassuna para um projeto que não chegou a sair do papel (*Vida-nova Brasileira*), os quais foram acrescidos de mais dois sonetos elaborados especificamente para esse projeto de 1980. Diferentemente do que ocorre com a grande maioria das produções literárias, cujo suporte é o livro impresso, essa obra de 1980 surgiu sem encadernação e com material acondicionado em estojo de madeira. As dez pranchas contidas no álbum se realizam como “iluminogravuras”, termo criado por Suassuna com inspiração nas iluminuras da Idade Média. Cada prancha da obra traz um soneto manuscrito, o qual divide espaço com ilustrações feitas pelo próprio Suassuna. Neste ensaio, temos o objetivo de tratar da segunda iluminogravura dessa obra de 1980: “A Acauhan – A Malhada da Onça”. O texto conta com os seguintes aportes analítico-críticos: *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000), Newton Júnior (1999), Nogueira (2002) e Oliveira (2023).

Palavras-chave: Literatura e visualidade; Ariano Suassuna; *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980); iluminogravura; “A Acauhan – A Malhada da Onça”.

ABSTRACT: In 1980 Ariano Suassuna released *Dez sonetos com mote alheio*, a handmade work composed of ten sonnets and whose composition enveloped drawings and paintings by the author himself. A work

⁵⁴ Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e Université Paris 8, com Pós-Doutorado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP) e pela Sorbonne Université. Professor do Curso de Letras da Universidade Federal de Sergipe, campus Itabaiana. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2932-4968>.

of extraordinary complexity, *Dez sonetos com mote alheio* made use of eight sonnets prepared by Suassuna for a non concluded project (*Vida-nova Brasileira*), to which were added two more sonnets written specifically for this 1980 project. Unlike the vast majority of literary productions, whose medium is the printed book, this 1980 work appeared unbound and packaged in a wooden case. The ten boards contained in the album are made as *illuminengravings* [illumination + engraving], a term created by Suassuna, inspired by the illuminations of the Middle Age. Each board of this work contains a handwritten sonnet that shares space with illustrations made by Suassuna himself. In this essay, we aim to discuss the second *illuminengraving* of this 1980 work: "A Acauhan – A Malhada da Onça". The text has the following analytical-critical contributions: *Cadernos de Literatura Brasileira* (2000), Newton Júnior (1999), Nogueira (2002) e Oliveira (2023).

Keywords: Literature and Visuality; Ariano Suassuna; *Dez Sonetos com Mote Alheio* (1980); *Illuminengraving* [Illumination + engraving]; "A Acauhan – A Malhada da Onça".

O escritor Ariano Suassuna (1927-2014) trouxe a público em 1980 uma obra artesanal intitulada *Dez sonetos com mote alheio*, composta esta por dez sonetos e cuja impressão envolvia também desenhos e pinturas do próprio autor. Obra de extraordinária complexidade no que toca à composição, ao arranjo dos temas e aos elementos estéticos resgatados, *Dez sonetos com mote alheio* se valia de oito sonetos produzidos para um projeto de Suassuna que não chegou a sair do papel (*Vida-nova Brasileira*), acrescidos de mais dois sonetos elaborados especificamente para esse projeto de 1980. Diferentemente do que ocorre com a grande maioria das produções literárias, cujo suporte é o livro impresso, *Dez sonetos com mote alheio* foi idealizado para material sem encadernação e acondicionado em estojo de madeira (daí o teor artesanal referido). Esse trabalho terá continuidade em 1985 com a publicação de *Sonetos de Albano Cervonegro*, o qual segue, em quase tudo, a perspectiva estética de *Dez sonetos...* As vinte pranchas contidas nesses álbuns de 1980 e 1985 se realizam como "iluminogravuras", termo criado por Suassuna e que tem por inspiração as iluminuras da Idade Média. O talhe manufaturado da produção explica a tiragem limitada dos volumes, de modo que hoje eles praticamente se tornaram acervo de colecionador. Cada prancha dos dois volumes traz um soneto manuscrito, o qual divide espaço com ilustrações feitas pelo próprio Suassuna. A preparação e a confecção das peças envolviam a escrita do poema em papel branco com nanquim, a reprodução dessa matriz em gráfica (por processo de *off-set*) e a ilustração posterior de cada cópia, também manualmente, com tinta guache ou óleo. Para este artigo, temos o objetivo de tratar da segunda iluminogravura de *Dez sonetos com mote alheio*: "A Acauhan – A Malhada da Onça", cujo soneto e cuja iluminogravura seguem abaixo:

A Acauhan – A Malhada da Onça
[Com mote de Janice Japiassu]

Aquamorava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino,

quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efígie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.⁵⁵

*

Iluminogravura “A Acauan – A Malhada da Onça” (1980)



Fonte: Suassuna, 1980.

O segundo poema de *Dez Sonetos com Mote Alheio*, o referido “A Acauhan – A Malhada da Onça”, é exatamente o mesmo texto que, em *Vida-Nova Brasileira*, está nomeado como “O Reino – A Morte”. Se apenas pela via simbólica encontrávamos em “A Viagem”⁵⁶, o primeiro soneto do livro, uma correspondência entre o texto e a vida de Ariano Suassuna, em “A Acauhan...” o aspecto autobiográfico se faz mais evidente:

No início dos anos 50, eu tentei primeiro escrever uma biografia do meu pai que se chamaria *Vida do presidente Suassuna, cavaleiro sertanejo*. Eu tinha esse projeto, mas não consegui escrever. Era uma carga de sofrimento muito grande. Tentei outro gênero, que era um pouco mais distanciado – a poesia. Tentei escrever um poema longo chamado “Cantar do potro castanho”. Isso foi por volta de 1954. Não consegui também (Cadernos..., 2000, p. 27).

Nesse primeiro momento, o assassinio do pai é um mal que serve à criação.⁵⁷ E assim seria por quase toda a vida do artista. A *Seleta em Prosa e Verso* organizada por Silviano Santiago em 1974 apresenta versões desses dois primeiros sonetos nas quais o título escancara a perspectiva autobiográfica: “A Viagem” aparece como “Soneto a meus Antepassados [Com tema de Fernando Pessoa]” e “A Acauhan...” aparece como “Fazenda Acauhan (Lembrança de meu Pai) [Com tema de Janice Japiassu]” (cf. Suassuna, 2012b, p. 166-170). Nesses casos, o título de cada obra serve também de legenda ao que será exposto, tornando até didática a constituição poemática. Se o termo “antepassados” de “A Viagem” é abrangente a ponto de abranger não só os parentes próximos do escritor como também seus longínquos ascendentes portugueses, a expressão “Lembrança de meu Pai” não deixa dúvida sobre o motivo da escrita: trata-se aqui de tributo à memória de João Suassuna.

Mesmo sem contar com a legenda explicativa do título anterior, em “A Acauhan – A Malhada da Onça” o aspecto autobiográfico é ainda flagrante: isso pode ser averiguado tanto por menções internas do poema (“mataram meu Pai”) quanto pelo título do soneto, que recupera o nome da “Fazenda Acauhan”, atinente a uma propriedade localizada no município de Sousa (PB) e onde o escritor viveu quando criança. Assim como “Acauhan”, “Malhada da Onça” era o nome de outra fazenda onde também viveu a família de Suassuna. Ela se localizava

na vila de Desterro, município de Teixeira (PB), cidade natal da mãe do escritor. Nessa fazenda nasceram três dos oito irmãos de Ariano. Como o pai de Suassuna foi eleito presidente do estado (cargo que hoje correspondente ao de governador), a família se viu obrigada a uma nova mudança; dessa vez, para a capital “Parahyba” (hoje, João Pessoa). Ariano nasceria em 1927, no Palácio do Governo. Além dessas informações, não podemos deixar passar em branco o fato de o escritor associar ficção e realidade ao nomear a fazenda Acauhan como “Onça Malhada”, em legenda a uma fotografia de 1926, na qual figura esta propriedade. A fotografia e a legenda a que nos referimos aparecem em *Ao Sol da Onça Caetana*. O soneto analisado, de certa maneira, torna os dois espaços um só: essas fazendas seriam, portanto, o “Reino” de que tratava o título em *Vida-Nova Brasileira*. Não é à toa que o verso inicial afirma “Aqui morava um Rei quando eu menino”. O “Rei”, naturalmente, significa o pai; o “Reino”, os ambientes da infância sertaneja aos quais o pai estava associado.

No soneto “A Acauhan...”, o mote é retirado de Janice Japiassu, escritora pouco conhecida no cenário da Literatura Brasileira, mas que, segundo Suassuna, possuía talento artístico comparável ao de nomes já consagrados nacionalmente, a exemplo de Rachel de Queiroz (1910-2003) e Cecília Meireles (1901-1964):

Em relação a Janice Japiassu acontece coisa semelhante. Sinto-me de tal modo identificado com ela, que, falar sobre [sic] seu trabalho criador em Poesia é quase como falar sobre [sic] o meu. Já cheguei a dizer-lhe um dia, afetuosaamente, meio sério e meio brincando, que o que ela tinha feito era me liquidar como Poeta. Ela está realizando de tal forma a Poesia com que eu sonhava, que excedeu meu sonho e eu nada mais tenho a dizer nesse campo (Suassuna, 1970, p. 14).

Perdura nesse comentário a evidência de que Janice Japiassu, como poeta, assume em muito os rumos estéticos defendidos por Suassuna, tanto que, em *Canto Amargo* (obra de 1970 prefaciada pelo escritor), o subtítulo acrescentado à obra é o de “Poesia Armorial Nordestina”. Em matéria vocabular, muitos são os termos coincidentes entre Suassuna e Japiassu. Cantos, presságios, sangue, armas, seres alados, sol, cavalos e cavaleiros, esses são alguns exemplos que reforçam, ao menos quanto ao campo temático, o convívio de um ambiente artístico similar, cuja origem é um Nordeste a um só tempo real e mítico. Armorial, em poucas palavras.⁵⁸

O mote de “A Acauhan...” aparece em seu derradeiro verso: “Espada de ouro em Pasto ensanguentado”. Ele é oriundo de “Vitória”, um soneto inglês integrante de *Sete Cadernos de*

Amor e de Guerra (1970). Tanto no poema de Suassuna quanto no de Japiassu, o aposto da “Espada de ouro em Pasto ensanguentado” refere-se ao “rei” tratado textualmente. A diferença entre ambos os textos se encontra no fato de o “rei” de Suassuna ser uma figura “destronada” (morta) e o de Japiassu ser uma figura em recém-chegada: “o novo rei chegado” (Japiassu, 1970, s. p.). Essa diferença de ordem temporal, mesmo assim, não impede Suassuna de enxergar no poema a imagem do pai assassinado, o ponto-chave de todo seu soneto.

Assim é que “A Acauhan...” começa referindo-se a um “Rei”, monarca que “vestia ouro e Castanho no gibão”. Um rei-sertanejo, portanto: “sempre vi Suassuna [o Pai] como um Rei e Cavaleiro” (Suassuna, 2012a, p. 281).⁵⁹ Em Suassuna, o termo “Rei” não carrega apenas um valor afetivo, ele faz parte ainda de um princípio ético-estético pessoal: “Isso porque eu acho que existem, na alma humana, dois hemisférios: o *hemisfério Rei* e o *hemisfério Palhaço*. No *hemisfério Rei*, eu coloco tudo o que há de mais elevado e nobre” (Cadernos..., 2000, p. 29). Portanto, no soneto, a primeira intenção que se revela com o aproveitamento do termo “Rei” é a de indicar a nobreza e a elevação moral da figura conotada. Um segundo aspecto caracterizador é a evidência de uma relação afetiva: “Pedra da sorte sobre o meu Destino/ pulsava, junto ao meu, seu Coração”. A intimidade relacional entre o “Rei” mencionado e a figura do pai a quem se refere é tão grande que mesmo a estrutura os iguala. Notemos que “Rei” ocupa a tônica central (sexta sílaba) do primeiro verso do quarteto inicial, um decassílabo heroico; de modo semelhante, “Pai” também fará parte de um verso inicial, ainda que dos tercetos, ocupando também aí a tônica central de um decassílabo heroico. Observemos que, mesmo na referência ao “Sol” no primeiro terceto, a centralidade tônica é conservada (um “Sol” concernente ao pai). Morto o “Pai”, que é “Rei”, este ruma, “transfigurado”, em direção ao “Sol”. “Rei”, “Pai” e “Sol”: três monossílabos que ocupam a mesma tônica central em seus respectivos versos. São termos tão associados conteudisticamente que até no plano da estrutura encontram correspondência. Inclusive, se unirmos apenas os monossílabos das referidas tónicas centrais, temos aí um resumo perfeito de “A Acauhan”: Rei, meu Pai, o Sol.

Dada a vestimenta com que se traja (o “ouro” da realeza e o “gibão” dos vaqueiros), podemos afirmar que esse “Rei” é monarca do Sertão. E isso tem base numa linhagem das brenhas orgulhosamente confessada pelo escritor: “Não tenho nada de aristocrata. Sou, pelos quatro costados, descendente de família de fazendeiros sertanejos, rudes criadores de bois e situadores de gado, currais e pastagens, em datas e sesmarias concedidas na Paraíba” (*apud*

Nogueira, 2002, p. 234).⁶⁰ Argumento que se repete em entrevista, ainda de 1970, concedida a Araken Távora (TVE-RJ): “De fato, eu prefiro escolher como meu lugar de nascimento a cidade de Taperoá, uma pequena cidade no sertão da Paraíba, no sertão do Cariri, porque eu sou filho, pelos quatro costados, de família de sertanejos...” (Recordar é TV, 2018). De mais a mais, esse “Rei”, que é sertanejo haja vista “o gibão” de que se traja, é também cantador: “ao som da Viola e do bordão”. Todos esses elementos se unem no soneto de modo a cumprirem um quadro onde o afeto é o combustível e, inevitavelmente, motivo para a idealização. Daí a rede predicativa que se amplia: “Rei-sertanejo-cantador”. Uma junção que nos desloca outra vez ao soneto “A Viagem”, onde aproximação semelhante acontecia, embora sem a dimensão do “Rei”. Se, em “A Acauhan...”, a dimensão do Rei é acrescida ao par “jogral-vaqueiro” de “A Viagem”, é para melhor valorizar e distinguir o que é herança e quem, na relação pai e filho, ocupava primazia.

Por sinal, esses detalhes predicativos acerca da figura paterna aparecem também em outro poema de Suassuna, “Dístico” (1970), do qual destacamos a segunda e a terceira de quatro estrofes:

Pelas cordas-de-prata da Viola,
os cantares-de-sangue e o doido riso
de seu Povo cantou.
Foi dono da Palavra de seu tempo,
Cavaleiro da gesta-sertaneja,
Vaqueiro e caçador.

Se morreu moço e em sangue, teve tempo
de governar seus pastos e rebanhos,
e feiosa velhice
jamais o degradou (Suassuna, 1999, p. 243).⁶¹

O escritor não utiliza a palavra “pai” em nenhum momento do poema “Dístico”; porém, uma vez conhecida a biografia do escritor, essas marcas de alcance identitário se tornam transparentes, ao menos possíveis de serem assinaladas. Observemos como, outra vez, estão demarcadas a dimensão do cantador (“cantou pelas cordas-de-prata da Viola”), a do sertanejo (“gesta-sertaneja,/ Vaqueiro e caçador”) e a do governante (“governar seus pastos e rebanhos” – que, nesse caso em específico, substitui, sem diminuição da força predicativa, a referência ao

“Rei” do soneto). A idealização é que se torna mais patente: da negatividade da perda do pai pelo assassinio passasse à positividade, compensatória, de uma morte que interrompe a inevitabilidade dos desgastes físicos que a velhice transmitiria ao pai. Segundo o soneto, a corrupção da carne pela “feiosa velhice” se revelaria uma nódoa injusta para alguém com caráter tão indefectível como o “Pai”.

Acontece que mesmo essa compensação de última hora não inibe a dor, que lateja ainda e sempre: “Desde esse dia/ eu me vi como um Cego sem meu guia”. Tal desabafo poético, por sua vez, encontra eco em muitas confissões de Suassuna sobre o pai, a exemplo do seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, em 1990:

Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou (Suassuna, 2012a, p. 237).⁶²

Dez anos mais tarde, quando da posse de Suassuna na Academia Paraibana de Letras, esse discurso de dor permaneceria ainda intacto:

Posso dizer que, como escritor, sou aquele mesmo menino que, perdendo o Pai em 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faz e do que escreve, oferecendo-lhe esta precária compensação por sua morte brutal e injusta, e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem por meio da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou (Suassuna, 2012a, p. 282).

Por fim, a memória do vivido no soneto parece ceder maior espaço à emoção, quando, na estrofe final, a figuração da linguagem acentua o hermetismo. É o momento do uso concentrado de metonímias e metáforas, que não só destacam a relação filial-paterna, mas também compõem imageticamente o mesmo universo mítico-real de que o escritor era partícipe. A “Efígie” do Pai “queima”, como lembrança da qual o eu lírico não se desata, ele próprio “a Presa” impelida ao “fogo” pela “Brasa”, o “Pai” (já que este é também “Efígie [que] queima”), sendo ainda “Espada de ouro” (dado que é “Rei”) em “Pasto” (ambiência sertaneja) “ensanguentado” (como recordação do assassinio).

No que toca às imagens visuais contidas na iluminogravura, o “Sol” e a “Efígie” do Pai constituem o núcleo do *textum*⁶³. A bem da verdade, um “Sol” duplicado, diferentemente do que expõe o soneto. A iluminogravura divide-se estruturalmente em duas partes, quase de mesma dimensão. A primeira delas, refletindo a primazia encontrada no poema, destina-se ao “Pai”, trajado e montado à semelhança de um vaqueiro, trazendo do “Rei” apenas o garbo. De acordo com Newton Júnior (1999), o rosto do “Pai” foi esboçado por Suassuna não a partir de uma fotografia, mas de desenho publicado no extinto Diário da Tarde, de Recife, no dia 10 de outubro de 1930.⁶⁴ O “cavalo negro” em que se assenta, ausente no poema, leva no lombo o emblema da família Suassuna, retirado, por sua vez, das anotações de Paulino Villar.⁶⁵ A bandeira da onça malhada conduzida pelo cavaleiro nos remete ao subtítulo do soneto. E o “Pai”, que é o centro da imagem como era do soneto, “se [vai] para o Sol, transfigurado”. No fundo da cena, caem gotas de um vermelho sangue, remetendo-nos ao “pasto ensanguentado”, e este ao assassinio já referido. A “chuva ensanguentada” da imagem equivaleria, assim, ao “pasto ensanguentado” do poema. Unindo o retrato do “Pai” realizado pelo poema com aquele da figura, o conjunto nos favorece uma imagem muito afim de um outro poema de Suassuna, “Ode”:

É o pobre Cavaleiro sem cavalo,
é meu Rei sem coroa, derrotado,
mas mantendo pra sempre e sempre erguido
o estandarte da Fera, esfarrapado [...] (Suassuna, 1999, p. 262).⁶⁶

Essas equiparações discursivas acerca do “Pai” só confirmam a recorrência do assunto na vida e na obra de Suassuna, ilustrando, por si sós, a projeção que o assassinio de seu pai exerce em sua literatura.

Ainda sobre a iluminogravura, na parte inferior da prancha se encontram o soneto manuscrito e as demais figuras que completam o todo da produção. Figuras duplicadas,

esboçando uma simetria que não víamos na iluminogravura anterior. As aves parecem apontar para o título, mais especificamente para a “Acauhan”, que era o nome da fazenda da primeira infância do escritor e que advinha de um pássaro bem conhecido na região. Uma outra possibilidade seria ler essas aves como “gaviões”, animal que, no conjunto da obra de Suassuna, tende a designar a morte. A despeito dessa possibilidade visual (por semelhança), preferimos insistir na relação com a “acauã”, tendo em vista que, na gravura, a cabeça da ave é levemente achatada e a nuca leva um chumaço de penas assanhadas, silhueta mais próxima do perfil da “acauã”. A seu turno, os quadrúpedes desenhados situam-se entre a imagem de uma “corça” e a da “cabra”.⁶⁷ A escolha por “corça” poderia nos conduzir à origem do termo “Suassuna”, mas, mesmo assim, preferimos ver essas figuras como “cabras”, e isso por três motivos: 1) a etimologia refere-se a um macho negro, não a uma fêmea castanha (como é o caso na gravura); 2) na imagem, vê-se um rabo coto erguido (próprio dos caprinos) e 3) veem-se tetas de leite (que uma cerva não apresenta avantajadas). Com a leitura desses quadrúpedes como “cabras”, o cruzamento possível entre imagem visual e texto verbal se daria através do trecho “Eu sou a Presa”, já que também os caprinos podem ser presas. Além do mais, em “A Estrada”, a quarta iluminogravura de *Dez Sonetos...*, a figura desse quadrúpede reaparece, e lá, sim, a “cabra” é citada textualmente, uma “cabra [sangrada pelo] sol-ponteiro”, preservando-se, também aí, a ideia da presa. A terceira figura das laterais é o “Candelabro da Verdade”, em negro e em número de dois, como as demais figuras. Nesse caso específico, a verdade que eles representam se atém, naturalmente, ao assassinato do “Pai”. Os três elementos unidos (“pássaro”, “cabra” e “candelabro”) têm relação com o “Pai” e seu assassinato, o centro do soneto e a chave do quadro superior da iluminogravura.

Por último, o “Sol” e as “duas luas” que o ladeiam (já aparecidos em “A Viagem”) sinalizam um jogo de opostos, aspecto recorrente em Suassuna. “Sol” e “luas” que completam um céu com doze estrelas amarelas, estas mais decorativas no conjunto da gravura (lembrando que o desenho dessas estrelas é também retirado das itaquatiaras do Ingá e que o número de doze estrelas é bíblico⁶⁸). Quanto ao “Sol”, note-se que ele é o centro da parte inferior, da mesma maneira como o “Pai”, solar em seu reinado, ocupa lugar central na parte superior da

prancha e, no soneto, ocupa a centralidade tônica na sexta sílaba de alguns dos versos. Em síntese e repetindo: Rei, meu Pai, o Sol.

Referências

- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução a partir dos originais. Tradução das introduções e notas *La Bible de Jérusalem* (1998). Direção Editorial de Paul Bazaglia. 5 impressão. São Paulo: Paulus, 2008.
- CADERNOS de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna. Instituto Moreira Salles. n. 10, nov., 2000.
- JAPIASSU, Janice. **Canto amargo**: poesia armorial nordestina. Recife: Universidade de Pernambuco, 1970.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino**: A poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado**: Ariano Suassuna e a Universalidade da Cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- OLIVEIRA, Fábio de. **Leão feito de carneiro assimilado**: um estudo sobre *Dez sonetos com mote alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*, de Ariano Suassuna. São Luís: EDUFMA, 2023.
- RECORDAR É TV. Recordar é TV reverencia o talento de Ariano Suassuna: reprise de entrevista de Araken Távora (TVE-RJ), 1970. Direção: Marina Barreto e Poliana Guimarães. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2018. (28min33), son., color. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYwkqT5LX_0>. Acesso em: 8 de setembro de 2020.
- SUASSUNA, Ariano. **Almanaque armorial**. Organização de Carlos Newton Júnior. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012a.
- SUASSUNA, Ariano. **Dez Sonetos com Mote Alheio**. Recife: edição manuscrita e iluminogravurada pelo autor, 1980.
- SUASSUNA, Ariano. **Ferros do Cariri**: uma heráldica sertaneja. Recife: Guariba, 1974a.
- SUASSUNA, Ariano. Japiassu, Musa Sertaneja (Prefácio). In: JAPIASSU, Janice. **Canto amargo**: poesia armorial nordestina. Recife: Universidade de Pernambuco, 1970.
- SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Junior. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1999.
- SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores: O jumento sedutor**, livro 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.
- SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. Organização de Silviano Santiago. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012b.
- TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.



CARVALHO, Maria Leônia Garcia Costa; CARDOSO, Ana Maria Leal. A sublime arte da poesia. **Revista Épicas**. N. 18 – dez 25, p. 96-105.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.96105>

A SUBLIME ARTE DA POESIA THE AUGUST ART OF POETRY

Maria Leônia Garcia Costa Carvalho⁶⁹
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Ana Maria Leal Cardoso⁷⁰
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

RESUMO: As artes, em geral, utilizam-se de materialidades de outras artes ou as evocam. Como exemplo, citamos as artes visuais (pinturas, gravuras e imagens) que se compõem de formas, traços e cores; também a música, cujos sons e ritmos unem-se às letras e usam recursos poéticos; a literatura, por meio de vocábulos, evoca imagens, cores, sons e movimentos. O texto literário, sobretudo o poema, organiza-se por meio do arranjo de palavras e de seus fonemas que lhes imprimem o ritmo, recurso também usado pela música. Nesse texto, defendemos que a literatura, sem desmerecer as demais artes, é uma das que mais servem a essa imbricação de materialidades, e isso é o que nos leva a considerá-la uma arte sublime. O termo sublime refere-se a tudo aquilo cujas qualidades extrapolam o comum; que transcende o humano; o que é admirável, surpreendente, majestoso.

Palavras-chave: Artes; Linguagens artísticas; Arte poética; Ritmo; O Sublime.

ABSTRACT: The arts, in general, utilize or evoke the materialities of other arts. Examples include the visual arts (paintings, prints, and images), which are composed of shapes, lines, and colors; music, whose sounds and rhythms combine with lyrics and employ poetic devices; and literature, through words, evokes images, colors, sounds, and movements. Literary texts, especially poems, are organized through the arrangement

⁶⁹Doutora em Letras e Linguística do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

⁷⁰Doutora em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

of words and their phonemes that give them rhythm, a device also used by music. In this text, we argue that literature, without disparaging the other arts, is one of those that best serves this interweaving of materialities, and this is what leads us to consider it a sublime art. The term sublime refers to everything whose qualities go beyond the ordinary; that transcends the human; that is admirable, surprising, majestic.

Keywords: Arts; Artistic languages; Poetic art; Rhythm; The Sublime.

Considerações iniciais

Dentre as principais formas de expressão dos seres humanos encontram-se as artes, uma vez que que transmitem ideias, aspirações e conceitos de maneira criativa e bela. Antes do advento da escrita, foram elas nossa primeira forma de expressão e de comunicação. Por isso as consideramos linguagens. As linguagens artísticas se manifestam por meio de distintas formas: a música se utiliza dos sons das notas musicais, do ritmo; a dança, dos movimentos; a pintura, o desenho, as histórias em quadrinhos empregam traços, cores, palavras; o teatro, o cinema e a fotografia valem-se de imagens estáticas ou em movimento. São as artes algumas das formas basilares, empregadas pelos homens para conceber, representar e dar sentido ao mundo e a si mesmos. Sem dúvida alguma, a criação e sublimação do artefato artístico, em suas mais variadas formas, é de grande importância, uma vez que é capaz de causar, ao fazer surgir em quem a aprecia encantamento, estranhamento, aversão ou enlevo.

Lagazzi (2017) nos chama atenção para a força material e política da linguagem. Para ela, “política não no sentido de partidarismo, mas no sentido de contradição, [...] da possibilidade de o sentido vir a ser outro, em função dos gestos de interpretação que advêm do acontecimento discursivo e de suas condições de produção.” De acordo com a autora, o imbricamento de materialidades distintas, como sons, imagens, enunciados, musicalidade etc., constitui uma composição, ou seja, há obras de arte que se organizam a partir do arranjo de diferentes materialidades.

Em nossos dias, as diversas composições artísticas (literatura, pintura, música, dança, desenho etc.) utilizam-se de materialidades de outras artes ou as invocam. Como exemplo, citamos as artes visuais (pinturas, gravuras e imagens) que se compõem de formas, traços e cores; também a música, cujos sons e ritmos, decorrentes de notas musicais, imbricam-se à letra que, por sua vez, usa recursos poéticos; a literatura, por meio das palavras, evoca imagens, cores, sons, movimentos que abrolham e acrescentam sentidos, dando margem a uma multiplicidade de interpretações. O texto literário, sobretudo o poema, organiza-se por meio do arranjo de palavras e de seus fonemas que lhes imprimem o ritmo, recurso também usado pela música.

Dentre as artes em geral, acreditamos que a literatura, sem desmerecer as demais, é uma das que mais servem a essa imbricação de materialidades, e isso é o que nos leva a considerá-la uma arte sublime. E por quê? Qual seria a real conotação desta palavra? O termo

sublime refere-se a tudo aquilo cujas qualidades extrapolam o comum; que transcende o humano; o que é admirável, surpreendente, majestoso. Possui um sentido profundo e multifacetado, sendo frequentemente utilizado em contextos que vão da estética à filosofia. Geralmente, refere-se a algo que provoca grande admiração, elevando o espírito e os sentidos. Na arte literária, esse termo é relacionado a obras que evocam emoções intensas e experiências transcendentais, podendo, na maioria das vezes, levar o indivíduo a um estado de contemplação, de elevação espiritual ou transcendental.

Na história da estética, o entendimento do que se considera sublime inicia-se em um tratado de retórica do século III, denominado “Do Sublime”, de autoria discutida entre Dionísio Longino ou Cássio Longino. Esse autor fala tanto sobre a natureza do Sublime quanto sobre os métodos para se tornar um mestre do assunto. Segundo Longino (1996, p. 44), a natureza do Sublime seria conduzir ao êxtase e não à persuasão. De acordo com suas palavras, o Sublime seria “uma experiência de choque, provocando uma sensação de *adynasía* (impotência, indigência, impossibilidade) no leitor/ouvinte, diante das situações limites, provocadas pela violência, seja da paixão, da moral, das ideias ou da imaginação apresentada”.

Para este autor, ao ultrapassar os limites do homem, o “Sublime eleva o pensamento humano à “grandeza do pensamento divino” (LONGINO, op. cit., p. 95). A natureza do homem, segundo o autor, não é vil e baixa, mas carregada de “um amor invencível a tudo que é eternamente grande e àquilo que é comparado conosco, mais divino.” (Ibid., p. 94). Abranda-se, assim, a influência do artista sobre o leitor e o arrebatamento deste último o faz perder a noção de estar diante um objeto concebido por outrem.

Por fim, sublime seria o que agrada a todos sem exceção. Do mesmo modo, entre pessoas que discordam por suas culturas, suas formas de vida, suas aspirações, quando as apreciações afluem para um mesmo ponto, sobre as mesmas coisas, como um julgamento ou uma aquiescência, isto ocasiona ao objeto admirado a garantia forte e incontestável.

Longino conclui que a arte da palavra é a que mais proporciona o alcance do sublime, precisamente por ela atingir a capacidade de extrapolar os limites da própria arte enquanto mero artifício de representação da natureza: “Pois a arte é então acabada, quando parece ser da natureza.” (Ibid., p. 78). Enquanto as artes plásticas têm como limite o homem; a literatura vai além, pois mira o sobre-humano.

Immanuel Kant, em sua obra Crítica do Juízo, situa a relação entre beleza, arte e experiência estética, abalizando os fundamentos para entendimento da estética moderna. Considera ele o sublime como uma “experiência estética que transcende a beleza comum, evocando sentimentos de admiração e reverência diante do que é grandioso.” Segundo suas palavras, o sublime provoca no leitor uma dualidade eficaz: um efeito de distinção, grandeza e,

ao mesmo tempo, de temor ante o objeto artístico. Conforme este filósofo, a sublimidade não é um atributo de um objeto, mas um efeito: “sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela mesmo tivesse gerado o que ouviu.” (Ibid., p. 51)

No final do século XX, Italo Moriconi defendeu a existência de um movimento sublimador concomitante ao processo de despolitização das questões de linguagem, de estética, de sujeito e de corporalidade na produção poética contemporânea — momento em que “todas as conciliações são possíveis e onde a demanda por qualidade coloca-se frequentemente no nível do virtuosismo versejador ou do bom gosto decoroso.” (MORICONI, 1998[b], p. 20).

Para ele, haveria uma hipotética disposição à valorização da técnica, ou seja, uma tentativa de ‘ressacralizar’ a poesia, após a ‘dessublimação’ promovida pelo Modernismo. Esta disposição apontaria uma nuança neoconservadora, “desdobramento previsível do processo de ‘renormalização’ dos valores e circuitos literários” (Ibid., p. 21). Entre elas, o autor cita a volta do soneto e reatualização de vertentes regionalistas, como nos casos de Adélia Prado e de Manuel de Barros.

Por Sublime, Italo entende um “movimento de elevação espiritual, movimento de ascese, afastamento deliberado das condicionantes corporais” (MORICONI, 1998[c], p. 106). Em consonância com Kant, ele traz de volta o “Sublime sob a perspectiva da espiritualização e da relação do sujeito com o infinito e o indizível”. “O sublime moderno deveria ser então definido como sublime dessublimado ou como emergência do sublime na dessublimação” (Ibid., p. 105). Italo pesquisa a estética do Sublime nas idas e vindas históricas da tradição e da ruptura. Como a transgressão só pode surgir ritualizada, no lugar previsível da quebra, o crítico é obrigado a acolher a pouca conveniência do conceito de sublimação por ele proposto. Propõe, então, algumas ponderações benjaminianas sobre a perda da aura e a mercantilização do objeto artístico como sendo figurações da dessublimação, de maneira a conseguir fazer um contraponto materialista à Crítica da faculdade do juízo.

A Modernidade teria trazido consigo um processo genérico de desencantamento e, após a dessacralização teológica e política, a arte, último bastião de uma auto sacralidade constituída dentro de um mundo laico, apresentou a sua face dessacralizada: a arte dessublimada. Na leitura de Moriconi, a dessublimação da arte, sugerida por Benjamin, significaria ligá-la à práxis cotidiana, abandonando o terreno de uma estética idealista em benefício de uma estética materialista. (Ibid., p. 109).

Em síntese, pode-se dizer que é verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos. Mesmo quando entre pessoas que divergem por seus hábitos, idades, linguagens, posicionamentos, dentre outras questões, as opiniões convergem para um mesmo ponto, sobre

as mesmas coisas provenientes de testemunhos discordantes, como uma ponderação e uma aquiescência, isto traz ao objeto admirado a garantia forte e incontestável. (Ibid., p. 52).

Em decorrência de tais ponderações, concordamos, em parte, com o pensamento de Longino, por conceber o sublime como algo elevado, que provoca esse “arrebatamento” levando o leitor a encarar o texto poético como algo quase sobrenatural. Também consideramos que a arte da palavra é a que mais se presta a “alcançar o sublime”, exatamente por ela superar os limites da própria arte enquanto mera técnica de representação da natureza. E, embora haja discordâncias quanto à questão da sublimação da poesia em nossos dias, acreditamos que o texto poético traria em si essa sublimidade, não somente por usar a palavra de forma a provocar no leitor um movimento de ascese, de transcendência, mas por ser uma arte que utiliza técnicas das demais artes, a exemplo do ritmo, da musicalidade, além das impressões sensoriais que nos despertam os sentidos, como as cores, os cheiros, os perfumes, os sons, os movimentos.

Costuma-se chamar de ritmo toda alternância regular: o ritmo musical é a alternância dos sons no tempo, o coreográfico, alternância de movimentos no tempo, o poético, alternância de fonemas, sílabas e palavras no tempo, o ritmo da arquitetura, o espaçamento dos arcos; da pintura, a alternância de cores, e assim por diante. Segundo Mello (1999, p.7), a noção de ritmo tem por base o princípio da alternância, por isso alguns estudiosos distendem tal princípio a outros ritmos tais como os biológicos, cósmicos, musicais, do trabalho e da linguagem como realizações particulares desse princípio. Para esta autora, o valor do ritmo como fator acentuado na construção literária, como partícipe do processo de significação, é bem recente. Surge somente no século XX, quando se inicia a valorização da oralidade.

A noção de ritmo é mais utilizada na música, mas há o ritmo da linguagem que se evidencia mais na poesia, embora o ritmo da poesia seja diferente do ritmo da música. Por isso que não é possível, segundo Meschonic (1982), dar uma definição única de ritmo. A noção de ritmo na música contrapõe-se à não rigidez do ritmo na linguagem. Entre os gregos antigos, os versos eram cantados, mas com o passar do tempo, foram sendo desfeitos os laços entre a música e a poesia, de forma que a poesia passou a ser recitada e não mais cantada.

Apesar de alguns estudiosos tenderem a separar o rítmico do semântico, ora valorizando um, ora outro, é preciso aceitar a união imperiosa e indissolúvel desses dois aspectos na composição poética. A aceleração ou desaceleração da linguagem traduz a maior parte dos estados afetivos, podendo manifestar tristeza, melancolia, como também outros sentimentos de euforia, de velocidade, dentre outros.

A seguir, veremos alguns exemplos em poemas de escritores brasileiros (Cecília Meireles e Manoel Bandeira) e a portuguesa (Sophia de Melo Breyner Andresen):

Retrato

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha essas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?
(Meireles, 2009, p. 29-30)

No poema acima, de Cecília Meireles, a poeta faz uma reflexão acerca das mudanças que percebe em sua face, comparando-a ao tempo passado, ao dizer que não tinha o rosto atual (calmo, olhos vazios, lábio amargo), nem as mãos (sem força, paradas, frias e mortas) nem seu coração (que nem se mostra). Por último, faz um questionamento sobre essas transformações ocorridas expressando seu espanto, sua impotência, sua impossibilidade diante de tal transformação, ao questionar: “Em que espelho ficou perdida a minha face?” Tal questionamento da autora não deixa de provocar no leitor aquela impressão de impossibilidade diante da situação apresentada: uma experiência que o choca e provoca uma sensação de *adynasia*, ou seja de impotência, uma vez que todos nós, humanos, a enfrentaremos um dia, visto que envelheceremos .

Por outro lado, o uso de termos como o “não” que dá ideia de negação, o “tão” que denota intensidade e redução da velocidade, do ritmo, além do uso de adjetivos presentes em expressões como (assim *calmo*, assim *triste*, assim *magro*), que evidenciam uma certa tristeza serena nas palavras da autora, ao observar as mudanças ocorridas em seu rosto ao longo dos anos, fruto de contemplação da vida, de recordações passadas.

No decurso do poema, a autora se utiliza, em vários momentos, desse mesmo artifício da repetição (uso do tão), ao referir-se às próprias mãos (*tão* paradas e frias e mortas) enfatizando a mudança que se deu em sua imagem com o passar do tempo (*tão simples, tão certa, tão fácil*). Por último faz um questionamento essencial: “Em que espelho ficou perdida a minha face?” Já não mais se via como outrora, não mais apreendia aquela face jovial perdida no tempo. Percebe-se na reflexão da autora, ao contemplar a própria face, uma certa desilusão.

No poema a seguir, intitulado “Lua adversa”, da mesma autora, ressalta-se, ainda, que a repetição de palavras ou de versos contribuem não somente para apressar ou desacelerar o ritmo do poema, como também para salientar as diversas fases por que passou em sua vida:

Lua adversa

Tenho *fases* como a lua,
Fase de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição de vida minha!
Perdição de minha Vida!
Tenho *fases* de ser tua,
Tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
Inventou para meu uso.

E roda a melancolia
Seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
(tenho *fases*, como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
O outro desapareceu...
(Meireles, 2009, p. 58)

A aceleração do ritmo também ocorre, especialmente, em poemas construídos em redondilha maior, como acima, em que se dá a marcação mais forte das sétimas sílabas, presentes nas palavras ‘lua’, ‘rua’, ‘tua’, em que os movimentos do ir e vir, além apresentar uma certa circularidade, remontam à rápida passagem do tempo, ou seja, às várias fases da vida da poeta, marcadas por diferentes lances, em que os anseios, as aspirações alteram de acordo com a disposição em que ela se encontra. A inversão de palavras no quarto e quintos versos, também colaboram para a construção dessa circularidade.

Em sequência, trazemos o poema de Manuel Bandeira, intitulado “Trem de Ferro”, em que o autor recorre ao movimento de um trem de ferro, transporte tão presente na época em que viveu. Utiliza-se, para tanto, da repetição de palavras e expressões (Café com pão, café com pão, café com pão/ Muita força, muita força, muita força...) que denotam tanto seu barulho quanto sua velocidade (Voa fumaça, corre, cerca), seu apito (Virge Maria, que foi isto maquinista?) e, ao mesmo tempo, imitam o ritmo e o barulho de um trem em movimento.

Vejamos:

Café com pão, café com pão, café com pão...
Virge Maria, que foi isto maquinista?
Agora sim Café com pão
Agora sim, Voa fumaça, Corre, cerca
Ai seu foguista

Bota fogo na fornalha, que eu preciso
Muita força, Muita força, Muita força!
Ô... Foge, bicho, Foge, povo
Passa ponte Passa poste
Passa pasto Passa boi Passa boiada
Passa galho de ingazeira
Debruçada no riacho
Que vontade de cantar!
(Bandeira, 1976, s/p)

No poema acima Trem de Ferro, de Manoel Bandeira, observa-se a aceleração e desaceleração do ritmo da linguagem ao querer demarcar os movimentos da máquina, do trem, de um apito etc., que ora são vagarosos, ora apressados. Isto se percebe por meio da repetição de palavras, expressões, versos e, ao mesmo tempo, pelo uso repetitivo de fonemas: velares (k), bilabiais (p; b; m), alveolares e sibilantes (s; ss; ç), presentes em versos como: “Café com pão, café com pão, café com pão// Muita força, Muita força, Muita força// Passa ponte, Passa poste, Passa boi, Passa boiada...”, que têm o intuito de balizar o ritmo do trem e o barulho da máquina em movimento, o que possibilita ao leitor, também, apreender a rápida passagem das paisagens, dos animais e coisas que se encontram no caminho do Trem de Ferro, ocasionando sensações de velocidade, cores, odores, dentre outras.

A irregularidade da métrica faz parte da construção dos sentidos no poema e, em especial do seu fulcro temático.

AS FONTES

Um dia quebrarei todas as pontes
Que ligam o meu ser vivo e total,
A agitação do mundo do irreal,
E calma subirei até as fontes.

Irei até as fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometido em cada hora,
E na face incompleta do amor.

Irei beber a luz e o amanhecer,
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um vôo me atravessa,
E nela cumprirei todo o meu ser.
(Andresen, 2005, p. 54)

Neste texto poético de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma das mais importantes escritoras portuguesas do século XX, ressalta-se que os acentos na sexta e na última sílaba lhe conferem um ritmo regular, o que desencadeia a ideia de fluência e sonoridade. A presença de sons nasalizados, tanto vogais quanto consoantes (**pontes, fontes, mundo, calma, agitação**),

dentre outros, impregnam o poema de um tom melancólico, acrescentando-lhe um sentido transcendental, o que remete o leitor à percepção do estado de descontentamento do poeta face ao descompasso entre um mundo agitado, irreal e um mundo desejado. Segundo a autora, para se alcançar um mundo ideal, devem-se quebrar as pontes que ligam o seu ser à agitação do mundo em que se encontra. Por outro lado, a menção às fontes dá-nos a ideia de limpidez, transparência e fluidez, algo talvez ensejado pela poeta que procura religar-se com um passado idealizado, em contraposição ao tempo em que vive. Remete o leitor ao desacerto entre um mundo irreal, agitado e um outro pleno e ideal, desejado pelo poeta, em seu lirismo platônico, que, para beber das límpidas fontes, necessita quebrar as pontes que ligam os dois mundos.

Abaixo, no excerto do poema de Carlos Drummond de Andrade “Lembranças de um mundo antigo” percebe-se a menção a um mundo idealizado, em que tudo era colorido, tranquilo e ideal:

Clara passeava no jardim com as crianças.
O céu era verde sobre o gramado,
A água era dourada sob as pontes,
Outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados
O guarda-civil sorria, passavam bicicletas,
A menina pisou na relva para pegar um pássaro,
O mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo em redor de Clara.
(Drummond, 2022, s/p)

Para conseguir este mundo concebido, Drummond pinta-o de cores, atribuindo matizes diversificados aos elementos que o compõem (céu verde, água dourada), de nuances múltiplas (azuis, róseos, alaranjados). Também exibe um guarda soridente, pássaros livres, construindo um mundo esplêndido, idealizado, em que tudo é perfeito e tranquilo. A atribuição de cores, perfumes, sons; as pausas, as cesuras, as repetições, tudo isto está estreitamente vinculado à construção de sentidos do poema, indicando um clima de calma e bonança, propício ao passeio e à felicidade de Clara e das crianças que por ali passeavam.

Enfim, após a análise dos diversos poemas aqui lidos e apreciados e, considerando todos os elementos que concorrem para a criação do texto poético, chegamos à conclusão de que a poesia é uma criação humana que, dependendo dos recursos que utiliza, consegue atingir a sublimação, ou seja, surpreende-nos de tal forma que, em alguns casos, leva-nos à transcendência e em outros à admiração, ao arrebatamento, por ser uma arte que utiliza técnicas das demais artes, a exemplo do ritmo, da musicalidade, além das impressões sensoriais, como as cores, os cheiros, os perfumes, os sons, os movimentos, despertando-nos para a beleza artística.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Poesia**. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Antologia MAR**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: J.Olympos, 1976, 8. ed.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- LAGAZZI, Suzy. Trajetos do sujeito na composição fílmica: Discurso, Interpretação e Materialidade. *In: FLORES, Giovanna et al. Análise de Discurso em Rede: Cultura e Mídia*. Campinas: Pontes, 2017.
- LETRAS DE HOJE. Curso de Pós-Graduação em Letras, PUCRS, - n.1 (outubro de 1967)
- LONGINO. **Do sublime**. Introdução e notas de J. Pigeaud. Tradução Filomena Hirata. São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- MEIRELLES, Cecília. **Cecília de Bolso**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. O ritmo no discurso poético. **Letras Hoje**, Porto Alegre, vol. 34, n.1 p 7-31, março 1999.
- MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme: antropologie historique du langage**. Paris: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. Qu'entendez-vous par oralité? **Langue Française: le rithme et le discourse**, Paris, n. 56, p.6-23, 1982.



Ano 9 N. 18 Dezembro 2025
ISSN 2527-080X

Revista Épicas

**Seção livre
Sección libre
Section libre
Free section**



LAGINHA, António; SILVA, Fabio Mario da. A presença da dança na revista *Europa*, de Judith Teixeira, analisada um século depois...
Revista Épicas. N. 18 – dez 25, p. 107-141.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.107141>

A PRESENÇA DA DANÇA NA REVISTA *EUROPA*, DE JUDITH TEIXEIRA, ANALISADA UM SÉCULO DEPOIS...

THE PRESENCE OF DANCE IN JUDITH TEIXEIRA'S REVUE *EUROPA*, ANALYZED A CENTURY LATER...

António Laginha⁷¹
CLEPUL

Fabio Mario da Silva⁷²
Univ. Federal Rural de Pernambuco

Resumo: o presente trabalho pretende refletir sobre imagens e conteúdos da revista *Europa. Magazine mensal* dirigida e editada por Judith Teixeira (1880-1959) em 1925, analisando-a, especificamente sob a

⁷¹ Investigador Integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, da Universidade de Lisboa. Foi professor adjunto da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, e professor convidado do Instituto AfonsoIII e da Academia de Dança Contemporânea. É licenciado em Dança pelo Conservatório Nacional (Portugal) e em Arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Completou um Mestrado em Belas Artes/Dança na Universidade de Nova Iorque (Estados Unidos da América) e um Doutoramento em Estudos Artísticos, ramo Estudos Teatrais e Performativos, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal). Foi bailarino profissional no Ballet Gulbenkian e na Companhia Nacional de Bailado, mestre de dança na Companhia de Dança de Lisboa, coreógrafo, cenógrafo, figurinista, conferencista e produtor. É escritor e jornalista, com a carteira profissional nº 4947. E-mail: alaginha@mail.telepac.pt.

⁷² Professor Adjunto III de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma universidade. Possui pós-doutor em Literatura Portuguesa (2016) pela Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP, em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa (2020) e em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. É pesquisador colaborador do CEC (Centro de Estudos Clássicos), da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e o ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa), da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: famamario@gmail.com.

perspectiva da dança e dos artistas representados. Procurar-se-á identificar qual a importância da arte de Terpsícore para o universo de Judith Teixeira e como o cenário dos *Loucos Anos Vinte* ajudou a difundir o bailado. Por fim, iremos refletir sobre como a dança aparece representada na obra poética da autora, revelando assim a leitura que ela faz do seu contexto a partir dessa expressão artística.

Palavras-chave: Judith Teixeira, dança, bailado, década de 1920, revista *Europa*.

Abstract: this paper aims to reflect on the images and content of *revista Europa*, a monthly magazine directed and edited by Judith Teixeira (1880-1959) in 1925, analyzing it specifically from the perspective of dance and the artists represented. We will seek to identify the importance of the Art of Terpsichore to Judith Teixeira's world and how the Roaring Twenties helped to spread the practice of dance. Finally, we will reflect on how dance is represented in the author's poetic work, thus revealing her interpretation of its context through this artistic expression.

Keywords: Judith Teixeira, dance, ballet, 1920s, magazine *Europa*.

A década de 1920 em Portugal foi marcada por sucessivos acontecimentos de contornos tristes e traumáticos, designadamente alguns levantamentos político-militares, numa sociedade que aspirava, entre muitas outras coisas, às liberdades artística e sexual. Por outro lado, as mudanças resultantes do espírito da chamada *Belle époque* tornaram-se mais risonhas com os avanços tecnológicos e a mudança do pensamento crítico, de certo modo impulsionadas pelas estéticas literárias que, então, começaram a despontar.

O avião e o automóvel, cada vez mais potentes no que tocava à velocidade, e a própria telefonia sem fios, encurtavam as distâncias e, nesse contexto, a sociedade lisboeta ávida de novidades (sobretudo vindas de uma Europa que tinha a França como uma espécie de centro nevrálgico), investia num estilo de vida que procurava todos os tipos de “divertimento”, quer fosse num plano mais acessível, nos salões das pastelarias ou dos cafés, ou nos teatros, cinemas ou, numa esfera um pouco mais transgressora, nos luxuriantes cabarés da capital.

Esses espaços de animação semi-públicos, transformados em pontos de encontro da burguesia endinheirada, espalhavam-se principalmente pela chamada Baixa lisboeta e os foliões encontravam-se “nos *dancings* chiques e apalaçados da zona central, ou nos *cabarets* sombrios e misteriosos das vielas recônditas” (Magalhães, 2021, p. 202).

Foi, pois, nesse contexto que a arte da dança social alcançou uma inusitada popularidade em terras lusas, tendo estremecido os Anos Vinte com um ritmo musical importado dos Estados Unidos, o *jazz*, que fez muito sucesso na Europa “civilizada”. Entre outros, através de uma artista francesa, de origem norte-americana, Josephine Baker (1906-1975). Ao mesmo tempo que fotos sensuais e seminuas desta bailarina, cantora e atriz, apareciam em publicações portuguesas,⁷³ o “jazz-band marcava o ritmo de clubes e *dancings* mas também teatro, restaurantes, cafés e pâtisseries” (Magalhães, 2021, p. 226). Segundo a investigadora

⁷³ Aceder à imagem da artista em *Cine-Revista Mensal de Arte Cinematográfica*, julho de 1929, p. 16.

Paula Gomes Magalhães “o jazz-band correspondia à aceleração dos tempos modernos, cuja vertiginosidade lembrava a hélice de um aeroplano a agitar-se no ar” (Magalhães, 2021, p. 228).

Não só os citados eventos, em particular, mas outros factores de ordem social, económica e, naturalmente, política, marcaram a Lisboa de 1925, o ano da publicação dos três números da *Europa. Magazine mensal* (saídos, respectivamente, em Abril, Maio e Junho), que a escritora Judith Teixeira (1880-1959), corajosamente, lançou na capital portuguesa. Justamente dois anos após a maioria dos exemplares do seu livro, *Decadência*, terem sido apreendidos –, juntamente com o livro *Canções*, de António Botto e *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal – e mandados queimar pelo Governo Civil de Lisboa, na sequência de uma funesta campanha liderada pela conservadora Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, contra “os artistas decadentes, os poetas de Sodoma, os editores, autores e vendedores de livros imorais” (Pereira *apud* Leal, 1983, p. 92).⁷⁴

Lisboa, então, não deixava de ser uma cidade periférica e empobrecida, culturalmente marginalizada, em que no rescaldo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e de uma pandemia – a maior do século XX (1918-19) conhecida pelos nomes de Pneumónica ou Gripe Espanhola que se estima que só em Portugal ceifou a vida a mais de cem mil pessoas –, tentava desesperadamente sair de um isolamento e marasmo que a remetiam para um universo algo obscuro e bem longínquo do dos grandes centros culturais europeus.

É curioso referir que, por exemplo, no ano de 1917 – ainda antes da muito esperada vinda dos *Ballets Russes* a Lisboa –, o grande e polissémico artista, José de Almada Negreiros (que parece que até à data nunca tinha saído de Portugal) recebia as novidades de Paris via correio, através de notícias veiculadas por amigos como Mário Sá-Carneiro (Laginha, 2024, p. 48), pela oferta de revistas francesas, como a *Comoedia*⁷⁵ e outras, e pela imprensa nacional que, ainda sem a difusão das grandes maravilhas do século XX em termos de comunicação (a rádio, o cinema e a televisão), era tudo quanto as classes abastadas podiam adquirir para consumo privado em termos culturais.

É de salientar que a supracitada guerra teve consequências económicas profundas em todos os países envolvidos e, dos cerca de 60 milhões de soldados europeus que foram mobilizados, entre os anos de 1914 e 1918, pereceram uns oito milhões, mais ou menos sete milhões ficaram incapacitados de modo permanente e praticamente quinze milhões de homens foram gravemente feridos em combate. Quanto à população civil, terão morrido cerca de 6

⁷⁴ Pedro Teotónio Pereira, o líder da Liga, em entrevista ao jornal *A Época*, 22 de Fevereiro de 1922. In: LEAL, Raul. *Sodoma Divinizada*. org. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1989, p. 92.

⁷⁵ *Comœdia* era um jornal cultural francês fundado por Henri Desgrange em 1907 e que foi publicado (com algumas interrupções) 5 de agosto de 1944.

milhões de indivíduos durante a referida contenda. Em consequência, a Alemanha perdeu 15,1% de sua população masculina activa, a Áustria-Hungria 17,1% e a França 10,5% (Marques, 2003).

É de referir que nesta funesta paisagem Portugal foi uma excepção, porém, o Corpo Expedicionário Português deixou para trás nada menos que 1831 corpos de soldados no cemitério militar de Richebourg, o único cemitério em França exclusivamente português. As estimativas apontam para que na sangrenta Batalha de La Lys, a 9 de Abril de 1918, 1341 soldados portugueses tivessem sido mortos nas margens daquele rio, 4626 feridos e 7440 feitos prisioneiros. Um total de 2100 baixas num país que então contabilizava pouco mais de 6 milhões de habitantes.⁷⁶

Apesar de Portugal não ter sido tão afectado pela Primeira Guerra Mundial como os restantes países da Europa, ainda estávamos em presença de um país marcadamente rural, e era em Lisboa – muito menos que na “capital do Norte”, a cidade do Porto, ou em outras cidades de menores dimensões – que, apesar da distância que a separava dos grandes centros europeus de Cultura, quase tudo acontecia.

Foi nesse contexto, particularmente adverso, que Judith Teixeira – a braços com graves acusações e polémicas literárias –, teve a coragem de se lançar numa empresa que durou uns escassos três meses, a edição de uma revista cultural, moderna, baseada em *fait divers* e actualidades artísticas e literárias, inédita em terras lusas.

É certamente difícil, hoje, avaliar o impacto de tais publicações, ou mesmo, a razão pela qual num espaço geográfico tão limitado e empobrecido, essa não pôde deixar de ser uma iniciativa tão temerária quanto arriscada para a época, mesmo para uma mulher voluntariosa e assumidamente transgressora, como era a escritora supracitada.

Europa foi a única revista com traços estéticos e temáticos modernistas dirigida por uma mulher, concebida como um “magazine mensal” para “um público generalista, sofisticado e exigente” e a sua publicação traduziu-se num “caso excepcional no panorama da imprensa da época e na história do Modernismo português” (Klobucka, s. d.).⁷⁷ O projecto foi idealizado e concebido por Judith, que se responsabilizou pela sua direção e edição, com a colaboração de José Adolfo Coelho (1899-1953), na qualidade de secretário de redação. Em termos cronológicos, a publicação de *Europa* surge algures entre o segundo volume de versos da autora, intitulado *Castelo de Sombras* (do ano de 1923), e as suas últimas obras: *Nua – Poemas de Bizâncio* (de 1926). Embora a 3 de junho de 1925, uma nota noutra publicação periódica, *O Domingo Ilustrado*, descrevesse *Europa* – na ocasião do lançamento do seu segundo número – como “uma publicação que honra sobremaneira a imprensa portuguesa” e lhe desejasse uma

⁷⁶ Estimativa da população de Portugal in Instituto Nacional de Estatística (INE)–www.ine.pt.

⁷⁷ Segundo a escritora Anna M. Klobucka in:<https://modernismo.pt/index.php/europa>, consultado em 02-10-2025.

“longa vida”, por ironia do destino, na realidade a duração do projeto foi meteórica. Mas pelo “rasto” que deixou, parece ter tido algum impacto na intelectualidade lisboeta e nas mentes de quem gostava de temas em carne viva produzidos por mentes desalinhadas.

Uma das hipóteses que se afigura procedente para o rápido desparecimento da publicação ter-se-á devido ao seu elevado preço para a época, sete escudos e cinquenta céntimos por cada número avulso (e 79 escudos pela assinatura anual), provavelmente calculado na base dos altos custos da sua cuidada produção (Klobucka, s. d.). Por mera comparação assinala-se que, no mesmo ano, um número da revista *Alma Nova*, também mensal, custava vinte e cinco tostões (um quarto de escudo), *O Domingo Ilustrado* (semanal) um escudo e a *Renovação* (quinzenal) um escudo e cinquenta.⁷⁸

Segundo a opinião de Anna M. Klobucka, “o design ambicioso e aparentemente insustentável da *Europa*, em última análise, condizia com o perfil da sua diretora, cuja intrepidez artística e intelectual repetidamente ultrapassaria os limites do socialmente aceitável no ambiente em que lhe coube viver” (Klobucka, s. d.).

Sabe-se ainda que a publicação, à data do seu encerramento, tinha tido 21 anunciantes no primeiro número, 18 no segundo e 20 no terceiro. Para efectivar uma assinatura, por três meses de serviço pagava-se 21\$50, por seis 41\$00 e por um ano por 79\$00 – como já assinalado – pelo que, provavelmente, houve prejuízo para quem tenha assinado a *Europa* por mais de 3 meses (cf. Silva, 2024).

Comecemos, então, por lançar um olhar sobre as capas da *Europa*, da autoria de Jorge Barradas (nímeros 1 e 3) e de Bernardo Marques (nímero 2), que também figuraram entre os ilustradores da revista, juntamente com artistas de gabarito como Eduardo Malta e Martins Barata, o que prenunciava a vocação da publicação de abrigar e divulgar matérias culturais de feição nitidamente “moderna” e cosmopolita.

Em relação às ilustrações, invertem-se os papéis dos dois artistas já que o que tem mais publicações é Bernardo Marques seguido por Jorge Barradas, ambos colaboradores da *Ilustração* (1903-1924), considerada a revista portuguesa de maior influência e tiragem (cf. Magalhães, 2023).

Não terá sido por acaso que o primeiro número da *Europa. Magazine Mensal* saiu com uma extraordinária capa do pintor, ceramista, ilustrador e caricaturista Jorge Barradas, (1894 – 1971), como atrás se mencionou. O artista – que fora convidado para ilustrar, nos finais de 1917, a contracapa do programa do Coliseu dos Recreios dos Ballets Russes, de Serge de Diaghilev⁷⁹ –

⁷⁸ Informações recolhidas na Biblioteca Nacional de Portugal e na Hemeroteca Municipal de Lisboa.

⁷⁹ A célebre companhia de Serge de Diaghilev chegou a Lisboa no comboio Sud-Express vinda de Madrid, a 02 de Dezembro de 1917. Dançou nove vezes no Coliseu dos Recreios e realizou mais dois espectáculos no Teatro

foi colaborador de todos os números de *Europa*, tendo, mesmo, tido honras de foto na pag. 54 do nº 2, acompanhada de um curto texto elogiando uma recente exposição sua.



Figura 1: Contracapa do programa dos BR, 1917 – Coleção da Biblioteca de Arte da FCG.

Barradas, uma vez mais, concebeu um vibrante desenho, que exibia uma banda de *jazz* composta de dois músicos negros e uma cantora (ou bailarina), cuja pose erotizada e cheia de movimento parece trazer ao leitor a lascívia e o humor de um concerto no *bas fond* da cave de um qualquer clube de *jazz*. Um pouco à semelhança, por assim dizer, da capa desenhada por Marques para *A idade do jazz-band* (1924) de António Ferro, e do correspondente universo visual parisiense “com a sua exotização fascinada e objetificante da arte *nègre*” e “das figurações decadentes do corpo feminino” na própria poesia de Judith Teixeira.

Nacional de S. Carlos. Devido a vários problemas financeiros, a maioria dos artistas ficaram “retidos” em Portugal até que Diaghilev (que, entretanto deixara o país em busca de novos contratos e apoio financeiro) lhes enviasse uma ordem de saída. Isso aconteceu no dia 28 de Março de 1918, no mesmo comboio, em direção a Valladolid. Onde, depois de meses de inatividade forçada, se voltaram a apresentar em Espanha. Este episódio, raramente referenciado por historiadores e académicos, constituiu um dos mais dramáticos da história de duas décadas (1909-1929) dos famosos Ballets Russes.

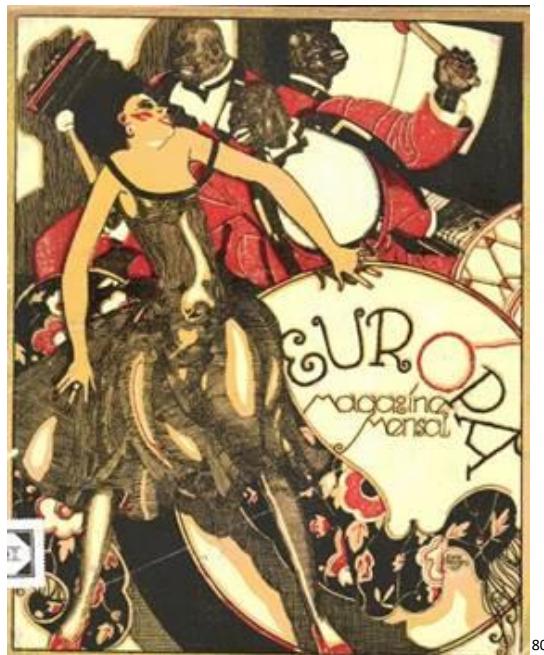


Figura 2: N.º 1, abril de 1925.

Outra investigadora, Cláudia Pazos Alonso, refere que a primeira imagem da *Europa Magazine Mensal* pode, de algum modo, estabelecer uma ligação ao escritor e ideólogo da “política de espírito” do Estado Novo, António Ferro (1995-1956). “A capa do primeiro número, da autoria de Jorge Barradas,” refere a escritora, “apresenta uma orquestra de negros tocando jazz e uma mulher dançando: porventura pode tratar-se duma alusão à palestra de Ferro ‘A Idade do Jazz Band’, publicada no Brasil, mas cuja segunda edição de 1924 teve uma capa de Marques em que contracenam dois músicos” (Alonso, 2015, p. 26).

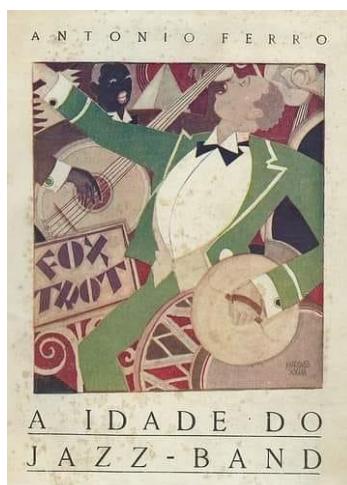


Figura 3: capa da obra de António Ferro

A cobertura da segunda revista, assinada por Bernardo Marques (1898-1962) ilustrador, desenhador, figurinista e uma das figuras centrais da segunda geração de modernistas portugueses, ao contrário da anterior, remete-nos para um universo fantasioso em que uma menina – uma espécie de Alice de laço vermelho na cabeça – aparece algo tolhida entre objectos geométricos que a impedem de tocar num cão branco que parece levantar vôo.



Figura 4: Número 2. maio de 1925⁸¹

A última capa, desenhada por Jorge Barradas e em que o verde predomina, exibe a solitária cabeça de uma jovem de olhar fixo com olhos esbugalhados e um vaso de majerico e cravo de papel (em que falta a tradicional quadra) nas mãos, que parece ter apenas correspondência com o primeiro conjunto de versos sobre a cidade de Lisboa (na página 2) com assinatura de José Bruges d' Oliveira.

⁸¹Disponível

em:

https://modernismo.pt/index.php?option=com_fabrik&task=plugin.pluginAjax&plugin=fileupload&method=ajax_download&format=raw&element_id=571&formid=28&rowid=109&repeatcount=0&ajaxIndex=0. Acesso em 24 jul 2025.



Figura 5: Número 3. Junho de 1925⁸²

Para além das capas, no seu miolo é notória a preocupação de Judith Teixeira com a intrínseca qualidade das ilustrações – que ela terá encomendado uma a uma – tendo a escritora contado com as contribuições de alguns dos mais conceituados artistas da época e que em nada ficaria atrás de congêneres de outros países. Quando aos colaboradores literários, não cabe neste artigo tecer grandes considerações sobre os mesmos uma vez que não existe qualquer texto sobre a arte de Terpsícore propriamente dita, de expressão declaradamente crítica ou de investigação. Tudo se resume praticamente a legendas muito genéricas aplicadas a fotos de artistas mais ou menos relevantes, no universo da dança “d'école” ou das chamadas “danças sociais”.

A palavra que melhor poderá definir os conteúdos da curiosa trilogia da responsabilidade de Judith Teixeira é ecletismo, na melhor acepção da palavra, com novelas históricas a alternarem com textos de feição futurista, designadamente uma ficção intitulada *A guerra do futuro*, no número de estreia e *Os enigmas do sobrenatural*, na p. 34 do nº 2, de um autor que assinou sob o pseudónimo Phantasius. E também notícias relativas a um incomensurável espectro artístico com *faits divers* mais ou menos apelativos, dos quais até pontuam notas de obituário. O vasto elenco de colaboradores inclui nomes sonantes como

⁸²Disponível em:

https://modernismo.pt/index.php?option=com_fabrik&task=plugin.pluginAjax&plugin=fileupload&method=ajax_download&format=raw&element_id=571&formid=28&rowid=109&repeatcount=0&ajaxIndex=1. Acesso em 24 jul 2025.

Aquilino Ribeiro (com um excerto de *Filhas da Babilónia*), Ferreira de Castro (autor do artigo sobre “os pequenos profissionais” da cidade) e Florbela Espanca (com o seu famoso soneto “Charneca em Flor”, p. 32, do número 3).

Por curiosidade, registe-se, que o primeiro número – com as suas 64 páginas não numeradas – encerra-se com duas secções: “Crónica Literária”, em que se comentam brevemente textos de Mota Cabral, José de Almada Negreiros, António de Cártima, Julião Quintinha, Mário Saa e Camilo Castelo Branco – e “Sport” (a situação desportiva). No final da primeira edição, com uma foto ao centro do recém-chegado de Paris, António Ferro, o organizador do Teatro Novo, surge um texto hiperbólico e marcadamente elogioso ao que futuramente viria a ser o responsável e principal dinamizador da “Política do Espírito” (orientação cultural) do Estado Novo, através do SNI, o Secretariado Nacional de Informação.

Note-se que foram os espectáculos do referido Teatro Novo que fizeram despontar uma “estrela” nos palcos portugueses, o bailarino Florêncio (que mais tarde, com o nome artístico de Francis Graça, haveria de se tornar numa espécie de “pai” da dança teatral portuguesa do século XX) que aparece destacado em três *clichés* na secção Teatro, da mesma revista, em poses de dança. Apesar da directora da revista não deixar a sua assinatura em nenhum dos textos (artigos, contos ou poemas) pensa-se e faz sentido que muitos dos trabalhos que se intercalam com os dos autores convidados tenham mesmo saído da pena de Judith (Cf. Klobucka, s. d.; Silva, 2024). Neles se incluem peças não assinadas ou sob pseudónimos (notas editoriais, textos breves sobre cultura, desporto, divulgação científica, reportagem, recensões literárias ou moda e publicidade) para além das legendas para as muitas fotografias reproduzidas. Recorde-se que era comum o uso do pseudónimos e de textos anónimos em publicações de toda a espécie desde o final do século XIX, por motivos diversos, entrando pelo período que se convencionou designar Modernismo (Silva, 2024).

Assim sendo, Judith Teixeira, não fugindo à regra, assinou disfarçada ou anonimamente alguns textos de opinião com temas polémicos. Significativamente, aparece uma série de artigos em *Europa* que versam a indumentária feminina, acessórios de moda e, mesmo, o comportamento das mulheres em público através dos seus códigos e formas sociais de vestuário, referindo-se na revista a zona do Chiado (situada na Baixa lisboeta), como exemplo da presença de um novo tipo de mulher, a “garçonne” de inspiração e perfil marcadamente gauleses. Pelo que, poder-se-á cogitar se a revista pretendia atingir maioritariamente o público feminino e se, na prática, eram mais as mulheres que a consumiam.

Outro fator a ter em conta, no que toca ao género alvo das publicações, era uma certa dose de loucura e alguns laivos de mistério, temáticas por vezes associadas às mulheres e

predominantes nas novelas que prepassam os três números da publicação. São disso exemplo os trabalhos que Adolfo Coelho, o já citado secretário da redação da revista, que publicou suas novelas, *As duas marquesas* e *Prisioneira da vida*, ilustradas respetivamente por Jorge Barradas e Eduardo Malta.

No que toca à reprodução de *clichés* (fotos de proveniências não identificadas, mas, possivelmente de origem comercial) não deixa de ser evidente o objectivo de trazer à colação uma actualidade mais ou menos próxima da esfera cultural portuguesa. Refira-se, a título de exemplo, as reproduções das obras exibidas no Salão d'Outono lisboeta de 1925 (quadros de Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana, Jorge Barradas, Mário Eloy e Milly Possoz), fotos de estrelas da Sétima Arte e de vedetas do espetáculo, portuguesas e estrangeiras, e de filmes da época, em que se destacam menções ao cinema expressionista alemão, com *O fim do Duque de Ferrante* (*Herzog Ferrantes Ende*, 1922) de Paul Wegener; *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene e *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921), de Fritz Lang. O derradeiro número da *Europa* incluiu também uma reportagem do famoso “Repórter X” – Reinaldo Ferreira – sobre a cinematografia alemã, peça jornalística baseada numa visita aos estúdios da EFA e em entrevistas com Karl Wolffsohn (“o maior jornalista cinematográfico da Alemanha”) e o produtor Felix Pfitzner, entre outros. Curiosamente, para além das tradicionais cinematografias norte-americana e germânica, o segundo número de *Europa* exibe imagens do filme *Satyavan Savitri* (aqui *Savitri – Sativan*), de 1923, que terá sido a primeira coprodução internacional do cinema indiano (Silva, 2024b).

Mas é numa matéria muito em voga na época, o nú artístico, que “a sensibilidade artística e a reputação de ousadia erótica atribuídas à diretora da revista parecem encontrar eco em algumas das matérias dispersas pelos três números”. (Klobucka, s. d.)

Com o artigo intitulado “O desredo no cinema” - assinado com o pseudónimo “Écran”, texto com laivos da escrita de Judith Teixeira – o seu autor tece rasgados elogios à estrela italiana do supracitado *Satyavan Savitri*, Rina de Liguoro, “erguendo orações a Brahma (...) numa oferta sublime dos seus seios perfeitos e nus como duas magnólias beijadas” e, no mesmo número 2, num outro texto baseado numa entrevista com Anna de Noailles, o entrevistador (António de Cértima) observa como a escritora francesa, “num gesto (...) que lhe empresta uma graça doentia de odalisca real, brinca agora, tendo livre a tulipa heráldica da mão esquerda, com as bagas do seu colar de pérolas que, preciosas e solertes, como princesas preversas [sic] procuram com avidez a carne nua e funda do seu busto branco de estátua sagrada”.

Segundo Fernando Curopos, o chamado baile da “Graça” causou uma enorme celeuma na altura e foi bastante noticiado em jornais, justamente durante o “período” da famigerada “Literatura de Sodoma” (1923) em Portugal. Tratou-se de um episódio singular alavancado por

alguns estudantes de escolas superiores da cidade de Lisboa que perseguiram publicações consideradas imorais (designadamente de Teixeira, Botto e Leal), na sequência de um inusitado baile – organizado por um corajoso grupo de homossexuais numa escola do bairro da Graça – reproduzindo modelos importados de Berlim e de Paris no “seio da comunidade queer” (Europos, 2021, p. 57). Esse acontecimento parece ter sido plasmado por Teixeira na *Europa*, sob o pseudónimo de Écran, segundo sugerem Klobucka e Silva, possivelmente referindo-se à “condenação” que um certo público retrógado, preconceituoso, repressivo e politicamente engajado ditou aos que consideraram devassos (mormente artistas boémios e homossexuais masculinos e femininos). Seria muito provavelmente da lavra de Judith Teixeira aquele texto intitulado “O despido no cinema”, em que se afirma que os asnos “enchem as bocarras idiotas” com conteúdo para criticar as revistas *Casino em Paris* e *Concert Mayol*, bem como os “tolos” julgam “possivel taxar a beleza pagã das cousas, aprisionam o ritmo vencedor da carne nas pautas do bom senso ou nas linhas secas e insossas duma bula, ambos porque chamam o nú, quando só os obceca o despido” (Écran, 1925, p. 16).

A matéria também refere que se encontram nos livreiros, nos palcos das revistas, da idade do jazz e nas decorações modernas “guinchos de côr, em fugas de luz”, não sendo, pois, o sereno e magnético “nu acadêmico”, “superior na sua divina beleza ao desejo e à excitação, mas sim o ‘despido’ sabio de contrastes, de perversidades, de incitamentos ao pecado”. Pode-se afirmar, sem exageros, que já não pode haver nu porque todos, nas almas e nos corpos, na mente e na beleza, “andam despidos, perversamente, incitadoramente despidos” (Écran, 1925, p. 15).

O certo é que a nudez – que sempre foi um vector a ter em conta no imaginário do elemento masculino que acorria aos teatros e, sobretudo, aos *cabarets*, tinha aparecido em Portugal, não com a vedata mexicana Eva Stachino – como alguns referem – mas, mais de uma década antes dela nos palcos portugueses, com outras artistas. Embora de um modo tímido, como seria de esperar, com referências jornalísticas esparsas a artistas que se afastavam dos cânones tradicionais do decoro e da decência, de contornos marcadamente conservadores e provincianos. Por volta de 1916, já a revista *ABC* tinha feito manchete com um título um pouco extravagante, para um país que, então, nem tinha uma companhia de dança em que as bailarinas se exibissem com sapatilhas de meia-ponta ou de ponta – “Uma Dançarina Descalça” e “Bailarinas descalças” - *Ilustração Portuguesa*, 3 de Janeiro de 1916, página 29.

As notícias da famosa bailarina e coreógrafa iconoclasta norte-americana, Isadora Duncan (1878–1927) – que, para além dos pés também mostrava, com um sucesso mundial, as pernas e, algumas vezes o próprio peito – já tinham chegado a Portugal pela pena do crítico nascido no Rio de Janeiro (Brasil) e radicado em Lisboa, Manoel Sousa Pinto (1880-1934). E,

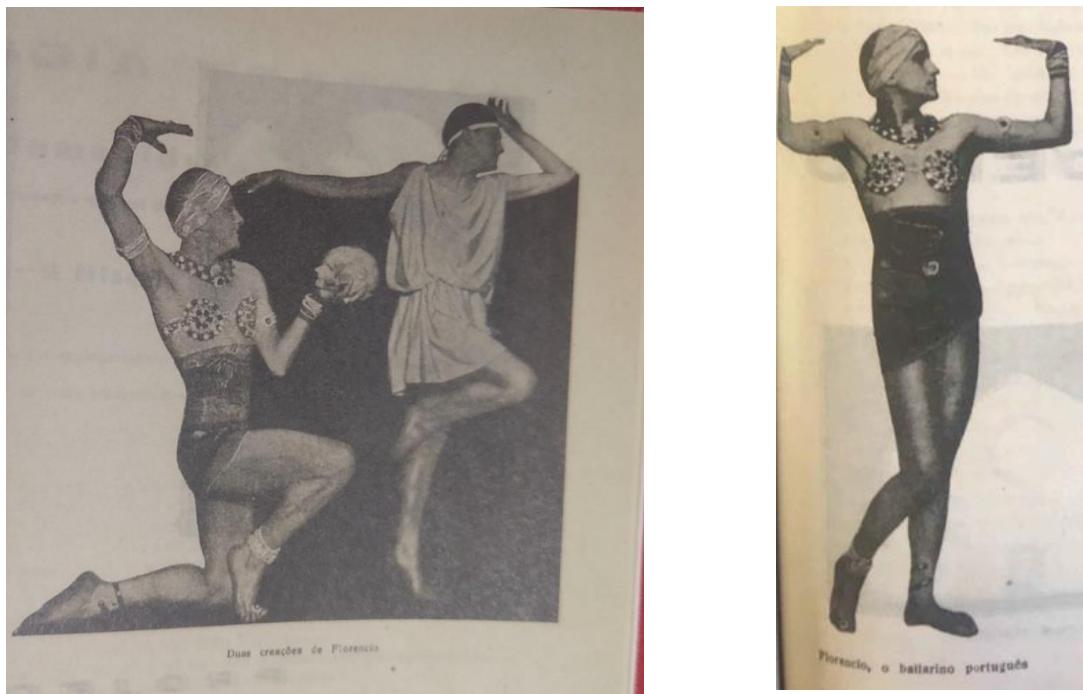
dentro de um contexto mais tradicional, as russas Vera Fokina (1886-1958) e Tamara Karsavina (1885-1978), de formação académico-clássica e estrelas dos *Ballets Russes*, também ficaram famosas, tal como Isadora, por algumas incursões num certo estilo “helénico” nas suas danças. Por volta de 1917 – ano em que a companhia de Diaghilev visitou Lisboa sem que nenhuma das duas artistas famosas atrás mencionadas, então, fizesse parte do seu elenco – já apareceu referenciado na imprensa portuguesa o chamado nu artístico, que, por vezes, contemplava a nudez integral.

Sabe-se que nos anos de 1927 e 28 a bailarina Léa Niako fez furor no Coliseu e, no ano seguinte, o artista português Bette Henriques, juntamente com a sua partenaire Ivone Barthels, apareceu na revista *ABC* (de 25 Julho 29, p. 3) e no *Notícias Ilustrado* (de 2 de Agosto de 1931, p. 24), com o título “Um bailarino português em Nova Iorque e a sua partenaire” (nu artístico).

Na verdade, quando a bailarina alemã Ruth Asvin chegou a Lisboa – em 1931 – onde a moda dos *cabarets* literários europeus nunca foi uma realidade, já os loucos “anos 20” estavam em declínio. A boémia, o jogo, a prostituição e as drogas (sobretudo a cocaína) que eram frequentemente mencionados nas notícias dos jornais da época, serviram de argumentação para as autoridades associadas à Ditadura Militar começarem – por volta de 1927 – a encerrar os populares clubes nocturnos lisboetas. Quase todos – o Bristol, o Monumental, o Clube dos Patos e o velho Maxim’s – se situavam na zona do Coliseu e na área dos Restauradores. O mais conhecido e popular seria o Bristol, que foi o primeiro a fechar no ano de 1927. E o último a encerrar foi o Maxim’s, em 1933.

Não havendo, durante décadas, “um verdadeiro mercado para a dança nos teatros de Lisboa” (que não eram muitos em quantidade e, praticamente, viviam do espectáculo de revista), o primeiro entre eles, inicialmente, “chamado Real e depois Nacional, o S. Carlos, esteve encerrado para obras entre 1935 e 1940; e não havendo casas de diversão nocturna com o nível artístico a que certas bailarinas de formação clássica aspiravam e estavam habituadas”. (Laginha, 2024, p. 77-78). Segundo palavras de Ruth Asvin, é de crer que não havia muito por onde escolher. E, no caso particular dos artistas portugueses, esforçavam-se por imitar, o melhor que podiam, os estrangeiros que lhes serviam de modelo.

A dança na Revista *Europa*



Figuras 6 e 7: Francis Graça, in *Europa, Magazine Mensal*, número 1, p. 41⁸³.

No número intercalar de *Europa*, Mário Novais (1899-1967), o autor de muitas das imagens que aparecem na revista, por seu turno – com os seus magníficos *clichés* alvo de recentes exposições em instituições portuguesas –, agigantou a figura de “Florêncio, o bailarino português” (conforme legenda na secção de Teatro do número 1 de *Europa*).

Francisco Florêncio Graça (1904–1980), como nome artístico de Francis Graça, foi um dos pioneiros da dança teatral portuguesa do século XX e aparece em três fotos com os figurinos com que, semanas mais tarde, causaria escândalo na sua estreia em Lisboa com o *Teatro Novo*, de António Ferro, no dia 2 de junho de 1925, no "foyer" do Salão Tivoli, adaptado a sala de espectáculos. Considerado nesse tempo uma iniciativa arrojada levada a cabo por um grupo de intelectuais liderados por Ferro, a ideia de Teatro Novo suscitou alguma polémica nos jornais e acaloradas discussões nos "centros literários", tertúlias, cafés e espaços afins. O jovem, e então desconhecido, bailarino apareceu em cartaz com o nome de Florêncio e, segundo o texto de um discurso de António Ferro na estreia do *Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio*, no Teatro da Trindade, mais tarde em 1940, "Francis foi algumas vezes assobiado e vaiado, não pela sua arte, que todos reconheciam, mas pela simples impertinência de pretender seguir, em Portugal

⁸³ Note-se que Francis apareceu vestido (duas vezes) com um fato de inspiração oriental, mas marcadamente andrógino, muito ao "estilo" dos utilizados pelos *Ballets Russes*. Já na foto da direita o estilo do traje remete-nos para a tradição grega, mormente para as túnicas bastante vulgarizadas na Europa por Isadora Duncan nos primórdios do século XX.

a carreira de bailarino". (Ferro, 1940, programa do Verde Gaio para o Teatro da Trindade em Lisboa).

Seguidamente o artista trabalhou em companhias de revista, durante os anos mil novecentos e vinte e mil novecentos e trinta, designadamente no Éden Teatro (1927), no Avenida – ao lado da conhecida actriz e bailarina Luisa Satanela – e no Politeama tendo, então, interpretado um número de sucesso intitulado "O Fado" (1932). Terá dançado em quase todos os teatros de Lisboa e do Porto e em muitos de cidades de província, possivelmente, contribuindo bastante para o êxito dos espectáculos em que participou. Na ausência de uma companhia profissional no País e de estabelecimentos de ensino de dança com intuitos profissionalizantes já em pleno primeiro quartel do século XX, adicionalmente ao facto de que a profissão de bailarino, por tradição, era exercida no nosso país quase sempre por artistas estrangeiros, uma presença como a de Francis não era comum numa Lisboa em que as experiências terpsicoreanas de Almada – escassos meses após a conturbada apresentação dos *Ballets Russes* em Lisboa em 1918 – não foram consequentes e o único teatro lírico existente, o S. Carlos só abria esporadicamente para espectáculos isolados e consumidos por um diminuto número de indivíduos pertencentes a um alto extracto social. No qual se cruzavam, naturalmente, aristocratas saudosos dos tempos de glória – antes da implantação da república – e artistas de diversas áreas em busca de novas experiências, tentando acertar o passo por uma Europa bem distante em matéria de eventos artísticos. Facilmente se comprehende que uma figura masculina encarnando o papel de *danseur*, ainda que como fenómeno citadino e especificamente lisboeta, não poderia ter sido bem “aceite” na época. Por tal, poder-se-á inferir que uma certa homofobia, desde logo, pairou sobre a figura de Francis, aliás, expectável num país sem grandes recursos, fechado e irremediavelmente conservador.

Tal como foi assinalado, o intrépido artista fez a sua estreia em Lisboa aos 23 anos quando era completamente desconhecido e "foi a verdadeira novidade da noite porque nunca se tinha apresentado em público" (Almeida *apud* Santos, 1999, p. 14). Porém, nas aparições seguintes, terá sido recebido "com vaias e dichotes amarialvados já que consideravam insuportável ver um homem dançar" (Santos, 1999, p. 14). "Depois do traumatizante escândalo do Teatro Novo, a conselho da mãe, (Francis) passou uma temporada em Paris", onde contactou com artistas e algumas companhias de dança. Porém, não só não parece ter estudado a fundo a técnica mais sólida da época, a de dança académico-clássica, nem se terá interessado pelo “music-hall” de alta classe, tão em moda na cidade-luz. De regresso a Lisboa, estreou-se no Éden Teatro, em Setembro de 1926, na revista *Cabaz de Morangos*, com o nome de Francis, num “Nu Artístico” (Santos, 1999, p. 17). Para evitar mais melindres, não só começou a usar publicamente um nome algo afrancesado como se exibia em palco de mascarilha, o que não era, exactamente,

uma condição artística divorciada de fortes constrangimentos. De seguida o artista trabalhou em várias companhias de revista, designadamente no Éden Teatro (1927), no Teatro Avenida – ao lado da conhecida actriz e bailarina Luísa Satanelas – e no Politeama, tendo, aí, interpretado um número de relevo intitulado *Ofado* (1932). A sua primeira parceira de palco terá sido Lubélia Stichini (irmã da actriz Ilda Stichini) quando ela tinha apenas 14 anos, e Francis foi aparecendo, seguidamente, ao lado de algumas bailarinas e actrizes afamadas na revista, até conhecer Ruth Walden⁸⁴ (1910-1990) em 1931, durante a preparação de revista *Ai, Ió!*, no Teatro Avenida. Com ela formaria, durante mais de três décadas, a primeira grande parceria da dança portuguesa.

A segunda fase da sua carreira de bailarino iniciou-se com a realização de um recital de "bailados portugueses" no Teatro Politeama, acompanhado por Ruth Walden com quem continuou a dançar regularmente até à fundação do *Verde Gaio*. A estilização das danças portuguesas que Francis – com a colaboração da sua *partenaire* habitual a partir do início dos anos 30, Ruth Walden –, vinha fazendo no teatro de revista, quer em Portugal quer no Brasil, começou por servir de base ao repertório do novo grupo, em cujo espectáculo inaugural se juntaram mais 12 bailarinos preparados em poucos meses pelo próprio Francis. O recital realizou-se no Teatro da Trindade, em 1939, com danças de todas as províncias portuguesas e músicas de António Melo e Frederico de Freitas (entre outros compositores).

Foi primeiro bailarino e coreógrafo principal do *Verde Gaio* durante seis anos (40-46), depois voltou ao teatro de revista, no Parque Mayer em Lisboa, e daí partiu para o Brasil, onde permaneceu quase dois anos tendo, então, emparceirado com algumas bailarinas brasileiras conhecidas, como Madeleine Rosay.

Regressado definitivamente a Portugal retomou a sua actividade, como director artístico, coreógrafo e primeiro bailarino do *Verde Gaio*, tendo em 1948 coreografado a sua última obra para o grupo, "Nazaré", sobre música de Frederico de Freitas.

No Verão do ano seguinte apresentou a companhia em Paris, no *Théâtre des Champs Elysées*, tendo Francis, a partir daí, se afastado progressivamente do grupo que, entretanto, tomaria um rumo mais "clássico".

À mingua de trabalho na capital Francis estabeleceu-se no Porto em 1964, a fim de leccionar na Academia Parnaso, regressando a Lisboa quatro anos depois para coreografar "Encruzilhada" (sobre uma partitura de Joly Braga Santos com cenários e figurinos do pintor Artur Casais) para o Grupo Gulbenkian de Bailado, futuro Ballet Gulbenkian, antes de se retirar definitivamente da vida artística, já fisicamente debilitado.

⁸⁴ Nome artístico da bailarina alemã Hildegard Engelmann, nascida em Magdeburgo, na Alemanha Oriental, em 1910.

É de notar que tanto Almada Negreiros como Francis Graça se fizeram fotografar, o primeiro sem roupa e o segundo seminú, em datas indeterminadas, conforme se pode testemunhar, respectivamente nas páginas 49 e 97, da obra *Os Ballets Russes em Portugal*, de António Laginha, assim como a bailarina e professora Ruth Asvin (1897– 1988) em 1934, com o corpo pintado a ouro, na página 75 da obra *A Fabulosa Madame Ruth* (Editora Caleidoscópio, 2018) do mesmo autor.

O segundo e conhecido bailarino português a ter honras de fotografia na revista *Europa* foi Bette Henriques, também conhecido por Bill Bailey e (muito mais tarde nos Estados Unidos da América) Bill Henriques.

Viriato Cezar Bette Xavier Henriques nascido em Lisboa, presumivelmente a 22 de Março de 1897 e falecido em Bensalem (PA - USA) a 12 de Janeiro de 1969, foi um bailarino, professor de dança, coreógrafo e actor que deixou o país por volta dos 33 anos e nunca mais pisou solo pátrio.

Uns cinco anos antes da estreia de Francis Graça e umas duas décadas antes do regresso a Portugal de outro bailarino português que se apresentou no estrangeiro, Valentim de Barros, Viriato nascido em Lisboa, em data incerta, era, nas suas palavras, de ascendência “aristocrática” e “família burguesa com laços à família real”.

Viriato terá estudado dança em Inglaterra e na África do Sul antes de se estabelecer em Lisboa, onde ensinou danças de salão no Lisboa Ginásio Club (ver foto abaixo). Também fez o circuito dos teatros de revista, mas ficou conhecido de mais público, sobretudo, por se fotografar com bailarinas estrangeiras seminuas com as quais dançou em Portugal e além fronteiras.

No ano anterior à publicação da *Europa*, o artista português, com um nome artístico inglesado, Bill Bailey, apareceu no Teatro Éden, integrado na Companhia de Sacha Morgowa formada por “bailarinas russas, francesas, belgas e austríacas”. Os espectáculos do grupo (cinco) forma refrenciais por António Ferro no *Diário de Notícias* de 28 de Agosto de 1924, e, segundo a imprensa da época, os bailarinos Ori Loraine e Bill Bayley permaneceram em Lisboa depois da companhia abandonar Portugal a caminho da América do Sul – para “integraram o elenco da revista seguinte, “Sorte Grande” (Dançaram em Lisboa, 1900-1994, Sasportes, Coelho e Assis, Lisboa, p. 31).

Bette Henriques, antes e depois, viajou bastante pela Europa, África e Américas, consorciou-se várias vezes com bailarinas estrangeiras e, durante décadas, teve uma vida errática por vários países. Estabeleceu-se no “Novo Mundo” e, como artista multifacetado que era, enviou dos Estados Unidos da América do Norte fotografias para revistas portuguesas

testemunhando que chegou a coreógrafo de espectáculos em casinos pertencentes ao famoso *gangster* Al Capone.

Uma vez que não mais regressou a solo pátrio, Bill Henrique continua sendo uma personagem algo lendária e bastante desconhecida de estudiosos e artistas portugueses.



Figura 8: *Europa. Magazine Mensal*, número 2, p. 49.



Figura 9: Bette Henriques, Lisboa, 1924 - Arquivodo Centro de Dança de Oeiras

Deve também mencionar-se, ainda que à *vol d'oiseau* e mesmo sem honras de foto na *Europa*, o nome do bailarino Valentim de Barros (1915/6–1986), tristemente célebre por ter tido uma vida sempre no “fio da navalha”, particularmente trágica até ao fim dos seus dias e, artisticamente, algo inconsequente. Tendo começado a dançar em Portugal (onde foi aluno de Ruth Asvin) por volta de 1930 – por conseguinte cinco anos após a publicação de *Europa* – passado uns poucos anos, e após ter participado em alguns espectáculos na capital, partiu para o estrangeiro. Dançou em Espanha e, sobretudo, na Alemanha, onde assegurou ter chegado a dançar para a elite alemã em “festas nazis” (por volta de 1937). Sabe-se que em 1936 fugiu para Espanha e daí para a Alemanha, passando pela França e Itália. Depois de ter dançado em várias cidades alemãs, designadamente no Ballet de Estugarda, regressou a Portugal em finais de 1939. No verão do ano seguinte dançou com a sua professora na Exposição do Mundo Português, muito possivelmente no mês de Julho. E esse terá sido o seu “canto do cisne” nos palcos.

Já Bette Henriques, cujas ligações ao mundo da dança portuguesa se situava a um nível mais ligado ao entretenimento, designadamente o *vaudeville* e o cinema, fez um caminho inverso, tendo deixado o seu país para trás, com outro tipo de motivações e ambições. Depois de correr Mundo acabou por fazer carreira, constituir família e falecer nos Estados Unidos da América, encerrando um percurso errático e algo acidentado e deixando uma família com linhagem nas artes do palco, designadamente, em casinos.

É certo que Valentim, praticamente não dançou em terras lusas, e, de regresso a Lisboa, a sua sanidade mental caiu a pique, tendo sido internado num hospício (Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda) onde viria a morrer depois de mais de quatro décadas de sofrimento e de grande miséria mental e social. Já Francis, segundo o seu testemunho, asseverou que os seus pais tinham desejado que se tivesse tornado músico profissional, mas a sua vocação para o teatro e, sobretudo, para a dança, foi sempre mais forte. Teve aulas de música no Conservatório de Lisboa e alguma formação em dança clássica com uma professora russa, também na capital, já depois de debutar profissionalmente como bailarino.

Porém, tal como a maioria dos seus contemporâneos (portugueses) em matéria de dança, Francis foi, acima de tudo um autodidacta e a sua ligação inicial ao teatro ligeiro parece ter-se revelado de grande importância nos anos vindouros como bailarino mas, sobretudo, na qualidade de coreógrafo.

Bette Henriques, que teve uma esmerada educação em Portugal, Inglaterra e África do Sul, encarnava um tipo de artista mais aceite pela sociedade, já que, por um lado, era uma espécie de “Fred Astaire português”, exímio nas “danças de salão”, e, por outro, usava os seus talentos de galã (através da elegância, sedução e *sex appeal*) para partilhar o palco com mulheres esculturais que vinham do estrangeiro e se apresentavam com pouca ou nenhuma

roupa, para gáudio da população de ambos os sexos que acorria aos locais de diversão. Numa sociedade ainda com alguns contornos de ruralidade, Bette Henriques – o “bailarino aristocrata” – era audacioso ao apresentar-se ao lado de mulheres semi-nuas colaborando no chamado “nu artístico”, para além de ser criativo e empreendedor. Encarnava, assim, a imagem do artista cosmopolita com nome estrangeiro e que, para quem não o conhecia, passava como importação estrangeira. Quando aparecia nas salas de cinema (nos entre-actos das peças de teatro e nos intervalos dos filmes) era fácil imaginar que incendiava a imaginação de homens e mulheres, sedentos por experiências visuais e eróticas.

A trajectória destes três homens que dançaram em Portugal e no estrangeiro, como se pode concluir, foi diversa e bastante singular. Muito provavelmente Viriato e Francis ter-se-ão conhecido em Lisboa (não se confirmou se chegaram a participar ambos em alguma revista) quando estavam no início das respectivas carreiras. Já Valentim era um miúdo quando Bette Henriques deixou Portugal em 1929, e provavelmente terá conhecido Francis só em meados dos anos 30, tendo fugido de Portugal seis anos depois. A partir de 1940, de volta a Lisboa, pode ter contactado com Francis – que se tornara numa estrela à frente do *Verde Gaio* – mas, artisticamente, as suas ligações ter-se-ão mantido apenas com Ruth Asvin que, por sinal, chegou a dançar com Francis em alguns recitais em Lisboa, no anos de 1942.

Tal como atrás se mencionou, ao contrário de Viriato que nunca mais pisou solo pátrio, Valentim regressou a definitivamente a Lisboa em 1939 e Francis saiu e voltou a Portugal diversas vezes tendo ambos falecido na capital portuguesa, respectivamente em 1980 e 86.

Francis, Bette e Valentim, cada uma à sua maneira, representaram um pouco dos Anos Loucos na Dança em Portugal retratados na revista *Europa*, num período – que como era hábito – se revelou algo tardio relativamente aos movimentos artísticos homónimos na Europa central. E, numa época em que o elemento masculino não era particularmente bem visto na Dança, os dois primeiros foram um caso de persistência e de sucesso na sua arte.

Por casualidade, presume-se – mas também poderá ter sido por um certo conhecimento⁸⁵ da directora –, que *Europa* (num mesmo número) juntou dois dos nomes da época mais importantes da dança portuguesa, Francis e Bette, mas nenhuma bailarina lusa. Ainda que a revista de Judith Teixeira tivesse como propósito criar algumas pontes – ou mesmo atingir alguma “proximidade” – com o universo feminino.

Apesar de nos anos 1920 a arte da dança ter adquirido uma certa importância na vida cotidiana da moderna Lisboa boémia, a vertente teatral era muito centrada nos cabarés e

⁸⁵ Note-se que Judith Teixeira não só vivia no centro da capital (na Av. António Augusto de Aguiar), como frequentava os teatros lisboetas e, muito provavelmente, também participava activamente na vida boémia de Lisboa.

teatros de revista alimentados por bailarinas estrangeiras, com predominância das espanholas, de qualidade, por vezes, algo duvidosa.

Entre 1919 exibiram-se em Lisboa a conhecida Anna Pavlova e a sua trupe (constituída por um partenaire, Alexandre Volinine, e um grupo constituído essencialmente por bailarinas inglesas) no S. Carlos. Depois um reduzido grupo de bailarinos russos incluídos na programação de ópera, também no São Carlos (1923); a bailarina de flamenco espanhola Lolita Astolfi,⁸⁶ no Teatro São Luiz (também em 1923); a já citada Companhia de Sacha Morgowa no Éden Teatro (1924); um conjunto de variedades no Salão Foz (1924) e um concerto a solo da jovem bailarina belga Felyne Verbist, no Teatro São Luiz (também em 1924).

No ano de 1925 – o da publicação da *Europa* – os espectáculos mais expressivos de dança teatral foram oferecidos por um pequeno grupo de bailarinos da Ópera de Paris, incluídos na programação de ópera do Teatro de S. Carlos (início do ano); por Encarnación Lopez, a brilhante Argentinita (Buenos Aires, 1898- Nova Iorque, 1945) bailarina, coreógrafa e cantora de flamenco, no Teatro São Luiz; pelo grupo de bailarinos ingleses Topsy-Turvi, no Coliseu dos Recreios e pelos Bailados Russos Eltzoff, no Éden Teatro, de 11 a 30 de Abril.

Estes terão sido, pois, os espectáculos de dança de maior gabarito a que Judith Teixeira poderá ter assistido nos teatros de Lisboa, para além de incursões no mundo do “vaudeville”. O facto de não se registar a presença de bailarinas portuguesas profissionais nas escolhas de Judith nas páginas da *Europa*, não é de estranhar. A tal situação não será alheio do facto de, então, não existirem Lisboa uma escola de dança académico-clássica minimamente apetrechada para fornecer artistas ao mercado, e as mulheres portuguesas não se exporem em palcos de “entretenimento suspeito”. Deste modo, é muito provável que não houvesse nenhuma bailarina portuguesa de gabarito nacional ou internacional na altura em que Judith Teixeira lançou a *Europa*, já que a única que mais tarde aparece em revistas e postais, quase sempre vestida de espanhola, é Ivette Beller. Trata-se do nome artístico de Maria Amélia da Fonseca Lebre – tal como Judith nascida em Viseu, mas 13 anos mais tarde⁸⁷ – que terá começado a dançar apenas depois do seu divórcio em 1931, tendo, posteriormente, feito carreira em França como actriz.⁸⁸ Infelizmente não se encontraram regtos que atestem que, em Viseu ou Lisboa, à luz do dia ou da noite, ambas se tivessem conhecido pessoalmente.

⁸⁶O único crítico de dança da época, Manoel de Sousa Pinto, escreveu na sua obra *Danças e Bailados* (1924) um longo texto dedicado à bailarina espanhola Lolita Astolfi (104-1938)”.

⁸⁷Judith Teixeira e Ivette Beller (Maria Amélia da Fonseca Lebre) eram ambas naturais da freguesia Ocidental da Sé, Viseu, nascidas respectivamente a 25 de Janeiro de 1880 e em dia e mês desconhecidos do ano de 1903.

⁸⁸Ao contrário de Bill Bailey, cuja vida no estrangeiro está minimamente documentada, a trajectória artística de Ivette Beller ainda está por traçar.

Por razões que facilmente se entendem (não fosse a proximidade geográfica a mais forte e óbvia de todas elas) as professoras da época mais conhecidas na capital portuguesa eram duas madrilenhas: Encarnación Fernández (1875-1939)⁸⁹, no ensino público, o Conservatório Nacional, e Madame Britton (1880-1964?), no ensino privado, que se dedicavam, prioritariamente, à “educação artística” de meninas da alta sociedade.

Carmen Pombo conhecida no meio cultural lisboeta como Madame Britton – nome artístico que adoptou ao inglesar o nome do seu marido António Júlio de Brito – foi uma coreógrafa e pedagoga de cultura física feminina, ensinando uma mistura de ginástica rítmica, dança espanhola e bailado clássico, tendo desenvolvido a sua atividade em Joanesburgo e, quiçá, Londres, até abrir em Lisboa uma escola de dança na Av. António Augusto de Aguiar em 1924 (perto do palacete de Judith) à qual chamou Escola da Arte de Representar. Durante quatro décadas ensinou raparigas das classes privilegiadas de Lisboa e arredores, tendo sido professora das filhas dos Condes de Barcelona, então refugiados no Estoril. No seu fantasioso livro de memórias, intitulado *Páginas da Minha Vida*, numa edição de autor impressa nas Oficinas Gráficas de Bertrand (Irmãos), provavelmente em 1964, Madame Britton sintetiza num parágrafo a realidade da sua vida:

Eis portanto esta mulher, senhora de esmerada educação, que almejando romper o lugar subalterno do casamento com um "herói" da nação foi capaz de enfrentar a rutura matrimonial, para dançar no contexto claustrofóbico de uma sociedade de homens em que só a ditadura política lhe parecia viável (Britton, 1964, p. 70).

A ascensão da “notariedade” e “qualidade” da dança em terras lusas, de algum modo, também se deveu ao entusiasmo e aos trabalhos académicos do luso-brasileiro Manoel de Sousa Pinto, que em 1914 publicou *Magas e Histriões* (Livrarias Aillaud e Bertrand, Paris, Lisboa e Rio de Janeiro) e, dez anos depois, *Danças e Bailados* (edições Portugália).

Voltando à revista *Europa*, Judith Teixeira, por assim dizer, selecionava para as suas publicações textos e imagens de autores que ela considerava importantes, na altura, e que conseguiam transmitir uma vanguarda progressista e o “espírito europeu” muito em voga nos anos 1920 numa tentativa de “se contrapor à sociedade burguesa tradicional, que ela via como atrasada para o desenvolvimento de Portugal” (Silva, 2021, p. 360).

Para completar a galeria de artistas da dança selecionados por Judith, para além dos mencionados, contabilizam-se duas estrelas da dança internacionais de primeira grandeza: Anna

⁸⁹ Encarnación Fernández foi a professora de dança contratada em 1913 para a (nova) Escola de Arte de Representar (no Conservatório Nacional em Lisboa), cargo que ocupou até à sua morte.

Pavlova, abraçada a Charlie Chaplin – ver foto em baixo – e Ruth Page (numa pose de cena), para além de fotos de dois casais (os bailarinos exóticos Edmonde Guy e Ernest von Durer e no tango argentino o famoso actor-bailarino Rudolfo Valentino⁹⁰ – criador dos Quatro Cavaleiros do Apocalise (filme) – tendo com *partenaire* uma bailarina não identificada.

A ultima foto do conjunto reporta-se à já assinalada exuberante e glamourosa bailarina exótica, Edmonde Guy.



Figura 10: A foto acima – publicada na *Europa. Magazine Mensal*, número 2, p. 49 - consubstancia duas prersumíveis “paixões” de Judith Teixeira, o cinema e a dança, nas pessoas de dois dos maiores vultos das artes do século XX: Chaplin e Pavlova.

Anna Pavlova (à direita na foto) foi uma bailarina formada na escola imperial russa e estrela do Teatro Mariinski de S. Petersburgo, que esteve incluída na temporada inaugural dos *Ballets Russes*, em 1909, em Paris, o que lhe abriu ainda maisas portas da fama. Pavlova

⁹⁰ Rudolfo Valentino (1895-1926), mais conhecido no mundo do cinema do que, propriamente, no universo da dança, era uma estrela italiana que fez furor em Hollywood.

desligou-se, primeiro do Mariinski e depois da companhia de Diaghilev, para criar a sua própria trupe. Com ela viajou por todo o mundo, levando a dança clássica a lugares onde as pessoas nunca tinham, sequer, assistido a um espectáculo desse tipo. A sua interpretação do solo *A Morte do Cisne*, criado para si por Mikhail Fokine em 1907, ficou como um marco de interpretação e do movimento expressivo que o bailado clássico pode oferecer. A vinda a Portugal da companhia de Anna Pavlova, em 1919, surgiu após uma digressão aos Estados Unidos, durante os anos da guerra. O conjunto era formado maioritariamente por bailarinas inglesas, mas contava também com alguns elementos russos que haviam integrado os *Ballets Russes*. Segundo a imprensa da época “Excedeu toda a nossa expectativa a apresentação da companhia de bailes da genial artista Anna Pavlova, que anteontem se estreou no São Carlos”.⁹¹



RUTH PAGE, a admirável bailarina inglesa que se exibe no Alhambra de Londres

Figura 11: *Europa. Magazine Mensal*, número 1, p. 40.

Estranhamente Judith foi buscar uma foto de Ruth Page (1899-1991), rotulando erroneamente de inglesa uma artista norte-americana que nasceu em Indianápolis e faleceu em Chicago. Ruth começou a dançar no grupo de Anna Pavlova em 1918, durante uma digressão pela América do Sul. Posteriormente dançou em Chicago e em Londres, em 1920. Tanto quanto se sabe, no ano intermédio, não se terá apresentado em Lisboa, uma vez que na obra *Teatro de*

⁹¹ Informação contida em *O Século*, de 22 de Novembro de 1919.

São Carlos, Dois Séculos de História, publicado em 1999, por um antigo director do mais famoso teatro português, Mário Moreau, o seu nome não aparece listado no elenco da companhia *Anna Pavlowa e o seu Ballet Russo*. Na temorada de 1923-24, Ruth foi a bailarina principal da Music Box Revue e, em 1925, integrou os *Ballets Russes*. Após uma segunda digressão pela América do Sul, entrou para o Metropolitan Opera Ballet, de Nova Iorque, tendo permanecido na companhia de 1926 a 1928. Entre 1929 e 1933 foi primeira bailarina e professora de bailado na Ópera de Verão de Chicago, para a qual criou suas primeiras coreografias. Depois de trabalhar com o famoso bailarino alemão Harald Kreutzberg (entre 1932 e 1934) tornou-se primeira bailarina e professora de Ballet da Ópera de Chicago (1934-1937). No ano de 1938, Page fundou a Page Stone Ballet Company, com Bentley Stone, com a qual realizou inúmeras viagens, incluindo uma a Paris em 1950. Nos anos seguintes Ruth trabalhou na Chicago Lyric Opera e no seu *Chicago Ballet*, para o qual concebeu várias coreografias, tendo ficado conhecida como a “mãe” do bailado em Chicago e, por isso, considerada uma das mais famosas obreiras da dança norte-americana.



Os bailarinos exóticos
Edmundo Guy e Ernesto van Durer

Figura 12: *Europa. Magazine Mensal*, número 1, p. 47.



Rudolfo Valentino, o criador dos Quatro Cavaleiros
do Apocalipse, no tango argentino

Figura 13: *Europa. Magazine Mensal*, número 1, p. 41.

Rudolfo Valentino, o ídolo do tango que consubstanciava na sua trajectória artística o cinema e dança.



A bailarina exótica Edmonde Guy

Figura 14: *Europa. Magazine Mensal*, número 1.

O segundo número do magazine (maio de 1925) começava por destacar na primeira página um retrato com a seguinte legenda: “Lya de Patty uma das mais belas actrizes do cinema”. Trata-se de uma foto algo “desgarrada” – seguida de um poema de Boris H. Knitcha , *A morte de Arlequim*. Este número intermédio deu particular destaque à Sétima Arte, aparecendo a dança como correlativo às artes fílmicas, ao teatro e ao entretenimento em geral.

Para além do texto já referenciado, “O nu no cinema”, as escolhas fotográficas de Judith Teixeira recorrem a duas bailarinas, hoje, praticamente desconhecidas: Mado Menty e Ruskaya.



Figura 15: Mado Menty, bailarina exótica da Ópera Cómica de Paris
Europa. Magazine Mensal, número 2, p. 47.



Figura 16: A bailarina Ruskaya, do Teatro d' Arte de Roma.
Europa. Magazine Mensal, número 2, p. 47.

Na última edição de Europa o decréscimo do interesse pela dança é visível já que apenas aparecem duas artistas espanholas do canto, sendo que uma é de La Goya, uma “tonadillera” (cantora de “tonadillas”)⁹² e outra de mais duas cantoras (“cupletistas”), Laura e Victoria Pinillos.



Figura 17: La Goya⁹³, interessante “tonadillera”
Europa. Magazine Mensal, número 3.

⁹² “Tonadilla e cuplé eram um género musical ligeiro e popular tipicamente espanhol que podiam ou não juntar também alguma dança”.

⁹³Aurora Purificación Mañanós Jauffret (1891-1950) conhecida, por La Goya.



Laura e Victoria Pinillos, duas das mais belas artistas do *couplé* ||

Figura 18: Laura e Victoria Pinillos, duas das mais belas artistas do *couplé*
Europa, Magazine Mensal, número 3, p. 51.



Figura 19: *Europa, Magazine Mensal*, número 3.

Como epílogo do pequeno nicho de dança nas páginas do magazine, surge um *fait divers* algo inusitado: um *chiché* em que uma mulher (bailarina ?) aparece a ser pintada nas costas, sem movimento nem particular interesse visual. O que, em certos aspectos, leva a concluir que

a ideia de dança/ movimento era um conceito algo ambíguo em termos de fotografia para a escritora da “carne nua”.

A dança na poesia de Judith Teixeira

Nas referências esparsas à arte de dançar na obra poética de Judith Teixeira poderá detectar-se, ainda que em subtexto, a magia do encanto, da sedução e do desejo. Não sem que a autora, por vezes, até acrescente alguns laivos de movimento à sua poesia.

No poema “A Cor dos Sonhos” encontramos a dança não apenas como mote para uma intenção *voyeur*, mas também uma actividade de cariz exibicionista:

Só ontem surpreendi
a cor dos sons.
Enquanto eu dançava,
leve, grácil, turbada e radiosamente,
na tua face gloriosa
acendiam -se flamas dos mais vivos tons. (Teixeira, 2015, p. 143)

O cenário propicio à liberação dos desejos advém com uma música com “notas tão ardentes / ardentes como flamas abelhas”. Assim, a dança serve um propósito e pode traduzir-se como uma espécie de representação da liberdade feminina. Ao notar o desejo que despertou, a mulher que dança deixa-se envolver na atmosfera do *flirt* e da consumação carnal dos enamorados, encontro fomentado pela dança que serviu de mote para a percepção do despertar erótico: “da minha alcova, / as minhas mãos trémulas e nuas, / perdidamente presas às tuas ... / luarentas e alongadas” (Teixeira, 2015, p. 144).

Outro poema emblemático na poesia de Judith Teixeira, com a indicação que foi escrito em Sevilha em 1922, e que foi publicado no ano seguinte na obra *Decadência*, intitula-se “A Cigana”. Tal confirma uma viagem da autora a Espanha e a visita ao típico bairro sevilhano de Triana, onde as ciganças “nascem à mil”.⁹⁴ Assim, de uma experiência empírica e ardente surge esse poema que descreve uma mulher com olhar e boca de felino e que na “cinta esguia e alta”, possui “gestos coleantes” e “ondulações provocantes / dançando à luz da ribalta” (Teixeira, 2015, p. 57), impelindo desejo e curiosidade, essa “estranya bizarria”, em saber mais sobre a vida dessa cigana que lhe conta o destino trágico em sua vida:

⁹⁴ Expressão utilizada pela autora no poema mencionado, “A Cigana”, acentuando a forte presença da raça calé em Triana.

Numa noite de tormenta,
mais sombrio, o olhar bistrado,
contou-me a história cruenta
do seu ser destrambelhado.

O desejo, o mau intento,
por certo loiro arlequim,
pervertido adolescente...
– e da sua posse enfim (Teixeira, 2015, p. 57).

É, pois, através da dança que a autora tentou despertar a curiosidade em conhecer a vida dessa mulher, e mostrar que lhe cobiça o desejo. O eu lírico compadece-se dessa “anomalia brutal / desse amor tão singular”, desejando que os dentes felinos dessa mulher gravem no seu corpo, numa relação vampiresca, a consumação carnal que lhe desperta horrores e tremores:

Tremem meus nervos doentes...
Não repelem a visão,
sentindo os agudos dentes
virem morder-me inclemtes,
numa infernal perversão! (Teixeira, 2015, p. 58).

Noutro poema intitulado “A Mulher do Vestido Encarnado”, a autora refere uma prostituta que recebe prata (dinheiro ignobil) em noites de música e farra: “Ameigam teu corpo airoso requebros sensuais,” revelando que o seu corpo é vendido a prata suja em noites de guitarrada.

Nesse sentido, observa-se que na escrita poética de Judith Teixeira a cigana, a bailarina clássica e a prostituta têm em comum um mesmo traço: “vestidas de vermelho, traduzem a ideia de sedução feminina via atração física entre quem observa e quem expõe o próprio corpo, tal uma Salomé sedutora.” (Silva, 2022, p. 7).

Já em “O Tango”, a poetisa recorre a uma dança muito popularizada nos salões e clubes lisboetas na década de 1920, para apresentar um sujeito poético que observa um casal que “enlaçados fortemente / deslizam pela sala, / Ele sorri, ela não fala”. Observa-se os “peitos unidos”, os “requebros sensuais”, afirmando que através da dança se percebe alguma falta de sintonia entre o casal: “Os corpos e os sentidos/ nos movimentos desiguais – / ela enrolava-se toda nos vestidos!” (Teixeira, 2015, p. 227). E apesar das bocas que se recortam num beijo, quando a “orquestra emudece”, ela “tem o ar frio e recatado /de quem não entendeu / aquilo que prometeu” (Teixeira, 2015, p. 227), deixando a entender um certo estado de apatia (ou negação) durante o cto de dançar.

O tango serve, assim, para representar uma situação porventura trágica de um casal no qual apenas o homem se mostra enamorado. Por fim, refira-se que Cláudia Pazos Alonso associa

O Tango a um dado biográfico importante de um escritor espanhol que conheceria Judith Teixeira e que talvez a tivesse influenciado na escrita desse poema, que foi escrito no Estoril, onde Judith Teixeira com frequência ia passar férias. A chamada Linha do Estoril ainda hoje é uma espécie de subúrbio lisboeta chique, considerado uma espécie de Riviera portuguesa. Isso porque Gomes de la Serna e a sua companheira, a escritora espanhola Carmen de Burgos, tinham ali uma casa. O tema argentino contribui ainda mais para a probabilidade desta hipótese (Alonso, 2015, p. 210).

Também as danças populares associada às festas do mês de junho aparecem nos versos *judithianos*. Em “S. João” pode ler-se: “Noite de festa. Belas raparigas / dançam de roda. Mastros enfeitados / balões, multidão, cor, luz e cantigas / E os pares rodopiam enlaçados.” (Teixeira, 2015, p. 230). Esses versos datam de 1922 e aparecem com uma dedicatória, que foi rasurada no caderno *Versos*, que refere: “Quadro regional do artista algarvio Carlos Porfírio”,⁹⁵ importante artista que representou na sua obra alguns traços culturais portugueses.

Considerações finais

Passados cem anos da publicação de *Europa – Magazine Mensal* (Abril, Maio e Junho de 1925), verifica-se que a dança representava uma forte componente na vida de certas pessoas que viveram os emblemáticos Anos Vinte, expressando uma maneira de ver a vida, acelerada e libertária, que tinha o entretenimento como uma espécie de urgência e paliativo.

Em resumo, tratava-se de uma sociedade burguesa que queria refazer-se dos anos difíceis da Primeira Guerra Mundial, “não fossem os dias esvanecer-se em novos conflitos, corporizavam-se nos salões e clubes e cabarets, ao ritmo de banjos, baterias, pianos, trompetes e saxofones, que produziam entusiásticas e sincopadas ondulações do corpo” (Magalhães, 2021, p. 202).

Poder-se-á afirmar, *grosso modo*, que na obra de Judith Teixeira a dança aparece frequentemente como desencadeadora de uma *voyeur* a cobiçar um corpo de um sujeito feminino a bailar, e de como ela representa a própria corporificação do ideal de beleza. Já que são sobretudo mulheres esguias e erotizadas, comparadas a felinos, ao estilo *garçonne*, com a natural sensualidade dos que dançam, seduzem e interpelam o seu próprio tempo.

⁹⁵ Lembremo-nos que há poema do caderno, “Porquê”, dedicado a Carlos Filipe Porfírio (1895-1970), embora a dedicatória «ao grande artista e meu devotado amigo Carlos Filipe Porfírio» tivesse sido posteriormente retirada da versão publicada. Esse amigo da poetisa – director e fundador do famoso Portugal Futurista - fez a ilustração utilizada na capa da sua obra de estreia, *Decadência*, em 1923 e um desenho (retrato) da autora na *Ilustração Portuguesa* publicado a 10 de fevereiro de 1923.

Uma questão pertinente deve colocar-se ainda e relativamente à origem das imagens que, muito provavelmente, a revista não terá pago na totalidade, como, a determinada altura começou a ser obrigatório, uma vez que os fotógrafos terão começado a cobrar direitos autorais. Terão sido as imagens disponíveis dos artistas – da dança, teatro e cinema – livres para publicação que moldaram certas páginas da revista *Europa*, ou, pelo contrário, Judith tinha ideias definidas quanto aos artistas que acabou por incluir na páginas da sua revista? Tal é bastante difícil de concluir mas, pela análise do binómio palavra-imagem, a escritora convocava indiscriminadamente a dança teatral (combailarinos profissionais) e a dança social, sem se entender, actualmente, nem os critérios nem o tipo de hierarquia utilizados. Pelo que, tudo leva a crer que as suas opções se situavam num nível de um modernismo – o dela – e de uma ambiguidade, a qual nos leva a advinhar os seus limitados “conhecimentos” de dança.

Apesar da inclusão de vários textos sobre cinema, teatro, literatura, artes plásticas, ciência e desenvolvimento tecnológico que dominaram as páginas das publicações, a directora e editora, apelando à imagem fotográfica, deu uma real importância à arte da dança pondo em destaque artistas que ela acreditava serem, na época, grandes referências no universo do bailado e do *vaudeville*.

Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. In: TEIXEIRA, Judith. **Poesia e Prosa**. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015, p. 21-38.

ALONSO, Cláudia Pazos. Um caderno com poemas inéditos de Judith Teixeira: apresentação e conclusões preliminares. In: TEXEIRA, Judith. **Poesia e Prosa**. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015b, p. 205-214.

BAPTISTA, Paulo Ribeiro. Ousadia e nudez. In: VAZ, Cecília; NASCIMENTO, Mário; FERNANDES, Paulo Almeida (coord.). **Os loucos anos 20 em Lisboa. The Roaring Twenties in Lisbon**. Lisboa: Museu de Lisboa, 2022, p. 107-110.

BONADIO. Maria Claudia. **Moda e sociabilidade**. Mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

BRITTON, Madame. **Páginas da Minha Vida**. Lisboa: Oficinas Gráficas de Bertrand (Irmãos), 1964.

COELHO, Helena; SASPORTES, José; ASSIS, Maria (org.). **Dançaram em Lisboa, 1900-1994**. Lisboa: L94, Capital Europeia da Cultura, 1994.

CUROPOS, Fernando. António Botto e Fernando Pessoa nas ruas de trás. In: BASTOS, Margarida Almeida; RIBEIRO, Nuno (coord.). **António Botto & Fernando Pessoa: Poéticas em diálogo**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021, p. 55-73.

KLOBUCKA, Anna. Europa. In: MARQUES, Ricardo (ed.). **Revistas. Modern!smo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, [s. d.]. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/europa>. Acesso em 21 maio 2025.

LEAL, Raul. **Sodoma Divinizada**. org. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1989.

LAGINHA, António. **A fabulosa Madame Ruth**. 1. ed. Lisboa: Caleidoscópio, 2018.

LAGINHA, António. **História do Bailado em Portugal**. Lisboa: Edições CTT. 2020

LAGINHA, António. **Memória da Saudade** – O percurso e identidade artística do Ballet Gulbenkian como estrutura de referência na dança portuguesa(1961-2005). 2014. 756 f. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

LAGINHA, António. **Os Ballets Russes em Portugal**. Lisboa: Centro de Dança de Oeiras, 2024.

MAGALHÃES, Paula Gomes. **Os Loucos anos 20**. Diário da Lisboa Boémia. Lisboa: Planeta, 2021.

MARQUES, Oliveira. **Breve História de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

MOREAU, Mário. **O Teatro de S. Carlos**: dois séculos de história. 2 vols. Lisboa: Hugin, 1999.

NEGREIROS, Almada. **Os bailados russos em Lisboa**. Manifesto. Lisboa: [s. n.], 2017.

PINTO, Manoel de Sousa. **Danças e Bailados**. Lisboa: Portugália Editora, 1924.

PINTO, Manoel de Sousa. **Magas e Histroïes**. Rio de Janeiro, Lisboa e Paris: Bertrand, 1914.

SILVA, Fabio Mario da. A figura da mulher de vermelho. Uma leitura do poema 'A Mulher do Vestido Encarnado', de Judith Teixeira. In: **Atlante. Revue détudes romanes**. n. 16. Lille: Université de Lille, p. 1-10, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/atlante/18735>. Acesso em 23 dez 2024.

SILVA, Fabio Mario da. Reflexões sobre Europa. Magazine mensal, dirigida e editada por Judith Teixeira. In: **Revista dos Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v. 44. n. 72, p. 12-40, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2359-0076.44.72.%p>. Acesso em 14 jan 2025.

SILVA, Fabio Mario da. Judith Teixeira e o cinema. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; CUNHA, Paulo (org.). **Mulheres nos cinemas e audiovisuais: paralelos Brasil-Portugal**. São Paulo: Todas as Musas, 2024b, p. 213-234.

SILVA, Fabio Mario da. TEIXEIRA, Judith. In: BALTAZAR, Isabel; CUNHA, Alice; LOUSADA, Isabel. **Dicionário As Mulheres e a Unidade Europeia**. Lisboa: Assembleia da República, 2021, p. 359-361.

TEIXEIRA, Judith (dir. e ed.). **Revista Europa**: magazine mensal. Número 1, abril. Lisboa: tipografia de "O Sport de Lisboa", 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/108?Itemid=987>. Acesso em 3 dez 2024.

TEIXEIRA, Judith (dir. e ed.). **Revista Europa**: magazine mensal. Número 2, maio. Lisboa: [s. n.], 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/109?Itemid=987>. Acesso em 3 dez 2024.

TEIXEIRA, Judith (dir. e ed.). **Revista Europa**: magazine mensal. Número 3, junho. Lisboa: [s. n.], 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/europa-3-web.pdf>. Acesso em 3 dez 2024.

TEXEIRA, Judith. **Poesia e Prosa**. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015.



NEGROMONTE, Gabrielly Késsia de Brito. A condição feminina a partir de uma personagem anônima no conto “Incógnita”, de Júlia Lopes de Almeida. *Revista Épicas*. N. 18 – dez 25, p. 142-153.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.142153>

A CONDIÇÃO FEMININA A PARTIR DE UMA PERSONAGEM ANÔNIMA NO CONTO “INCÓGNITA”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

THE FEMALE CONDITION FROM AN ANONYMOUS CHARACTER IN THE SHORT STORY
“INCÓGNITA”, BY JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Gabrielly Késsia de Brito Negromonte⁹⁶
Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE

RESUMO: Apesar de ter pertencido a uma família abastada e de ter desempenhado exemplarmente o papel de mãe e esposa, Júlia Lopes de Almeida não se limitou a representar personagens femininas burguesas em suas obras. Retratou também, sob um ponto de vista sutilmente questionador, a condição social da variedade de mulheres existentes na sociedade brasileira do entresséculos. O conto “Incógnita” ilustra tal aspecto; presumimos que sua protagonista, uma mulher desconhecida que se suicidou no mar, seja uma prostituta ou uma mulher excluída socialmente por outros motivos. Tendo isso em vista, nosso objetivo é investigar a perspectiva da autora quanto ao lugar social da prostituta ou mulheres desfavorecidas, examinando também as contradições da sociedade patriarcal desnudadas, de forma tênué, pela escritora na narrativa. Este trabalho se alinha com a Ginocrítica e nas nossas discussões, embasamo-nos em Del Priore (2020), Beauvoir (1967), entre outras. As reflexões desenvolvidas, através de interpretações dos implícitos, nos permitiram observar um olhar atento e sensível da literata para a situação de vida dessas mulheres marginalizadas, além de uma percepção aguçada das contradições de uma sociedade baseada em fundamentos patriarcais misóginos.

Palavras-chave: Júlia Lopes de Almeida; conto; Incógnita; mulher marginalizada.

⁹⁶ Mestra em Estudos da Linguagem (UFRPE); título obtido em janeiro de 2025; e-mail: gabrielly.negromonte@ufrpe.br.

ABSTRACT: Although she belonged to a wealthy family and fulfilled the roles of wife and mother in an exemplary way, Júlia Lopes de Almeida did not confine her literary work to bourgeois female characters. She also portrayed, through a subtly critical lens, the social condition of a range of women present in Brazilian society at the turn of the century. The short story “Incógnita” exemplifies this aspect; we presume its protagonist — an unknown woman who died by suicide in the sea — to be a prostitute. In light of this, our objective is to investigate the author's perspective on the social status of the prostitute, while also examining the contradictions of the patriarchal society subtly exposed in the narrative. This study is aligned with Gynocriticism and draws on the works of Del Priore (2020), Beauvoir (1967), among others. Through interpretation of textual implicits, our reflections revealed the writer's attentive and sensitive gaze toward the lives of these marginalized women, as well as her sharp awareness of the contradictions inherent in a patriarchal and misogynistic society.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida; short story; Incógnita; marginalized woman.

Introdução

Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora carioca, nascida no ano de 1862. Viveu até 1934 e foi casada, desde os 25 anos de idade, com o poeta português Filinto de Almeida, com quem teve seis filhos, dos quais apenas quatro sobreviveram. Ela conviveu desde cedo com figuras notórias do meio artístico, graças a reuniões sociais em casa de seu pai. Participou ativamente do universo intelectual de sua época e publicou largamente suas obras, tornando-se uma escritora de destaque entre fins do século XIX e começo do XX.

Ressalvamos que tal conquista deveu-se às estratégias adotadas em suas obras, que consistia em buscar uma conciliação entre tradição e vanguarda; ou seja, “[...] soube balancear seus escritos entre o que era desejável para uma mulher e o que desviava do quadro normativo feminino” (Negromonte, 2024, p. 65). Além disso, habilmente camuflava críticas sociais em seu discurso ficcional. Utilizando tais artifícios, por conseguinte, não se indispôs com a crítica literária da altura, a qual não via com bons olhos mulheres se ocupando do ofício literário, já que, de acordo com o senso comum misógino da sociedade oitocentista, a mulher era a Senhora do Lar, cabendo-lhe, como tal, o ambiente doméstico, os afazeres da casa e os cuidados com marido e filhos.

Quando escrevesse, seria louvável abordar sobre tais tarefas da vida privada ou praticar uma escrita sentimental, carregada de emotividade, uma vez que o discurso médico e científico assegurava preponderar no “sexo frágil” as faculdades afetivas, enquanto as racionais, as intelectuais, eram, por natureza, premissa dos homens. Em vista dessas e de diversas outras questões relacionadas à desigualdade histórica entre os sexos, não foi fácil, para nossas literatas do século XIX, adentrarem e se manterem no campo jornalístico-literário. Até hoje, muitas seguem invisibilizadas na historiografia literária nacional, relegadas ao esquecimento ou a um lugar secundário, inferior. Mas a crítica literária feminista tem buscado resgatá-las do ostracismo, trazendo à luz seus nomes, suas histórias, suas obras.

Retomando nossa breve apresentação da autora, Dona Júlia escreveu variados gêneros,

como crônicas, romances, contos, novelas, artigos jornalísticos, peças teatrais. Alguns aspectos merecem atenção acerca de sua postura político-ideológica: a defesa de princípios feministas, da abolição da escravidão e de ideais republicanos. Fato curioso de sua vida – e que evidencia o preconceito de gênero no meio literário de então – é que ela frequentou os encontros de discussões para a fundação da Academia Brasileira de Letras, a ABL, contudo, não foi designada a ocupar nenhuma das cadeiras na instituição, sendo substituída por seu marido, Filinto de Almeida. Tal acontecimento pode ser compreendido como um modo de recompensar a autora por tamanha injustiça e o próprio cônjuge, em uma entrevista, à época, asseverou que a esposa é quem deveria estar no seu lugar e não ele.

As narrativas de Júlia Lopes costumam ser protagonizadas por mulheres as quais, não raras vezes, fogem, em alguma medida, do padrão feminino oitocentista. Em seu livro de contos *Ânsia eterna* (publicado pela primeira vez em 1903), retrata diversas mulheres brasileiras – burguesa, “cabocla”, pobre, camponesa, jovem, idosa, entre outras –, por meio das quais se pode vislumbrar a condição feminina do período. No conto a ser analisado neste estudo, embora não seja revelada em nenhum momento a identidade da personagem feminina perscrutada pelo protagonista, subtende-se que se trata de uma prostituta, como veremos na próxima seção. A ficcionista, portanto, dá visibilidade não só às mulheres brancas e de alta classe social, abrange também as das extratos sociais inferiores e marginalizadas, pouco representadas na literatura de então.

Em vista disso, nosso objetivo principal é compreender, a partir do conto “Incógnita”, presente na coletânea *Ânsia eterna* (2020), a perspectiva de Júlia Lopes de Almeida quanto ao lugar social da prostituta, em sua época, bem como apontar as contradições da sociedade patriarcal sutilmente desnudadas pela escritora na narrativa. Para isso, analisamos o olhar atento, sensível e perspicaz que ela lança para essas mulheres na sua ficção, buscando interpretar implícitos textuais e apreendê-los como questionamentos e críticas tácitas à sociedade de então. Para apoiar nossas discussões, dialogamos com autoras como Del Priore (2020) e Beauvoir (1967). Este trabalho orienta-se pela crítica literária feminista, mais especificamente a Ginocrítica – termo utilizado por Elaine Showalter (1985) para designar a segunda fase dessa vertente da crítica literária –, voltando-nos para o enfoque político-cultural. Nessa perspectiva, buscamos investigar a narrativa selecionada observando questões relacionadas ao contexto histórico em que foi publicada.

1. Incógnita: a personagem desconhecida ou os paradoxos da sociedade?

O conto inicia com duas personagens masculinas num necrotério, observando um cadáver de mulher que se suicidou por afogamento no mar. Um deles afirma tê-la conhecido de vista, diante do questionamento do outro, que não a conhecia e que fica, ao longo de toda a narrativa, impressionado com aquela visão da morta na mesa de mármore do necrotério. Este é quem é observado pelo narrador, pois se incomoda com aquele fato, com aquela imagem, demonstrando-se constantemente inquieto ao perscrutar em seus pensamentos sobre a identidade da mulher – a qual não foi reclamada por ninguém, conforme descobre, admirado e perturbado, ao retornar ao necrotério, na volta para casa –, bem como as possíveis causas que a levaram ao suicídio. Ao fim, quando chega em sua casa e revela o acontecido e sua dolorosa impressão para a esposa e a filha pequena, elas também ficam comovidas; a primeira chora e a segunda pergunta à mãe se ela lhe fará rezar pela afogada, antes de dormir. É desse modo que a trama acaba.

Como se nota, não há revelações quanto a identidade da mulher, nada se sabe das suas origens ou da sua vida. Do início ao fim da história, sua identidade permanece anônima. Vale pontuar que as discussões deste artigo são baseadas em interpretações do não dito, do que pode estar nas entrelinhas da tessitura textual, das intencionalidades subjacentes ao texto, a partir da análise de indícios ou possíveis pistas acerca de quem poderia ser tal personagem. Associando isto ao contexto sócio-histórico da época e ao que se sabe quanto ao fazer literário e à escritura de Júlia Lopes, comentados brevemente da introdução, elaboramos nossas inferências para o diálogo empreendido.

Dito isto, supomos, ou melhor, somos levados a acreditar que nossa personagem morta talvez seja uma prostituta. É importante ressaltar que apostamos nesse estigma de mulher para a análise, mas também podem ser feitas associações com outras mulheres em situação de vulnerabilidade social, decorrente, por exemplo, da cor e/ou da classe social (negras, pobres etc.).

É possível que a incerteza que percorre toda a trama acerca daquela mulher desconhecida seja uma forma de imprimir à narrativa, à sua estrutura em si – ao trazer como protagonista⁹⁷ uma personagem feminina que permanece desconhecida do narrador, da outra personagem e do leitor – a ideia do anonimato, comum a tantas mulheres profissionais do sexo, cujos corpos são usados cotidianamente por tantos e variados homens na busca da satisfação

⁹⁷ Embora morta e desconhecida, consideramos que ela é a personagem principal do conto, pois todo o enredo gira em torno dela. As ações, os pensamentos e as projeções subjetivas da personagem masculina da história, relatados pelo narrador, estão completamente centrados naquele cadáver da moça suicida. Assim, mesmo sem vida e sobre a qual nada se sabe, ela acaba sendo alçada para um plano central na narrativa, figurando, portanto, como a protagonista. Uma protagonista que não fala, não pensa, não age, mas que possui o poder de conduzir a trama, através da atração que causa em outra personagem.

sexual, mas cujos nomes e, muito menos, histórias de vida, eles sequer conhecem. Somado a isso, há indícios na história que, atrelados à conjuntura social, cultural e política da época – no que concerne às questões de gênero –, levam-nos a pensar assim.

Primeiramente, é interessante notar o fato de que a moça não tinha família, já que não foi levada por ninguém para ser velada e enterrada. Isso causou espanto no personagem homem (não nomeado), depois de ter imaginado, em suas especulações, que, quando passasse novamente no necrotério, ao retornar para casa, ela já não estaria mais lá, por ter sido levada por familiares para um enterro digno. Vejamos no excerto abaixo:

Quando voltasse para casa passaria outra vez pelo Necrotério... esperava já lá não encontrar o cadáver, sabê-lo reconhecido pela família, tirado dali, daquela exposição ignominiosa.

Àquela hora alguém choraria a seu lado, já haveria flores sobre o seu corpo imundo, e o perdão da família sobre o seu crime nefasto!

Ainda dois dias antes ela devia ter sido bonita, fresca, louçã...

Naturalmente aquele por quem ela se matou foi procurá-la, e, humilhado, arrependido, irá acompanhá-la ao cemitério, fazendo-lhe um enterro bonito e espargindo violetas sobre o seu túmulo, com saudosa ternura.

[...]

A morta já lá não estava. Sobre a mesa que ela tinha ocupado, agora vazia, o sol punha, através dos vidros vermelhos e amarelos das janelas, umas rosas de luz cor de ouro e cor de sangue. Trouxe-lhe aquilo algum sossego, mas não se coibiu de perguntar com interesse ao guarda se a infeliz fora, enfim, reclamada pela família.

– Não, senhor, respondeu-lhe o guarda com amabilidade, ajeitando no pescoço um lenço de lã azul.

– Então ninguém a reconheceu?!

– Ninguém.

– Ninguém a procurou?

– Ninguém.

– Coitada!

O guarda espantou-se de ver brilharem de comoção os olhos daquele importuno perguntador, que no entanto ia dizendo:

– Não teve a desventurada pai, irmão ou amigo que lhe viesse dizer um último adeus! Que coisa triste...

– Ninguém, repetiu o guarda; foi daqui para o cemitério.

– Antes a tivessem deixado no mar...

– Sim, mais valia... (Almeida, 2020, p. 107-108).

A criação do contraste entre o espaço público (masculino) e o privado (feminino) no século XIX, amplamente discutida por Michelle Perrot (2005), juntamente com a definição dos papéis sociais cunhados pelas teorias positivistas, desencadearam uma imagem de mulher frágil, necessitada da proteção de uma figura masculina. Com isso, as jovens e senhoras burguesas eram direcionadas a uma vida restrita ao lar e sob a tutela de um homem.

Como aponta D’Incao (2004), as jovens solteiras eram educadas pelas mães, que lhes ensinariam qualidades morais necessárias para lhes assegurar um bom matrimônio, como o recato, a delicadeza e o pudor. A figura masculina protetora, neste caso, é o pai ou um irmão. Já as senhoras casadas velavam por sua imagem e reputação, para não comprometer a do marido, e se dedicavam à casa e aos filhos. Ao casar-se, portanto, o seu protetor e provedor passa a ser o cônjuge, a quem deve respeito e obediência.

As mulheres pobres, por sua vez, viviam sob outro padrão de moralidade, a maioria vivendo em regime de concubinato e trabalhando para ajudar no sustento familiar, conforme destaca Soihet (2004).

Nesse viés, segundo o senso comum nos Oitocentos, um pai, irmão, marido ou amante deveria necessariamente estar associado à vida feminina, por figurar como o seu condutor, o seu protetor. Tal visão é, inclusive, corroborada pela própria personagem do conto, em seus pensamentos acerca da desconhecida:

Talvez se tivesse matado por ser sozinha. *A mulher é uma eterna criança, precisa sempre que a conduzam pela mão...* Sem lar, sem amor, sem amparo e sem conselhos, como poderia resistir e viver neste mundo? Faltou-lhe talvez o esposo... um amigo dedicado... talvez a mãe... um braço salvador, enfim, que a sustivesse em um outro nível (Almeida, 2020, p. 108, grifo nosso).

Neste ponto, é importante salientar o equilíbrio ideológico de Júlia Lopes, que parece reforçar a tradição patriarcal nesse excerto, mas, se observarmos bem, há também a inserção de uma figura feminina (a mãe) como um dos “braços salvadores” da mulher. Assim, por um lado, reforça a tradição, ao expor a necessidade de condução da mulher e inserir uma imagem materna no trecho, tão valorizada à época. Por outro lado, confere a essa mãe protagonismo e ativismo no papel de condução, amparo e proteção da vida de outra mulher (a filha), o qual era concebido como exclusivo do patriarca. Este é um exemplo de como, conciliando habilmente o padrão e o que foge do padrão, a ficcionista driblava possíveis críticas aos seus escritos.

Isto posto, acreditamos que nossa protagonista não pode ser uma moça burguesa – solteira ou casada –, nem mulher das classes populares em união informal com um homem. É muito sugestivo que ela tenha ido diretamente do necrotério para o cemitério, o que evidencia a ausência de um lar, de laços familiares ou amorosos, da convivência afetiva com outros entes.

À vista disso, e sabendo-se que “[...] Júlia Lopes também escrevia sobre o cotidiano pobre e intimidador para mulheres que não se encaixassem nos padrões que a sociedade exigia para o seu gênero” (Machado, 2018, p. 75), podemos supor que se trata de uma prostituta. Quanto às razões que podem “encaminhar” as mulheres à prostituição, cabe mencionar a

seguinte consideração de Simone de Beauvoir (1967):

É ingênuo perguntar que motivos levam a mulher à prostituição [...]. Na verdade, em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho, desde que se ofereça uma profissão, há quem a siga; enquanto houver polícia e prostituição, haverá policiais e prostitutas (Beauvoir, 1967, p. 324).

Ainda acrescenta a mesma filósofa feminista:

Muitas vezes a mulher encara a prostituição como um meio provisório de aumentar seus recursos. [...] O capital necessário ao início foi-lhe fornecido por um cáften, ou uma caftina, que assim adquiriu direitos sobre ela e recolhe a maior parte dos benefícios sem que ela possa libertar-se (Beauvoir, 1967, p. 329).

Em vista disso, podemos supor que a personagem, por alguma razão, tenha rompido relações com familiares e, ao se ver sozinha, sem arranjar meios para se sustentar, tenha vislumbrado na prostituição uma forma de garantir a sua sobrevivência.

Ao descrever a diferença entre a mulher casada e a prostituta, Beauvoir explica que a primeira é oprimida no matrimônio e respeitada enquanto pessoa humana, ao passo que esta última “[...] não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina” (1967, p. 324). A pensadora também reflete que elas são vistas como párias pela sociedade e, em geral, sentem desprezo mascarado de indiferença pela freguesia, devido aos vícios que alguns homens possuem e exigem que elas os realizem, já que não podem satisfazê-los com as esposas, uma vez que, com estas, o sexo deveria ser comedido, como lembra Del Priore (2020). Somado a isso, “[...] a prostituta estava associada à sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato – e era esse sistema de correlação que estruturava sua imagem, desenhava o destino da mulher votada à miséria e à morte precoce” (Del Priore, 2020, p. 182).

Estando, então, sujeitas à exploração, a diversos tipos de humilhação, além de serem vistas e tratadas como seres abjetos, podemos presumir que o conjunto desses fatores tenham levado a protagonista ao suicídio. Essa hipótese anularia, portanto, as que foram criadas pela personagem masculina da história, através das quais notamos uma visão de mundo androcêntrica, tendo em vista que o homem é concebido como o centro do universo feminino:

– Coitada, por que se teria matado?
Desgraças de amor, naturalmente. Uma paixão; sim, devia ter sido isso mesmo...
[...]
Talvez a matasse uma traição... o amante casaria... o marido amaria outra... a vergonha... o ciúme... Fosse o que fosse, ela estava morta, desfigurada,

repugnante, e não lhe podia sair do pensamento, numa obstinação cruel (Almeida, 2020, p. 107).

Logo, ao considerarmos a protagonista uma prostituta e analisar sua possível condição de vida, é possível notar que Júlia Lopes coloca em foco a marginalização dessas mulheres, a sua infelicidade e a sua miséria. Parece-nos, desse modo, chamar a atenção da sociedade para o fato de que elas, encarnadas em sua personagem não nomeada, em geral, tiram suas vidas não somente por conta de desilusões amorosas – fato ao qual frequentemente se associava os suicídios femininos, como se evidencia no fragmento acima –, mas porque sua existência tornou-se um fardo tão insustentável, a ponto de necessitar exterminar a própria vida.

Tal condição social marginal se evidencia quando notamos a ênfase dada ao pronome indefinido “ninguém”, na conversa entre o guarda do necrotério e a personagem que perscruta a falecida. Embora já tenha aparecido em uma citação anterior, o diálogo será novamente reproduzido a seguir – apenas o trecho específico que nos interessa neste momento – para melhor o analisarmos:

– Então ninguém a reconheceu?!

– Ninguém.

– Ninguém a procurou?

– Ninguém.

– Coitada!

O guarda espantou-se de ver brilharem de comoção os olhos daquele importuno perguntador, que no entanto ia dizendo:

– Não teve a desventurada pai, irmão ou amigo que lhe viesse dizer um último adeus! Que coisa triste...

– Ninguém, repetiu o guarda; foi daqui para o cemitério (Almeida, 2020, p. 108).

Parece-nos que por trás do destaque dado ao referido pronome, a autora quis desnudar subliminarmente dois aspectos: a solidão na qual vivia a mulher, cujo corpo era usado e, depois, descartado pelos homens, além da sua invisibilidade social, pois, se ninguém a procurou para sepultá-la, para a sociedade, ela não tinha importância. Somado a isso, os pensamentos do homem, nos momentos finais da narrativa, vêm reforçar o anonimato ao qual estava relegada a personagem e, por extensão, as prostitutas: “Incógnita! passando pela terra *sem deixar ninho nem vestígio*, afundou-se no mar repentinamente, com todas as suas desilusões, ou, quem sabe? com todas as suas esperanças!” (Almeida, 2020, p. 109, grifo nosso).

É pertinente, agora, observarmos o final da trama, quando a personagem masculina retorna à sua casa e, ao entrar, é recepcionada amorosamente pela esposa e pela filha pequena. Neste momento, o narrador revela que o homem sentiu “[...] como nunca a alegria inefável de proteger alguém” (Almeida, 2020, p. 109). Isto pode ser compreendido, inicialmente, como uma

exaltação à postura de patriarca, confirmando o estereótipo da fragilidade feminina e corroborando a ideia corrente à época da necessidade de proteção das mulheres. Todavia, este trecho também pode ser entendido como um questionamento imbuído de crítica social, isto é, parece-nos que a escritora está desmascarando uma proteção e cuidado seletivos, haja vista a falta de amparo para mulheres marginalizadas pela própria sociedade.

Temos, portanto, mais um exemplo da estratégia de conciliação de Júlia Lopes. Desta vez, ela apresenta o pensamento patriarcal vigente, parecendo valorizá-lo, contudo, questionando nas entrelinhas, evidenciando nele um problema, uma contradição. É por isso que

As posições que parecem ser conservadoras e reprodutoras de uma visão sectária em relação à mulher podem e devem ser vistas como estratégias para que sua obra não crie conflitos frontais com a crítica falocêntrica, que a condenaria ao anonimato (Mendonça, 2003, p. 293-294).

Outro aspecto que merece destaque e desnuda os contrastes da sociedade falocêntrica oitocentista é a possibilidade de refletirmos sobre a hipocrisia da felicidade conjugal. Isso é possível ao compararmos o retrato da família burguesa perfeita, tendo como centro um patriarca protetor, delineado neste final da narrativa, e a ideia de adultério e infidelidade evocada pela figura da prostituta, representada pela protagonista que, mesmo morta, tem potencial de atravessar toda a história, chamando a atenção do leitor para si. A historiadora Mary Del Priore (2020) elucida que

Avesso da mãe de família e responsável pelo sexo criativo e prazeroso, em oposição àquele comedido que se praticava em casa, votado à procriação, a mulher “da vida” acentuava a clivagem entre o público e o privado: ela na rua, a esposa em casa, preservada dos saberes eróticos. O adultério masculino era, nessa lógica, necessário ao bom funcionamento do sistema [...]. As esposas se ocupavam dos filhos e da casa e rezavam; os homens bebiam, fumavam charutos e se divertiam com as prostitutas [...]

[...]

Prazer e casamento não podiam conviver nesse universo de convenções e repressões que se chamava “boa sociedade” (Del Priore, 2020, p. 177).

Destarte, a ficcionista dá visibilidade a outra contradição desta “boa sociedade”, que seria a defesa da família, de um lado, mas a permissividade para o adultério masculino, de outro lado. Ademais, Dona Júlia nos faz considerar certa segregação entre as mulheres – a esposa no lar, com quem o sexo tinha o fim apenas de procriar, e a prostituta no bordel, para oferecer divertimento e prazer –, a qual revelaria a subalternidade feminina, em contraposição ao poder e domínio do homem. Ele, ao contrário delas, possuía liberdade sexual; a ele era permitido usar

corpos de mulheres (esposa, prostituta, amante) a seu bel-prazer, enquanto elas apenas se submetiam e obedeciam.

Desse modo, aquela personagem que está abraçando a esposa e a filha, regozijando-se de as proteger, é o mesmo homem que, no dia seguinte, poderá trair a mulher e dormir com uma prostituta. À vista disso, é provável que Júlia – como sempre, veladamente, a partir de mensagens subjacentes à tessitura literária – não só questiona a desigualdade de gênero, mas também reivindica igualdade de direitos.

Convém mencionar ainda o diálogo final da trama, em que a filha do casal, depois de ouvir o relato do pai sobre o cadáver que havia visto no necrotério, pergunta à mãe: “– Logo à noite, mamãe há de me fazer rezar pela afogada, sim?” (Almeida, 2020, p. 109). A fala da menina é significativa, pois realça ainda mais a situação de exclusão das mulheres marginalizadas, visto que nem uma reza a alma da morta teve, algo que era tão prezado pelos cristãos católicos. É como se a escritora quisesse expor a hipocrisia religiosa, que pregava o amor ao próximo e estimulava as obras de caridade, porém, tais benfeitorias não se estendiam a todos igualmente, pois aquela mulher não foi procurada nem acolhida por ações religiosas, em vida e, após a morte, a única reza que teria seria a de uma criança.

A partir do exposto, acreditamos que o título do conto, “Incógnita”, é sugestivo, na medida em que podemos entrever as contradições da sociedade patriarcal do *fin-de-siècle* expostas subliminarmente por Júlia Lopes em seu texto, as quais foram apontadas neste artigo. Ou seja, a incógnita (o mistério, aquilo que se busca saber) não seria apenas a identidade da personagem, mas também (ou sobretudo) as incoerências, as antinomias, os paradoxos gerados pelos ideais misóginos que esta sociedade defende.

Considerações finais

Se compararmos este conto ao romance *Lucíola*, de José de Alencar, veremos que se afasta da visão romântica deste, segundo a qual a personagem Lúcia, uma cortesã, é redimida pelo amor e cuja beleza é idealizada. A personagem de Júlia, pelo contrário, outrora formosa, é retratada de forma a causar asco e horror, piedade e compaixão, devido ao estado em que ficou com o afogamento. Quanto à redenção, não há preocupação em expressá-la, ressalta-se apenas a necessidade do suicídio diante de uma vida que lhe nega uma existência digna e feliz. Ousamos pensar que a redenção pode ter sido sugerida para a própria sociedade, encarnada no homem que, sem entender por que, sensibilizou-se demasiadamente com uma desconhecida, a qual não foi procurada por ninguém após sua morte, tendo sido ele o único a pensar nela.

É possível perceber uma visão sensível de Júlia Lopes em relação à vida das mulheres

excluídas socialmente, como as prostitutas. Ela desnuda e questiona veladamente a marginalização, o anonimato e o esquecimento aos quais elas estavam condenadas.

Em “Incógnita”, somos apresentados a uma personagem morta, sobre quem nada se sabe, somente que se suicidou no mar e foi levada direto do necrotério para o cemitério. Mas as reflexões da personagem masculina, que se perturba com o caso, vão encaminhando o enredo, levando-nos a observar melhor essa mulher e a vislumbrar, por meio dela, uma sociedade contraditória e hipócrita, fundamentada em moral e valores instáveis. Somos levados a refletir, por exemplo, acerca de um contraste no tratamento das mulheres: algumas (as burguesas) contavam com a proteção de um homem, do pai ou do esposo – necessária ao “sexo frágil”, segundo os princípios patriarcais que ditavam as relações de gênero –, enquanto outras (como prostitutas, negras ou populares) estavam sob outro padrão de vida, sendo postas à margem da sociedade e sem qualquer tipo de proteção ou cuidado. Assim, as mulheres que não viviam sob a tutela masculina eram esquecidas e se tornavam indigentes.

Tudo isso é tacitamente sugerido, o que revela a habilidade da literata em conduzir seus escritos de maneira a evidenciar, numa camada superficial, a tradição vigente e, em uma camada subjacente, descortinar seus paradoxos e seus problemas, com um requintado viés crítico.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. 2. ed. rev. Coleção escritoras do Brasil, 2. Brasília: Senado Federal, 2020.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras**: uma breve história das mulheres no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta, 2020.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (coord.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 223-240.

MACHADO, Ligia Cristina. Entre crônicas e contos: duas faces de Júlia Lopes de Almeida no início da república. **Revista Entrelaces**, Fortaleza-CE, v. 1, n. 14, p. 64-77, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/39774>. Acesso em: 15 jan. 2024.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. **Revista Letras**, Curitiba, n. 60, p. 275-296, 2003. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v60i0.2869>.

NEGROMONTE, Gabrielly Késsia de Brito. **A condição feminina na sociedade brasileira do entresséculos sob a ótica de Júlia Lopes de Almeida**. Recife, 2024. 153 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Unidade Acadêmica de Educação a Distância e Tecnologia - UAEADTEC, Universidade Federal Rural de Pernambuco.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**. New Jersey: Princeton UP, 1985.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. *In: DEL PRIORE, Mary. (org.); Carla Bassanezi (coord.). História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 362-400.



Ano 9 N. 18 Dezembro 2025
ISSN 2527-080X

Revista Épicas

**Relatos de pesquisa
Informes de investigación
Comptes rendus de recherche
Research reports**



MORATO, Fernando. Domingos Caldas Barbosa, novas luzes sobre os limites da épica portuguesa de fins do século XVIII. **Revista Épicas**. N. 18 – dez 25, p. 155-165.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.155165>

DOMINGOS CALDAS BARBOSA, NOVAS LUZES SOBRE OS LIMITES DA ÉPICA PORTUGUESA DE FINS DO SÉCULO XVIII

DOMINGOS CALDAS BARBOSA, NEW LIGHTS ON THE LIMITS OF PORTUGUESE EPICS FROM THE LATE EIGHTEENTH CENTURY

Fernando Morato⁹⁸
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Fundação de Amparo à ciência do Estado de São Paulo (FAPESP)

RESUMO: Este é o relato de um aspecto da minha pesquisa de pós-doutoramento que resultará na publicação das *Obras reunidas de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)*. A variedade e alta qualidade da obra desse autor afro-descendente que exerceu um papel importante na sociedade portuguesa de fins do século XVIII se desdobra em numerosas frentes de aproximação devido à complexidade das formas e dos significados que o poeta manipulou. Desse ponto de vista, a liberdade com que ele tratou os gêneros e espécies épicos suscita muitas reflexões a respeito do lugar que eles ocupavam no universo mental luso-brasileiro.

Palavras-chave: Caldas Barbosa, Narrativa, limites de gêneros, cultura popular

ABSTRACT: This is the report of one aspect of my postdoctoral research that will result in the publishing of the *Complete Works of Domingos Caldas Barbosa (1740-1800)*. The variety and high quality of this Afro-descendant author greatly impacted Portuguese society from the late Eighteenth Century, and unfolds in many different perspectives. The complexity of Caldas Barbosa's works is remarkable. From this point of

⁹⁸ Fernando Morato tem graduação e mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), doutorado em Estudos do Mundo Lusófono pela The Ohio State University e faz pós doutorado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). É autor de *Obras poéticas de Silva Alvarenga* (Martins Fontes, 2005) e *A Doença, de Domingos Caldas Barbosa* (32, 2018). Faz divulgação de literatura no canal de youtube Preso na Língua (<https://www.youtube.com/@presonalingua-comfernandom8543>); ORCID - <https://orcid.org/0000-0001-7292-354X>.

view, the license that he applied to epic genre brings up some ideas about the role played by such genres in Luso-Brazilian mental structure.

Keywords: Caldas Barbosa, Narrative, Genra edges, Popular Culture

Introdução

O caminho que me trouxe à atual pesquisa de pós-doutorado é um pouco tortuoso, assim como o próprio itinerário do poeta sobre o qual agora me debruço. Depois de anos seguindo a figura emblematicamente neoclássica de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, poeta árcade, entusiasta do projeto pombalino e figura iluminista nos trópicos, fundador da Sociedade Literária do Rio de Janeiro (mais científica que literária, evidenciando um entendimento alargado de “letras”), professor régio de Poética e Retórica e dono da maior biblioteca privada da colônia (mais de dois mil volumes), tive a oportunidade de arrematar esse acúmulo de informações e reflexões com um doutorado na *The Ohio State University*, no então recém-criado programa de doutorado em Estudos do Mundo Lusófono, iniciado em 2013 e encerrado em 2019. Ao longo do doutorado, o convívio com minha orientadora, professor Lúcia Costigan, desviou minha atenção para Domingos Caldas Barbosa.

Foi num dos primeiros seminários sobre literatura afro-brasileira que a professora Costigan propôs a leitura de *A Doença*, poema narrativo publicado por Caldas Barbosa em 1777 e nunca mais reeditado desde então. O texto era do século XVIII, minha área de interesse e especialidade, então foi um movimento natural que eu ficasse responsável pela apresentação e discussão desse poemeto de pouco mais de 50 páginas.

Esse foi meu primeiro contato com algo de Caldas Barbosa que não fossem as legendárias modinhas que estão indissociavelmente ligadas a seu nome. Mas havia alguns problemas adicionais: como esse era um dos primeiros textos literários que iríamos discutir no seminário, como a maioria dos meus colegas se dedicava a temas contemporâneos e como a única fonte disponível era uma cópia da edição de 1777 que Lúcia havia feito na Biblioteca Nacional de Portugal, senti que o acesso dos colegas seria extremamente dificultado por essas circunstâncias e me propus então a fazer uma transcrição, atualizando a ortografia, para que a leitura fosse um pouco menos espinhosa. A partir dessa transcrição começamos, Lúcia, um outro colega dominicano que se dedicava também à literatura colonial (Miguel Alejandro Valério, hoje professor em Maryland) e eu um projeto duplo de tradução do poema de Caldas Barbosa para o inglês e uma edição brasileira moderna, com notas e introdução. Esse projeto seguiu em paralelo ao longo de todo o meu doutorado e resultou na primeira edição individual de *A Doença*.

desde a primeira impressão em 1777.⁹⁹ A nossa edição, com introdução e abundantes notas explicativas, saiu pela Editora 34 em 2018, um ano antes de eu defender o doutorado, mas já desde o primeiro ano do programa Caldas Barbosa já havia ocupado um lugar de destaque na minha produção acadêmica, secundado apenas pelo meu objeto primário, Silva Alvarenga.

Retornado ao Brasil após a conclusão do doutorado, uma série de circunstâncias pessoais me levaram ao pós-doutorado, que faço na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – 2023/18186-5) e sob a supervisão da professora Maria do Socorro Fernandes Carvalho. A escolha do tema de pesquisa estava dividida entre algumas alternativas, todas ligadas a questões sérias do neoclassicismo setecentista, mas a opção acabou sendo por Domingos Caldas Barbosa devido a duas circunstâncias: 1) a virtual inacessibilidade à sua obra, que é impressionantemente multifacetada e 2) uma pequena série de “discordâncias intelectuais” com a minha ex-orientadora e com a fortuna crítica a respeito da interpretação dessa obra. Achei que as duas justificavam um trabalho de mais fôlego sobre essa figura. Estou, então, trabalhando para reunir e editar toda a obra conhecida de Caldas Barbosa (poesia, prosa e teatro) com uma introdução crítica.

Domingos Caldas Barbosa, poeta da modinha e do lundu?

O subtítulo desta seção do relato é intencionalmente provocativo. Ele faz referência explícita tanto à antologia de Adriana Campos Rennó mencionada acima em nota (*Caldas Barbosa e o pecado das orelhas: a poesia árcade, a modinha e o lundu*, 2005) quanto à biografia escrita por José Ramos Tinhorão (*Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu*, 2004). A fortuna crítica do poeta gira obsessivamente ao redor desse aspecto de sua obra: ele foi o principal cantor e executor do gênero musical “modinha brasileira,” que fez um estrondoso sucesso no Portugal do último quartel do século XVIII e se firmou como gênero “brasileiro por excelência” ao longo do século seguinte.

Ainda que na *Formação da literatura brasileira* Antônio Cândido tenha sentenciado com certa rapidez a respeito de Caldas Barbosa (“...foi um simples modinheiro, sem relevo criador”¹⁰⁰), o que lhe custou muitas críticas azedas de quase todos os que depois se debruçaram sobre

⁹⁹ Durante esse processo descobrimos que a professora da UFF Adriana de Campos Rennó havia publicado em 2005 *A Doença* numa antologia intitulada *Caldas Barbosa e o pecado das orelhas: a poesia árcade, a modinha e o lundu*. Essa edição, entretanto, incorre em uma série de pequenos erros de transcrição e algumas confusões de interpretação do texto original.

¹⁰⁰ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira, momentos decisivos*. P. 154.

o poeta, o ponto é que, seja para bem, seja para mal, ele já tem sedimentada a seu respeito a caracterização como “autor de modinhas.”

Muito dessa sedimentação se deu pelo fato de que, apesar de ocasionalmente ser publicado um ou outro dos muitos poemas que Caldas escreveu em vida, apenas as letras das modinhas, reunidas e impressas pelo próprio poeta em 1798 sob o título de *Viola de Lereno* (e depois acrescidas de um segundo volume, impresso em 26 anos após a morte do poeta, em 1826) foram sistematicamente acessíveis. No século XX houve duas edições dessas coleções (1944 e 1980) e, como mencionado anteriormente, apenas em 2005 uma antologia mais ampla, seguida da nossa edição de *A Doença* em 2018.

E isso, definitivamente, só permite uma visão extremamente parcial da figura intelectual do poeta, sobretudo o papel que os gêneros épicos desempenham nesse conjunto.

Nascido em 1740, os primeiros biógrafos (Cônego Januário da Cunha Barbosa e João Adolfo de Varnhagen, ambos do IHGB), mencionam uma facilidade para a poesia cômica e debochada que lhe teria resultado, já na adolescência do poeta, numa punição na forma de alistamento compulsório para a campanha na Colônia do Sacramento em 1762. Ao ir para Portugal em busca do ensino superior que não era acessível na colônia, em 1768, o próprio Caldas Barbosa diz (em *A Doença*) que se valeu da facilidade como improvisador para sobreviver frente ao revés que foi a súbita morte de seu pai. Essa habilidade fez com que caísse nas graças de duas das figuras de mais alta nobreza de Portugal, os irmãos José e Luís de Vasconcelos e Sousa (futuros Marquês de Belas e Conde de Figueiró) que lhe franquearam proteção numa época em que a sobrevivência de um letrado era virtualmente impossível fora do mecenato de algum nobre.

Em 1775, quando da inauguração da Estátua Equestre do rei dom José I, que foi na verdade a grande celebração do seu primeiro ministro, Marquês de Pombal, Caldas não apenas se une ao coro dos poetas que celebraram o evento como o faz em uma posição de prestígio, escrevendo poemas que foram recitados na grande parada promovida pela Casa dos Vinte e Quatro, a câmara municipal de Lisboa. Nos anos que se seguem ele escreve uma grande variedade de poemas líricos, narrativos e encomiásticos (reunidos em 1793 ao longo dos quatro volumes do *Almanak das Musas*, publicação da Academia de Belas Letras), como pelo menos três obras de razoável envergadura: duas versões de uma *Recopilação dos principais sucessos da História Sagrada em Versos* (uma em 1776, com 784 versos, e outra em 1793, com 1998 versos) e um poema auto-biográfico em 1777, *A Doença*. Além disso, dedica-se ao teatro, sendo responsável por três textos originais (*Os viajantes ditosos*, 1790; *A saloia namorada*, 1793; e *A vingança da cigana*, 1794) e uma tradução (*A escola dos ciosos*, 1795).

O mencionado *Almanak das Musas* foi a publicação dos poemas escritos por vários dos membros da Academia de Belas Letras que se reunia sob direção de Caldas Barbosa na casa de seu protetor, o Conde de Pombeiro (José de Vasconcelos, depois Marquês de Belas), agremiação que não apenas se entretinha em privado, mas se projetava para os círculos oficiais da monarquia, o que inclusive gerou conflitos com Manuel Maria Barbosa du Bocage. Dessa altercação resultaram alguns poemas satíricos/insultuosos que fizeram época e levaram ao fim da academia, considerada a “Nova Arcádia” (em referência à importante agremiação fundada em 1756).

Além desses diversos poemas, Caldas Barbosa dedicou-se consistentemente à escrita das modinhas e lundus, que cantou durante todos esses anos e fizeram sua fama, mas só as imprimiu em 1798; ainda assim, alguns documentos manuscritos indicam que já estavam sendo reunidas desde fins dos anos 1780. Por fim, escreveu também alguns textos em prosa (*Descrição da grandiosa quinta de Belas*, 1800) e fez várias traduções. Justifica-se assim, creio, a interrogação que coloquei no título desta seção depois do epíteto “poeta da [viola,] modinha e do lundu.” A variedade que procurei sumariar nesta brevíssima descrição biográfica certamente merece mais atenção e interpretação, porque apresentam várias questões instigantes.

Há inúmeras portas de entrada possíveis para a obra de Domingos Caldas Barbosa: música, teatro, sociabilidade (política e letrada), teorização poética, sentimentalismo, cotidiano, identidade, afrodescendência &c. Dada a natureza deste periódico, vou centrar a atenção prioritariamente na apropriação e desenvolvimento da tradição épica.

São fundamentalmente três os textos que dialogam de maneira mais explícita com essa tradição: 1) *A Doença*, de 1777; *Lebreida, ou Caçada Real das Lebres* (circa 1775, impressa em 1793) e 3) *Recopilação dos principais sucessos da História Sagrada em versos* (primeira versão de 1776 e segunda de 1793). Todos estes três textos são bons exemplos da habilidade do poeta em narrar histórias em versos (há ainda outros poemas que também testemunham essa habilidade, como *Feira da Luz*, *As doentes* e *Festa na real quinta de Queluz*, mas estes se afastam mais visivelmente do estilo épico, tendendo à crônica) e tratam o seu modelo declarado, Luís de Camões, com bastante liberdade.

O domínio que Caldas Barbosa tinha dos protocolos épicos fica bem registrado nas duas “Cartas a Arminda,” publicadas em 1793 no *Almanak das Musas*, nas quais o eu poético explica a sua interlocutora como fazer versos e quais os decoros de certos gêneros. Na segunda carta, escrita em versos decassílabos (e por isso voltada aos gêneros pertinentes a esse tipo de verso), ele diz:

Muitas vezes grandiloqua Epopeia,
 Solta desta prisão, voa e passeia,
 Outras vezes, sem ter duro embaraço,
 Vai medindo em Oitava o seu passo. 210
 Assim Camões a heroica marcha ordena,
 Assim de Castro a delicada pena.
 Cabe agora notar qual se une e trava
 Sonora rima na graciosa Oitava; 215
 Que em si mesma um discurso concentra[n]do
 Vai para outros a passagem dando
 E em curtos ramalhetes bem diversos
 Das flores da eloquência adorna os Versos,
 Fazendo em uma música alternante, 220

Arremata com descrição da oitava-rima, forma épica por excelência, e segue com o exemplo da primeira estrofe de *Os Lusíadas*, e acrescenta:

Esta grata invenção, que da Castália
 Correu a fecundar Espanha, Itália, 235
 De uma fácil maneira se acomoda
 A todo o assunto e à matéria toda.
 Assusta-nos co'o rufo dos tambores,
 Alegra-nos co'as graças e os amores,
 Pinta os Campos, Cidades, Leis costumes,
 No mundo honra os mortais, no Céu os Numes: 240
 Um hora esfria, outr' hora se afogueia
 E alterna a marcha a gosto da Epopeia.

Ainda que a menção seja passageira e se centre nos aspectos formais, os pequenos comentários acerca da temática e estilo (grandiosidade, paixão e ritmo marciais, temas civis e espirituais) dão a dimensão da compreensão que o poeta tinha do decoro que convém ao gênero épico. É exatamente o que nos surpreende quando olhamos diretamente para as suas produções que mais se aproximam desse gênero:

Em *Lebreida*, ainda que a forma reproduza integralmente o modelo épico português (a oitava-rima) e o tema seja razoavelmente elevado (a figura do rei e sua *entourage*), a ação de caçar lebres rebaixa o discurso para uma atividade razoavelmente mesquinha, ainda que tenha passagens extremamente patéticas:

Vai das rompentes unhas pendurado
 O pequeno animal, o povo grita;
 Para o ligeiro cão, como pasmado,
 Sobre o sucesso, quase que medita:
 Ora se move a um ora a outro lado: 345
 Move a cauda co'a vista no ar ficta;
 Mas vê correr ao longe outros e corre
 Enquanto a lebre ensanguentada morre.

Ainda assim, há uma elaborada mimese do poema camoniano quando o narrador descreve um velho de “cãs que inda lhe dão maior respeito” (v 85) que eleva a voz em meio à multidão, qual Velho do Restelo, mas não para moralizar e sim para relembrar com orgulho a passagem do rei anterior, dom João V. Forma heroica e modelo heroico se adequam a um conteúdo que dificilmente nos convence, hoje, de seu heroísmo.

Não espanta, afinal, essa forma “De uma fácil maneira se acomoda /A todo o assunto, e à matéria toda.”

No outro exemplo, ainda mais conforme ao modelo da tradição, *A Doença*, as contradições se acumulam de maneira explícita: existe uma narração (épico) levada a cabo em “estilo francês” (dísticos decassílabos rimados), que conta a história de como “o Caldas” (espelho poético de si mesmo, definitivamente não-épico) se salvou de um... tumor nas costas (menos épico ainda); envolta em uma elaborada malha de figuras mitológicas (épicas), a narrativa se interrompe no final do Canto 2 para dar voz ao personagem que conta os eventos anteriores (típico dos modelos épicos), mas esse personagem é... o Caldas! (intensificação de um jogo de espelhos afastado da épica). Ao longo dos 1344 versos do poema há citações inteiras de *Os Lusíadas* (“Mem Rodrigues se diz de Vasconcelos:” III, 270, oriundo de IV, 24, para falar de um antepassado do Conde da Calheta, Antônio de Vasconcelos), há citações claras para o conhecedor, como a primeira descrição da personagem alegórica da Doença:

Então eu vi alçar-se espectro informe
De hórrido aspecto e de u'a voz enorme:
Ornam poucos cabelos a cabeça
E da mirrada testa lhe começa
Na borbulhosa pele u'a cor pálida,
Uns encovados olhos, barba esquálida,
Da carcomida boca, respirando
Um hálito pestífero e nefando:

205

210

Que ecoam a figura do Gigante Adamastor:

Não acabava, quando uma figura
Se nos mostra no ar, robusta e válida,
De disforme e grandíssima estatura,
O rosto carregado, a barba esquálida,
Os olhos encovados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e pálida,
Cheios de terra e crespos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos.
(CAMÕES, V, 39)

Agora a citação explícita mais significativa é o encerramento de *A Doença*:

Se a consigo, benévola virtude,
 Então poderei, bem que inda não pude,
 Descobrindo do Caldas grato o peito,
 Mostrando ali o teu suave efeito, 320
 Expor dos Vasconcelos o Elogio,
 Que vou tecendo em bem urdido fio:
 Desempenhar-me a mim, desempenhar-te,
 E espero que me ajude engenho e arte. 324

Citar como último verso aquele que arremata a “Proposição” de *Os Lusíadas* é quase como assumir o ter colocado o poema camoniano de pés para o ar. As diversas subversões realizadas ao longo do texto não se encaixam de forma alguma no modelo épico, porque fogem ao decoro que o próprio Caldas recomendara a Arminda nas suas “Cartas:” além de temas baixos, personagens populares e situações do cotidiano (a única personagem elevada é o conde com seus sentimentos de piedade), esses assuntos são todos tratados com seriedade patética:

Se houver algum mortal que possa tanto 1
 Que ouvindo a minha voz reprema o pranto,
 Aplique o duro coração e ouvidos
 E ouvirá nos meus versos meus gemidos,
 Os tristíssimos ais e altos clamores, 5
 As duras aflições e agudas dores
 Que o miserável Caldas suportara
 Até que destra mão destrói, separa
 Com apressado e horroroso corte
 Grosso tumor que lhe ameaça a morte. 10

Poderíamos ser tentados a pensar na construção de um poema herói-cômico, mas essa saída não satisfaz: a inversão promovida por esta espécie poética altamente codificada (tratar um assunto baixo com linguagem e imagens elevadas) tem por finalidade criar um contraste que gere riso, o que definitivamente não é o caso de *A Doença*.

O conjunto não se aclara com as duas versões da *Recopilação dos principais sucessos da história sagrada em versos*. Na mesma forma em que foi escrita *A Doença* (dísticos decassílabos rimados), os dois poemas fazem um panorama dos acontecimentos da *Bíblia*, criando pequenos quadros narrativos que têm como intenção (expressa na introdução “À Mocidade Portuguesa,” que antecede as duas versões):

A Simples narração da História Santa, 1
 Americana Musa, sem enfeite,
 À juvenil memória of'rece e canta:

Ainda que haja uma declarada intenção de se afastar do épico:

A épica trombeta não emboca,
Faz soar a didática buzina
Qu'estranho termo e fábulas não toca: (7-9)

o resultado final, uma vez que tematiza a grande saga do povo hebreu, acaba por se aproximar da epopeia. Há também lances heroicos, narrações brilhantes, sobretudo na versão mais longa, a de 1793:

Ao lampejar da espada Macabéia,
A oprimida cerviz alçou Judéia 1230
E perante o seu Deus a quem se prostra
O espedaçado jugo Assíria mostra:
E em prêmio desta paz que o Povo goza,
Reina a Asmodéia 'stirpe gloriosa.

Considerações finais

Esta breve apresentação, creio, demonstra a inegável apropriação que Domingos Caldas Barbosa fez da tradição épica, sempre de maneira consciente e livre em relação aos modelos e aos decursos. Ela revela também a complexidade que se oferece ao leitor moderno. No atual estágio da pesquisa, apesar de já haver um longo convívio com essa obra, ainda acho temerário arriscar uma interpretação definitiva em relação a essa atitude.

Nessa altura, pode ser interessante resgatar aquela referência dos primeiros biógrafos à punição que o jovem Caldas Barbosa teria recebido porque “o seu genio desinquieto e picante brilhava sobremaneira em algumas satyras, que, como era natural, lhe grangearam inimigos”¹⁰¹. Não nos chegou nenhum testemunho textual dessas sátiras, tão pouco é possível reconhecer traços satíricos em outros poemas do autor. E isso numa época em que esse gênero estava em alta: a altercação gerada entre os membros da Arcádia Lusitana e os “dissidentes” que se reuniam ao redor de Filinto Elísio por volta de 1770 (época em que Caldas Barbosa já estava em Portugal) foi intensa; assim também como a desavença de Bocage com os membros da Nova Arcádia resultou em poemas insultuosíssimos, inclusive dirigidos aos próprio Caldas. Para além disso, vários poetas como Nicolau Tolentino, Nuno Álvares Pereira Pato Moniz e Antônio Lobo de Carvalho se especializaram na sátira. Ainda assim, salvo algumas pequenas descrições um pouco mais ácidas nas modinhas, não parece ter havido continuidade nessa “veia satírica” punida na juventude.

Aqui vale a pena uma menção de caráter biográfico que encontramos no Canto III de *A Doença*: quando, já em Portugal, o poeta recebeu a notícia da morte de seu pai e da consequente

¹⁰¹ BARBOSA, Januário da Cunha, p 210

interrupção de qualquer auxílio financeiro, ele passou a ter que sobreviver da caridade de amigos e conhecidos, o que era bastante incerto.

“Como desta miséria os mais fugiam
E à importuna voz se ensurdeciam,
Consultando o cansado sofrimento, 105
Eu usei dum forçado fingimento;
A minha desnudez fingi e creram
Que de um estranho humor desordens eram,
Mudei o humilde tom de desgraçado;
E como não pedia, era escutado. 110
Fácil a sua bolsa franqueava
Quem valer-se da minha inda esperava:
E esta indústria feliz, eu não o nego,
Me restitui às margens do Mondego;

Mesmo correndo o risco de cair em biografismos, creio que a passagem é bastante ilustrativa a respeito da consciência sobre o jogo de aparências que regia a sociedade portuguesa do final do Antigo Regime: a pobreza explícita afastava, mas a afetação de uma suposta excentricidade orgulhosa que se manifestasse através das marcas da pobreza era não só tolerada como auxiliada financeiramente. A transposição desse “forçado fingimento” do âmbito dos jogos sociais para os jogos literários pode, quem sabe, iluminar algo a respeito da maneira como as regras dos gêneros e dos decors eram tratadas: havia expectativas que precisavam ser superficialmente acatadas, mas a “sinceridade absoluta” poderia ser perigosa e gerar punições (caso das sátiras) – melhor disfarçar a intenção e encaixar o explicitado na chave de OUTRA expectativa legitimada. Assim se ressignificam as formas, os conteúdos e os gêneros.

Se esse tipo de aproximação pode se revelar frutífero, são os trabalhos que ainda estou por fazer que vão mostrá-lo.

Referências

BARBOSA, Domingos Caldas. *A Doença*. Introdução e notas de Lúcia Costigan e Fernando Morato. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARBOSA, Januário da Cunha “Domingos Caldas Barbosa”. **Revista Trimestral de História e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro**. Tomo 4. Rio de Janeiro, Imprensa Americana, 1842. pp. 210-213.

CAMÕES, Luís de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 14^a edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

RENNÓ, Adriana de Campos. **Caldas Barbosa e o pecado das orelhas: a poesia árcade, a modinha e o lundu** (Textos recolhidos e Antologia Poética). São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

SAWAIA, Luiza. **Domingos Caldas Barbosa, herdeiro de Horácio, poemas do Almanak das Musas: estudo crítico**. Prefácio de Vania Pinheiro Chaves. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: Editora 34, 2004.



NUNES, Ivanildo Araujo. O Cristo preexistente na epopeia *La Semaine*.
Revista Épicas. N. 18 – dez 25, p. 166-172.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.166172>

O CRISTO PREEXISTENTE NA EPOPEIA *LA SEMAINE*

EL CRISTO PREEXISTENTE EN LA EPOPEYA DE LA SEMAINE

Ivanildo Araujo Nunes¹⁰²
Universidade Tiradentes

RESUMO: Este trabalho analisa a representação do Filho de Deus no poema épico religioso *La Semaine* (1578) de Guillaume de Saluste Du Bartas, destacando como o autor renascentista francês interpreta e desenvolve a figura cristológica em seu grandioso projeto poético sobre a criação do mundo. Examinaremos a perspectiva do poeta ao mostrar o Filho de Deus como agente criador e princípio ordenador do universo, também o uso da filosofia patrística na episteme acerca da preexistência do Filho de Deus. O estudo revela como o poeta francês sintetiza tradições patrísticas e medievais para construir uma narrativa épica que simultaneamente glorifica e humaniza a segunda pessoa da Trindade.

Palavras-chave: Du Bartas; épico religioso; Filho de Deus; Renascimento.

RESUMEN: Este trabajo analiza la representación del Hijo de Dios en el poema épico religioso *La Semana* (1578) de Guillaume de Saluste Du Bartas, destacando cómo el autor renacentista francés interpreta y desarrolla la figura cristológica en su gran proyecto poético sobre la creación del mundo. Examinaremos la perspectiva del poeta al mostrar al Hijo de Dios como agente creador y principio ordenador del universo, así como el uso de la filosofía patrística en la episteme relativa a la preexistencia del Hijo de Dios. El estudio revela cómo el poeta francés sintetiza las tradiciones patrísticas y medievales para construir una narrativa épica que simultáneamente glorifica y humaniza a la segunda persona de la Trinidad.

Palabras clave: Du Bartas; epopeya religiosa; Hijo de Dios; Renacimiento.

¹⁰² 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, formado em Letras (UNIT) e Especialista em LIBRAS (UCAM). Professor da Universidade Tiradentes e Membro do CIMEEP/UFS E-mail: hd_ivan@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7927-5060>

Introdução

O tema da preexistência de Cristo constitui um dos pilares da teologia patrística, recebendo tratamento diversificado pelos Padres da Igreja tanto no Oriente quanto no Ocidente. Este trabalho analisa as diferentes abordagens sobre o Logos preexistente nos escritos dos principais teólogos dos primeiros séculos, destacando como eles interpretaram as Escrituras e desenvolveram uma cristologia que mantivesse tanto a divindade de Cristo quanto sua união com a humanidade.

Justino Mártil (c. 100-165), um dos primeiros apologistas cristãos, desenvolveu uma teologia do Logos fortemente influenciada pelo platonismo médio, mas radicada na revelação bíblica. Em sua Primeira Apologia, ele afirma:

O próprio Deus, que é o Pai do universo, tem um Filho, que sendo o Verbo primogênito de Deus, é também Deus. Outrora ele apareceu em forma de fogo e na imagem incorpórea, agora, por vontade de Deus, feito homem por uma virgem, tornou-se homem, para dissolver a obra dos maus anjos. (JUSTINO, I Apologia 63).

Esta passagem revela como Justino comprehendia a preexistência do Logos como divina e sua posterior encarnação. O diálogo com Trifão expande esta compreensão, identificando o Logos com o “Anjo do Senhor” que aparece no Antigo Testamento (Justino, Diálogo 58). Esse tipo de cristofonia veterotestamentária será amplamente desenvolvida posteriormente por Ireneu de Lião.

Ireneu (c. 130-202), bispo de Lião, desenvolveu uma teologia da história da salvação onde a preexistência de Cristo é fundamental. Contra as heresias gnósticas que separavam o Cristo celeste, do Jesus terreno, Ireneu insistiu na unidade do Logos preexistente com o Jesus histórico: "Ele é o santo Senhor, o Maravilhoso, o Conselheiro, o belo por sua visão, o Deus forte, aquele que está sobre toda a criatura, o Verbo do Pai." (Ireneu, Contra as Heresias III,16,3). Particularmente relevante é como Ireneu identifica o Logos com a Sabedoria personificada de *Provérbios 8:22* ("O Senhor me possuía no início de seus caminhos"). Para Ireneu, isso demonstra que o Filho estava com o Pai desde toda a eternidade, embora posteriormente alguns Padres alexandrinos interpretariam diferentemente este versículo.

O século IV assistiu à grande controvérsia ariana, que questionava a divindade e preexistência do Filho. Atanásio de Alexandria (c. 296-373) tornou-se o grande defensor da fé nicena, argumentando vigorosamente pela eternidade do Logos: “O Verbo não é criatura nem obra, mas próprio da substância do Pai. Por isso não houve um tempo em que ele não existisse.

[...] O Pai jamais existiu sem o Verbo, mas o Verbo é eternamente co-existente com o Pai."
(ATANÁSIO, Contra os Arianos I,14).

Os Padres capadócios (Basilio, Gregório de Nazianzo e Gregório de Nissa) refinaram esta linguagem, desenvolvendo a doutrina das três hipóstases para salvaguardar tanto a distinção pessoal quanto a unidade essencial entre Pai e Filho.

No Ocidente latino, Agostinho de Hipona (354-430) ofereceu uma das sínteses mais sofisticadas sobre a preexistência de Cristo, integrando neoplatonismo e exegese bíblica. Em *De Trinitate*, ele desenvolve sua famosa analogia da Trindade, onde o Verbo é entendido como a Palavra interior eterna do Pai: "Portanto, o Verbo de Deus, que é Deus, é o Filho unigênito do Pai... Ninguém pense nesse Verbo como algo que ressoa ou passa, mas como algo que permanece com o começo que o pronunciou, sem começo de pronúncia." (Agostinho, *De Trinitate* XV,11,20).

A doutrina da preexistência de Cristo sofreu significativo desenvolvimento durante o período patrístico, desde as primeiras identificações do Logos com o Deus do Antigo Testamento até as sofisticadas formulações trinitárias do século IV. Os Padres gregos e latinos, cada um com suas ênfases particulares, concordaram que o Filho não era uma criatura, mas existia eternamente com o Pai antes de todos os séculos. Essa crença fundamental, consolidada nos concílios ecumênicos, tornou-se parte integrante da fé cristã ortodoxa e influenciou grandemente as artes no período renascentista.

Du Bartas e sua epopeia

O Renascimento, período que se estendeu aproximadamente do século XIV ao XVII, foi marcado por uma profunda transformação cultural, artística e intelectual na Europa. Este movimento não apenas redescobriu a cultura clássica greco-romana, mas também trouxe novas perspectivas sobre a religião e a figura de Cristo. A arte renascentista, em particular, refletiu essa nova abordagem, apresentando Cristo de maneiras que enfatizavam tanto sua divindade quanto sua humanidade.

Artistas como Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael foram fundamentais na representação de Cristo durante o Renascimento. A obra "A Última Ceia", de Da Vinci, é um exemplo notável. Nesta pintura, Cristo é retratado em um momento de intensa emoção, revelando sua humanidade ao anunciar a traição de Judas. A composição e o uso da perspectiva linear criam uma profundidade que atrai o espectador para a cena, tornando-a mais impactante.

Michelangelo, por sua vez, em sua famosa escultura "Cristo Redentor", captura a essência da divindade de Cristo através de uma representação idealizada do corpo humano. A

escultura, que exibe uma musculatura perfeita e uma expressão serena, reflete a crença renascentista na beleza como uma manifestação do divino.

O poeta francês Guillaume de Salluste Du Bartas (1544-1590), importante poeta protestante do século XVI, desenvolveu uma visão peculiar do Messias, mesclando influências calvinistas com elementos do humanismo renascentista. Sua obra, apesar de pouco estudada atualmente, teve imensa influência na literatura religiosa europeia dos séculos XVI e XVII.

Nascido em 1544, em Montfort, Du Bartas viveu durante as turbulências das guerras religiosas na França. Sua formação protestante influenciou profundamente sua visão de Cristo, que aparece em sua obra não apenas como figura redentora, mas como princípio ordenador do universo. O Verbo divino, que em Cristo se encarnou, é apresentado por Du Bartas como a força criadora que organiza o caos primordial, numa clara influência do prólogo do Evangelho de João. Segundo Nunes, o Filho estava presente na criação do mundo:

Quanto ao Criador do mundo, nos dois textos (bíblico e bartaniano), foi o Deus Eterno, sendo um em essência, também distinto em três pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo. A Trindade Santa é ressaltada no epos de Du Bartas, no Dia I, v. 97–204, no Dia II, v. 796–800. Ora, para a Teologia, as três pessoas da Trindade atuaram ativamente na criação, não apenas o Deus-Pai. O Espírito Santo e o Filho estavam presentes na Criação do mundo; e o nascimento virginal do Filho, em termos bíblicos, foi apenas sua revelação aos homens (NUNES, 2004, p. 49).

Na *Semaine*, Du Bartas apresenta Cristo (O Filho) antes de tudo no momento da criação, seguindo a tradição joanina. No dia primeiro (canto) da criação, é descrito do Filho e do Santo Espírito:

*Providence et Bonté estoient à tous momens
Le sacré-saint object de ses hauts pensemens.
Et si tu veux encor, de ceste grande Boule
peut-être, il contemplot l'Archetype et le moule.
Il n'estoit solitaire, avec ques lui vivoyent
Son Fils et son Esprit, qui par tout le suivoient¹⁰³*
(DU BARTAS, 2011, p.87).

Essa representação combina o Cristo cósmico paulino com elementos da filosofia neoplatônica, sugerindo uma continuidade entre criação e redenção.

¹⁰³ Providência e Bondade eram em todos os momentos
O objeto sagrado de seus elevados pensamentos.
E se preferir, deste grande Monolito
talvez, ele contemplasse o molde e o Arquétipo.
Ele não estava sozinho, com ele viviam
Seu Filho e seu Espírito, que por toda parte o seguiam. (tradução nossa).

Apesar da ênfase no Cristo cósmico, Du Bartas não negligencia a dimensão humana. Em passagens posteriores da obra, especialmente ao tratar do sexto dia da criação, antecipa o nascimento virginal:

*C'est alors, c'est alors, ô Dieu : que ton fils cher,
Qui semble estre affublé d'une fragile chair,
Descendra glorieux des voutes estoilees
A ses flancs voleront mille bandes ailees¹⁰⁴*
(DU BARTAS, 2011, p.100).

Mais adiante ele acentua a manifestação do divino por meio de seu milagre primeiro, fazendo a alusão a Criação.

*Qui guerroye le Ciel ! ô sacree alliance
Que le fils d'une vierge orna de sa presence !
Lors que les eaux de Cane il convertit en vin,
Temoignage premier de son pouvoir divin¹⁰⁵*
(DU BARTAS, 2011, p.358).

A representação de Cristo na obra de Du Bartas revela uma teologia poética sofisticada, que articula criação e redenção através da figura do Verbo encarnado. Sua influência protestante se manifesta na ênfase na soberania divina, enquanto o estilo épico-científico reflete o humanismo cristão do período.

Esta síntese única entre cosmogonia e soteriologia faz de Du Bartas um caso particularmente interessante no estudo das representações literárias de Cristo no Renascimento, a figura do Filho de Deus assume papel central como princípio ordenador do universo poético bartaniano.

Em outro momento da epopeia, *La Semaine*, Du Bartas apresenta uma elaborada cosmogonia onde o Filho de Deus aparece como Voz do Pai, isso na criação material:

*Je dis son Fils, sa Voix, son Conseil éternel
De qui l'est esgal à l'estre paternel.
De ces deux procèdent leur commune Puissance,
Leur Esprit, leur Amour: non divers en essence¹⁰⁶*
(DU BARTAS, 2011, p. 88).

¹⁰⁴ É então, é então, ó Deus: que teu filho amado,
Que parece com carne frágil adornado,
Descerá glorioso das abóbadas estreladas
Mil bandos alados voarão ao seu lado (tradução nossa).

¹⁰⁵ Quem declararia guerra ao Céu! Ó aliança deífica
Que o filho de uma virgem com sua presença Magnífica!
Quando ele transformou as águas de Caná em vinho,
Primeiro testemunho de seu poder divino (tradução nossa).

¹⁰⁶ Falo de seu Filho, sua Voz, seu Conselho eterno
De quem ele é igual ao ser paterno.
Destes dois procede sua Potência,
Seu Espírito, seu Amor: não difere em essência (tradução nossa).

Nesta passagem, Du Bartas estabelece uma cristologia que combina elementos do livro de João ("esplendor do Pai") com a tradição sapiencial veterotestamentária, apresentando o Filho como princípio ativo da criação, tal como descrito nos primeiros capítulos do Gênesis e no prólogo do Evangelho não sinótico.

A representação bartaniana do Filho de Deus revela uma sofisticada interação entre teologia e poética. O poeta francês não se limita à paráfrase bíblica, mas elabora uma verdadeira síntese entre:

- 1) A tradição patrística e medieval de comentário bíblico;
- 2) As correntes humanistas de valorização da dignidade humana;
- 3) A estética renascentista de celebração da criação.

Esta combinação se manifesta particularmente na passagem onde Du Bartas descreve tanto o seu aspecto divinal, quanto a sua humanidade, que Ele se sujeita para salvação de todos:

*L'autre, d'aise ravi, dans Nazareth asseure
Qu'une dame sera Mere et vierge, en mesme heure :
Et qu'elle enfantera pour le salut humain
Son pere, suo espoux, son fils, et son germain¹⁰⁷.*
(DU BARTAS, 2011, p.113).

Considerações finais

A análise da figura do Filho de Deus em *La Semaine* de Du Bartas revela não apenas a profundidade teológica do poeta francês, mas também sua habilidade em transformar dogmas cristãos em matéria épica. O tratamento dado à segunda pessoa da Trindade demonstra como Du Bartas conseguia harmonizar fidelidade à tradição cristã com a liberdade criativa característica do Renascimento.

Mais que mera paráfrase dos relatos bíblicos, a cristologia bartasiana representa uma releitura poética que busca simultaneamente instruir e emocionar o leitor, elevando tanto a compreensão teológica quanto a experiência estética da narrativa sagrada. Neste sentido, *La Semaine* se configura como uma das mais originais contribuições do Renascimento francês à literatura religiosa.

¹⁰⁷ A outra, encantada de alegria, em Nazaré garante
Que uma senhora será Mãe e virgem, no mesmo instante:
E que dará à luz para a humana salvação,
Seu pai, seu marido, seu filho e seu irmão. (tradução nossa).

Referências

- AGOSTINHO, Santo. **A Trindade**. Tradução de Frei Agustinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.
- ATANÁSIO, São. **Contra os arianos**. In: Patrologia Graeca, vol. 26. Paris: Migne, 1857.
- BARBERIS, R. **La poesia di Du Bartas nella cultura europea**. Torino: Giappichelli, 1998.
- DU BARTAS, Guillaume. **La Sepmaine ou Creation du monde** - Tome 2. Édition dirigée par Yvonne Bellenger. Paris: Classiques Garnier, 2011.
- HAUSER, A. **A história social da arte e da literatura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- IRINEU, Santo. **Contra as Heresias. Livro III**. Tradução de Lourenço Costa. São Paulo: Paulus, 1995.
- JUSTINO, Mártir. **Diálogo com Trifão**. Tradução de Hugo de Sousa. São Paulo: Paulus, 2004.
- JUSTINO, Mártir. **Primeira Apologia**. In: Os Padres Apologistas. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1995.
- NUNES, Ivanildo A. **La semaine: A epopeia religiosa**. 2024. 132 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2004.
- PELIKAN, Jaroslav. **The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine**, Vol. 1. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- QUASTEN, Johannes. **Patrologia, vol. I-II**. Madrid: BAC, 2004.
- SCHMIDT, A.-M. **La poésie scientifique en France au XVIe siècle**. Paris: Michel, 1950.



Ano 9 N. 18 Dezembro 2025
ISSN 2527-080X

Revista Épicas

Resenhas
Reseñas
Revues critiques
Reviews



LIMA, Leticia. *Gaú-chê-rama-ura* (Jornal Pioneiro, 1967-1968): uma leitura da primeira edição do épico de Zulmíro Lermen. **Revista Épicas**. N. 18 – dez 25, p. 174-178.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18>

GAÚ-CHÊ-RAMA-URA (JORNAL PIONEIRO, 1967-1968): UMA LEITURA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO ÉPICO DE ZULMIRO LERMEN

Leticia Lima
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

LERMEN, Zulmíro Lino. *Gaú-chê-rama-ura: a poesia da terra e da gente que canta sentidamente*. **Jornal Pioneiro**, Caxias do Sul, abr. 1967/dez. 1968.

Em 17 de abril de 1967, o *Jornal Pioneiro* publicou as primeiras estrofes do poema épico de Zulmíro Lermen. Sob o título *Gaú-chê-rama-ura: a poesia da terra e da gente que canta sentidamente*, o poeta caxiense, já colaborador semanal do periódico, lançava seu texto de maior fôlego, que se estenderia nas edições do jornal até dezembro do ano seguinte. Trata-se da obra mais extensa e ambiciosa de Lermen, na qual sua poética alcança maior vigor e densidade.

Acompanhadas de notas que explicam os recortes e as omissões do texto, as estrofes compuseram o que viria a ser a primeira versão de *O Grande Sul* – título utilizado na adaptação em prosa publicada pela Edições Paulinas em 1971. Além dessas, o épico lerminiano conta, ainda, com uma terceira versão: o datiloscrito completo do poema, até hoje inédito. A versão datiloscrita, mais ampla e consistente, preserva a dimensão épica do poema e é objeto de pesquisa em andamento, motivo pelo qual não será examinada nesta resenha. O foco recai, portanto, sobre a versão do *Pioneiro*: a primeira a vir a público e a que mantém o tom épico e o fôlego do poema original.

A obra de Lermen, entretanto, é um *corpus* ainda por se fazer. Pouco se conhece sobre sua biografia e produção literária, que carecem de estudos sistemáticos, e *Gaú-chê-rama-ura* figura como uma das obras raras e capazes de revelar a amplitude de sua poética. Os poucos estudiosos que se referem ao poeta concentram-se na região da Serra Gaúcha, onde ele nasceu e viveu, sendo a única exceção de que se tem notícia até o momento a menção de Pedro Leite Villas-Bôas em seu *Dicionário bibliográfico gaúcho* (1991). Os registros, de modo geral, convergem ao afirmar a variedade de sua produção: Lermen escreveu desde poemas e romances até dicionários de tupi-guarani e manuais práticos de inglês e esperanto, além de exercer por muitos anos a atividade de professor. Essa diversidade de interesses e de formas de expressão encontra em *Gaú-chê-rama-ura* sua síntese mais ambiciosa – um épico que se propõe a cantar a terra e a gente do sul.

Disposto em 596 estrofes em decassílabos heroicos, a versão de *Gaú-chê-rama-ura* encontrada no *Jornal Pioneiro* remonta à epopeia clássica e, embora careça da divisão em cantos, apresenta a evolução da história em partes distintas. O poema percorre de forma ampla a geografia, a história e a cultura do Rio Grande do Sul: inicia com a descrição da paisagem regional – rios, lagos, ventos e vegetação – e segue com a narrativa das origens do povo gaúcho, abordando tanto personagens lendários quanto figuras históricas, como Sepé Tiarajú e os líderes das revoluções. Trata do desenvolvimento econômico e social, destacando a introdução do gado, a colonização açoriana e alemã e a imigração italiana, bem como os conflitos que marcaram a região, incluindo as guerras locais, a Guerra dos Farrapos, a Guerra do Paraguai e a Revolução Federalista, até eventos políticos do século XX, como a Revolução de 1930. Ao longo do poema, Lermen também destaca os grupos étnicos e sociais e valoriza tradições culturais, como lendas indígenas, poesia regional e o gauchismo sul-rio-grandense, encerrando com temas contemporâneos que ampliam a perspectiva para a era atômica e espacial, revelando uma visão universal que atravessa tempos e espaços.

Em consonância com a tradição da epopeia clássica, *Gaú-chê-rama-ura* apresenta elementos estruturais típicos do gênero. Logo na abertura, o poeta faz uma invocação, mas, em vez de recorrer às Musas gregas, dirige-se a Deus, marcando a dimensão espiritual cristã de sua obra. A proposição do poema – “narrar e descrever e dissertar” (estrofe 4, verso 9) – reforça esse caráter devocional, propondo compartilhar com o leitor a *luz divina* que orienta o olhar do poeta sobre o mundo:

Criador meu, quão divino o teu criar!
Surgindo vem a luz do teu amar...
De espaços azulantes, do negror,
Nevados picos brilham em fulgor,

Clareiam os fundões do fundo mar...
Criador meu, *Poiesis* Criador,
Alguma luz quero também acionar,
Contigo quero o Belo comungar... (Lermen, 1967, estrofe 2)

Ao longo do texto, é possível identificar outros traços épicos clássicos adaptados ao contexto regional: a descrição detalhada de paisagens, personagens e batalhas; a presença de heróis e de feitos memoráveis; e o uso de versos em decassílabos heroicos, que conferem ritmo solene e grandioso à narrativa:

E vão os cavaleiros às coxilhas
E ocultam-se ao longo dos cavalos
Armados com suas lanças, boleadeiras
Os brancos cobiçando a tropilha
Achegam-se matreiros aos cavalos...
Ventaço de lançaços e bolaços
Avisa quem é o dono das coxilhas (Lermen, 1967, estrofe 36)

O poema de Lermen constitui uma tentativa singular de inscrever o épico no contexto da literatura serrana e sul-rio-grandense. Ao transformar a história, o espaço e o modo de vida do homem gaúcho em matéria épica, o autor mobiliza recursos da tradição literária para construir uma visão grandiosa da cultura local. Nesse sentido, *Gaú-chê-rama-ura* ocupa um lugar peculiar tanto na trajetória de Lermen – como ponto culminante de sua produção – quanto no panorama da poesia sul-rio-grandense, ao articular oralidade e sentimento a um projeto de envergadura estética incomum para o período – o que talvez justifique a escolha do autor de transformar o texto em prosa na versão posterior, publicada em 1971.

A dimensão épica de *Gaú-chê-rama-ura* se amplia ainda mais quando observada à luz das influências literárias que atravessam a escrita de Lermen. Suas referências, tanto aos clássicos do gênero quanto à tradição regional, revelam um projeto estético consciente, que busca inserir as figuras do imaginário sul-rio-grandense em uma linhagem literária mais ampla. De um lado, a tradição épica clássica fornece o modelo narrativo e o impulso totalizante; de outro, a literatura regional e o romance histórico oferecem o cenário e o imaginário com que Lermen dialoga de modo produtivo.

Essa convivência entre o cânone universal e a tradição regional não é apenas declarada, mas incorporada à própria forma do poema. Ao reunir “a ura de Homero, em gregos mares” (estrofe 431, verso 4) e “os cantos de Virgílio e Alighieri” (estrofe 431, verso 9) aos “campos de Simões Lopes, o gaúcho” (estrofe 431, verso 12), Lermen coloca o espaço sulino em continuidade simbólica com os territórios fundadores da epopeia ocidental. O gesto de Gauchê – o herói que canta sua terra ao som do violão – traduz esse encontro entre tradição e invenção:

o instrumento popular substitui a lira dos antigos, ao mesmo tempo em que faz referência a Capitão Rodrigo, e o canto épico nasce agora da oralidade campeira. É o próprio nascimento do mito gaúcho que o poema dramatiza, na cena em que o violão passa das mãos indígenas ao herói branco:

Imembuí, que é a filha do tuxuba,
Rompendo o cerco traz o violão,
Coloca-o nos braços do emboaba,
Soltando-lhe a quente, forte mão.
Hostil, total silêncio caiçara a taba...
O branco inicia uma canção,
E, vez, primeira, em campo, o violão...

O moço fita a lua e vai cantando
Canção em despedida, triste, triste...
Percorre com os olhos as coxilhas,
Soluça em sua viola, triste, triste...
Contempla a indiazinha de os campos
E manda-lhe adeus, tão triste, triste...

[...]

“Soltai-o!” manda o chefe Águia-Sol.
“O chê, que canta triste, gauú,
Possui o nosso espírito dos campos!
Gauchê é nosso irmão, irmão dos campos!”

O branco é chamado Gauchê, gaúcho.
Gaúcho então casou co'a minuana...
Da união do branco e do bronze tão bacana,
Surgiu um novo tipo... O gaúcho!
Gaúcho só vivendo nos arreios,
Lidando com o gado e carneiros,
Tropeando e domando... Oi, gaúcho! (Lermen, 1967, versos 42-43 e 45-46).

Ao reconstituir, na figura do casal mítico Gauchê e Imembuí, a união de Ana Terra e Pedro Missionário, *Gaú-chê-rama-ura* ecoa a trilogia de Erico Verissimo e tensiona as noções de memória e identidade que atravessam ambas as narrativas. Lermen reelabora esse mito de origem dentro de seu ambicioso projeto poético e, ao articular o imaginário regional à forma épica, propõe uma síntese entre a cultura local e a herança literária ocidental. Essa operação confere ao poema uma dupla legitimidade: reinscreve o sujeito gaúcho no horizonte da tradição universal e, ao mesmo tempo, afirma a potência criadora de uma literatura que nasce no sul do país. Nessa tensão entre pertencimento e invenção, *Gaú-chê-rama-ura* se revela como uma epopeia da terra e do espírito – como antecipa o subtítulo que acompanha a versão publicada no *Pioneiro* –, um modo de cantar a própria identidade nos moldes da grande literatura.

Para além da narrativa épica, *Gaú-chê-rama-ura* guarda curiosidades que jogam luz sobre o modo como Lermen compreendia a criação literária. O datiloscrito sugere que o autor planejava publicar uma versão com 777 estrofes – número que remete ao caráter mítico e esotérico recorrente em sua produção – e chegou a confeccionar um exemplar artesanal do poema, colando os versos que saíram nas edições do *Jornal Pioneiro* sobre as páginas de um exemplar do romance *Seara Vermelha*, de Jorge Amado. O gesto, ao mesmo tempo simbólico e material, traduz a concepção de poesia como trabalho de colagem e reconstrução da memória. Nesse mesmo espírito, Lermen retoma figuras de outras obras, como Cristóvão de Mendoza, reafirmando a coerência de um projeto que entrelaça história, imaginação e espiritualidade. Tais aspectos revelam um autor atento não apenas à dimensão estética, mas também à simbologia do ato criador – um poeta que transforma o próprio fazer literário em exercício de permanência.

Toda epopeia nasce do desejo de perpetuar uma memória coletiva – e Lermen parece plenamente consciente desse gesto. Ao reunir ecos de Homero, Camões e Verissimo, ele dá forma a uma narrativa que transforma o gaúcho em herói mítico, seguindo uma tradição, à época, já explorada por seus antecessores, sem abandonar o lirismo e o tom confessional que marcam sua poética. *Gaú-chê-rama-ura* permanece, assim, como uma experiência singular da literatura épica regional, de interesse tanto para estudiosos da tradição literária e épica quanto para leitores curiosos sobre as múltiplas maneiras de cantar a identidade gaúcha.



CARNEIRO, Vitória Sinadhia Delfino. Ana Plácido e a escrita das mulheres. *Revista Épicas*. N. 18 – dez 25, p. 179-182.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18>

ANA PLÁCIDO E A ESCRITA DAS MULHERES

Vitória Sinadhia Delfino Carneiro¹⁰⁸
Universidade Federal Rural de Pernambuco/PROGEL

SILVA, Fabio Mario da. **Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX**. 2 ed. Recife: EDUFRPE, 2023. Disponível em: <https://editora.ufrpe.br/node/280>. Acesso em: 8 jan. 2025.

Ao longo da história literária, inúmeros nomes obtiveram prestígio e destaque graças às suas produções. A grande maioria dessas produções, no entanto, advém da pena de homens, que dominam o cânone literário e são os mais conhecidos e aclamados pela crítica.

Relativamente ao século XIX, no qual o ideal feminino estava atrelado aos deveres domésticos e à submissão a figuras masculinas, notamos, efetivamente, que o labor literário apresentava muito mais obstáculos às mulheres que aos homens. Apesar disso, em contexto oitocentista, muitas escritoras produziram obras e se firmaram enquanto intelectuais de seu tempo. As barreiras, no entanto, perduram, e a crítica segue, com frequência, relegando-as ao silêncio e ao esquecimento.

Na Literatura Portuguesa oitocentista uma das escritoras de grande importância é Ana Plácido, autora do romance *Herança de Lágrimas* (1871) e do livro de contos e crônicas *Luz*

¹⁰⁸ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Rural de Pernambuco (PROGEL/UFRPE).

Coada Por Ferros (1863). No entanto, apesar de sua relevância no campo literário, a figura de Ana Plácido segue sendo frequentemente lembrada enquanto companheira do escritor Camilo Castelo Branco, ao passo que sua produção escrita é deixada de lado. Desse modo, a autora permanece às sombras do prestígio de Camilo e é reduzida aos papéis de musa e companheira do genial escritor.

A obra publicada por Fabio Mario da Silva, docente da Universidade Federal Rural de Pernambuco, e intitulada *Ana Plácido e as representações do feminino no século XIX*, realiza um resgate da imagem de Ana Plácido enquanto escritora autônoma e atenta às relações sociais de seu tempo, conferindo destaque às personagens femininas e suas representações no contexto histórico-social do século XIX. Na referida obra, Silva também resgata narrativas esquecidas e expõe o perfil crítico da escritora, que se utiliza de suas personagens para tecer críticas ao contexto oitocentista.

O esquecimento de Ana Plácido é aspecto salientado pelo autor logo na introdução da obra, em que lista alguns nomes da crítica que, pioneiramente, já escreveram sobre sua obra, tais como Fernanda Damas Cabral, Maria Amélia Campos, Paulo Motta Oliveira, Cláudia Pazos Alonso, Conceição Flores, Adriana Mello Guimarães, dentre outros que se dedicam a explorar o perfil literário de Plácido.

Com prefácio de Cláudia Pazos Alonso, o livro possui três capítulos. No primeiro, intitulado “O estereótipo feminino oitocentista e o romantismo”, o autor discute o contexto histórico e social da época, com enfoque nas problemáticas femininas e nos percalços que as mulheres enfrentavam perante a sociedade patriarcal portuguesa. Ao longo do capítulo, Fabio Silva aborda problemáticas relacionadas à participação das mulheres no mercado de trabalho, o acesso à educação e à leitura, bem como a insistência em creditar a inferiorização da intelectualidade feminina, trazendo à baila a perspectiva da legislação e da biologia da época que consideravam a mulher um ser inferior, incapaz e intensamente sentimental.

Em um contexto em que “a mulher é considerada plenamente dependente da figura do marido, tanto psicológica e fisicamente, quanto financeira e juridicamente” (Silva, 2023, p. 19), o autor salienta que as mulheres que não se encaixavam nesse modelo feminino pautado na completa dependência desencadearam uma série de conflitos de gênero na sociedade portuguesa. Ademais, ser mulher e ser escritora eram perfis que entravam em conflito, justamente por romper as expectativas sociais e os modelos familiares e femininos da época.

Nesse sentido, a figura de Ana Plácido, enquanto escritora, desvia-se do que se era esperado pelo sistema burguês patriarcal da época, não apenas por escrever – aspecto por si só transgressor –, mas por fazer da sua literatura uma ferramenta de denúncia às injustiças sociais e às desvantagens enfrentadas pelas mulheres nessa conjuntura.

No capítulo seguinte, intitulado “Esboço da formação educacional placidiana”, Silva explora as bases de formação intelectual e cultural de Plácido, educada nos moldes burgueses. Logo no início do capítulo, o autor discute sobre a desvalorização da crítica em relação a produções literárias de mulheres, trazendo como exemplo as considerações de Jacinto do Prado Coelho, importante crítico literário, que aponta Ana como uma “escritora sem talento” (Silva, 2023, p. 42), reforçando o apagamento de seu trabalho.

Ao discorrer sobre a formação de Ana Plácido, Silva levanta importantes reflexões sobre as condições que dificultavam a presença de mulheres no campo literário, tais como o acesso à escolarização, a falta de tempo para se dedicar à escrita – muitas vezes consumido pelos afazeres domésticos e cuidados com os filhos – e o julgamento social.

Um interessante fato abordado pelo autor refere-se ao posicionamento de Camilo em relação à carreira literária da companheira. Apesar de, inicialmente, Camilo ter sido “o grande incentivador da obra da escritora” (Silva, 2023, p. 45), em determinado momento “acaba por abandonar esse incentivo à carreira do seu grande amor” (Silva, 2023, p. 47). Além do mais, Silva afirma que a própria Ana Plácido, a certa altura, acaba se entregando aos afazeres domésticos e se afastando da escrita, algo que Camilo enxergava como algo positivo. Desse modo, o autor aponta que Ana “abriu mão de sua independência intelectual e dos projetos literários para se dedicar por completo à família e aos desejos de Camilo” (Silva, 2023, p. 58).

No que tange à sua produção escrita, o autor destaca que Ana Plácido, apesar de escrever dentro dos moldes do Romantismo, possui uma postura crítica no que se refere a leituras de caráter fortemente sentimentais, pois percebia que muitas mulheres, ao se deixarem levar pelo sentimentalismo, decaíam socialmente e enfrentavam grande sofrimento. Desse modo, a escritora posiciona-se contra as dinâmicas em que o “poder masculino acaba por prevalecer” (Silva, 2023, p. 51), saindo em defesa da dignidade das mulheres.

No terceiro e último capítulo da obra, intitulado “Problemáticas femininas na obra de Ana Plácido”, Fabio Mario da Silva dedica-se à análise dos textos literários da autora. Dividindo o capítulo em quatro seções, o autor aborda temáticas centrais em sua obra, quais sejam: “Os enclausuramentos femininos”, “A cumplicidade e a rivalidade feminina”, “As mulheres e a luta contra o patriarcado” e “Infidelidades masculina e feminina: o adultério e a separação”.

Na primeira seção, Silva afirma que “o convento, as casas de acolhimento e os espaços fechados estão presentes nas narrativas de Ana Plácido como lugares femininos por excelência” (Silva, 2023, p. 73). Os mosteiros e conventos, para além de serem locais de oração e resignação, também poderiam ser “lugares de castigo e de punição, ou até de encontros sexuais” (Silva, 2023, p. 75), bem como um espaço de preservação da mulher do mundo social. Ao abordar as narrativas de Plácido, o crítico demonstra que os delimites da clausura representam para as

personagens lugares de fuga e até mesmo de sacrifício amoroso, trazendo, como consequências, quase sempre a dor e o sofrimento.

A seção a seguir dedica-se a explorar a questão da cumplicidade e da rivalidade feminina presente nas narrativas placidianas. Silva afirma que o sentimento de cumplicidade entre essas mulheres pode ocorrer através de “um processo empático pelo sofrimento alheio” (Silva, 2023, p. 88). Já a rivalidade feminina acaba sendo promovida pelo modelo social burguês e patriarcal da época, envolvendo questões de inferioridade, disputa por uma figura masculina, a intriga e a inveja.

Na seção dedicada à temática da luta contra o patriarcado presente nas narrativas, o autor realça como Ana Plácido sai em defesa das mulheres em suas histórias, denunciando as injustiças as quais eram reféns. Em um contexto marcado pelo patriarcalismo, a escritora “vai tocar em temas muito sensíveis na sua obra ficcional” (Silva, 2023, p. 109), como o assédio e a violência física e sexual contra mulheres. Ao dar luz a temáticas tão relevantes, nota-se uma escritora muito arguta e sensível ao analisar como a sociedade causa prejuízo as mulheres e como, por vezes, elas aceitam passivamente essa desvantagem.

Por fim, na última seção do capítulo, o autor aborda a temática do adultério. Sendo esse um tema que perpassou a vida da própria Ana Plácido, Silva aponta que a figura da escritora “será quase sempre vista, pelos meios mais conservadores burgueses, como uma espécie de ‘antimodelo do feminino’” (Silva, 2023, p. 113). Assim, no decorrer de sua análise, o autor destaca aspectos importantes, como, por exemplo, o questionamento da narradora referente aos privilégios dos homens no romance *Herança de Lágrimas*. Ao tratar dessas questões, percebe-se que Ana Plácido, através da ficção, aborda o adultério a partir de duas perspectivas: a masculina e a feminina, ambas encaradas e julgadas de modos distintos pela sociedade, que privilegia os homens.

O estudo de Fabio Mario da Silva, desse modo, revela sua importância ao abordar a obra de Ana Plácido, ainda carente de novas análises e releituras, de maneira exclusiva e explorando elementos relacionados ao feminino e as representações de gênero no século XIX. Ancorando-se em estudos de gênero e na crítica feminista, o autor constrói um panorama do contexto histórico, social e cultural da época com enfoque nas mulheres, além de colocar em evidência representações femininas produzidas por uma mulher atenta às dinâmicas que a rodeiam. A obra de Fabio Silva é, pois, uma importante contribuição para o estudo da literatura portuguesa e a principal referência no estudo da obra de Ana Plácido.