



Ano 5 . N. 9  
Junho 2021  
ISBN 2527-080X

# REVISTA ÉPICAS



## ÍNDICE/INDICE/TABLE DE MATIÈRES/INDEX

Apresentação Formas épicas nas Américas – p. 4

<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9>

Presentación Formas épicas en la Américas – p. 8

<http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9>

### **Dossiê Formas épicas nas Américas/ Formas épicas en las Américas – p. 12**

ORÍGENES DE UNA ETIOLOGIA CUBANA EN *ESPEJO DE PACIENCIA* (1608) DE SILVESTRE DE BALBOA VEREDAS – Raúl Marrero-Fente – p. 13

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v91326>

*CANTO GENERAL E SOUTH AMERICA MI HIJA*: UM OLHAR SOBRE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU” – Éverton de Jesus Santos e Gisela Reis de Gois – p. 27

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v92743>

SELVA O(CULTA): O EPOS E A JORNADA MÍTICA EM *LOS REINOS DORADOS* – César de Oliveira Santos e Monique Martins Parente – p. 44

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v94453>

AS INSTÂNCIAS GRECO-ROMANAS NA COMPOSIÇÃO DE *MUHURAIDA*, DE JOÃO WILKENS – Igor Gonçalves Miranda e Elton Jônathas Gomes de Araújo – p. 54

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v95470>

ALGUMAS INCURSÕES ENTRE O HISTÓRICO E O MARAVILHOSO EM *A LÁGRIMA DE UM CAETÉ* – Luciana Novais Maciel e Tatiana Cíntia da Silva – p. 71

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v97183>

RESSIGNIFICANDO O HEROÍSMO ÉPICO CLÁSSICO: SOLANO TRINDADE EM “CANTO DOS PALMARES” – Daynara Lorena Côrtes – p. 84

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v98496>

REPRESENTAÇÕES DO HOMEM NORDESTINO E MANIFESTAÇÕES DO DISCURSO ÉPICO MODERNO NO LIVRO *ISPINHO E FULÔ* – Maria Leônia Costa Carvalho e Elislane de Goes Nascimento – p. 97

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v997112>

### **Seção livre - Sección libre - Séction libre - Free section – p. 113**

¿AMIGO O ENEMIGO? CRISTIANOS Y MUSULMANES EN EL ROMANCERO ESPAÑOL Y LAS BALADAS TRADICIONALES GRIEGAS – Ioannis Kioridis – p. 114

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9114122>

UNA NOTA SOBRE LAS REFERENCIAS A LAS AVES DE CAZA EN EL TAPIZ DE BAYEUX Y SU RELACIÓN CON EL *CANTAR DE MIO CID* – Juan Héctor Fuentes – p. 123

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9123132>

DA URSA À URSA MAIOR: PERSPECTIVISMO E ANALOGISMO NA LITERATURA BRASILEIRA – Alessandro Zir – p. 133

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9133164>

**Relatos de pesquisa/ Reportes de investigación/ Comptes rendus de recherche/ Research reports – p. 165**

MAPEAMENTO DO FOLHETO DE CORDEL ÉPICO – Allana Santana Souza e Claudia Emylly Silva Barreto Bispo – p. 166

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9166174>



RAMALHO, Christina. LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. . Apresentação. Formas épicas nas Américas. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 9, Jun 202a, p. 4-7. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9>

### APRESENTAÇÃO: FORMAS ÉPICAS NAS AMÉRICAS

Christina Ramalho  
(Universidade Federal de Sergipe)

María del Mar López-Cabrales  
(Colorado State University)

O nono número da **Revista Épicas** dedica seu dossiê temático a estudos que têm como corpus obras literárias produzidas nas Américas, que dialogam direta ou indiretamente com o gênero épico. Por meio do dossiê proposto, buscamos reunir discussões que pudessem contemplar a penetração da produção épica europeia em literaturas e manifestações artísticas da América do Norte, América Central e América do Sul, que, durante a colonização, se tornaram, de certo modo, herdeiras da tradição épica homérica ou de outras tradições épicas. Além disso, integramos também artigos que registram a presença de imagens míticas nativas americanas em obras nas quais, igualmente, se podem reconhecer traços épicos e reflexões sobre produções que registram inovações épicas e olhares inaugurais para aspectos como heroísmo, história e mito. Além do dossiê, esta edição também traz a “Seção livre” e “Relatos de pesquisa”, tal como discriminaremos a seguir.

O dossiê “**Formas épicas nas Américas**” é inaugurado com o artigo ORÍGENES DE UNA ETIOLOGIA CUBANA EN *ESPEJO DE PACIENCIA* (1608) DE SILVESTRE DE BALBOA VEREDAS, de Raúl Marrero-Fente, da University of Minnesota. Nele, Marrero-Fente examina a construção de uma

etiologia ou fábula das origens por Silvestre de Balboa em *Espejo de paciência*, epopeia cubana de 1608, verificando como, a partir da mitologia clássica, a obra confere um novo valor simbólico à natureza cubana, diferindo-a da europeia e, por isso, agregando a essa epopeia um “sentimento autóctone insular”.

O segundo artigo é *CANTO GENERAL E SOUTH AMERICA MI HIJA: UM OLHAR SOBRE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”*, de Éverton de Jesus Santos e Gisela Reis de Gois, recém-doutores em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. Santos e Gois tomam como eixo para suas reflexões “Alturas de Macchu Picchu”, segundo Canto do poema de Pablo Neruda *Canto General* (1950) e o diálogo que a escritora Sharon Doubiago, em *South America Mi Hija* (1992), faz com tal Canto. A partir do reconhecimento da intertextualidade, os autores dimensionam afinidades e diferenças, e ressonâncias que o diálogo entre as obras propicia, com ênfase no que chamam de “estratégia de vozeamento”.

O artigo *SELVA O(CULTA): O EPOS E A JORNADA MÍTICA EM LOS REINOS DORADOS*, assinado por César de Oliveira Santos e Monique Martins Parente, doutorando e mestranda da área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, tem como corpus a epopeia boliviana *Los Reinos Dorados* (2007), de Homero Carvalho Oliva. Os autores realizam uma leitura mítico-histórica da obra, que enfatiza aspectos simbólicos e históricos relacionados aos povos originários, à jornada mítica do eu-lírico/narrador e ao processo de reterritorialização dos povos originários literariamente possível por meio desse canto épico.

Em *As INSTÂNCIAS GRECO-ROMANAS NA COMPOSIÇÃO DE MUHURAIDA, DE JOÃO WILKENS*, Igor Gonçalves Miranda e Elton Jônathas Gomes de Araújo, ambos doutorandos da área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, realizam uma incursão crítica pela epopeia *Muhuraida* (1785), de Henrique João Wilkens, destacando recursos criativos na composição da obra. Para tal, direcionam suas observações a três instâncias de composição: judaico-cristãs, greco-romanas e híbridas, que mesclam as anteriores. Os autores ressaltam a evocação à cultura europeia no plano literário da obra, destacando que, apesar de ser considerada uma “epopeia cristã”, o uso de instâncias greco-romanas se presentifica e interfere na construção das imagens do povo Mura e da própria natureza amazônica.

O artigo *ALGUMAS INCURSÕES ENTRE O HISTÓRICO E O MARAVILHOSO EM A LÁGRIMA DE UM CAETÉ*, assinado por Luciana Novais Maciel e Tatiana Cíntia da Silva, doutorandas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, tem como corpus a obra *A Lágrima de Um Caeté* (1849), de Nísia Floresta. A abordagem, que reflete sobre os planos histórico, maravilhoso e literário da obra, sublinha nela: o Indianismo; o heroísmo coletivo que remonta ao discurso épico, ainda que fugindo em muitos aspectos à tradição mais ortodoxa do gênero; e a pertinência de uma abordagem que leve em conta a questão de decolonialidade.

RESSIGNIFICANDO O HEROÍSMO ÉPICO CLÁSSICO: SOLANO TRINDADE EM “CANTO DOS PALMARES”, artigo de Daynara Lorena Côrtes, mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, tem como corpus o poema “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade. A leitura crítica do poema busca, a partir da Semiotização épica do discurso, de Silva, verificar “como o poeta tece um repertório híbrido de referências afro-brasileiras sem perder o diálogo com a poesia épica clássica”, em torno da matéria épica relacionada ao heroísmo de Zumbi dos Palmares. A autora toca, também, em temas como o “quilombismo” e o “bandeirismo na epopeia parnasiana”.

O último artigo do dossiê é REPRESENTAÇÕES DO HOMEM NORDESTINO E MANIFESTAÇÕES DO DISCURSO ÉPICO MODERNO NO LIVRO *ISPINHO E FULÔ*, de Maria Leônia Costa Carvalho, professora-doutora da Universidade Federal de Sergipe, e Elislane de Goes Nascimento, graduanda do Curso de Letras da UFS. O corpus escolhido por elas foi a obra *Ispinho e Fulô*, de Patativa do Assaré, e a abordagem estabelece um diálogo com pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa, com o conceito de *Ethos* – em especial o do nordestino injustiçado em vez de miserável – e com a Semiotização épica do discurso, objetivando enfocar as imagens discursivas do homem nordestino e identificar, na obra, características épicas, principalmente no que concerne à criação de uma heroica coletiva para o povo nordestino.

Na **Seção livre**, Ioannis Kioridis, da Hellenic Open University, nos apresenta ¿AMIGO O ENEMIGO? CRISTIANOS Y MUSULMANES EN EL ROMANCERO ESPAÑOL Y LAS BALADAS TRADICIONALES GRIEGAS, artigo em que discorre, comparativamente, sobre os romanceiros espanhóis e as tradicionais baladas gregas – os cantos acrílicos – dando destaque à relação entre cristãos e muçulmanos, buscando, por meio do enfoque em temas como a guerra, a aliança entre os povos e os descendentes de ambas as raças, verificar códigos de uma convivência que permeia os extremos da amizade e da inimizade. Para sustentar suas reflexões, Kioridis analisa fragmentos de obras de ambas as formas épicas.

Juan Héctor Fuentes, da Universidad de Buenos Aires, por sua vez, apresenta UNA NOTA SOBRE LAS REFERENCIAS A LAS AVES DE CAZA EN EL TAPIZ DE BAYEUX Y SU RELACIÓN CON EL *CANTAR DE MIO CID*, artigo que trabalha com a intermedialidade, ao comparar imagens relacionadas com a falcoaria na Tapeçaria de Bayeux e o *Cantar de Mio Cid*. Contrapondo, na Tapeçaria de Bayeux, imagens do ócio da nobreza e as atividades bélicas, Fuentes interpreta a significação da ausência das aves de caça nas cenas de guerra para, a partir das conclusões a que chega, abordar, em seguida, a ausência marcante dos pássaros no início do *Cantar de Mio Cid*.

Alessandro Zir, Doutor pelo Interdisciplinary PhD Program da Dalhousie University (Halifax, Canadá), em DA URSA À URSA MAIOR: PERSPECTIVISMO E ANALOGISMO NA LITERATURA BRASILEIRA, desenvolve uma reflexão sobre traços significativos de “obras emblemáticas” da Literatura Brasileira,

destacando recortes críticos como o “perspectivismo ameríndio” e o “analogismo” de Philippe Descola, para, então, centrar-se nas obras *O Guesa* de Sousa Andrade e *Macunaíma* de Mário de Andrade e suas reverberações.

Por fim, em “Relatos de pesquisa”, temos a contribuição das graduandas da UFS, Campus Itabaiana, Allana Santana Souza e Claudia Emylly Silva Barreto Bispo, que, em MAPEAMENTO DO FOLHETO DE CORDEL ÉPICO, descrevem as etapas cumpridas do projeto de Iniciação Científica, desenvolvido sob a orientação da Professora-doutora Christina Ramalho, no Curso de Letras da UFS. O projeto tem como corpora folhetos de cordel dos estados da Paraíba e de Sergipe e, como objetivo, reconhecer a presença dos planos histórico e mítico, além da alusão ao heroísmo, à dupla instância de enunciação e a elementos como invocação e proposição, de modo a sustentar a epicidade de alguns deles.

Agradecemos a todos os autores e todas as autoras por suas valiosas contribuições e desejamos a leitores e leitoras uma boa leitura.





RAMALHO, Christina. LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. Presentación: Formas épicas en las Américas. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 9, Jun 202a, p. 3-7. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9>

### PRESENTACIÓN: FORMAS ÉPICAS EN LAS AMÉRICAS

Christina Ramalho  
(Universidade Federal de Sergipe)

María del Mar López-Cabrales  
(Colorado State University)

El noveno número de la **Revista Épicas** dedica su dossier temático a estudios cuyo corpus son obras literarias rodudas en las Américas que dialogan directa o indirectamente con el género épico. A través del dossier propuesto, se buscó acercar discusiones que pudieran contemplar la penetración de la producción épica europea en la literatura y manifestaciones artísticas en Norteamérica, Centroamérica y Sudamérica que, durante la colonización, se convirtieron, en cierto modo, en herederos de la tradición épica homérica u otras tradiciones épicas. Además, también integramos artículos que registran la presencia de imágenes míticas nativoamericanas en obras en las que también se reconocen rasgos épicos y reflexiones sobre producciones que registran innovaciones épicas y miradas inaugurales sobre aspectos como el heroísmo, la historia y el mito. Además del dossier, esta edición también trae la “Sección libre” y los “Informes de investigación”, como se detalla a continuación.

El dossier “Formas épicas en las Américas” se abre con el artículo ORÍGENES DE UNA ETIOLOGÍA CUBANA EN *ESPEJO DE PACIENCIA* (1608) DE SILVESTRE DE BALBOA VEREDAS, de Raúl Marrero-Fente, de la Universidad de Minnesota. En él, Marrero-Fente examina la construcción de una etiología o fábula de los orígenes por Silvestre de Balboa en *Espejo de Paciencia*, una epopeya cubana



de 1608, comprobando cómo, desde la mitología clásica, la obra otorga un nuevo valor simbólico a la naturaleza cubana, diferenciándola de la europea y, por tanto, añadiendo a esta epopeya un “sentimiento insular autóctono”.

El segundo artículo es *CANTO GENERAL E SOUTH AMERICA MI HIJA: UM OLHAR SOBRE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”*, de Éverton de Jesus Santos y Gisela Reis de Gois, recién doctores en Estudios Literarios por el *Programa de Pós-Graduação em Letras* de la Universidade Federal de Sergipe. Santos y Gois toman como eje de sus reflexiones “Alturas de Macchu Picchu”, según Canto del poema de Pablo Neruda *Canto General* (1950) y el diálogo que la escritora Sharon Doubiago, en *South America Mi Hija* (1992), hace con tal Canto. A partir del reconocimiento de la intertextualidad, los autores dimensionan afinidades, diferencias y resonancias que proporciona el diálogo entre las obras, con énfasis en lo que los autores denominan “*estratégia de vozeamento*”.

El artículo *SELVA O(CULTA): O EPOS E A JORNADA MÍTICA EM LOS REINOS DORADOS*, firmado por César de Oliveira Santos y Monique Martins Parente, estudiante de doctorado y estudiante de maestría en el área de Estudios Literarios del *Programa de Pós-Graduação em Letras* da Universidade Federal de Sergipe, tiene como corpus la epopeya boliviana *Los Reinos Dorados* (2007), de Homero Carvalho Oliva. Los autores realizan una lectura mítico-histórica de la obra, que enfatiza aspectos simbólicos e históricos relacionados con los pueblos originarios, el recorrido mítico del yo lírico/narrador, y el proceso de reterritorialización de los pueblos originarios que es literariamente posible a través de este canto épico.

En *AS INSTÂNCIAS GRECO-ROMANAS NA COMPOSIÇÃO DE MUHURAIDA*, DE JOÃO WILKENS, Igor Gonçalves Miranda y Elton Jônathas Gomes de Araújo, ambos estudiantes de doctorado en el área de Estudios Literarios del *Programa Pós-Graduação em Letras* de la Universidade Federal de Sergipe, emprenden una incursión crítica por la epopeya *Muhuraida* (1785), de Henrique João Wilkens, destacando los recursos creativos en la composición de la obra. Para ello, dirigen sus observaciones a tres instancias de composición: judeocristiana, grecorromana e híbrida que fusiona las dos anteriores. Los autores destacan la evocación de la cultura europea en el plan literario de la obra, recalando que, a pesar de ser considerada una “epopeya cristiana”, el uso de instancias grecorromanas está presente e interfiere en la construcción de las imágenes del pueblo Mura y de la propia naturaleza amazónica.

El artículo *ALGUMAS INCURSÕES ENTRE O HISTÓRICO E O MARAVILHOSO EM A LÁGRIMA DE UM CAETÉ*, firmado por Luciana Novais Maciel y Tatiana Cíntia da Silva, estudiantes de doctorado del *Programa de Pós-Graduação em Letras* de la Universidad Federal de Sergipe, tiene como corpus la obra *A Lágrima Um Caeté* (1849), de Nísia Floresta. El enfoque, que reflexiona sobre los planes histórico, maravilloso y literario de la obra, subraya en ella: el indigenismo; el heroísmo colectivo que se remonta al discurso épico, aunque en muchos aspectos huyendo de la tradición más ortodoxa del género y la relevancia de un enfoque que tenga en cuenta el tema de la decolonialidad.

RESSIGNIFICANDO O HEROÍSMO ÉPICO CLÁSSICO: SOLANO TRINDADE EM “CANTO DOS PALMARES”, artículo de Daynara Lorena Côrtes, Maestra en Estudios Literarios del *Programa de Pós-Graduação em Letras* de la Universidade Federal de Sergipe, tiene como corpus el poema “Canto dos Palmares” de Solano Trindade. La lectura crítica del poema busca, desde la Semiotización épica del discurso de Silva, verificar cómo el poeta teje un repertorio híbrido de referencias afrobrasileñas sin perder el diálogo con la poesía épica clásica, en torno a la materia épica relacionada con el heroísmo de Zumbi dos Palmares. La autora también toca temas como el “quilombismo” y el “bandeirismo” en la epopeya parnasiana.

El último artículo del dossier es REPRESENTAÇÕES DO HOMEM NORDESTINO E MANIFESTAÇÕES DO DISCURSO ÉPICO MODERNO NO LIVRO *ISPINHO E FULÔ*, de Maria Leônia Costa Carvalho, profesora de la Universidade Federal de Sergipe, y Elislane de Goes Nascimento, estudiante del Curso de Letras de la UFS. El corpus elegido por ellos fue la obra *Ispinho e Fulô*, de Patativa do Assaré, y el enfoque establece un diálogo con los supuestos del Análisis del Discurso francés, con el concepto de *Ethos* – especialmente el del *nordestino* explotado en vez de miserable – y con la Semiotización épica del discurso, con el objetivo de enfocar las imágenes discursivas del hombre *nordestino* e identificar características épicas, especialmente en lo que se refiere a la creación de un heroico colectivo para el pueblo del Noreste de Brasil.

En la **Sección Libre**, Ioannis Kioridis, de la Hellenic Open University, nos presenta ¿AMIGO O ENEMIGO? CRISTIANOS Y MUSULMANES EN EL ROMANCERO ESPAÑOL Y LAS BALADAS TRADICIONALES GRIEGAS, artículo en el que habla, comparativamente, de los romanceros españoles y las baladas tradicionales griegas – los cantos acrílicos – destacando la relación entre cristianos y musulmanes, buscando a través del enfoque en temas como como guerra, la alianza entre pueblos y los descendientes de ambas razas, verificar códigos de una convivencia que impregna los extremos de la amistad y la enemistad. Para apoyar sus reflexiones, Kioridis analiza fragmentos de obras de ambas formas épicas.

Juan Héctor Fuentes, de la Universidad de Buenos Aires, a su vez, en UNA NOTA SOBRE LAS REFERENCIAS A LAS AVES DE CAZA EN EL TAPIZ DE BAYEUX Y SU RELACIÓN CON EL *CANTAR DE MIO CID*, trabaja con la intermedialidad, al comparar imágenes relacionadas a la cetrería en el Tapiz de Bayeux y el *Cantar de Mio Cid*. Contraponiendo, en el Tapiz de Bayeux, imágenes del ocio de la nobleza y actividades bélicas, Fuentes interpreta el significado de la ausencia de aves de caza en las escenas de guerra para, a partir de las conclusiones a las que llega, abordar luego la marcada ausencia de aves al inicio de *Cantar de Mio Cid*.

Alessandro Zir, Doctor por el Program da Dalhousie University (Halifax, Canadá), en DA URSA À URSA MAIOR: PERSPECTIVISMO E ANALOGISMO NA LITERATURA BRASILEIRA, desarrolla una reflexión sobre los rasgos significativos de las “obras emblemáticas” de la literatura brasileña,

destacando recortes críticos como el “perspectivismo amerindio” y el “analogismo” de Philippe Descola, para luego centrarse en las obras *O Guesa* de Sousa Andrade y *Macunaíma* de Mário de Andrade y las reverberaciones.

Finalmente, en **Informes de investigación**, contamos con el aporte de estudiantes de pregrado de la UFS, Campus Itabaiana, Allana Santana Souza y Claudia Emylly Silva Barreto Bispo, quienes, en **MAPEAMENTO DO FOLHETO DE CORDEL ÉPICO**, describen las etapas completadas del proyecto de Iniciación Científica desarrollado bajo la dirección de la Profesora Doctora Christina Ramalho, en el Curso de Letras de la UFS. El proyecto tiene como corpus folletos de cordel de los estados de Paraíba y Sergipe y, como objetivo, reconocer la presencia de los planos histórico y mítico, además de la alusión al heroísmo, la doble instancia de la enunciación y elementos como la invocación y proposición, para sostener la epicidad de algunos de ellos.

Damos las gracias a todos los autores y a todas las autoras y les deseamos a todos y a todas una muy buena lectura.



**Formas épicas nas Américas**  
**Formas épicas en las Américas**  
**Formes épiques dans les Amériques**  
**Epic forms in the Americas**



MARRERO-FENTE, Raúl. Orígenes de una etiología cubana em *Espejo de paciencia* (1608) de Silvestre Balboa. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. 13-. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9i1326>

## ORÍGENES DE UNA ETIOLOGIA CUBANA EN *ESPEJO DE PACIENCIA* (1608) DE SILVESTRE DE BALBOA<sup>1</sup>

### BEGINNINGS OF CUBAN ETIOLOGY IN *ESPEJO DE PACIENCIA* (1608) BY SILVESTRE DE BALBOA

Raúl Marrero-Fente<sup>2</sup>  
University of Minnesota/CIMEEP

**RESUMEN:** Este trabajo examina la construcción de una etiología o fábula de los orígenes por Silvestre de Balboa en *Espejo de paciencia* (1608). A partir del uso de la mitología clásica, Balboa asigna a la naturaleza cubana un valor simbólico nuevo que permite ver el paisaje en función de un sentimiento autóctono insular, marcando la diferencia con el paisaje europeo.

**Palabras claves:** Etiología; Silvestre de Balboa; *Espejo de paciencia*; poesía épica; mitología clásica.

**ABSTRACT:** This work examines the construction of an etiology or fable of origins by Silvestre de Balboa in *Espejo de paciencia* (1608). From the use of classical mythology, Balboa assigns a new symbolic value to Cuban nature that allows us to see the landscape based on an insular autochthonous feeling, marking the difference with the European landscape.

**Keywords:** Etiology; Silvestre de Balboa; *Espejo de paciencia* epic poetry; classical mythology.

---

<sup>1</sup> Una versión en inglés de este trabajo fue publicada en "Classical Epyllion and Tropical Cornucopia in Silvestre de Balboa's *Espejo de paciencia*." *The Rise of Spanish American Poetry (1500-1700)*. Eds. Rodrigo Cacho and Imogen Choi. Oxford: Legenda, 2019. 239-252.

<sup>2</sup> Doctor en Literaturas Hispánicas (University of Massachusetts, 1997). Catedrático de Literaturas Hispánicas y Derecho en la Universidad de Minnesota, E.E. U.U. Miembro del GT 5 del CIMEEP. [rmarrero@umn.edu](mailto:rmarrero@umn.edu). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5691-757X>.

## Introducción

*Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa (Gran Canaria, 1563-Cuba, ¿1649?) es un poema escrito en 1608 para conmemorar el secuestro y liberación del obispo de Cuba fray Juan de las Cabezas Altamirano ocurrido el 29 de abril de 1604 en las cercanías de la villa de Bayamo en Cuba.<sup>3</sup> El poema tiene dos cantos. El primero narra el secuestro y cautiverio del obispo Cabeza por piratas franceses. El primer canto termina con la liberación del obispo, después del pago de un enorme rescate. El segundo canto relata el combate entre los criollos y los piratas franceses, que finaliza con la victoria de los criollos. Tras el secuestro del obispo Cabezas, los piratas franceses piden al pueblo de Bayamo un recate para liberarlo. Los aldeanos prometen pagar, pero en secreto preparan una emboscada. Bajo el liderazgo de Gregorio Ramos, un grupo de veintidós vecinos de Bayamo entablan una escaramuza contra los piratas franceses y los derrotan. En este combate el esclavo africano Salvador Golomón mata a Gilberto Girón, y por eso Silvestre de Balboa pide en el poema la emancipación del esclavo. Esta escena es la primera representación literaria de un esclavo africano en la literatura cubana.

El poema es la primera obra conocida de la literatura cubana. Después de dos siglos de estar perdido, fue descubierto en 1836 por el crítico literario José Antonio Echevarría en la biblioteca de la Sociedad de Amigos del País de La Habana. La primera edición completa se publicó en el siglo XX. En este trabajo examino la representación de la naturaleza cubana en el poema de Balboa, y la apropiación por el poeta del género bucólico para crear una etiología de lo cubano que renueva los modelos de la poesía épica colonial de Hispanoamérica<sup>4</sup>.

## Bucolismo de signo americano: una cornucopia tropical

La sección final del canto I de *Espejo de paciencia* narra la escena de los seres mitológicos y la ofrenda de la cornucopia tropical al obispo Cabezas Altamirano. El género bucólico sirve de marco al episodio, expresado formalmente en octavas. A diferencia de los modelos de Garcilaso de la Vega, Alonso de Ercilla, Gabriel Lobo Lasso y Pedro de Oña, no hay elementos típicos de la lírica amorosa porque el personaje principal es una autoridad religiosa, pero se mantiene el formato retórico de la descripción de la naturaleza. La escena se inicia con un *locus amoenus* (CURTIUS, 2004, p. 207) a través del motivo de las “verdes yerbas y esmaltadas flores” (BALBOA, 2010, p. 110) de ascendencia garcilasiana; el monte habitado por diversas especies de seres mitológicos; el recibimiento de los semicapros, sátiros, faunos y silvanos quienes hacen la primera ofrenda de la cornucopia tropical: las frutas guanábanas, jijiras y caimitos; luego salen las napeas y hacen su ofrenda mixta de animales, plantas, flores, frutas y vegetales: papagayos, flores de café, maíz, tabaco, mameyes, piñas, tunas,

---

<sup>3</sup> Sobre el poema de Silvestre de Balboa ver los estudios de Saínz, Goergen, Marrero-Fente, (2008), y Cruz-Taura.

<sup>4</sup> Sobre las características del género de la poesía épica colonial en Hispanoamérica ver Marrero-Fente (2017).

aguacates, plátanos, mamones y tomates. Aparecen las hamadríades y cuatro dríadas que presentan una ofrenda de frutas, plantas, flores, y árboles: siguas, macaguas, pitajayas, birijí y jaguas; seguidas de las náyades, y su obsequio de los frutos del mar: jiguagua, dajao, lisa, camarones, biajacas y guabinas; a continuación, vienen las efedríades; y las límniades que regalan las jicoteas de Masabo; luego la aclamación de los centauros y sagitarios; y finalmente, las oréades ofrecen iguanas, patos y jutías. La sección termina con la escena de la parada musical, uno de los tópicos del género bucólico.

Aunque Balboa sigue las convenciones del *locus amoenus*, no hay un elenco de árboles, como en los poemas de Lobo Lasso y Oña, en su lugar menciona a las divinidades asociadas a los árboles, fuentes, estanques, montañas, selvas y bosques, ofreciendo una interpretación novedosa del motivo de la selva *amoena* (OSUNA, 1969, p. 377-407; OÑA, 2014, p. 187). Para Lola González el poema de Balboa se aparta de la tradición épica del Nuevo Mundo porque, a diferencia de otros modelos, en especial el de Ercilla en *La Araucana*, muestra una predilección por la naturaleza americana (GONZÁLEZ, 1998, p. 13). Siguiendo la tradición heredada desde el bucolismo virgiliano los poetas prefieren la descripción de la naturaleza dictada desde los cánones clásicos, reactualizados en el Renacimiento. Lola González destaca, además, la peculiaridad de Balboa de representar la naturaleza dentro de un bucolismo pastoril, aunque sigue el “canon descriptivo de la época” (GONZÁLEZ, 1998, p. 16). Entre las alusiones a la naturaleza destaca González las de carácter temático, y apunta las conocidas influencias de Garcilaso, Barahona, y Cairasco. Pero aclara que, a pesar de seguir las convenciones del tópico, Balboa introduce una nota realista en las descripciones de la naturaleza. De esta manera refuta González las tesis de José María Chacón y Calvo, quien estableció la imagen para la historiografía literaria de un poema donde se habla poco de la naturaleza isleña. Para González el tratamiento de la naturaleza en Balboa puede ser visto como la creación de una “nueva selva mixta”, al estilo de las recogidas por la retórica medieval, que aporta una extraordinaria novedad a la épica colonial, y constituye la originalidad mayor del poema de Balboa (GONZÁLEZ, 1998, p. 19).

La imagen del paisaje en *Espejo de paciencia* apela a varios sentidos: visual (colores de las flores y frutas); olfativo (olores de las flores y frutas); y auditivo (canto de las ninfas y la música de los faunos). La descripción de la naturaleza constituye una renovación del tópico en la poesía épica colonial. A diferencia de Ercilla, Lobo Lasso y Oña, el paisaje descrito por Balboa inserta flores, plantas, frutas, árboles y animales de la naturaleza insular. Es un paisaje realista por la descripción de la naturaleza, y a la misma vez, es un paisaje maravilloso por la presencia de los seres mitológicos. Este paisaje mixto es una novedad de Balboa ausente en la *Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos (Madrid, 1589) porque este separa en dos cantos diferentes la cornucopia tropical y los seres mitológicos. Por otra parte, es un *locus amoenus incultus* porque se trata de una naturaleza salvaje que no ha sido modificada por la agricultura y representa el tópico de la riqueza de los trópicos, por medio del símbolo del cuerno de la abundancia.



A diferencia del canto XVII en *La Araucana* que introduce la escena maravillosa por medio del sueño del poeta, en la obra de Balboa el obispo aparece por sí mismo, sin ayuda de ningún recurso sobrenatural. Balboa emplea la adjetivación anticipada al sustantivo: “las verdes yerbas y esmaltadas flores,” aludiendo a los versos de *La Araucana* (ERCILLA, 1993, p. 510) y a los conocidos epítetos de las églogas garcilasianas y del bucolismo petrarquesco (LERNER, 1978, p. 206). La llegada del obispo es similar a la de Hernán Cortés en el canto XI de *Mexicana* de Lobo Lasso de la Vega por medio del recurso de reanudación de la acción interrumpida al final del canto anterior: “el ancho prado, verde y florecido,/de diversos matices esmaltado,/con apacible Céfiro enviaba,/que suave a toda parte respiraba” (LOBO, 2005, p. 313). También presente en *Arauco domado* de Pedro de Oña: “En todo tiempo el rico y fértil prado/ está de yerva y flores guarnescido,/ las cuales muestran siempre su vestido” (OÑA, 2014, p. 191). Como destaca Avalu-Arce, “la naturaleza descrita no corresponde a la circunstancia real del poeta, a su Chile natal, sino que viene directamente de la tradición literaria. En el *Arauco domado* los cánones poéticos desplazan la realidad física... Los prados que transitan araucanos y españoles son de neto garcilasismo, poetizados de espaldas a la realidad física, con la tradición literaria obsesivamente ante los ojos” (AVALLE-ARCE, 2000, p. 73). La estrofa de Balboa alude a las “propiedades mágicas que tienen determinados elementos de la naturaleza,” (VEGA, 1995, p. 473) y a los efectos terapéuticos del paraje ameno (*Idem, Ibidem*). El animismo apuntado por Rafael Lapesa está presente en Balboa, quien usa un “estilo enumerativo” (LARA, 1994, p. 246) para otorgarle a la flora y fauna locales un protagonismo poético nuevo, algo similar a la poesía de Barahona de Soto, donde “la cornucopia enmarcada en un bodegón poético de frutas y animales” (*Ibidem*, p. 251) organiza un “cortejo frutal.” (*Ibidem*, p. 258). Encabezan este cortejo semicapro, sátiros, faunos y silvanos. Los seres mitológicos en Balboa recuerdan el Cuarto canto de la Elegía I de la *Primera parte de las Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, cuando los españoles describen a los primeros indígenas americanos en las islas Lucayas. Castellanos compara a los habitantes de las Américas con seres de la mitología clásica; Balboa no menciona a los indígenas, solamente habla de los seres mitológicos como habitantes de los campos cubanos. La escena bucólica en Balboa no es un adorno, el obispo forma parte de esta, está integrado a ella y los personajes mitológicos se dirigen a él con los presentes de la tierra. También en este caso podemos decir que “los términos enumerados perfilan las dimensiones reales del paisaje y aluden a una geografía, si no real, coherente con el juego entre ficción y mundo” (ROSES, 2002, p. 286). El pasaje tiene antecedentes en Ercilla: “cantaban dulces letras amorosas,/ con cítaras y liras en las manos/ diestros sátiros, faunos y silvanos,” (ERCILLA, 1993, p. 510) quien a su vez sigue a Garcilaso en la Elegía I, vv. 169: “Sátiros, faunos, ninfas, cuya vida/ sin enojos se pasa;” (VEGA, 1995, p. 100) y la Égloga 2, vv. 1157: “sátiros y silvanos soltá todos.” (VEGA, 1995, p. 194). Motivo imitado por Juan de Castellanos: “Si son sátiros estos, ó silvanos,/ Y ellas aquellas ninfas de Aristeo:/ O son faunos lascivos y lozanos;” (CASTELLANOS, 1997, p. 34) repetido en Lobo

Lasso: “Sátiros, Faunos, Ninfas campesinas;” (LOBO, 2005, p. 312) y en Pedro de Oña: “de sátiros y faunos perseguidas” (OÑA, 2014, p. 192), pero en ellas no hay interacción entre el personaje principal y los personajes mitológicos. En el poema de Balboa la escena puede verse como una alegoría de la subordinación de los símbolos paganos al cristianismo y un ejemplo de bucolicismo cristiano. La escena alude al modelo clásico de las *Metamorfosis*, 1. 193-194: “Tengo a mi servicio semidioses, tengo divinidades campestres, Ninfas y Faunos y Sátiros, y también Silvanos habitantes de los montes” (OVIDIO, 2009, p. 203). Balboa también incluye a los silvanos, que en la mitología clásica eran divinidades de los campos y los bosques, protectores de los sembrados (Horacio, *Epodos* 2.22). Los sátiros y las ninfas son los llamados dioses menores y eran mortales, contrarios a los dioses olímpicos que eran inmortales (Ruiz de Elvira, 1995, p. 94). Como señala Vicente Cristóbal, las deidades silvestres son patrocinadoras del género bucólico (CRISTÓBAL, 2002, p. 87-104). El poema de Balboa pertenece al género pastoril, pero el número de ninfas y su orden en el poema es distinto. Aunque existen numerosos textos poéticos que Balboa pudo imitar, no tenemos certeza de su conocimiento de estos, con la excepción del poema de Juan de Castellanos, con el cual comparte evidente similitud textual.

La escena de la bienvenida al obispo combina dos pasajes del poema de Castellanos: la referencia a los seres mitológicos en la Elegía II y la escena de la enumeración de las frutas tropicales en la Elegía XIV. Castellanos modifica el *locus* clásico del paraje ameno con la incorporación de la naturaleza americana, por medio de la escena de la cornucopia tropical que presenta una enumeración de la flora y fauna de la isla Margarita:

Ay muchos higos, uvas, y melones,  
Dignísimos de ver mesas de reyes,  
Pitahayas, guanábanas, anones,  
Guayabas, y guaraes, y mameyes:  
Hay chica, cotuprises, y mamones,  
Piñas, curibijuris, caracueyes,  
Con otros muchos mas que se desechan  
E indios naturales aprovechan.  
(CASTELLANOS, 1997, p. 294)

El primer verso comienza con la referencia a tres frutas (higos, uvas, melones) de acuerdo con la preceptiva clásica de los modelos del paisaje idílico de la poesía bucólica. Este tropo es rápidamente sustituido por la incorporación de una docena de frutas americanas (pitahayas, guanábanas, anones, guayabas, guaraes, mameyes, chica, cotuprises, mamones, piñas, curibijures, caracueyes), en forma de catálogo o muestrario de la riqueza del lugar.

La influencia de los clásicos latinos en Balboa está mediada por la *contaminatio* de los modelos de Garcilaso, Barahona, Sannazaro y Castellanos, entre otros. Esta deuda se expresa por medio de unos tópicos bucólicos estructurados que arman el episodio del obispo y los seres mitológicos, “enmarcado en una presentación del paisaje, realzado hasta constituir un *locus amoenus*,” localizado “en un

escenario familiar al poeta” (CRISTÓBAL, 2002, p. 96). Balboa también sigue la renovación de Barahona de “presentarnos a ninfas cantando y no a pastores,” a imitación de la *Égloga* III de Garcilaso (CRISTÓBAL, 2002, p. 96) y presenta a unos centauros quienes “de dos en dos cantan a solas;” (BALBOA, 2010, p. 113) de esta manera introduce Balboa “el motivo del mágico poder de la música sobre la naturaleza” proveniente de Virgilio *Égloga* 8.1-5 y Garcilaso *Égloga* 1.4-6 (CRISTÓBAL, 2002, p. 97).

Balboa al igual que Garcilaso vincula el paisaje con la tradición clásica y la mitología; pero otorga una nueva dimensión a la descripción de la naturaleza cuando agrega la flora y fauna de los trópicos. De esta manera el encuentro del obispo y los seres mitológicos alcanza un significado nuevo por la riqueza de los elementos de la tradición clásica junto al referente físico americano. Balboa muestra un nuevo repertorio a partir del motivo de la cornucopia incorporando un nuevo elenco de especies vegetales, junto a las frutas y animales, cada una de ellas relacionada con características sensoriales (color, olor, sabor, tacto), reactualizando el tópico clásico. Estamos en presencia de un catálogo arbóreo de plantas, vegetales y animales endémicos de América. Balboa describe la naturaleza por medio de un ornato mitológico y una exuberancia verbal localizada en un “rincón” “reducido” de los campos cercanos a Yara (FERNÁNDEZ, 2002, p. 231). También en Balboa hay “una poética de la intensificación”, con el objetivo de lograr la “recreación de una naturaleza pródiga y sensorial” (*Idem, Ibidem*) expresada como “enumeración acumulativa” en la que se conjuga la tradición bucólica por medio de la variedad de árboles, plantas, y frutas junto a las fábulas mitológicas que los personajes de las ninfas y los faunos simbolizan. En Balboa predomina la insistencia en las características físicas de la naturaleza por medio de los “matices visuales” de la cornucopia con una función descriptiva y pictórica (FERNÁNDEZ, 2002, p. 235). La “instrumentalización de la naturaleza” es el eje central de la composición de Balboa, porque los elementos naturales sirven de base a la *argumentatio* de la ofrenda tropical por los seres mitológicos. De esta manera Balboa focaliza la atención del pasaje en el elenco frutal, desplazando la importancia de los seres mitológicos, quienes aparecen silenciosos. Es necesario aclarar que la ofrenda de la cornucopia sirve de alegoría reparadora por las transgresiones de los vecinos, responsables del cautiverio del obispo por los corsarios franceses. Más allá de las claves de interpretación política, Balboa también modifica el tópico porque incluye elementos descriptivos locales junto a mitológicos clásicos. De esta manera crea una etiología nueva a partir de la naturaleza americana, renovando el simbolismo original de la mitología clásica. Esta nueva etiología no proviene de la mitología ni del simbolismo de las plantas clásicas porque el elenco de árboles y plantas tropicales que aparece en *Espejo de paciencia* no existe en Europa. Balboa instrumentaliza con el lenguaje de la poesía épica la naturaleza cubana a partir de un verismo que calca o imita la realidad. De esta forma el poeta inicia una etiología de lo cubano, en la cual la naturaleza adquiere un papel fundamental en la definición de lo que se entiende por cubano. Estamos ante una construcción poética nacida de un entorno ecológico.

### **Poesía épica en clave de crónicas de la conquista**

Las claves de interpretación en relación con la naturaleza americana no aparecen en la mitología clásica, sino en los cronistas de Indias, fundadores del discurso sobre la maravilla americana. Esta idea sobre la conexión entre el poema de Balboa y los textos de las crónicas de Indias fue sugerida por Lola González, en especial con el *Sumario de la Natural Historia de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1998, p. 19). En los textos de las crónicas de Indias, en especial en Anglería, Las Casas, Fernández de Oviedo y Gómara, encontramos los relatos de la nueva mitología americana. La imitación garcilasiana, soporte de la estructura general del pasaje, aparece contaminada por la imitación del poema de Juan de Castellanos, modelo épico inmediato de Balboa, elevando la naturaleza americana a la categoría de mito universal similar a los modelos clásicos. Entre los elementos renovadores de Balboa están la incorporación de las ninfas y faunos a la cornucopia tropical y su representación (que implica subordinación y labor), y la flora y fauna con su variedad sensorial. Estos segmentos descriptivos imponen una visión realista del paisaje expresado por medio de elementos locativos con una identificación concreta, desplazando de esta manera la convencionalidad del paisaje bucólico de los modelos virgilianos y garcilasianos.

Como señala Juan Montero entre 1560 y 1580 aumenta la publicación de églogas profanas y religiosas, “ya que el tratamiento religioso del género gana considerable terreno en esos años y hasta final del siglo” (MONTERO, 2002, p. 201). La descripción de la naturaleza en el poema de Balboa también forma parte de esta tendencia religiosa del género bucólico, destacada por Antonio Prieto, en la cual el “paisaje bucólico en cuanto fondo o marco se acrecienta ... hasta fundamentar su novedad...con una percepción sensorial de la naturaleza que enfatiza sus dones en la misma sonoridad del vocablo que los designa” (PRIETO, 1998, p. 699). Este pasaje es el más famoso del poema por la riqueza de las descripciones y por la mezcla del mundo clásico y el insular, que ponen de manifiesto la novedad de la cultura americana. La complejidad de los modelos anotados no debe ser entendidos como una serie de conexiones superficiales, sino como resultado de la tendencia inclusiva de la épica, que busca representar una visión enciclopédica de la cultura que la produce (BEISSINGER, TYLUS, Y WOFFORD, 1999, p. 2). Este rasgo de inclusión aparece por medio del uso de varios recursos de la tradición literaria europea, que coexisten junto a la cultura local, expresada a través de una mitología y una naturaleza heterogéneas. Es esta tendencia la que permite a la poesía épica establecer conexiones entre diferentes culturas, de ahí que en el poema de Balboa la heterogeneidad cultural es uno de los modos de intercambio entre la cultura europea y la cultura local.

El primer verso comienza con la mención de tres frutas: guanábanas, jijiras y caimitos, imitando la preceptiva clásica sobre el paisaje en la poesía bucólica:

Sálenlo a recibir con regocijo  
de aquellos montes por allí cercanos,  
todos los semicapros del cortijo,  
los sátiros, los faunos y silvanos.  
Unos le llaman padre, y otros hijo;  
y alegres, de rodillas, con sus manos  
le ofrecen frutas con graciosos ritos,  
guanábanas, gegiras y caimitos.

Vinieron de los pastos las napeas,  
y al hombro trae cada una un pisitaco,  
y entre cada tres de ellas dos bateas  
de flores olorosas de navaco.  
De los prados que acercan las aldeas  
vienen cargadas de mehí y tabaco,  
mameyes, piñas, tunas y aguacates,  
plátanos y mamones y tomates.

Bajaron de los árboles en nagueas  
las bellas amadríades hermosas,  
con frutas de siguapas y macaguas  
y muchas pitajayas olorosas.  
De virijí cargadas y de jaguas  
salieron de los bosques cuatro diosas,  
Driades de valor y fundamento,  
que dieron al Pastor grande contento.

De arroyos y de ríos a gran prisa  
salen náyades puras, cristalinas,  
con mucho jaguará, dajao y lisa,  
camarones, biajacas y guabinas;  
y mostrando al pastor con gozo y risa  
de las aguas mil cosas peregrinas,  
de le ofrecieron y con gran prudencia  
le hizo cada cual la reverencia.

Luego sin detenerse un punto apenas  
vienen efedríades de las fuentes;  
y con mil diferencias de verbenas,  
coronadas las sienes y las frentes,  
esparcen por el aire las melenas,  
más que el oro de Arabia relucientes;  
y con plática dulce y regalada  
le dan el parabién de su llegada.

Luego de los estanques del contorno  
vienen las lumníades tan hermosas,  
que casi en el donaire y rico adorno  
quisieron parecer celestes diosas;  
y por regaladísimo soborno  
le traen al buen obispo, entre otras cosas,  
de aquellas hicoteas de Masabo  
que no las tengo y siempre las alabo.

(...)  
Las hermosas oréades dejando

el gobierno de selvas y montañas,  
a Yara van alegres, y cazando  
como suelen diversas alimañas.  
Y viendo al santo príncipe, humillando  
su condición y abiertas sus entrañas,  
le ofrecieron con muchas cortesías  
muchas iguanas, patos y jutías.  
(BALBOA, 2010, P. 110-113)

La novedad en este caso es que se trata de frutas y flores americanas, incorporadas en forma de catálogo o muestrario de la riqueza del lugar. La naturaleza americana irrumpe en el poema, por medio del recurso de la cornucopia tropical. Este motivo fue modificado por Balboa a partir de la experiencia de vivir en Cuba. El resultado es una escena que imita a los modelos clásicos y renacentistas con la marca diferenciadora de un doble registro: por un lado, hay una lectura culta que privilegia el valor sonoro del verso por encima del valor significativo (LARA, 1994, p. 247), siguiendo la tradición de la poesía épica clásica. Esta primacía por el “exotismo sonoro” (LARA, 1994, p. 249) combina en la enumeración léxicos indígenas y castellanos; y por el otro, hay una lectura sensorial, de un lector que reconoce la realidad americana descrita en el poema. En este universo de lectores, Balboa se sitúa como observador y traductor privilegiado, capaz de usar los códigos culturales europeos y sintonizarlos a la realidad americana. Esta singular experiencia de un español que vive en América queda plasmada en los versos que describen la cornucopia tropical, motivos insertos dentro de la pastoral que enmarca las escenas bucólicas del encuentro del obispo con los seres mitológicos.

De acuerdo con los modelos de imitación poética, Balboa usa vocablos indígenas de la flora y la fauna insular para describir la abundante naturaleza americana. La presencia de la fauna y la flora isleña en el poema sigue una tradición modélica que busca renovar la descripción del paisaje ideal proveniente del género de la égloga bucólica clásica de Teócrito y Virgilio, transformada por la égloga renacentista de Garcilaso. Entre los cambios más significativos pueden señalarse el uso de léxicos americanos y las descripciones acumulativas, las cuales, por su reiteración, buscan insistir en la abundancia y riqueza de las tierras americanas. Es decir, Balboa crea una imagen del paisaje diferente, modelada en las normas del género de la égloga bucólica clásica y renacentista, donde la fauna, la flora y los frutos tropicales tienen una visualización casi corpórea. Los elementos locativos del paisaje en el poema de Balboa se organizan por medio de un léxico indigenista contextualizado por los modelos de imitación de la poesía clásica y renacentista, y dan lugar a una etiología, es decir, a una fábula fundacional. Esta etiología americana, modelada en el motivo de la cornucopia tropical a partir de la imitación de las *Metamorfosis* de Ovidio y de la poesía de Garcilaso tiene como función construir un relato fundacional de lugares geográficos prominentes, de los árboles, las flores y las frutas americanas. Esto explica la relación entre las etiologías y la descripción del paisaje, y de forma especial, plantean la pregunta sobre cómo debe interpretarse este paisaje (WOFFORD, 1999, p. 242). La

transformación de las convenciones retóricas sobre la descripción del paisaje en los versos que comentamos, es la innovación principal de Balboa. El autor logra presentar al lector un paisaje diferente al de la tradición literaria europea, tarea que cumple especialmente con el uso de un léxico indígena para nombrar las frutas. De acuerdo con Michael Woods, el motivo de la cornucopia insiste en el preciosismo y preferencia en el detalle de la descripción, por medio de tres recursos (WOODS, 1978, p. 99-102). En primer lugar, con la idea de que el poeta está verdaderamente interesado en el tema. En segundo lugar, la necesidad de hacer enumeraciones amplificativas para demostrar la abundancia y riqueza de la naturaleza determina las descripciones acumulativas. Por eso Balboa incluye las estrofas de la cornucopia con un muestrario de frutas, vegetales y animales de deliciosas connotaciones gastronómicas. Este catálogo, junto al inventario de árboles y plantas insulares, modelado en la tradición ovidiana, producen un sentimiento territorial, porque se asocian al mundo americano ya que en el poema aparecen representados como productos endémicos de la zona geográfica descrita. Este sentimiento territorial pone de manifiesto la estrecha relación del poeta con la naturaleza americana, y es una marca de diferencia importante entre las descripciones del paisaje en Balboa. En tercer lugar, el preciosismo de las descripciones permite concentrar la atención en los detalles, y su capacidad de maravillar. Este es el logro más importante de la renovación del motivo clásico de la cornucopia tropical en el poema. Balboa pone de manifiesto una sensibilidad poética nueva hacia el paisaje y la naturaleza americana en la cual, a pesar de las convenciones de los modelos de imitación poética (Teócrito, Ovidio, Virgilio, Garcilaso, Camões, Ercilla, Castellanos), el autor privilegia el uso de un léxico indigenista como recurso para resaltar la diferencia entre los elementos locativos americanos y europeos. Balboa describe poéticamente el paisaje, las flores, la fauna, las frutas y otros aspectos de la naturaleza americana, como una realidad nueva, representada literariamente como una maravilla porque no tiene equivalente en la realidad europea. En este sentido la obra de Balboa se inserta en la tradición de las crónicas de la conquista de América que presentan al Nuevo Mundo como una maravilla.

Al seguir los modelos de imitación poética, Balboa prefiere usar vocablos de la fauna y la flora insulares para distanciarse de sus modelos europeos, y encontrar un espacio poético nuevo desde el cual la voz poética alcanza a diferenciarse de sus antecesores. En una primera lectura esta imitación puede aparecer como una continuación de la tradición poética del género bucólico, pero una lectura detenida nos permite ver además que hay una búsqueda de la diferenciación de la subjetividad poética. Es decir, la presencia de la fauna y la flora isleña en el poema sigue una tradición que busca renovar la descripción del paisaje bucólico ideal a partir de la inclusión de elementos provenientes de la naturaleza americana. En este sentido, Balboa sigue la tradición del bucolismo europeo que tiene un fuerte valor simbólico. Aunque es necesario aclarar que el simbolismo del poema de Balboa no puede ser totalmente entendido desde la perspectiva europea de la época, porque no hay en la



tradición de los modelos épicos un ámbito de referencia que incluya estos nuevos escenarios americanos y el vocabulario necesario para definirlos. Entre los cambios más significativos pueden señalarse, entre otros, la presencia de descripciones acumulativas de las frutas tropicales. Por lo tanto, Balboa consigue, a pesar del exotismo y extrañamiento de su descripción presentar una visión de un paisaje poético de acuerdo con las normas del género de la égloga, donde la fauna, la flora y los frutos tropicales alcanzan una visualización casi corpórea. Los elementos locativos del paisaje en el poema de Balboa se organizan en torno a los campos de Yara, pero en el pasaje de la ofrenda al obispo Cabezas también encontramos alusiones a otras regiones de la isla. El aspecto más significativo de la modificación de Balboa es que el plano de la realidad descrita sobrepasa, por su riqueza, los esquemas de los modelos literarios europeos. Es necesario insistir que una de las funciones de las etiologías en los poemas épicos es relatar el origen de lugares geográficos prominentes, de los árboles, las flores y las frutas. En este sentido Susanne Wofford señala que las etiologías tienen que ver con la descripción del paisaje en el poema, plantean la pregunta sobre cómo debe interpretarse este paisaje (WOFFORD, 1999, p. 242). En el poema de Balboa, la naturaleza americana aparece como elemento predominante frente a las convenciones literarias. Esta innovación se logra por la mención de la flora y la fauna tropicales, que se manifiestan como una naturaleza heterogénea en dos sentidos. En primer lugar, por su propia condición autóctona; y, en segundo lugar, por el lenguaje que nombra a esta flora y fauna, también formado por vocablos americanos.

Esta enumeración extensa de las frutas y animales cumple además con la función de enfatizar la autenticidad de los hechos narrados en el poema. Este era un recurso típico de la poesía de la época y alcanza su máximo desarrollo en el siglo XVII. Según aclara Michael Woods, el motivo de la cornucopia se caracteriza por su preciosismo y descripción detallada, a partir de dos momentos (WOODS, 1978, p. 100). En primer lugar, dando la impresión de que el poeta está cautivado por su tema, esto explica el énfasis de Balboa en la emoción, personificada en la bienvenida de los sátiros, ninfas, faunos y silvanos tributan al obispo. Balboa presenta a estos seres mitológicos en una intimidad con el obispo Cabezas Altamirano, que oscila entre los sentimientos de devoción cristiana y ambientación pagana, con escenas de adoraciones que incluyen la ofrenda de productos autóctonos de la fauna y flora insulares. En segundo lugar, la necesidad de hacer enumeraciones más extensas para demostrar la riqueza de la naturaleza determina las descripciones acumulativas. Así, vemos la escena de la cornucopia en el poema de Balboa que muestra en rápida sucesión un listado de frutas, vegetales y animales de deliciosas connotaciones gastronómicas: guanábanas, caimitos, mameyes, piñas, aguacates, plátanos, mamones, tomates, dajao, lisa, camarones, biajacas, guabinas, jicoteas, iguanas, patos y jutías. El preciosismo de las descripciones permite concentrar la atención en los detalles y su capacidad de maravillar. El valor mayor del recurso de la cornucopia en Balboa es la capacidad de representar lo nuevo con lo conocido, en una mezcla que necesariamente implica una conciencia de la diferencia

entre la naturaleza europea y la americana, vistas desde la perspectiva de América. Esta posición de la voz poética pone de manifiesto una sensibilidad hacia el paisaje y la naturaleza insulares en la que, a pesar de las convenciones de los modelos de imitación poética, Balboa mantiene la separación de los elementos americanos y europeos, que aparecen juntos, pero sin llegar a confundirse. Se destaca, en este caso de manera especial, la escena de las hamadriades en naguas donde la imagen poética se crea por una superposición de dos realidades opuestas, y en la que la presencia del vocabulario indígena sirve de signo de diferencia entre lo americano y lo peninsular. Esta superposición se alcanza por medio del símil de las hamadriades que tiene como objetivo resaltar los elementos diferenciadores entre ambas realidades, por un lado, las hamadriades recuerdan la tradición poética europea; mientras que las flores y frutas americanas, nombradas por medio de un vocabulario indígena, representan la realidad americana:

Bajaron de los árboles en naguas  
las bellas amadriades hermosas,  
con frutas de siguapas y macaguas  
y muchas pitajayas olorosas.

### Consideraciones finales

Esta renovación del tema del paisaje en Balboa aparece además en la imitación del motivo del jardín edénico, de larga trayectoria desde la Arcadia clásica, transposición poética de un paraíso terrenal como lugar de felicidad y vida serena. La descripción de la naturaleza insular como un jardín edénico sigue las convenciones de fuente de descanso y satisfacción (GIAMATTI, 1966, p. 179). A diferencia de los jardines de la tradición literaria clásica (Virgilio, *Eneida*, VI; *Bucólicas*, III) y renacentista (Ariosto, *Orlando furioso*, X; Camões, *Os Lusíadas*, IX), Balboa introduce una innovación importante, porque “vestir a las ninfas con ‘naguas’, aparte de privilegiar lo americano al colocarlo como signo junto a lo culto y a lo clásico, ‘cubaniza’ a las ninfas, las hace tangibles y las coloca del lado americano” (GOERGEN, 1993, p. 78). En la imitación de Balboa el jardín es emblemático de una valoración ética siguiendo la preceptiva horaciana de las admoniciones y los preceptos de la épica cristiana de Tasso. La inclusión de las figuras mitológicas en el escenario americano es un recurso adoptado por Balboa para cumplir con las normas del género; pero pone de manifiesto el conflicto causado por la apropiación de la maquinaria mitológica, siguiendo los preceptos de Tasso de subordinar la maquinaria mitológica pagana a las necesidades de la épica cristiana.

### Referencias bibliográficas

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. **La épica colonial**. Pamplona: Universidad de Navarra, 2000.  
BALBOA, Silvestre de. **Espejo de paciencia**. Ed. Raúl Marrero-Fente. Madrid: Cátedra, 2010.

- BEISSINGER, Margaret, Jane TYLUS y Susanne WOFFORD. **Epic Traditions in the Contemporary World. The Poetics of Community**. Berkeley: University of California Press, 1999.
- CASTELLANOS, Juan de. **Elegías de varones ilustres de Indias**. Ed. Gerardo Rivas Moreno. Bogotá: G. Rivas Moreno, 1997.
- CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europea y Edad Media latina**. México: FCE, 2004.
- CRUZ-TAURA, Graciella. **Espejo de paciencia y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba**. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- CRISTÓBAL, Vicente. La tradición clásica en la poesía de Luis Barahona de Soto. In: **De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto**, ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga, 2002, pp. 87-104.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de. **La Araucana**. ed. Isaías Lerner. Madrid: Cátedra, 1993.
- FERNÁNDEZ DOUGNAC, José. Naturaleza, topografía y mito en la poesía de Barahona de Soto. In: **De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto**. ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga, 2002, pp. 229-256.
- GIAMATTI, A. B. **The Earthly Paradise and the Renaissance Epic**. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- GOERGEN, Juana. **Literatura fundacional americana: El Espejo de paciencia**. Madrid: Pliegos, 1993.
- GONZÁLEZ, Lola. La naturaleza en el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa. In: **Arrabal 1** (1998), 13-22.
- HORACIO. **Odas y Epodos**, ed. Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal López. Madrid: Cátedra, 1990.
- LARA GARRIDO, José. **La poesía de Luis Barahona de Soto (Lírica y épica del Manierismo)**. Málaga: Servicio de Publicaciones, Diputación Provincial de Málaga, 1994.
- LERNER, Isaías. 'Garcilaso en Ercilla', **Lexis** 2 (1978), 201-221.
- LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel. **De Cortés valeroso y Mexicana**. ed. Nidia Pullés-Linares. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- MARRERO-FENTE, Raúl. **Poesía épica colonial del siglo XVI. Historia, teoría y práctica**. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- MARRERO-FENTE, Raúl. **Epic, Empire and Community in the Atlantic World: Silvestre de Balboa's Espejo de paciencia**. Lewisburg: Bucknell University Press, 2008.
- MONTERO, Juan. La égloga en la poesía española del siglo XVI: panorama de un género (desde 1543). In: **La égloga**. ed. Begoña López Bueno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pp. 183-206.
- OÑA, Pedro de. **Arauco domado**. ed. Ornella Gianesin. Pavia: Ibis, 2014.
- OSUNA, Rafael. Un caso de continuidad literaria: La silva *amoena*. In: **Thesaurus** 24 (1969), 377-407.
- OVIDIO. **Metamorfosis**. eds. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 2009.
- PRIETO, Antonio. **La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido**. Madrid: Cátedra, 1998.
- ROSES, Joaquín. Retórica y naturaleza en la Égloga cuarta de Barahona de Soto. In: **De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto**, ed. José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga, 2002, pp. 229-256.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio. **Mitología clásica**. Madrid: Gredos, 1995.

SAÍNZ, Enrique. **Silvestre de Balboa y la literatura cubana**. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

VEGA, Garcilaso de la. **Obra poética y textos en prosa**. ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 1995.

VIRGILIO. **Eneida**. ed. José Carlos Fernández Corte. Madrid: Cátedra, 2006.

WOFFORD, Susanne. Epic and the politics of the origin tale: Virgil, Ovid, Spenser, and Native American aetiology. In: **Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community**. ed. Margaret Beissinger, Jane Tylus, y Susanne Wofford. Berkeley: University of California Press, 1999, pp. 239-269.

WOODS, Michael J. **The Poet and the Natural World in the Age of Góngora**. Oxford: Oxford University Press, 1978.



SANTOS, Éverton de Jesus; GOIS, Gisela Reis de. *Canto General e South America Mi Hija: um olhar sobre “Alturas de Macchu Picchu”*. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. 27-43. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v92743>

**CANTO GENERAL E SOUTH AMERICA MI HIJA:  
UM OLHAR SOBRE “ALTURAS DE MACCHU PICCHU”**

**CANTO GENERAL AND SOUTH AMERICA MI HIJA:  
A LOOK AT “HEIGHTS OF MACCHU PICCHU”**

Éverton de Jesus Santos<sup>5</sup>  
PPGL/UFS/Capes

Gisela Reis de Gois<sup>6</sup>  
PPGL/UFS

**RESUMO:** “Alturas de Macchu Picchu”, segundo Canto do poema de Pablo Neruda *Canto General* (1950), é, segundo os críticos, o mais conhecido da epopeia. A escritora Sharon Doubiago, em *South America Mi Hija* (1992), faz com tal Canto um diálogo intertextual do qual sobressaem afinidades e diferenças, sendo o objetivo deste estudo investigar algumas das ressonâncias que esse diálogo propicia. Para tanto, a partir de pesquisa bibliográfica, baseada em autores como La Vega (1604), Steel (1967), Alegría (1981), Kirk (1993), Santí (2011), entre outros, e da apresentação e análise de excertos dos poemas *corpora*, as reflexões serão aqui fundamentadas. Evidencia-se que as noções de ruína e justiça poética contrastam pela forma como os escritores de algum modo resgatam narrativas componentes da história dos vencidos, colocando-as como um componente da identidade dos povos latino-americanos, resultando disso uma estratégia de vozeamento (seja do coletivo, seja de personagens individuais – mormente femininas, em Doubiago) que parte de um olhar para o passado com vistas à compreensão do presente.

**Palavras-chave:** *Canto General*. *South America Mi Hija*; Diálogo; América Latina; Vencidos.

<sup>5</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (PPGL), 2021. E-mail: [evertonufs2010@hotmail.com](mailto:evertonufs2010@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6100-3817>.

<sup>6</sup> Doutora em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (PPGL), 2020. E-mail: [gisela-reis@hotmail.com](mailto:gisela-reis@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8568-9382>.

**ABSTRACT:** “Alturas de Macchu Picchu”, second book from the poem by Pablo Neruda *Canto General* (1950), is, according to critics, the best known of the epic. The writer Sharon Doubiago, in *South America Mi Hija* (1992), makes with such book an intertextual dialogue from which stand out similarities and differences, that is why the purpose of this study is to investigate some of the resonances that this dialogue provides. For this purpose, bibliographic research was made based on authors such as La Vega (1604), Steel (1967), Alegría (1981), Kirk (1993), Santí (2011), among others, and the presentation and analysis of excerpts from *corpora* poems, the dialogue between them will be shown in this article. It is evident that the notions of ruin and poetic justice are contrasted by the way in which writers somehow redeem narratives that are components of the history of the defeated, placing them as a component of the identity of the Latin American peoples, resulting in a voicing strategy (be it from the collective, be it individual characters – mostly female, in Doubiago) that start from a look at the past with a view to understanding the present.

**Keywords:** *Canto General*; *South America Mi Hija*; Dialogue; Latin America. Defeated.

## Introdução

Poemas épicos conseguem tratar de uma diversidade de temas, mesmo quando utilizam um *epos*<sup>7</sup> conhecido e popularizado em outras formas, literárias ou não, atualizando-o. Sob esse prisma, o fio que coordena as discussões propostas neste estudo é exatamente este: as obras literárias aqui investigadas, respectivamente de Pablo Neruda e Sharon Doubiago, *Canto General* (1950) – mais especificamente seu Canto II, “Alturas de Macchu Picchu” –, e *South America Mi Hija* (1992), que dialoga diretamente com o mencionado Canto, apresentam visões da história e da comunidade latino-americanas em diferentes esferas, sendo a das ruínas, por um lado, e a do desejo de justiça, por outro, somente algumas delas.

Contextualizando o citado Canto, Cedomil Goic (1971) diz que “Alturas” tem forma de elegia heroica ou de elegia política, sendo a elegia um gênero poético caracterizado pelo tom de lamento e melancolia. O eu lírico/narrador se defronta com as ruínas de uma comunidade morta e seus vestígios, assim compondo a situação lírica de meditação sobre a morte, lamentação e consolação, partes típicas da elegia. Goic (1971) também ressalta que o catálogo de figuras que aparece no Canto é de nomes simples de quase anônimos operários ou seus humildes ofícios, sendo enumerados como heróis e, assim, dignificando os humilhados e ofendidos resgatados e preservados pela memória.

Assim, partindo da já mencionada atualização do *epos*, buscamos investigar, a partir de “Alturas de Macchu Picchu”, abordando alguns dos seus principais aspectos em *Canto General* ([1950] 2011), algumas ressonâncias significativas que Doubiago (1992) reforça ao criar, digamos, intertextualmente<sup>8</sup>, um diálogo com o Canto II da epopeia nerudiana. Tal investigação se dará mediante a apresentação e análise de alguns excertos dos poemas e a revisão bibliográfica baseada em críticos para fundamentar nossas reflexões, constituindo-se como procedimentos metodológicos utilizados ao longo do estudo.

---

<sup>7</sup> O *epos* é a camada material e imaterial que, ao se manifestar em epopeias, formas épicas híbridas ou outras linguagens, traduz-se como conjunto de manifestações que transmite um repertório integrante da identidade sociocultural, conforme explicita Anazildo Vasconcelos da Silva (2007).

<sup>8</sup> Entendemos intertextualidade, neste artigo, como referência a outros textos, “poética de textos em movimento”, “empréstimo ou retomada para a economia geral da obra”, como a compreende Tiphaine Samoyault (2008).

Na primeira parte do texto, faremos amplas considerações no tocante a “Alturas de Macchu Picchu”, de modo a identificar sua significação e importância na obra, uma vez que serve de ponto de partida para alguns dos trechos de *South America Mi Hija*, sendo esta, por seu turno, comentada na segunda parte. Almejamos, com isso, evidenciar afinidades e distanciamentos entre os textos, tendo em vista a potencialidade que a poesia épica, no que tem de renovação do gênero, demonstra literariamente – ao escritor, ao poema, ao leitor.

### **“Alturas de Macchu Picchu”: uma América arruinada**

Iniciamos este tópico com algumas considerações de Enrico Santí, editor do poema épico de Neruda que, além de uma excelente introdução ao texto e aos cantos, também traz notas de rodapé bastante elucidativas ao longo da obra. Acerca de “Alturas de Macchu Picchu”, o estudioso expõe que a primeira edição do poema apareceu na *Revista Nacional de Cultura*, de Caracas, em agosto de 1946, haja vista *Canto General* ter poemas publicados ao longo da década de 1940 e somente ser integralmente lançado no México na década seguinte, quando o citado Canto já constava incluído como o segundo – assim como em todas as edições – da composição poética nerudiana cujo tema é a história da América Latina, mas pelo ponto de vista dos vencidos e não da história dita oficial.

Vale destacar que, segundo Santí, “Alturas de Macchu Picchu” é “uno de los poemas más antologados, traducidos y comentados de Pablo Neruda, un clásico de la literatura hispanoamericana y de la poesía universal” (2011, p. 137)<sup>9</sup>, sendo fruto do impacto causado em Neruda de uma viagem que fez à cidade pré-incaica de Machu Picchu, no Peru<sup>10</sup>, em 22 de outubro de 1943. A produção do poema ocorreu dois anos depois, já no Chile, entre agosto e outubro de 1945, ocorrendo, no ano seguinte, como já mencionado, sua publicação.

Chama atenção, no tocante ao título do poema, que Neruda entrevistou literariamente no nome da cidadela ao inserir um “c” em “Machu”, tornando-o “Macchu”, o que, segundo Santí (2011, p. 137), “melhora” a ortografia tradicional ao “crear una simetría tipográfica entre los dos elementos que también refleja la estructura del poema: sus doce letras corresponden a los doce cantos del poema, y estos, a su vez, a las doce horas del día o doce meses del año”<sup>11</sup>. Nesse sentido, observamos que, de

---

<sup>9</sup> “um dos poemas mais antologados, traduzidos e comentados de Pablo Neruda, um clássico da literatura hispano-americana e da poesia universal” (tradução nossa).

<sup>10</sup> Outras informações trazidas por Santí (2011) se referem a Machu Picchu, que se localiza na Cordilheira dos Andes, a alguns quilômetros de Cuzco, na província de Urubamba, a uma altura de 2.500 metros. Trata-se de uma pequena cidade de cerca de 700 metros de comprimento por 400 de largura, rodeada por precipícios e cavernas, com dois grandes quadrados abertos que são contrabalanceados com uma rede de escadas que conectam a parte alta, Hanan, e a parte baixa, Hurin, além de contar com uma área de agricultura que ocupa dois níveis do morro. Tem um total de 216 edifícios, palácios, templos e miradores, todos em ruínas, ocupando toda a área.

<sup>11</sup> “criar uma simetria tipográfica entre os dois elementos que também reflete a estrutura do poema: suas doze letras correspondem aos doze cantos do poema, e estes, por sua vez, às doze horas do dia ou aos doze meses do ano” (tradução nossa).



modo inventivo, “Macchu Picchu” se torna uma referência de lugar emblemático da América por lhe ser associado o símbolo da destruição e da ruína a que chegaram os povos e as povoações dessa parte do globo, pelas mãos de invasores estrangeiros europeus, a partir do século XVI.

Em suas *Memórias*, o poeta chileno narra o episódio de sua visita, em 1943, às ruínas da “ciudadela carcomida y roída por el paso de los siglos” e a visão que teve das antigas construções de pedra cercadas pelos Andes verdes, evidenciando que se sentiu “infinitamente pequeño en el centro de aquel ombligo de piedra; ombligo de un mundo deshabitado, orgulloso y eminente, al que de algún modo yo pertenecía. Sentí que mis propias manos habían trabajado allí en alguna etapa lejana, cavando surcos, alisando peñascos” (2008, p. 204)<sup>12</sup>. Além disso, o sentimento de pertencimento a algo maior, como uma transnacionalidade, arrebatou o poeta e lhe deu material para que, ao invés de escrever, como estava fazendo, apenas sobre o Chile, passasse a escrever sobre a América: “Me sentí chileno, peruano, americano. Había encontrado en aquellas alturas difíciles, entre aquellas ruinas gloriosas y dispersas, una profesión de fe para la continuación de mi canto” (NERUDA, 2008, p. 205)<sup>13</sup>.

Assim, a instância de enunciação – o eu lírico/narrador –, imbuída de sua missão e transformada pela aventura, dispõe-se a falar pelo coletivo, pelo povo americano, especialmente os que morreram e/ou estão à margem, mas que são colocados, em *Canto General*, como heróis, por isso figuram no centro do relato. Quanto a Machu Picchu, por sua vez, o lugar que foi paradigma para a escrita da obra e onde se deu, digamos, a conversão do poeta, é descrita em versos como estes:

Alta ciudad de piedras escalares,  
por fin morada del que lo terrestre  
no escondió en las dormidas vestiduras.  
En ti, como dos líneas paralelas,  
la cuna del relámpago y del hombre  
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.  
Pala perdida en la primera arena.

Esta fue la morada, este es el sitio:  
aquí los anchos granos del maíz ascendieron  
y bajaron de nuevo como granizo rojo  
(NERUDA, [1950] 2011, p. 143-144).<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> “ciudadela carcomida e roída pelo passar dos séculos”; “infinitamente pequeno no centro daquele umbigo de pedra, umbigo de um mundo desabitado, orgulhoso e eminente, ao qual de algum modo eu pertencia. Senti que minhas próprias mãos tinham trabalhado ali em alguma etapa distante, cavando sulcos, alisando penhascos” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “Senti-me chileno, peruano, americano. Tinha encontrado naquelas alturas difíceis, entre aquelas ruínas gloriosas e dispersas, uma profissão de fé para a continuação de meu canto” (tradução nossa).

<sup>14</sup> “Alta cidade de pedras escalares,/ por fim morada do que o terrestre/ não escondeu nas adormecidas vestimentas./ Em ti, como duas linhas paralelas,/ o berço do relâmpago e do homem/ embalavam-se num vento de espinhos. // Mãe de pedra, espuma de condores. // Alto arrecife da aurora humana. // Pá perdida na primeira areia. // Esta foi a morada, este é o lugar:/ aqui os largos grãos do milho subiram/ e de novo tombaram como granizo vermelho” (NERUDA, 2010, p. 51, tradução Paulo Mendes Campos).

Ao assinalar a constituição de Machu Picchu como pedregosa (“cidade de pedras escalares” e “Mãe de pedra”), mas também sua altitude (“Alta cidade” e “Alto arrecife”), faz-se referência, respectivamente, ao principal material com que foi edificada a cidade, cuja estrutura era basicamente composta de pedras, e ao fato de ter sido construída a cerca de 2.500 metros de altitude, numa montanha no vale do Urubamba, sendo forjada como morada do terrestre e berço do relâmpago e do homem. Ademais, é chamada de “Pá perdida” por causa da Conquista espanhola, que dizimou a civilização inca, assim como é ressaltado o cultivo do milho como próprio dos nativos.

No entanto, ao mesmo tempo que se ressalta a subida dos grãos, destaca-se sua queda como “granito vermelho”, como se as sementes estivessem manchadas de sangue. Nesse âmbito, a partir da exposição de Machu Picchu e de sua importância tanto para a escrita de *Canto General* quanto para a economia da obra – já que entre os Cantos I e II há um distanciamento temporal de quatro séculos e meio de história latino-americana –, a cidade pré-colombiana sobressai, geograficamente, como esse lugar mais alto a partir do qual toda a América passou a ser significativa para Neruda, num momento de revelação, sendo as alturas o centro geográfico da epopeia, uma vez que metonimicamente representaria o continente, bem como o “paraíso perdido” do Canto I – “La lámpara en la tierra”.

Acerca de “Alturas de Macchu Picchu”, Santí explica o seguinte:

A su vez, la sección II (*Alturas de Macchu Picchu*) es un poema de conversión que profesa solidaridad con la realidad americana en el presente histórico actual. Que no estamos ya en el tiempo de la sección anterior resulta evidente: la presencia de ruinas supone un lapso de tiempo en el que fue hecha su construcción y ocurrió su decadencia. Son ellas las que delatan que el tiempo ha transcurrido entre la primera sección y la segunda. Entre una y otra hay una elipsis dramática: no se nos muestra lo que transcurrió entre la construcción de las civilizaciones indígenas con que termina la sección I y las ruinas con que tropezamos en la II. [...] ¿Qué ocurrió entre el Génesis de la sección I y las ruinas de la II? ¿Qué historia se debe “contar”? Lo que ocurrió es lo que pasarán a contar, o reconstruir, las secciones III a VII: descubrimiento, conquista, violencia, sometimiento, rebelión, traición, dictadura, revolución, reflexión y descubrimiento de la tierra natal; es decir, todos los eventos que transcurren durante los casi cinco siglos que median entre 1943 (fecha explícita del primer poema de *Los conquistadores*) y 1949 (el del “Epílogo” de *La arena traicionada*) y que, condensados y telescopados, habían sido eclipsados en la elipsis entre las secciones I y II (2001, p. 93-94).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> “Por sua vez, a seção II (Alturas de Macchu Picchu) é um poema de conversão que professa solidariedade com a realidade americana no atual presente histórico. É evidente que ainda não estamos no tempo da seção anterior: a presença de ruínas supõe um período de tempo em que sua construção foi feita e sua deterioração ocorreu. São elas que revelam que o tempo passou entre a primeira seção e a segunda. Entre uma e outra, há reticências dramáticas: não é mostrado o que aconteceu entre a construção das civilizações indígenas com a qual a seção I termina e as ruínas que encontramos na II. [...] O que aconteceu entre o Génesis da seção I e as ruínas da II? Que história deve ser “contada”? O que aconteceu é o que passarão a contar ou reconstruir as seções III a VII: descoberta, conquista, violência, submissão, rebelião, traição, ditadura, revolução, reflexão e descobrimento da terra natal; ou seja, todos os eventos que ocorreram durante os quase cinco séculos que mediam entre 1943 (data explícita do primeiro poema de *Os Conquistadores*) e 1949 (o do “Epílogo” de *A areia traída*) e que, condensados e telescópicos, foram eclipsados na elipse entre as seções I e II” (tradução nossa).

Diante disso, a queda ou ruína anunciada no Canto II é a tônica daquilo que o eu lírico/narrador explana ao olhar retrospectivamente, mostrando como, no presente da enunciação, é preciso se fazer justiça poética e reconstrução histórica. E esse desejo é expresso ao final do poema em questão:

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda  
zona de tu dolor diseminado.  
No volverás del fondo de las rocas.  
No volverás del tiempo subterráneo.  
No volverá tu voz endurecida.  
No volverán tus ojos taladrados.  
[...]  
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.  
[...]

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre  
(NERUDA, [1950] 2011, p. 153-154).<sup>16</sup>

Nesses versos, constatamos a forma como o eu lírico/narrador do poema se dirige aos mortos, pedindo-lhes que falem pela boca dele, tornando-o, com isso, porta-voz e testemunha das dores vividas. É, por conseguinte, uma invocação não tradicional, visto que, por exemplo, nas epopeias clássicas, a instância de enunciação em geral se dirige às musas solicitando inspiração. No caso em tela, o que é pedido é que a fala de uma coletividade passada, morta, silenciada pelo tempo e pelos pudores ressoe abundantemente para que se obtenha a possibilidade de mudança, de justiça, ou ao menos a restituição desse lugar de fala, de dizer, de atuar que precisa ser explorado.

Logo, essa invocação é uma maneira de anunciar que, na continuação do poema, entre os Cantos III e VII, serão narradas as histórias das dores latino-americanas, com os mais variados eventos e situações, como destacado por Santí (2011). As ruínas a partir das quais se evidencia isso são, pois, o fulcro desse contar: simbolizam tudo aquilo que, no presente, fica do que foi construído pelos homens na América, e isso desde o Gênesis do Canto I – situado basicamente no ano de 1400 – até os anos da década de 1940, quando os poemas de *Canto General* são escritos, isto é, trata-se de uma revisitação aos quatro séculos e meio de história do continente americano.

---

<sup>16</sup> “Sobe para nascer comigo, irmão. // Dá-me a mão aí da profunda/ zona de teu pudor disseminado./ Não voltarás do fundo das rochas./ Não voltarás do tempo subterráneo./ Não voltará a tua voz endurecida./ Não voltarão teus olhos verrumados./ [...] / Venho falar por vossa boca morta. / [...] / // Dai-me o silêncio, a água, a esperança. // Dai-me a luta, o ferro, os vulcões. // Apegai a mim os corpos como ímãs. // Aflui a minhas veias e a minha boca. // Falai por minhas palavras e meu sangue” (NERUDA, 2010, p. 61-63, tradução Paulo Mendes Campos).

É interessante destacar, ainda, que, ao dizer “Falai por minhas palavras e meu sangue”, a instância de enunciação, que também afirma “Venho falar por vossa boca morta”, se mistura àqueles a quem conclama, isto é, aos antepassados que um dia viveram em Machu Picchu antes de se tornar uma cidadela composta por ruínas, mas não só isso: por extensão, aqueles a quem se referem os versos anteriores são o conjunto da massa latino-americana, o povo, aquele que passou pelos martírios e ficou no fundo das rochas, no tempo subterrâneo, que teve a voz endurecida e os olhos verrumados. A voz, assim, se constitui não como unidade no sentido de “um”, mas no de “união”, “junção”, “congregação”, porque somente dessa forma existe a possibilidade de soar mais forte e ser mais ouvida, pois múltipla, pois muitos-como-um.

Acerca disso, Goic (1971) destaca que os sujeitos de quem se fala nesse Canto são resgatados do olvido, são ganhados para a fama, seu nome ou sua condição são eternizados e, com isso, são dignificados poeticamente. Por sua vez, a voz que conta/canta, em visionária identificação com os mortos, aspira a ser a intermediária da voz autêntica do originário, por vezes inaudível, o vozeamento que se vincula aos enterrados para que os “silenciados silenciosos”, como escreve o estudioso, sejam inscritos na história.

Já Fernando Alegría escreve que “Alturas de Macchu Picchu” “Es el poema que señala la conjunción de los elementos ideológicos desde los cuales se hará posible desentrañar la significación de *Canto general*” (1981, p. xv)<sup>17</sup>, ou seja, pela carga simbólica e ideológica que esse Canto possui, na medida em que estabelece o posicionamento do poeta/eu lírico/narrador diante das problemáticas que aborda, essa parte do épico nerudiano se faz tão importante pela sua densidade em nome de uma virada histórica em que os vencidos são postos como vencedores, nessa justa releitura, da história latino-americana.

Em face das discussões e dos comentários críticos postos até aqui, Alegría assim resume sua análise acerca do Canto II de *Canto General*:

El personaje central está frente a las ruinas incaicas sobrecogido por el asombro, bajo el presentimiento de una revelación que habrá de llevarlo a una síntesis histórica de transcendencia épica. Como el héroe romántico del siglo XIX, ante la majestad del paisaje se detiene a repasar las dolorosas alternativas de la persecución y el exilio, la angustia, soledad y nostalgia del proscrito. Esta actitud pasiva aparece envuelta en un tono de tristeza metafísica. El tema de las ruinas lo lleva a la conciencia de la muerte en la rutina enajenada del hombre. Nos vamos muriendo a diario, como el árbol pierde sus hojas otoñales. Pero no es tal confrontación con la muerte en sí lo que conmueve profundamente al personaje: es, más bien, el destino del hombre que habitó este mundo de piedra y construyó día a día la fortaleza de su propia muerte. He aquí, se dice, un imperio construido sobre explotación, sufrimiento y hambre. Invita, entonces, al anónimo esclavo a levantar desde su tumba de granito y a encarnarse en la voz y en la sangre del poeta para reasumir su destino de lucha (1981, p. xv).<sup>18</sup>

<sup>17</sup> “É o poema que assinala a conjunção dos elementos ideológicos desde os quais se fará possível desentranhar a significação de *Canto general*” (tradução nossa).

<sup>18</sup> “O personagem central está enfrentando as ruínas incas, assombrado pelo espanto, sob o pressentimento de uma revelação que o levará a uma síntese histórica de transcendência épica. Como o herói romântico do século XIX, antes da

Isso posto, o que sobressai, em “Alturas de Macchu Picchu”, segundo o estudioso, é a unidade do ser no sofrimento, porque não está sozinho, e no ato de sacrifício pela liberdade. O que se denuncia desde então é a forma como, em um processo, a América foi assaltada, destruída e violada, deixada em ruínas, com os valores autóctones contrapostos aos ocidentais, dos invasores vistos como descobridores. Mas, acima do ódio e da violência, se levanta um espírito de renovação e justiça, digno de um novo tempo e de novos povos que se envolvem em novas lutas – uma delas pela liberdade, outra pela identidade, entre tantas outras.

Feitos esses esclarecimentos e considerações acerca de “Alturas de Macchu Picchu” e sua função e significação no épico nerudiano, passemos agora ao diálogo intertextual estabelecido com esse Canto por Doubiago (1992).

### **South America Mi Hija: latino-americanas resgatadas**

O épico *South America Mi Hija* (1992) trata da viagem de mãe e filha para Colômbia, Equador e Peru em 1979. Quando a filha de 15 anos perguntou, em frente a um altar onde os incas tinham sacrificado virgens, se existia algum homem bom, a mãe/autora produziu o livro como uma tentativa de resposta, contendo tanto a descrição da viagem delas quanto situações enfrentadas por mulheres – mitológica e historicamente. É interessante destacar que a autora, Sharon Doubiago, nasceu na Califórnia e é mestre em Inglês pela Universidade da Califórnia, é escritora<sup>19</sup> e em algumas ocasiões professora visitante em universidades.

A proposta de Doubiago foi a de retomar um épico estabelecido no cânone ocidental – através de referências a Neruda e ao poema “Alturas de Macchu Picchu” – e reescrever a história da América do Sul, dando ênfase às mulheres que participaram da formação do continente. A autora afirmou em entrevista que o interesse nesse épico é pelo fato de nele ser valorizada a ação do homem, de maneira que as mulheres não figuram como parte formadora da América Latina: “*I mean, the heart of Neruda’s fantastic poem of Macchu Picchu [...] is about and adressed to men – [...] There’s no mention of women, of a single woman in Neruda’s poem*” (DOUBIAGO, 2009, p. 196)<sup>20</sup>, o que também é apontado por Santi

---

majestade da paisagem, ele se detém para rever as dolorosas alternativas de perseguição e exílio, a angústia, a solidão e a nostalgia do fora da lei. Essa atitude passiva parece envolta em um tom de tristeza metafísica. O tema das ruínas o leva à consciência da morte na rotina alienada do homem. Estamos morrendo diariamente, pois a árvore perde suas folhas de outono. Mas não é esse confronto com a própria morte que toca profundamente o personagem: é, antes, o destino do homem que habitou esse mundo de pedra e construiu dia após dia a força de sua própria morte. Aqui, diz-se, um império construído sobre exploração, sofrimento e fome. Convide, então, o escravo anônimo a levantar-se de sua tumba de granito e encarnar na voz e no sangue do poeta para retomar seu destino de luta” (tradução nossa).

<sup>19</sup> Vale destacar que, antes de escrever *South America Mi Hija*, Doubiago já havia se dedicado à escrita sobre povos indígenas em *Hard Country*.

<sup>20</sup> “Eu quero dizer, o coração do fantástico poema de Macchu Picchu de Neruda [...] Não há menções a mulheres, a uma única mulher no poema de Neruda” (tradução nossa).

(2011) – ao mostrar que, dos mais de 15 mil versos de *Canto General*, apenas 100 são dedicados a figuras femininas – e outros críticos<sup>21</sup>.

Ao reescrever a história da América, o canto “Alturas de Macchu Picchu” é retomado no poema épico de Doubiago diversas vezes. A emulação acontece pela imitação da concepção criativa, pelo uso e reescrita de fragmentos do canto e pela menção a Neruda. Além de se tratar de um poema sobre o deslocamento na América do Sul que se encerra na cidadela de Machu Picchu, em *South America Mi Hija* existem 19 trechos do Canto de Neruda sendo reutilizados como epígrafe, título, subtítulo e como versos do poema. Um desses fragmentos é utilizado e depois replicado com a alteração dos agentes: “Stone within stone, and woman, where was she?/ Air within air, and woman, where was she?/ Time within time, and woman, where was she?” (DOUBIAGO, 1992, p. 209)<sup>22</sup>. Nessa citação, as palavras *man* e *he* (homem e ele) são substituídas por *woman* e *she* (mulher e ela). Essa emulação da concepção criativa estabelece um paralelo de relevância entre os homens e as mulheres, ambos estão presentes na construção de Machu Picchu e da América Latina.

Contudo, infelizmente, a participação delas não é lembrada, nem festejada na História da América. Se pensarmos que a ocorrência de sacrifícios de mulheres em nome de divindades existia para o benefício de toda uma comunidade, comum não apenas na sociedade inca, mas também em sociedades pré-incas, por que elas não são dignificadas? Por que elas não são lembradas? Ademais, se Neruda pode dar crédito aos homens que construíram os monumentos e as cidades, por que não se lembrar dessas vidas femininas que serviram a um bem maior? Dessa maneira, uma característica do épico de Doubiago é o caráter trágico por conta do resgate de narrativas violentas contra as mulheres. Através de diversas estratégias, as mulheres que participaram do tecido social inca, e outras cujas narrativas são mais recentes, mas possuem histórias emblemáticas, são resgatadas do esquecimento. As narrativas delas são silenciadas no macrocosmo da sociedade, porém, no poema de Doubiago, elas são associadas à narração da viagem, formando um canto uníssono de várias vozes. *South America Mi Hija* traz à superfície as tragédias que ocorreram, na esperança de que uma consciência se estabeleça, e, assim, evitemos a repetição no futuro.

Como a intenção era reconhecer a diversidade latino-americana, o poema de Doubiago vai na direção de resgatar figuras femininas tanto no nível mítico quanto no histórico. *South America Mi Hija* apresenta dois objetivos: por um lado, a tentativa do resgate do relacionamento entre mãe e filha, e, por outro lado, há a retomada de narrativas silenciadas, em sua maioria de mulheres. A proposição do poema épico apresenta dois paralelos: um entre a catábase de Perséfone – jornada ao Hades – e a

---

<sup>21</sup> Ver Santos (2019), em estudo sobre a presença de personagens femininas em *Canto General* e *Latinomérica* (2001), de Marcus Accioly.

<sup>22</sup> Pedra dentro de pedra, e mulher, onde ela estava?/ Ar dentro de ar, e mulher, onde ela estava?/ Tempo dentro do tempo, e mulher, onde ela estava? (tradução nossa).

viagem de mãe e filha da porção Norte à porção Sul da América; e outro entre a busca horizontal de Deméter pela filha e o resgate do passado histórico e mítico de mulheres que ficaram perdidas no percurso da História feito pelas protagonistas, o que pode ser visto no fragmento a seguir:

*Persephone's vertical descent  
Demeter in her grief wandering horizontally*

*This journey backward in time and downward in Earth  
this search for the lost cities, the untraveled,  
this ache for the lost daughters, the unknown  
mothers, this quest  
for the self  
this evolution of the human, holy hejira  
beyond gender identity  
(DOUBIAGO, 1992, p. 78).<sup>23</sup>*

Uma estrutura recorrente no poema épico é o uso do toque na rocha. Para as sociedades inca e pré-incas, as pedras representavam mais do que uma forma de moradia, elas estabeleciam contato com os seres divinos e fazem parte da narrativa do gênesis mítico de algumas sociedades latino-americanas. Portanto, ao retirar do silenciamento as narrativas dessas mulheres, mãe e filha acessam as narrativas do passado pela visita e pelo toque nas pedras, como pode ser visto a seguir: “*I touch the smooth white squares,/ Neruda's stone within stone/ Hear the girls/ Buried alive in the foundations*” (DOUBIAGO, 1992, p. 187)<sup>24</sup>. Essas garotas podem ser entendidas como as capacochas – sacrifícios humanos comumente feitos com meninas – ou como as próprias *acllas*, que eram mulheres moradoras de um santuário recluso do restante da sociedade e que viviam para o culto do deus sol ou da deusa lua. Uma porção dessas mulheres poderia ser utilizada como sacrifício humano.

Em outros momentos do poema, essas que serviram como copacochas são lembradas. Ao visitarem o Convento das Virgens do Sol, atual Convento Santa Catalina, a filha pergunta “o que é uma virgem?”, e então é retomada a questão da violência com a menção às jovens enterradas vivas nas fundações do convento que visitavam. De acordo com Paul Steele (1967), as mulheres escolhidas ou *aclla* eram moças que serviam ao culto do sol e da lua. Além disso, o estudioso afirma que elas eram frequentemente selecionadas como segunda esposa. Vejamos:

*Outside the Palace of the Serpents  
We stand before the convent,  
The Virgins of the Sun.  
My girl, mi Mama Shawn, mi ñusta, mi  
Nacida inocente asks*

*“What is a virgin, Mom?”*

---

<sup>23</sup> “A descida vertical de Perséfone/ Demeter em sua dor vagando horizontalmente // Esta jornada pelo passado e verticalmente pela Terra/ essa busca pelas cidades perdidas, o não viajado/ essa dor pelas filhas perdidas, o desconhecido/ mães, essa busca/ pelo eu/ essa evolução do humano, sagrada emigração/ além da identidade de gênero” (tradução nossa).

<sup>24</sup> “Eu toco os macios quadrados brancos,/ pedra de Neruda dentro de pedra/ Ouço as garotas/ Enterradas vivas na fundação” (tradução nossa).



[...]

*I touch the smooth white squares,  
Neruda's stone within stone  
Hear the girls  
Buried alive in the foundations  
Their screams at sixteen  
Against culture's  
Scale of beauty  
(DOUBIAGO, 1992, p. 186-187).<sup>25</sup>*

Segundo Inca Garcilaso de La Vega (1604), havia dois tipos de conventos: um em honra ao Sol e outro para o Rei Inca. As mulheres eram chamadas de escolhidas porque eram selecionadas pela beleza ou por sua linhagem com os incas. Elas ainda tinham de ser virgens para então serem levadas ao convento com cerca de oito anos de idade: *“Por tanto habían de ser legítimas de la sangre real, que era la misma del Sol. Había de ordinario más de mil y quinientas monjas, [...]”* (LA VEGA, 1604, p. 175)<sup>26</sup>. Aquelas que iriam para o convento em honra ao Sol deveriam necessariamente ser descendentes de incas, não poderiam ser mestiças, além de precisarem ser virgens. Caso esse voto fosse quebrado, a lei estabelecia que:

*Para la monja que delinquiese contra su virginidad había ley que la enterrasen viva y al cómplice mandaban ahorcar. Y por que les parecía (y así lo afirmaban ellos) que era poco castigo matar un hombre solo por delito tan grave como era atreverse a violar una mujer dedicada al Sol, su Dios y padre de sus Reyes, mandaba la ley matar con el delincuente su mujer e hijos y criados, y también sus parientes y todos los vecinos y moradores de su pueblo y todos sus ganados, [...] (LA VEGA, 1604, p. 178).<sup>27</sup>*

Já no convento em honra ao Rei Inca, ainda de acordo com La Vega, as mulheres podiam ser mestiças, coletadas do povo. Mas deveriam ser belas e virgens. Quando uma delas era pedida pelo Rei Inca, ela se tornava uma concubina e não podia retornar ao convento, apenas à sua terra de origem se dispensada por ele. Caso ainda no convento, a mesma lei para as Virgens do Sol aplicava-se às virgens do Rei: ela, o amante, a família e os amigos seriam todos mortos caso desobedecessem e ela não fosse mais uma virgem. Segundo La Vega (1604), não há registros de que alguma vez a lei foi aplicada.

---

<sup>25</sup> “Fora do Palácio das Serpentes/ Nós estamos diante do convento,/ As Virgens do Sol./ Minha garota, minha Mama Shawn, minha ñusta, minha/ Nascida inocente pergunta // ‘O que é uma virgem, mãe?’ // [...] // Eu toco nos quadrados brancos suaves,/ Pedra de Neruda dentro de pedra/ Ouça as garotas/ Enterradas vivas nas fundações/ Seus gritos aos dezesseis/ Contra a escala de beleza/ Da cultura” (tradução nossa).

<sup>26</sup> “Portanto, elas deveriam ser legítimas do sangue real, que era o mesmo do Sol. Havia normalmente mais de mil e quinhentas freiras, [...]” (tradução nossa).

<sup>27</sup> “Para a freira que cometeu crimes contra sua virgindade, havia uma lei que a enterraria viva e o cúmplice era mandado à forca. E porque lhes parecia (e eles disseram isso) que era pouco castigo matar um homem apenas por um crime tão grave quanto ousar estuprar uma mulher dedicada ao Sol, seu Deus e pai de seus reis, ordenava a lei que matasse a esposa e filhos e servos do agressor, e também seus parentes e todos os vizinhos e habitantes de sua cidade e todo seu gado, [...]” (tradução nossa).

Os sacrifícios não eram utilizados apenas na sociedade inca, e isso é demonstrado no poema através da visitação ao sítio arqueológico de Chan Chan – pertencente ao Reino Chimú antes de ser conquistado pelos incas (STEELE, 1967) –, na costa norte do Peru, onde as mulheres que serviam ao rei, na ocasião da morte dele, eram sacrificadas e empilhadas junto ao tesouro. Vários túmulos – centenas deles – foram encontrados com uma estimativa de 13 a 300 mulheres sacrificadas em cada vala, provavelmente com o líder (BENSON; COOK, 2001). No poema, consta o seguinte:

*Out the window the stone temple of Sechín,  
pre-Chavin, about 1500 B.C.  
faced with five hundred carved monoliths  
depicting battle scenes, men  
[...]*

*In Chan Chan on the death of each king  
his attendant women were sacrificed  
buried in a mound together  
with his treasure.*

*[...]  
the biggest mound contained  
the bodies of a thousand  
(DOUBIAGO, 1992, p. 54).<sup>28</sup>*

A questão em torno dos sacrifícios não é como essas mulheres se sentiam ao fazerem algo pela comunidade delas, mas a recorrência do uso do corpo feminino. O grupo social que era levado à clausura era feminino, e os critérios utilizados para isso eram a virgindade e a beleza, o mesmo com relação aos sacrifícios. Se observarmos os registros jornalísticos atuais, perceberemos que essas temáticas continuam atuando na definição dos papéis femininos, pois as mulheres são frequentemente condicionadas ao que o corpo delas pode oferecer. Algo que não é abordado no poema e que precisa de esclarecimento é que as copacochas não eram exclusivamente compostas por mulheres, existem estudos que afirmam que os meninos também podiam ser um sacrifício humano.

No que concerne à estruturação do plano histórico, é relevante mencionar que o conceito de História que é observado no poema em questão não é uma descrição linear de eventos que destacam fatos grandiosos de determinada comunidade, como tradicionalmente acontece com poemas épicos. *South America Mi Hija* tem uma característica fragmentária bem acentuada. Ademais, não apenas as narrativas de mulheres anônimas que participaram das sociedades inca e pré-incaicas são resgatadas. Outras mulheres que foram esquecidas no percurso histórico da América Latina, mas que possuem narrativas relevantes, como de muitas outras, para entendermos um pouco mais sobre a formação do nosso continente e as posições sociais reservadas às mulheres, frequentemente marcadas pela

---

<sup>28</sup> “Pela janela o templo de pedra de Sechín,/ pré-Chavin, cerca de 1500 a.C./ confrontado com quinhentos monólitos esculpidos/ representando cenas de batalha, homens/ [...] / Em Chan Chan, na morte de cada rei/ suas atendentes mulheres eram sacrificadas/ enterradas em um monte junto/ com o seu tesouro./ [...] / o maior monte continha/ os corpos de mil” (tradução nossa).

violência são mencionadas no poema. Duas mulheres são mencionadas várias vezes no poema, são elas Lina Medina e Edith Lagos. Essas figuras históricas exemplificam o tratamento recorrente dado às mulheres: privação de liberdade, violência física e sexual sem a culpabilização do culpado e silenciamento da vítima.

*Outside the five-year-old girl  
who, raped,  
birthed a son here in 1939.  
the two raised together  
as brother and sister.*

*Lina Medina and her son Gerardo  
like the ancient myths  
I've never understood*

*Isis and Osiris  
Artemis and Apollo  
Raymi and Manko  
(DOUBIAGO, 1992, p. 86).<sup>29</sup>*

Lina Medina nasceu no Peru, em 27 de setembro de 1933, e é confirmada como a mãe mais jovem da história da medicina, tendo seu filho aos cinco anos de idade. Não se sabe quem é o pai do menino, e o pai dela chegou a ser preso, depois foi liberado, e não foi comprovada a paternidade. De acordo com pesquisadores, a população acredita que o menino é filho do Deus-Sol. O resgate da história de Lina Medina figura entre as diversas ações de violência contra a mulher que são recorrentes e ignoradas pela sociedade (BOTELL; VALDÉS; BERMÚDEZ, 2014). Edith Lagos, por sua vez, foi morta aos 19 anos pela polícia por participar da guerrilha Sendero Luminoso. Ela foi uma das principais mulheres que participaram do movimento no Peru, por volta de 1980, e foi morta violentamente, tendo inclusive o túmulo implodido três vezes na tentativa de evitar as visitas da população ao lugar onde foi enterrada (KIRK, 1993). Vejamos:

*In September, 1982, Edith Lagos, nineteen,  
whose escape from the prison at Ayacucho  
had been her fifth  
was found murdered  
cut up by the bayonets of the paramilitary police  
(DOUBIAGO, 1992, p. 120).<sup>30</sup>*

O intuito ao trazer a história de Edith Lagos não é discutir a legitimidade do movimento guerrilheiro Sendero Luminoso ou muito menos defender o governo, mas promover a humanização

---

<sup>29</sup> “Fora a garota de cinco anos de idade/ que, estuprada,/ pariu um filho aqui em 1939./ os dois criados juntos/ como irmão e irmã. // Lina Medina e o filho dela Gerardo/ como os mitos antigos/ que eu nunca entendi // Isis e Osiris/ Artemis e Apolo/ Raymi e Manko” (tradução nossa).

<sup>30</sup> “Em setembro de 1982, Edith Lagos, dezenove anos,/ cuja fuga da prisão em Ayacucho/ tinha sido a quinta/ foi encontrada morta/ cortada pela baioneta da polícia paramilitar” (tradução nossa).

dessa figura que até a existência do túmulo incomoda. Kirk (1993, p. 37) afirma que, durante o velório, mesmo com a coação por parte da polícia para as pessoas não comparecerem, cerca de 10 mil acompanharam o cortejo gritando: “Comandante Edith, presente!”. Essa frase entoada no velório é retomada nos títulos das seções do poema “*Edith Lagos Present!*”, inclusive com a recorrência dessa estrutura sêmica junto a outra figura feminina do folclore latino-americano: *Yma Sumac Present*. Dessa maneira, é destacada, a partir da figura de Edith Lagos, a participação feminina no delineamento da história da América Latina. Observemos a seguir outro trecho sobre ela:

*Who were the boys  
Who killed the girl,  
Edith Lagos?*

*Sons, all sons,  
Mine and yours.  
[...]*

*Hatred of the Indian  
Inside himself  
Hatred of nature  
Inside the woman  
Fear of eros  
Inside outside the world  
Fear of death  
So he kills  
(DOUBIAGO, 1992, p. 194-195).<sup>31</sup>*

É interessante ressaltar que a intenção não é pôr todas essas narrativas em igualdade, pois sabemos que as condições sociais das acllas durante o Império inca e as histórias de Medina e Lagos nos anos 30 e 80, respectivamente, eram diferentes. Contudo, algo que era presente e se tornou mais acentuado com as mulheres a partir do processo de colonização foi a pouca mobilidade social. Apesar de as acllas viverem em clausura, as outras mulheres podiam possuir terras, serem líderes comunitárias, podiam se divorciar, exceto as descendentes do líder inca. Mas, com a chegada dos conquistadores espanhóis, a situação das mulheres se agravou: houve perdas de direitos, terras, posições de liderança e a ocorrência de estupros (OLIVEIRA, 2006; HUNT, 2016). Ou seja, as narrativas de Medina e Lago – que não estão vinculadas diretamente à cidadela de Machu Picchu – se somam como exemplos, vociferando um coro de mulheres anônimas que foram vitimadas pelo patriarcado.

No plano mitológico, essa estrutura é usada novamente: “*I touch the stone and see/ Inkara and Collura/ Isis and Osiris/ Adam and Eve*” (DOUBIAGO, 1992, p. 213)<sup>32</sup>. Assim, notamos que, ao tocar a pedra, o eu lírico/narrador vê seres que pertencem a matérias épicas consolidadas, exceto Inkara e

---

<sup>31</sup> “Quem eram os garotos/ Que mataram a garota,/ Edith Lagos? // Filhos, todos os filhos/ O meu e o seu. / [...] // Ódio do índio/ Dentro de si/ Ódio da natureza / Dentro da mulher/ Medo de eros/ Dentro fora do mundo/ Medo da morte/ Então ele mata” (tradução nossa).

<sup>32</sup> “Eu toco a pedra e vejo/ Inkara e Collura/ Isis e Osiris/ Adão e Eva” (tradução nossa).

Collura, que se trata de uma inscrição da instância de enunciação no plano maravilhoso do poema. A título de esclarecimento, Inkara é um mito relacionado ao rei Inca Atahualpa, e a narrativa conta o seguinte: diz-se que, ao ter a cabeça decapitada e enterrada separadamente do corpo, a cabeça viva procurará e se reunirá com o corpo para que em uma nova era o espírito vingativo de Atahualpa lidere os nativos andinos, aliviando sua situação difícil (STEELE, 1967).

Apesar de ser uma figura histórica que foi inscrita no maravilhoso socialmente, e não literariamente, trata-se de uma estrutura com inscrição literariamente construída porque Collura refere-se à mãe (Sharon Lura) e à filha (Shawn Collen), como é explicado em uma seção posterior do livro: “*In the beginning Collura/ our middle names combined/ Shawn Collen and Sharon Lura [...]*” (DOUBIAGO, 1992, p. 226)<sup>33</sup>. Então é apresentada uma narração com a presença de Inkari e Collura. Ou seja, o par divino formado por Inkara e Collura é um chamado à retomada das vozes femininas no plano mítico, como podemos observar a seguir:

In the beginning God was a couple.  
Inkari, a man Collura, a woman.  
Then the Fall.  
God became a man, the men  
we birthed. And Creation  
a war  
(DOUBIAGO, 1992, p. 227).<sup>34</sup>

A imagem formada por Inkara e Collura conjuga-se com o intuito do poema épico, que é o de abordar como o divino feminino é negado e que a união entre homens e mulheres (*couple*) é o caminho para a solução de uma conjuntura tão recorrente em diferentes espaços e ao longo do tempo. Retoma-se, assim, a questão da ausência da contemplação de figuras femininas no percurso mítico e/ou histórico da América Latina.

Diante desse relato, que aborda a truculência de uma tradição antiga, podemos perceber que Doubiago procede ao resgate de narrativas que porventura foram esquecidas ou são desconhecidas, inclusive para mostrar isso como parte das ruínas históricas que compõem as alturas de Machu Picchu, ou melhor, as ruínas da história latino-americana.

### Considerações finais

A partir da trajetória aqui traçada, que percorreu inicialmente alguns aspectos do Canto “Alturas de Macchu Picchu”, do poema épico *Canto General*, pudemos notar que tal composição se direciona a fazer justiça poética em favor dos povos latino-americanos, uma vez que são povos que têm sido historicamente espoliados e ficado à margem da história, por vezes desconhecendo a torpeza

---

<sup>33</sup> “No começo Collura/ nossos nomes do meio combinados/ Shawn Collen e Sharon Lura [...]” (tradução nossa).

<sup>34</sup> “No começo Deus era um casal./ Inkari, o homem Collura, a mulher./ Então a Queda./ Deus tornou-se um homem, o homem/ nós parimos. E a Criação/ uma guerra” (tradução nossa).

dos atos que os inscreveram como vencidos, ao passo que os “descobridores” são ainda alçados ao patamar de vencedores.

Partindo dessa premissa, Sharon Doubiago, em seu *South America Mi Hija*, constata a ausência de personagens femininas naquela obra de Neruda e busca, em sua obra, preencher essa lacuna, de maneira a dar visibilidade, a partir das pesquisas realizadas por ela e dos diálogos estabelecidos com um vasto sistema de símbolos, a figuras femininas que, ao longo dos séculos, tiveram seus nomes individuais ora inscritos como marcadores de fatos de certo modo importantes (a exemplo de Edith Lagos e Lina Medina), ora se enquadraram dentro de um coletivo, como as virgens e as mulheres sacrificadas, mas, de modo geral, ressaltando o silenciamento que circunda esses nomes e situações.

O diálogo intertextual, portanto, demonstra como principal semelhança entre os textos épicos aqui tratados o fato de ambos os escritores se deterem a relatos e à história dos marginalizados, do povo personagem coletivo, da comunidade latino-americana, fazendo com que sejam colocados em evidência para que, pela literatura (pela escrita e pela leitura), se tornem conhecidos. Por outro lado, a diferença que sobressai entre Neruda e Doubiago é exatamente aquela que já foi citada: o poeta chileno não se dedica às narrativas acerca de mulheres, ao passo que a escritora norte-americana resgata das ruínas do passado essas histórias que precisam ser valoradas como constituintes do nosso passado, mas com importância para a compreensão do nosso presente.

Por fim, reconhecemos que, das alturas de onde Neruda viu todo o destino da América que amou e pela qual desejou fazer justiça e de onde Doubiago se pôs a contemplar histórias ignoradas, dando-lhes a devida importância, Machu Picchu se constitui, metonimicamente, como emblema de um lugar que é parte da nossa identidade como latino-americanos: somos, sim, fruto das ruínas que os mais de cinco séculos, após a chegada dos exploradores a este continente, nos legaram como ferida e cicatriz, o que faz de nós vozes que devem falar pelos mortos, vozes a serem ouvidas, vozes que renascem das ruínas.

### Referências bibliográficas

ALEGRÍA, Fernando. Prólogo. In: NERUDA, Pablo. **Canto General**. 2. ed. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1981. p. IX-XXVI.

BENSON, Elizabeth P.; COOK, Anita G. **Ritual Sacrifice in Ancient Peru**. Austin: University of Texas Press, 2001.

BOTELL, Miguel Lugones; VALDÉS, Mirtha Prieto; BERMÚDEZ, Marieta Ramírez. La madre más joven de la historia. In: **Revista Cubana de Ginecología y Obstetricia**, vol. 40, n. 1, 2014, p. 136-140.

DOUBIAGO, Sharon. **South America Mi Hija**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1992.

DOUBIAGO, Sharon. “South America” Naming the taboo – An interview Sharon Doubiago. [Entrevista concedida a] Belén Bistué, Shawn Doubiago, Mela Jones Heestand, and Daphne Potts. In: **Brújula**, California, v. 7, p. 174-204, 2009.

GOIC, Cedomil. Alturas de Macchu Picchu: la torre y el abismo. In: **Anales de la Universidad de Chile**, p. 152-165, enero-diciembre de 1971.

- HUNT, Sarah A. Women of the Inca Empire: Before and After the Conquest of Peru. In: **Student Research S.**, Tennessee, p. 1-13, out. 2016. Disponível em: [https://knowledge.e.southern.edu/hist\\_studentresearch/5](https://knowledge.e.southern.edu/hist_studentresearch/5). Acesso em: 15 maio 2020.
- LA VEGA, Inca Garcilaso. **Primera Parte de los Comentarios Reales de Los Incas**. Lisboa: Crasbeeck, 1604.
- KIRK, Robio. **Grabado en piedra**. Las mujeres de Sendero Luminoso. Lima: IEP, 1993.
- NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2008.
- NERUDA, Pablo. **Canto Geral**. Tradução de Paulo Mendes Campos. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- NERUDA, Pablo. **Canto General**. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.
- OLIVEIRA, Susane Rodrigues. **Por uma história do possível**: o feminismo e o sagrado nos discursos dos cronistas e na historiografia sobre o 'Império' Inca. 2006. 232 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/2321>. Acesso em: 15 maio 2020.
- SAMOYVAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTÍ, Enrico. Introducción. In: NERUDA, Pablo. **Canto general**. Edición de Enrico Santí. 13. ed. rev. 6. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011. p. 23-106.
- SANTOS, Éverton de Jesus. Personagens femininas em *Canto General e Latinoamérica*. In: GOMES, Carlos Magno; RAMALHO, Christina Bielinski; CARDOSO, Ana Maria Leal. **Anais do XVIII Seminário Internacional Mulher e Literatura**. Aracaju, SE: Criação Editora. Brasil, 2019. p. 230-237.
- SILVA, Anazildo V. da. A semiotização épica do discurso. In: \_\_\_\_\_, Anazildo V. da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 13-173.
- STEELE, Paul R. **Handbook of Inca Mythology**. California: ABC-Clío, 1967.



SANTOS, César de Oliveira; PARENTE, Monique Martins. Selva o(culta): o epos e a jornada mítica em *Los Reinos Dorados*. In: **Revista Épicas**. Ano 5, n. 9, Jun 2021, p. 44-53. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v94453>

## **SELVA O(CULTA): O EPOS E A JORNADA MÍTICA EM *LOS REINOS DORADOS*** **SELVA O(CULTA): EL EPOS Y LA BÚSQUEDA MÍTICA EN *LOS REINOS DORADOS***

César de Oliveira Santos<sup>35</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Monique Martins Parente<sup>36</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise da epopeia *Los Reinos Dorados* (2007), do escritor boliviano Homero Oliva. Partindo da constatação de que o texto épico em foco possui fortes traços líricos ao mesmo tempo em que relata um retorno do eu-lírico/narrador a sua ancestralidade, propõe-se uma leitura mítico-histórica da obra: mítica porque parte de elementos simbólicos do texto e histórica em função do debate sobre os povos originários provocado nesse retorno ao passado. Para isso, o conceito de herói mítico de Joseph Campbell (1949) torna-se crucial, pois nos permite ver, na busca identitária do eu-lírico/narrador de *Los Reinos Dorados*, o percurso a ser cumprido pelo herói de natureza mitológica, segundo o autor estadunidense. Além disso, também são relevantes os estudos sobre o processo de reterritorialização dos povos originários, a exemplo de Monarca (2017) e Ortiz (2011), uma vez que a grande interpretação a que se chegou da jornada mítica do eu-lírico/narrador de *Los Reinos Dorados* é a de que, por meio do canto, seu povo e sua cultura resistem.

**Palavras-chave:** Epopeia; Mito; Povos originários; *Los Reinos Dorados*; Homero Oliva.

**RESUMEN:** Este artículo presenta un análisis de la epopeya *Los Reinos Dorados* (2007), del escritor boliviano Homero Oliva. Partiendo de la observación de que el texto épico enfocado tiene fuertes marcas líricas mientras también habla de un retorno del yo lírico/narrador a su ascendencia, se propone una lectura mítico-histórica de la obra: mítica porque parte de elementos simbólicos del texto e histórica en función del debate sobre los pueblos originarios suscitado en este regreso al pasado. Para ello se torna crucial el concepto de héroe mítico de Joseph Campbell (1949), que permite ver en la búsqueda de la identidad del yo lírico/narrador de *Los Reinos Dorados* el camino a seguir por el héroe de carácter mitológico, según al autor americano. Además, también son

<sup>35</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: [cesaroliveira@academico.ufs.br](mailto:cesaroliveira@academico.ufs.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1925-5084>.

<sup>36</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: [moniqparente@gmail.com](mailto:moniqparente@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4108-7045>.



relevantes estudios sobre el proceso de reterritorialización de los pueblos originarios, como Monarca (2017) y Ortiz (2011), ya que nuestra gran interpretación de la búsqueda mítica del yo lírico/narrador de *Los Reinos Dorados* es que, a través de la poesía, su gente y su cultura resisten.

**Palabras-clave:** Epopeya; Mito; Pueblos originarios; *Los Reinos Dorados*. Homero Oliva.

### Considerações iniciais

A obra pós-moderna boliviana *Los Reinos Dorados* (2007)<sup>37</sup> se inicia revelando, em sua dedicatória, a preocupação central de Homero Carvalho Oliva: salvaguardar origens e legado, isto é, preservar a história ancestral e exaltar o que chama de antiga cultura. Nesse processo, ocorre o reencontro com o *self* e manifestam-se aspectos basilares da epopeia, posto que os versos permitem entrever a vivência cultural do eu-lírico/narrador e o acervo mítico a que este recorre, guiado pelo pai, para compor a matéria épica do poema. Inicialmente dotados do pluriculturalismo e do multilinguismo característicos das populações amazônicas, os povos originários da Bolívia foram historicamente condicionados forçosamente à castelhanização e à cristianização, o que culminou com o não lugar das línguas e saberes tradicionais.

No século XVI, quando ocorreu a invasão espanhola, os territórios do atual Estado Plurinacional da Bolívia integravam o Império Inca, Tawantinsuyu (UNASUR, 2017, p. 125). Com a colonização, adveio a imposição de preceitos e valores ocidentais em detrimento da cultura originária boliviana, promovendo a distinção étnico-racial e agrilhoando os povos tradicionais a relações de dominação e exploração que alcançaram os dias atuais. Outrossim, a hegemonia dos colonizadores sobre os indígenas foi marcada pela demonização dos ritos e costumes locais, de modo a imprimir a visão de mundo colonial e eurocêntrica retratada na fala do padre madrileno Diego Francisco Altamirano:

*En este pues ardiente clima comenzaba el demonio a abrazar a estos infieles, en aquellos vestidos con paños apacentaba sus desnudas racionales bestias. Y estas espesas montañas ocultaban montaraces estos hombres brutos, sin gobierno, sin ley, sin política y lo más sin Dios [...] Gente en fin sin cabeza, sin premio a la virtud, sin castigo al vicio. Bien fue menester que Dios les diese legislador en nuestro Monarca, para que supiesen que eran hombres.* (ALTAMIRANO, 1891, p. 49, apud MOYA, 2014, p. 43-44)

Esse quadro evidencia-se no estudo de Victor Hugo Limpas Ortiz (2011) sobre as missões jesuíticas em Moxos, região originalmente habitada por povos de planícies e florestas tropicais da América do Sul. As organizações sociais incluíam nômades que viviam da caça e da pesca, mas também sociedades sedentárias relativamente complexas e capazes de conduzir construções residenciais e a agricultura. O autor afirma que “*la evangelización jesuítica implicó un radical reemplazo de los sistemas mítico-religiosos premisionales, en un proceso simultáneamente catequizador y civilizador, que transformó la vida y la cosmovisión de miles de indígenas que vivieron en las reducciones de la Misión de Moxos*” (ORTIZ, 2011, p. 289).

Essa problemática impulsiona a matéria épica de *Los Reinos Dorados*, cujos versos recorrem à memória mítica ancestral, histórica e testemunhal para confrontar tentativas de silenciamento das

---

<sup>37</sup> Apesar de haver uma tradução para o português, optamos por manter a versão original em espanhol.

línguas e saberes tradicionais bolivianos. A epopeia retrata a busca pelo resgate e reterritorialização cultural, ao corporificar a imagética e rituais de povos cujo surgimento precede a criação do Estado Plurinacional da Bolívia e que se conectam a Beni, berço de Homero Carvalho Oliva. Assim, o panteão indígena se manifesta no percurso poético em referências ao grande Tigre, senhor dos animais do bosque, ou o Jichi, amo dos rios e mananciais, dentre outras figuras míticas que atuam como guardiãs do limiar para a selva.

Lucy Jemio Gonzales, pontuando relatos colhidos para o projeto *“Difusión de los relatos de la tradición oral boliviana, con énfasis en mitos y cuentos”*, explicita que *“Los Jichis son, pues, reconocidos como dioses, con los cuales la gente mantiene relaciones de respeto, normadas por prescripciones y prohibiciones ancestrales”* (2011, p. 27). A cultura originária concebe a natureza como lugar do sagrado, cujas manifestações remetem a ritos como os de iniciação e de travessia. Esse espaço, tradicionalmente sob o domínio de seres mitológicos, é permanentemente ameaçado pelo desenvolvimentismo que priorizou a expansão e urbanização de cidades seguindo o modelo europeu, em detrimento das sociedades indígenas.

Partindo dessa premissa, *Los Reinos Dorados* entrecruza o plano real e o maravilhoso sob a ótica de um eu-lírico/narrador que se reconhece descendente da cultura originária e, como receptáculo do sagrado ancestral, é convocado a contrapor-se aos saberes coloniais que buscam deslegitimá-la. Assim, tomando os sonhos como caminho para o universo mítico, o eu-poético/narrador encontra-se com o pai, em uma jornada de (re)visitação e ressignificação mítico-histórica, a fim de confrontar a descorporalização e a desterritorialização cultural dos povos tradicionais. Contudo, mais do que imergir oniricamente em memórias e percepções tradicionais, dos primórdios de ascendência étnica até o momento atual, a travessia requer como ato primordial trazer à luz elementos e concepções anteriormente representados a partir da concepção dos exploradores.

Apresenta-se, dessa maneira, a aproximação entre os ritos de iniciação, separação e retorno identificados em *Los Reinos Dorados* e as etapas do percurso a ser cumprido pelo herói mítico descrito por Joseph Campbell. Ademais, o encontro com o pai, que corporifica a face ancestral, revela o processo de individuação: *“Mi padre / extiende su brazo / y abriendo su puño / sopla la palma de su mano / dejando escapar en ligera brisa / fabulosas imágenes que se pierden en el aire”* (OLIVA, 2018, p. 15). Carl Jung (2014, p. 70) explicita que *“en cuanto a la saliva, se trata de la substancia que, según la concepción primitiva, contiene el mana personal, la fuerza vital, mágica, sanadora. Y en cuanto aliento, es el zoho; en árabe, ruj; en hebreo, ruaj; en griego, pneuma, viento y espíritu”*.

A epopeia, então, compõe um plano tríplice: histórico, mítico e pessoal. Em sua trajetória, o eu-lírico/narrador assume a representação de um coletivo: os povos tradicionais da Bolívia, compreendidos também enquanto povos amazônicos. Para Christina Ramalho (2020, p. 272), trata-se de *“uma viagem de resgate em que o herói épico duplo é também metonímico de toda a América, visto que diferentes espaços fluviais ganham a dimensão do rio Amazonas, quando o pai explica ao filho o motivo de ter vindo, em sonho e voz”*. Desse modo, o poema atua como condutor da resistência cultural e propagador de saberes decoloniais, numa jornada mítica que se inicia na selva e retoma

valores ancestrais naturalistas, em contraposição aos padrões de dominação e exploração socialmente impostos aos povos originários.

Segundo Claudia Rodríguez Monarca (2017, p. 20), *“la imagen y la identificación del río con los sujetos poéticos constituyen, sin lugar a dudas, la filiación que permea la literatura amazónica”*. Este estudo, então, se propõe a analisar os aspectos mítico-simbólicos que, aliados ao contexto histórico, estruturam *Los Reinos Dorados*. Acredita-se que, a partir do cruzamento teórico entre os estudos épicos e a mitocrítica, é possível traçar um diálogo entre a imagética das culturas originárias bolivianas e algumas questões socioculturais contemporâneas presentes na epopeia. Este artigo não tem, porém, a pretensão de esgotar o tema proposto a partir da obra de Homero Carvalho Oliva ou mesmo de contemplar todas as nuances do mito e da cultura na Bolívia. Pretende-se, aqui, assinalar possibilidades de confluência entre as abordagens teóricas citadas.

### **Epos e aproximações no mundo comum: origens da jornada mítico-histórica boliviana**

*Los Reinos Dorados* é uma epopeia que exalta a cultura originária, por meio da (re)visitação e ressignificação de elementos da tradição oral boliviana. A obra se constitui, segundo Christina Ramalho (2020, p. 271), de “85 estrofes, com número de versos e metrificação diversificados, totalizando 472 versos sem rimas, alguns deles deslocados, conferindo movimento às estrofes”. Sobressaem-se o mítico-simbólico e o fator histórico, em aproximações que evidenciam os efeitos da colonização espanhola sobre a vida e o legado dos povos tradicionais, constantemente ameaçados pelo silenciamento sociocultural decorrente da dominação europeia. Ao mesmo tempo, o poema evidencia aspectos identitários e o misticismo da Bolívia, apresentando referências aos falantes de línguas arahuacas e ao xamanismo, como nos versos nos quais figuram os tiarauquis.

A obra transparece a relação imanente entre o sujeito épico-lírico e sujeito empírico, posto que Homero Carvalho Oliva, natural de Beni, na Bolívia, permeia sua composição com referências pessoais e aos povos da região: *“de esos nuestros antepasados / descenden tus abuelos y abuelas / movimas, moxeños, sirionós, / itonomas, canichanas, cavineños, / chacobos, baures, cayubabas, chimanes / pacaguaras, otuquis, pausernas, yuracarés / y otros muchos otros pueblos / allende el Río de las Amazonas”* (2018, p. 39). O eu-lírico/narrador de *Los Reinos Dorados* traduz, assim, a face autobiográfica do escritor, cujo pai, Antonio Carvalho, é representado na epopeia como figura elemental e manifestação do sagrado. Percebe-se, pois, a harmonização com o plano histórico e o mítico-simbólico.

O leitmotiv do poema é anunciado na proposição inicial, na primeira estrofe: ir de encontro à descorporalização e ao não lugar cultural dos povos tradicionais da Bolívia. Com os versos *“Siente / mi presencia bajo tu piel / y déjame que vuelque en ti / mi alma cargada de recuerdos / Yo seré tus sueños / y habitaré tus palabras / para que juntos contemos / la historia de los Reinos Dorados”* (OLIVA, 2018, p. 13), o pai convoca o eu-lírico/narrador com o despertar da percepção sensorial, ativando, por meio deste, a conexão entre a cultura originária e a sociedade contemporânea. Nesse processo, a presença onírica do pai, representação da ancestralidade, coloca-se como via de acesso à identidade e à

memória sociocultural boliviana, numa jornada épica que se sobrepõe a saberes coloniais e eurocêtricos.

A não recusa do eu-lírico/narrador em unir-se ao pai e cruzar o limiar, do plano real para o onírico, no qual se manifesta o mito, expressa a aceitação do convite à jornada e o anseio pela reapropriação do espaço identitário e cultural tradicionais, isto é, a busca pela reterritorialização: *“Desperté radiante / pensando que él había vuelto / y el silencio de la madrugada / me recordó que mi padre / habitaba el infinito de los sueños / volví a dormir / y lo busqué ansioso / en el mundo de adentro”* (OLIVA, 2018, p. 14). Assim, conforme comenta Claudia Rodríguez Monarca (2017, p. 312), traçando um paralelo com outras produções de Homero Carvalho Oliva, *“el sujeto poético amazónico asume el compromiso y el rol de resguardar y transmitir sus memorias, desde las voces polifónicas, por ejemplo, de un narrador de mitos de creación movima en Los reinos dorados”*.

O herói mítico empreende uma jornada que, para além do heroísmo no plano maravilhoso, propicia o autoconhecimento e a ressignificação característicos da individuação. Isto é, a travessia traduz ciclos da vida e aspectos identitários inerentes ao convívio em sociedade. Joseph Campbell afirma que *“el héroe, por lo tanto, es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales”* (1999, p. 26). A obra coloca-se, então, como instrumento de resistência e de enfrentamento ao silenciamento cultural que historicamente ameaça os povos tradicionais, posto que o eu-lírico/narrador confronta os períodos pré-colonial e pós-colonial sob o olhar ancestral, e retorna com renovado arcabouço cultural e identitário, atitude que promove a retomada crítico-reflexiva de elementos basilares do contexto sócio-histórico boliviano.

Nos versos *“los exploradores cuentan / que estaban en las selvas de Moxos / y eso no es cierto / que lo cierto es / que la selva estaba en los Reinos Dorados”* (OLIVA, 2018, p. 15), o sujeito poético invoca acontecimentos anteriores à invasão espanhola e eventos decorrentes da colonização e da política eurocêntrica. Como explicita Edgar Ávila Echazú (1974, p. 15-16), o desenvolvimento social da cultura *aymara*, uma das originárias e uma das primeiras a figurar no altiplano boliviano e parte do território do antigo Peru, começou em fins do Paleolítico, aproximadamente 12.000 anos a.c. Por sua vez, Mily Crevels e Pieter Muysken (2009, p. 14) afirmam que *“los pueblos de la Amazonía boliviana entraron en contacto con la sociedad occidental por primera vez en el siglo XVI (1536-1537), cuando las primeras expediciones españolas con exploradores y conquistadores penetraban el área en busca del oro de El Dorado”*.

A face do herói metonímico se revela, assim, em *Los Reinos Dorados*, posto que a imersão onírica do eu-lírico/narrador o convoca a uma jornada mítica onde a representação dos povos originários bolivianos alicerça a construção da matéria épica, que Christina Ramalho (2014, p. 38) define como *“temática resultante da fusão de duas dimensões, uma real, outra mítica, fruto da atribuição de uma significação mítica ao evento histórico”*. A autoaniquilação consequente ao cruzamento do limiar, mencionada por Joseph Campbell (1999, p. 89) e caracterizada pela aceitação

das provas e evoluções, se reafirma nas proposições que remetem ao mito de origem e assumem a voz poética do coletivo, isto é, enunciam no plural:

cuando vivíamos  
en los Reinos Dorados  
el mundo no había nacido aún  
existía la vida  
existía la muerte  
pero el mundo no había nacido aún

Nosotros  
habitantes de la selva  
asistimos al nacimiento  
de ese mundo dorado  
donde todo era nuevo  
donde todo era asombro  
y ante todo estaba el Agua  
el río  
la lluvia  
(OLIVA, 2018, p. 16-17)

Dessa feita, ante a dominação e exploração impostas pelas práticas eurocêtricas e revisitando aspectos sócio-históricos dos povos originários, o eu-lírico/narrador é conduzido a desvelar problemas enfrentados por seus ancestrais e vivenciados atualmente no mundo comum, isto é, a narrativa parte do plano mítico para delatar questões sociais que se materializam no plano real. Transcorridas as gerações e ante a ameaça do apagamento de sua herança cultural, o sujeito poético empreende a jornada mítica em prol do resgate e da perpetuação de suas tradições. Iniciada a travessia, dedica-se a confrontar elementos e situações decorrentes do comprometimento com a mudança, entendida como processo necessário para ressignificar o acervo cultural tradicional e propiciar a reterritorialização dos povos bolivianos.

### **Representações mítico-simbólicas do sagrado indígena e do conflito étnico-religioso na Bolívia**

Em análise sobre a poesia amazônica, Claudia Rodríguez Monarca (2017, p. 21) defende que os sujeitos poéticos encontram chaves e estratégias de reterritorialização, como forma de resistência cultural, a partir da experiência e da consciência de desterritorialização e *desplazamiento*<sup>38</sup>. A pesquisadora considera que “la reterritorialización, siempre en el plano de la escritura, estaría operando mediante dos procesos: la recuperación intracultural (reapropiación de su espacio territorial, cultural y simbólico) y el agenciamiento intercultural (apropiación del espacio ajeno, por parte del sujeto migrante)”. Em *Los Reinos Dorados*, a jornada do eu-lírico/narrador promove o resgate e sacralização de componentes identitários dos povos originários, com representações e valores característicos da cosmovisão indígena. Nesse processo, o poema revisita o percurso mítico-histórico

---

<sup>38</sup> Cabe destacar os apontamentos de Claudia Rodríguez Monarca sobre “la noción articuladora de territorio (Escobar) y sus derivados, territorialización, desterritorialización y, particularmente, reterritorialización (Deleuze 1997 y Maíz 2010), como procesos concomitantes y fundamentales en los contextos de interferencia cultural” (2017, p.25), e o estudo “Poesía indígena actual: textos que se cantan susurrados en sus lenguas y textos bilingües que se leen”, publicado pela pesquisadora em 2017.

boliviano a fim de desvelar acontecimentos e propiciar a releitura, isto é, ampliar a compreensão acerca dos elementos que constituem e dos que ameaçam a cultura dos povos tradicionais.

O mítico-simbólico-histórico atua, então, como eixo de sustentação entre o conhecimento ancestral e a relação homem-selva-sociedade. O princípio divinizador e de convergência cultural da palavra emerge nos versos *“Los nombres / nos eran revelados por / los espíritus protectores de la selva [...] / Los mismos espíritus / crearon la yuca para que / inventemos la chicha y el chivé [...] / cada nación hablaba su propia lengua / pero todos sabíamos que cuando / alguien decía Amarumayu / se refería al Río de las Serpientes”* (OLIVA, 2018, p. 18-19, grifo do autor), em que se evidencia a relação de interdependência entre o nome e a conexão com o sagrado indígena, assim como com a integração natureza-sociedade. Graciela Chamorro (2004, p.28), pesquisadora da história e do misticismo guarani, explicita que o nome *“es el fundamento fuera del cual nadie puede existir. Por ser llamados con nombres de animales, plantas, astros, fenómenos de la naturaleza o divinidades, los indígenas expresan la profunda identificación, la participación mística de los seres humanos con otros seres de la naturaleza”*.

Sob esse prisma, o aspecto sagrado e ritualístico dos versos *“para cazar y pescar / pedíamos permiso a / los genios tutelares de los lugares”* (OLIVA, 2018, p. 20) elucida-se no relato de Erlan Rojas (apud GONZALES, 2011, p. 33): *“Nosotros tenemos la costumbre de pedir al Dueño del monte invitándole cigarro y todo lo que producimos y sacamos de la tierra, le invitamos chivé (...) Estoy invitándole a mi amigo, al rey de la selva, para que nos dé ese animal que queremos. [...] Tenemos primero que pedir el animal a su Dueño”*. Percebe-se o diálogo entre as tradições descritas e etapas da jornada do herói mítico que propiciam a redescoberta do mundo e o renascimento, como o ventre da baleia. O percurso conduz ao problema evocado em *Los Reinos Dorados*, uma vez que *“en todo en el mundo los hombres cuya función ha sido hacer visible en la Tierra el misterio fructificador de la vida, simbolizado en la muerte del dragón, han llevado a cabo en sus propios cuerpos el gran acto simbólico, diseminando su carne, como el cuerpo de Osiris, para la renovación del mundo”* (CAMPBELL, 1999, p. 91-92).

Por conseguinte, destaca-se no texto épico a referência aos *comocois*, sacerdotes identificados como os únicos que sabiam os nomes dos tigres. Como ressalta Victor Hugo Limpías Ortiz (2011, p. 295), *“varias relaciones coinciden en que los sacerdotes, especialmente los de máxima categoría, debían demostrar haber sobrevivido al ataque del tigre. Esa hazaña sólo se consideraba posible con la protección del dios Tigre invisible, más poderoso que el dios Tigre visible”*. Após sobreviver ao confronto, o guerreiro deveria obter dos *comocois* o nome do tigre e adotá-lo como seu. Ademais, era necessário jejuar, passar vários dias em recolhimento e organizar as celebrações a fim de manter a graça dos deuses do animal. Nesse ínterim, cabia às mulheres lavar e purificar os flechadores (UNASUR, 2017, p. 215), de modo que manifesta-se na representação do feminino o encontro mítico com a deusa ou casamento sagrado, como percebe-se nos versos *“los hombres bestias / se transformaban en fieras / y en las afueras del pueblo / descansaban después de la cacería / mientras*

*que las bestias / transformadas em hombres / yacían junto a las doncellas del pueblo*” (OLIVA, 2018, p. 20).

No âmbito das cosmogonias, mitos e lendas aymaras, Edgar Ávila Echazú (1974, p. 22) afirma que *“merecía singulares reverencias, quizá tanto como las ofrendadas a Huerakkocha, la diosa de la tierra: la fértil Pachamama”*. Em *Los Reinos Dorados*, a existência em comunhão com o meio ambiente e a compreensão da selva como espaço do sagrado promove a união com a Deusa mãe, força geradora da natureza, fonte da vida e provedora da fertilidade, que concede dons para que o herói amazônico alcance o êxito na provação e complete sua jornada. Em consonância, para Campbell (1999, p. 107), a figura mitológica da Mãe Universal promove a associação com os atributos femininos da primeira presença, nutritiva e protetora. O matrimônio sagrado ou matrimônio místico (ἱερός γάμος), então, se materializa nos versos *“el Arco Iris / protegía a los Reinos Dorados / de todos los males y el rocío / fertilizaba a la naturaleza / brillantando los colores / de las flores y de las plumas de las aves / [...] en los Reinos Dorados / los hombres y la selva éramos uno”* (OLIVA, 2018, p. 21-22).

Conforme Campbell (1999, p. 110), em se tratando da linguagem gráfica da mitologia, a mulher representa a totalidade do que se pode conhecer. Desse modo, o herói é aquele que alcança o conhecimento, isto é, que aprende. Segundo o autor, no decorrer da vida e aos olhos do herói, a forma da deusa assume uma série de transformações: *“ella lo atrae, lo guía, lo incita a romper sus trabas. Y si él puede emparejar su significado, los dos, el conocedor y el conocido, serán libertados de toda limitación”*. O equilíbrio entre a cultura originária e a relação homem-selva-sociedade é rompido pela colonização da Bolívia, na qual a imposição dos preceitos ocidentais e do padrão de urbanização europeu se coadunou com a dominação e exploração das sociedades locais. No decorrer da jornada, o sujeito épico-lírico desperta para o legado mítico-histórico boliviano, reaproxima-se da cosmovisão indígena e absorve os saberes corporificados no pai, ressignificando-os: *“rememorando los muchos nombres / que los viajeros dieron a los Reinos Dorados / mi padre piensa que cada quién vio lo que quería / Llegaron tras las especias”* (OLIVA, 2018, p. 25) e *“Los llegados de la civilización / nos trajeron la barbarie”* (OLIVA, 2018, p. 43). Campbell explicita que

*Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo trasmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vellochino de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos. (CAMPBELL, 1999, p. 179)*

A ruptura no padrão colonial e a rememoração dos nomes sagrados, promovidas pelo retorno do pai, vão de encontro à violência ocidentalista e eurocêntrica delatada nos versos *“transmutaron la tierra / la Pacha Mama de las altas mesetas / en virgen de todos los cielos / A nuestros lugares sagrados / los volvieron templos cristianos / y a nuestros dioses de la guerra / en santos guerreros de nombres castizos”* (OLIVA, 2018, p. 45). Permeado com a memória ancestral, histórica e testemunhal, o plano mítico coloca-se como via para a retomada das tradições indígenas e o consequente resgate dos

valores naturalistas. Adentrado o universo onírico e absorvidas as vivências ancestrais, o eu-lírico/narrador dedica-se a contemplar o legado sócio-histórico e mítico-simbólico boliviano visando sua continuidade. Com isso, restaura-se o elo entre os povos tradicionais e a selva, selando o compromisso do eu-lírico/narrador com a perpetuação da cultura originária, no que pode ser compreendido como a revitalização do sagrado indígena e caminho para vencer as tentativas de silenciamento das línguas e saberes tradicionais bolivianos. Transformado e renascido, atendendo ao chamado ancestral, o herói eterniza *Los Reinos Dorados* na literatura amazônica e reapresenta-os ao mundo.

### Considerações finais

*Los Reinos Dorados* é um relato mítico, histórico e testemunhal sobre o legado boliviano e a ação do tempo e do eurocentrismo sobre a cultura originária. Assim como os ancestrais construíram sobre as árvores “*legendarios palacios que se perdían en las nubes*”, Homero Carvalho Oliva recupera o sagrado e as tradições indígenas numa construção épica que conecta o plano real ao plano maravilhoso, espaço de revisitação e ressignificação da transição entre a sociedade pré-colonial e a contemporânea. A imagética do poema, na qual o apelo ao sensorial é uma constante, intensifica o despertar para elementos identitários e socioculturais, como as línguas *arahuacas* e ritos xamânicos, ameaçados pela imposição da castelhanização e de valores ocidentistas que se opõem à cosmovisão indígena. O eu-lírico/narrador, então, transcende os limítrofes do universo onírico a fim de unir-se ao pai, caracterizado como o guia na jornada pelo acervo mítico-simbólico ancestral.

Nos sonhos, explicita Campbell (1999, p. 97), “*encontramos todavía los eternos peligros, las quimeras, las pruebas, los ayudantes secretos y las figuras instructoras, y en sus formas podemos ver reflejado no sólo el cuadro de nuestro presente caso sino también la clave de lo que debemos hacer para salvarnos*”. Assim, a travessia constitui-se com as memórias mítico-simbólicas e sócio-históricas do pai, representação espiritual dos saberes e tradições originários. O sujeito épico-lírico, em semelhança ao herói mítico descrito por Campbell, depara-se com o caminho de autoconhecimento e compreensão dos ciclos inerentes à vida em sociedade. Provações e inimigos, personificados nos invasores que dessacralizam a selva e impõem relações de dominação e exploração aos colonizados, encontram correspondência ao longo de todo o território amazônico. Dessa feita, reconhece-se o que Christina Ramalho identifica como o herói metonímico de toda a América, posto que a epopeia dialoga com questões sociais que alcançam, além dos ancestrais bolivianos, “*otros muchos otros pueblos / allende el Río de las Amazonas / el río mar / el río océano / el río del mundo*” (OLIVA, 2018, p. 39).

Ao fim, na iminência do retorno ao plano real, o eu-poético/narrador percebe-se conectado ao universo onírico, receptáculo do sagrado indígena e do legado dos habitantes da selva. Transformado e renascido, o herói é incumbido de transmitir as vozes dos *Reinos Dorados* escrevendo o que aprendeu, a fim de perpetuar a cultura originária. Nessa missão, a literatura amazônica coloca-se como instrumento de enfrentamento à desterritorialização e de resistência cultural, posto que situa a retomada dos saberes decoloniais como caminho capaz de viabilizar a cada geração escapar aos



padrões de dominação e exploração socialmente impostos aos povos tradicionais. Apresenta-se, assim, a via para a reapropriação de espaços ameaçados ou descaracterizados pelos preceitos característicos dos valores coloniais e desenvolvimentistas. Concluída a jornada, “a voz paterna, dissolvendo-se na fumaça, alerta o eu lírico/narrador, seu filho, sobre a missão de contar a viagem como forma de alcançar o retorno aos Reinos Dorados, à Grande Casa do Povo, lugar onde o ser humano, afinal, deixa de fazer da natureza ‘o outro’, para ser ele próprio, natureza também” (RAMALHO, 2020, p. 275)

### Referências bibliográficas

- ALTAMIRANO, Diego Francisco (S. J.). Historia de la Misión de los Mojos. Bolivia: Imprenta de El Comercio, 1891. In: MOYA, José Luis Betrán. **Como corderos entre lobos hambrientos**: La literatura misional jesuita en las fronteras amazónicas del virreinato peruano entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. Cuadernos de Historia Moderna, Anejo XIII, p. 169-194, 2014.
- CAMPBELL, Joseph. **El héroe de las mil caras**: psicoanálisis del mito. Trad. de Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- CHAMORRO, Gabriela. **Teología Guaraní**. 1 ed. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2004.
- CREVELS, Mily; MUYSKEN, Pieter. **Lenguas de Bolivia: presentación y antecedentes**. In: CREVELS, Mily y MUYSKEN, Pieter (eds.). Lenguas de Bolivia, tomo I, Ámbito Andino, p. 13-26. La Paz: Plural editores, 2009.
- ECHAZÚ, Edgar Ávila. **Literatura pre-hispánica y colonial**. La Paz: Editorial Gisbert & Cía, 1974.
- GONZALES, Lucy Jemio (Org.). **Mitos y cuentos chiquitanos, guarayos, movimas y mosetenes**. Colección Mitos y Cuentos, tomo 6. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Carrera de Literatura, 2011.
- JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Karl. **Obra Completa**: Civilización en transición. Trad. Carlos Martín Ramírez. Madrid: Editorial Trotta, 2014.
- MONARCA, Claudia Rodríguez. **Estrategias de reterritorialización en la poesía amazónica contemporánea**. Taller de Letras: Santiago, 2017. p. 19-37.
- OLIVA, Homero Carvalho. **Los Reinos Dorados**. Madrid: Amargord Ediciones, 2018.
- OLIVA, Homero Carvalho. **Los Reinos Dorados**. Santa Cruz de la Sierra: Editorial La Hoguera, 2007.
- ORTIZ, Victor Hugo Limpías. Lo infernal, lo terrenal y lo celestial en la Misión de Moxos. In: **Entre cielos e infiernos**. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Pamplona: Editorial GRISO - Universidad de Navarra/Fundación Visión Cultural, 2011.
- RAMALHO, Christina. Estrategia para a leitura da poesia épica. **Revista Interdisciplinar**, ano IX, v. 21, p.35-48, jul./dez. Itabaiana, 2014.
- RAMALHO, Christina. Los Reinos Dorados. Epopeia/poema épico. **Revista Épicas**. Ano 4, Número Especial 3, p. 271-190, nov. São Cristóvão, 2020.
- UNASUR. **Diversidades culturales: pueblos indígenas de Suramérica**. Memoria técnica: Foro de Diversidades Culturales - Pueblos Indígenas de Suramérica, dentro del Proyecto del Atlas de la Diversidad Cultural - Pueblos Indígenas de Suramérica UNASUR. La Paz: UNASUR/Ministerio de Culturas y Turismo de Bolivia, 2017.



MIRANDA, Igor Gonçalves; ARAÚJO, Elton Jônathas Gomes de. As instâncias greco-romanas na composição de *Muhuraida*, de João Wilkens. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. 54-70. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v95470>

## AS INSTÂNCIAS GRECO-ROMANAS NA COMPOSIÇÃO DE *MUHURAIDA*, DE JOÃO WILKENS

### THE GRECO-ROMAN INSTANCES IN THE COMPOSITION OF *MUHURAIDA*, BY JOÃO WILKENS

Igor Gonçalves Miranda<sup>39</sup>  
PPGL/CIMEEP/UFS

Elton Jônathas Gomes de Araújo<sup>40</sup>  
PPGL/UFS

**RESUMO:** Este artigo traz uma reflexão sobre os aspectos criativos da epopeia *Muhuraida* (1785), de Henrique João Wilkens. Nela identificam-se três instâncias de composição: judaico-cristãs, greco-romanas e híbridas, que mesclam as anteriores. Apesar de ser considerada como “epopeia cristã”, cujas abordagens se alternam entre o plano maravilhoso (mítico cristão) e o plano histórico (o avanço da colonização portuguesa no interior do Amazonas), ressalta-se a evocação à cultura europeia no plano literário, afastando-nos das leituras até então realizadas que enaltecem o plano maravilhoso cristão da materialidade épica e seus desdobramentos paradoxais de contexto; ou seja, trata-se das instâncias greco-romanas, iluminando três formas de uso pelo poeta: como condutora de sua voz, como construção da imagem do inimigo Mura e como construção da imagem da natureza amazônica. Para alcançar esse objetivo, arrola-se a fundamentação teórica de Silva (2017) e Ramalho (2004) sobre o Modelo Épico Árcade-Neoclássico; Graves (2018), Kury (2008), Snell (2005), Brandão (1991) sobre a mitologia e cultura greco-romana, e uma pequena fortuna crítica Grizoste (2018; 2017), Góis (2013), Silva e Ramalho (2011), Bogéa (2011), Caldas (2010; 2007).

**Palavras-chave:** João Wilkens. *Muhuraida*. Epopeia Árcade-Neoclássica. Instâncias Greco-Romanas.

**ABSTRACT:** This article reflects on the creative aspects of the epic *Muhuraida* (1785), by Henrique João Wilkens. In it, three instances of composition are identified: Judeo-Christian, Greco-Roman and hybrid, which merge the

<sup>39</sup> Mestre em Letras (2021) pela Universidade Federal de Sergipe. Contato: [igormiranda@academico.ufs.br](mailto:igormiranda@academico.ufs.br). Doutorando em Estudos Literários (PPGL/UFS). Membro pesquisador temporário do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP/UFS). <https://orcid.org/0000-0003-1721-1608>.

<sup>40</sup> Mestre em Letras (2021) pela Universidade Federal de Sergipe. Contato: [eltonjonathas@academico.ufs.br](mailto:eltonjonathas@academico.ufs.br). Doutorando em Estudos Literários (PPGL/UFS). Bolsista do Programa de Demanda Social (CAPES). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3681-4551>.

previous ones. Despite being considered a "Christian epic", whose approaches alternate between the wonderful (Christian mythical) and the historical (the advance of Portuguese colonization in the Amazon), the evocation of European culture in the literary plane is highlighted, moving away from the readings carried out so far that extol the wonderful Christian plan of epic materiality and its paradoxical consequences of context; in other words, it deals with Greco-Roman instances, illuminating three forms of use by the poet: as a conductor of his voice, as a construction of the image of the enemy Mura, and as a construction of the image of Amazonian nature. To achieve this goal, the theoretical foundation of Silva (2017) and Ramalho (2004) is listed on the Arcade-Neoclassic Epic Model; Graves (2018), Kury (2008), Snell (2005), Brandão (1991) on Greco-Roman mythology and culture, and a small critical fortune Grizoste (2018; 2017), Góis (2013), Silva and Ramalho (2011), Bogéa (2011), Caldas (2010; 2007).

**Keywords:** John Wilkens. Muhuraida. Arcade-Neoclassical Epic. Greco-Roman instances.

### **Henrique João Wilkens: brevíssima biobibliografia**

Henrique João Wilkens (doravante HJW) viveu no Amazonas no século XVIII, era português e contribuiu significativamente, graças aos conhecimentos de engenharia, para os projetos portugueses no que concerne às demarcações de terras no Estado do Grão-Pará. Além disso, como militar português, testemunhou a colonização e o aldeamento indígena no território amazônico.

A figura de HJW tornou-se, ao longo do tempo, um mistério. Não se sabe ao certo sua fisionomia, a cidade natal, a Universidade na qual estudou ou sequer sobre sua família (GÓIS, 2013). Com a origem desconhecida, dois fatores fizeram com que se pensasse que ele era inglês: o sobrenome (Wilkens), que não é português, e o fato de que tinha bom domínio da língua inglesa.

É em uma carta de Francisco Xavier Mendonça Furtado, governador, que primeiro aparece o nome do engenheiro. No manuscrito, datado de 7 de julho de 1755, Furtado avisa que irá passar a patente de "ajudante-engenheiro" para HJW que lhe parece "um moço com boas disposições", estando encarregado ao Pe. Sanmartone, este foi ainda professor do militar, pois tinha conhecimentos matemáticos e astronômicos (MENDONÇA apud GÓIS, 2013). Aparentemente as qualidades de HJW convenceram Furtado de que elas seriam úteis nas demarcações de terras. Em 1755, o militar já estava a cargo das obrigações de demarcação de terras a serviço dos portugueses no Mato Grosso. Nesse período, o então governador escreve outra carta, dessa vez destinada ao Marquês de Pombal e nela informa que HJW, "nascido e criado em Portugal", acompanha o Padre astrônomo, e Filipe Sturm, ajudante encarregado de fazer o mapa. Esta é a primeira vez que a nacionalidade de HJW é mencionada, observamos que a cidade natal permanece desconhecida, mas desmente a ideia de ele ser inglês.

O que percebemos de tudo isso é que o engenheiro português tivera uma educação abastada, podendo formar-se em engenharia, falar mais de uma língua, aprender sobre matemática e astronomia com o Pe. Sanmartone, um aprendizado que muito provavelmente lhe foi de boa serventia para as funções as quais desempenharia, além de ser recomendado por alguém do alto poder governamental. Destacamos que, pelos significativos trabalhos apresentados para a coroa portuguesa, HJW ganhou uma promoção honrosa assinada pelo rei.

Como podemos constatar, HJW serviu à coroa e fez o papel que lhe foi atribuído. Mas, além dos ofícios que desempenhou, e é o que nos interessa a esta reflexão, ele escreveu o poema épico

*Muhuraida ou o Triunfo da Fé*, datado de 1785 e editado somente em 1819 pelo padre português Cypriano Pereira Alho. A obra aborda a rendição dos Muras, uma nação indígena, que “aparecem bruscamente na história colonial da Amazônia, a partir da implantação das missões jesuítas ao longo do rio Madeira, durante a segunda metade do século XVII” (GÓIS, 2013, p. 184).

Considerados um povo bárbaro e de difícil conversão cristã, os Muras resistiram inicialmente às tentativas militares de colonização e domínio do território. Em 1784, quase inexplicavelmente, houve uma rendição ao homem branco, nesse período, por outro lado, os colonizadores já levantavam a hipótese de exterminar os indígenas porque não haviam conseguido, até então, a implementação comercial no rio Negro, visto que todas as expedições e tentativas haviam fracassado. De acordo com Yurgel Caldas (2010, p. 175-176), “a decisão Mura de não oferecer mais resistência às pressões militares e econômicas da sociedade branca parece ter sido o resultado da debilitação progressiva a que a população indígena ficou exposta, a partir da segunda metade do século XVIII”.

Ficcionalmente, o poema épico de HJW adota a perspectiva religiosa — do milagre — para explicar a rendição Mura. Assim, dois fatores apresentam-se como agentes do milagre: o anjo, enviado por Deus, já que os índios eram vistos como uma força “selvagem”, isto é, demoníaca; e o então governador do Grão-Pará e Rio Negro no período da conversão, João Pereira Caldas, a mesma figura a quem a obra é dedicada.

*Muhuraida*, de acordo com Silva e Ramalho (2011), insere-se na épica brasileira do século XVIII e segue a intencionalidade de construir uma identidade heroica da tradição épica nativa, por meio de relatos históricos do processo de colonização e, por conseguinte, dos conflitos entre o colonizador e as batalhas com a natureza e o índio “selvagem”. No entanto, o fator cristão, explicitamente marcado no poema, interfere tanto na caracterização histórica quanto na construção identitária heroica.

É evidente que a obra também aborda, de certo modo, o conflito entre os avanços da civilização e o atraso de um povo. Nesse sentido, é possível vê-la por uma relação conflituosa entre o projeto de uma nação e as imponderáveis ações tanto indígenas quanto da própria natureza.

Destacamos ainda que a Literatura Brasileira não inclui *Muhuraida* na tradição literária nacional. É apenas em 1993, com o incentivo da Biblioteca Nacional, que a Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e o governo do Estado publicam nova edição, resgatando a obra para o cenário, principalmente, acadêmico.

Não se sabem ao certo as razões do esquecimento histórico da obra nos livros que abordavam a literatura nacional do século XVIII. Especulam-se quatro hipóteses, são elas: a primeira se dá pelas questões socioeconômicas, pois o Norte não era visto como rentável; segundo, por questão de nacionalidade, já que HJW era português, essa é, sem dúvidas, o argumento mais falho; terceiro, pelas questões estilísticas exageradas e os elementos mitológicos, pois provavelmente esses dois fatores não agradariam à tradição da época; e, por fim, o desconhecimento (GÓIS, 2013). Essa última hipótese é a mais provável, tendo em vista que a obra só fora editada um pouco mais de três décadas depois.

O que podemos dizer sobre a obra, além de ela ser atualmente reconhecida como um texto fundador da literatura amazônica, é que ela integra a épica brasileira pela concepção mítica cristã, não

se aproximando de outras epopeias de sua época — *O Uruguai, Vila Rica e Caramuru* (SILVA; RAMALHO, 2011). Vale ressaltar que o poema tem caráter histórico importante abordando nomes de rios, cidades do Estado do Amazonas, nomes de autoridades, além da presença mitológica e do cristianismo, como anteriormente mencionado.

Por último, estruturalmente, conforme Góis (2013, p. 192), o poema divide-se “em 6 cantos e 1072 versos e 134 oitavas, sendo que o Canto Segundo e Sexto possuem 23 oitavas e os demais 22”. Percebemos que não se trata de uma obra longa, mas que ganha densidade pelas questões históricas e cristãs que se passaram com uma nação indígena que muito provavelmente resistiu ao homem branco e às imposições religiosas até o limite.

### **A construção da imagem do “inimigo Mura”**

O principal aspecto cultural que diferenciava os Muras de outros povos indígenas era a *vida fluvial*. Os Muras viviam principalmente sobre canoas a navegar pelas bacias hidrográficas dos rios Solimões, Amazonas e Madeira, portanto, ficaram conhecidos entre os séculos XVII e XIX como “corsários do caminho fluvial”. Esta alcunha dá título ao artigo de Eliane Pequeno: “Mura, guardiões do caminho fluvial” (2006), antropóloga e servidora da Diretoria de Assuntos Fundiários da FUNAI, nossa principal referência neste momento. Há uma seção no artigo de Pequeno (2006) que trata dos aspectos culturais do povo Mura e de sua breve evolução histórica:

Viviam em suas próprias canoas, como se fossem suas casas, e se destacavam na resistência à ocupação pelos não índios. Sua imagem é marcada por traços guerreiros, destemidos, conhecedores de táticas sui generis de ataque e de emboscada, o que atemorizava e lhes concedia uma enorme fama de “perigosos”, principalmente nos idos dos séculos XVII a XIX, quando impediram, por sua presença e força física, o avanço das missões, do comércio português e das ações de cunho militar na Amazônia. (PEQUENO, 2006, p. 134).

Os Muras foram mencionados pela primeira vez numa carta de 1714 do padre jesuíta Bartolomeu Rodrigues, que os localizou às margens do rio Madeira. O contato entre colonizador e Mura se deu através do rio, importante aspecto cultural desse povo indígena, mas estranho para o colonizador, acostumado aos hábitos culturais do povo tupi-guarani que tinha sua vida pautada pelo manejo da terra. Os Muras raramente eram encontrados assentados na terra, pois viviam maior parte do tempo em canoas: “[...] foram descritos como um povo que não plantava, não possuía aldeias e não tecia. As primeiras tentativas de redução foram frustradas, sendo que os Muras atacavam com frequência as embarcações comerciais utilizadas na navegação do Madeira” (PEQUENO, 2006, p. 136).

Pequeno (2006, p. 137) aponta para três características que solidificaram a construção do inimigo Mura: (1) “[...] a extrema mobilidade dos Muras na ocupação do território original — a bacia hidrográfica do rio Madeira”, (2) “A ação das frentes de colonização que empurram os Muras até a sua última fronteira com a sociedade nacional — o rio Japurá [...]” e (3) “[...] a ‘murificação’, instituição pela qual os Muras agregavam outras etnias, entre elas negros dos quilombos, ciganos, índios destribalizados ou ex-catecúmenos, egressos das missões católicas”.

Nessa construção do “inimigo Mura” é importante ressaltar a traição da confiança dos Muras pelos portugueses. Pequeno (2006) encontra valiosas informações sobre essa traição em um documento intitulado *Thesouro Descoberto no Rio Amazonas* (1757/1776), do jesuíta João Daniel, que viveu na Amazônia entre os anos de 1741 e 1754, mas foi expulso de lá e preso no Forte de Almeida, em Portugal, pelo Marquês de Pombal. João Daniel explica que os Muras têm um ódio mortal aos brancos. Vejamos como se narra a origem desse ódio: certa feita, um missionário português teria conseguido convencer um agrupamento Mura da redução, convidando-os a “[...] descenderem para a sua missão no anno seguinte, depois o missionário lhes ter promptos, prevenido os viveres [...]. Neste ajuste estavam firmes; mas foi perturbá-los um português, que dele soube” (DANIEL, [1757-76] 1860, p. 166-168 apud PEQUENO, 2006, p. 140). Acontece que um regatão português, espécie de embarcação que transportava mercadorias, “[...] fingindo ser mandado pelo dito missionário preparou uma grande embarcação e foi ter com os Muras, dos quais embarcou uma grande quantidade no barco, que levou a vender aos colonos da região como escravos” (PEQUENO, 2006, p. 141, grifos da autora). Essa é a origem da animosidade dos Muras em relação a qualquer tipo de presença dos portugueses naquelas regiões, seja através das missões assentadas, seja através do comércio fluvial de mercadorias: “Os Muras tornam-se então conhecidos pelos colonizadores como ‘gentio de corso’, ou seja, os índios que permaneciam afastados dos aldeamentos e representavam uma perigosa ameaça aos interesses coloniais” (PEQUENO, 2006, p. 142).

As três características que compõem o “inimigo Mura” aparecem em *Muhuraida*. Além delas, também há uma alusão à traição portuguesa no Canto Terceiro, oitava XVII. Elucidamos o contexto: após ter sido doutrinado pelo Mura Mensageiro (um Anjo murificado), o Mura Cristão vai ter com os seus parentes a fim de convencê-los de uma aliança. No entanto, o Mura Ancião, após ouvir falar a todos as promessas do Mura Cristão, diz:

Já não lembra o agravo, a falsidade,  
Que contra nós os Brancos maquinaram?  
Os Autores não foram da crueldade?  
Eles, que aos infelizes a ensinaram?  
Debaixo de pretextos de Amizade,  
Alguns matando, outros manietaram,  
Levando-os para um triste Cativo,  
Sorte a mais infeliz, mal verdadeiro.  
(WILKENS, 2017, p. 32).

É importante frisar que o Mura Ancião é um personagem que representa o passado, a memória, “[...] inspirado no Velho Restelo, que toma a palavra para relembrar as amargas experiências passadas com o homem branco” (SILVA; RAMALHO, 2011, p. 26). Sobre esta oitava, devemos ressaltar duas notas de rodapé: no primeiro verso “Já não lembra o agravo, a falsidade”, e no sexto verso “Alguns matando, outros manietaram”. Na nota de rodapé ancorada no primeiro verso, o poeta redime os portugueses da culpa de ter escravizado e matado os Muras, impingindo a culpa a “um certo viajante”, já que a escravidão não mais era permitida pelas “Bulas Pontífices” e pelas “Leis Reais”. O poeta diz que o Ancião alude ao tempo da escravidão e assassinio dos índios pelos portugueses, um passado recente:

Aludindo ao tempo, em que os Moradores do Estado do Pará, e Maranhão licença tinham, e usavam de comprar Índios escravos, daquelas Nações, que em justa Guerra e outras, cativam, e destinados eram a servir de Alimento aos Vencedores. Pelas Bulas Pontífices, e pelas Reais Leis se aboliu esse costume. Nesse tempo, um certo viajante, morador do Pará, debaixo de pretextos amistosos, aleivosamente levou alguns Muras; Vendeu por escravos alguns, e matou outros mais. (WILKENS, 2017, p. 32).

A nota de rodapé ancorada no sexto verso é editorial, autoria de Weberson Grizoste, organizador e compilador da edição que temos em mãos, de 2017. Segundo Grizoste (2017), o verso “Alguns matando, outros manietaram” foi suprimido na transcrição de 1993, mas está presente na versão base de 1819. A edição de 2012 segue a transcrição de 1993, que mantém a supressão, colocada em nota de rodapé. O fato de o verso retirado nas edições anteriores — que Grizoste não deixa escapar de seu lugar primeiro — ser o mais acusador dos portugueses é no mínimo curioso, justamente esse verso foi suprimido: o que menciona a escravidão e o assassinio dos índios.

Nas oitavas que seguem, XVIII e XIX, o ancião continua a relatar a vilania dos brancos em relação aos Muras, mesmo que estes tivessem oferecido alimentos, tributos e homenagens, aumentando a confiança e firmando a aliança. Na última oitava do Canto Terceiro, volta a voz do poeta que descreve os gestos do ancião após a sua fala irada. O Mura Cristão já esperava tal reação, mas ele tem a “força santa de Deus” que também aumentava seu esforço em doutrinar os Muras.

Concluimos, com esta breve reflexão sobre a imagem do “inimigo Mura”, que há um plano histórico delineado na materialidade épica de *Muhuraída*, que se liga ao seu plano mítico. O termo corsário é relativo a essa imagem de “inimigo”, metaforizada pela expressão “gentio de corso” pelo poeta. Segundo Pequeno (2006), os corsários, a rigor, não devem ser confundidos com “piratas”, já que “[...] recebiam dos reis patentes ou cartas de corso, que lhes davam o direito de apresar navios mercantes de nações inimigas” (PEQUENO, 2006, p. 152). No entanto, o sentido dado a “corsário” para referir-se aos Muras é de pirata: “Sendo este Gentio de Corço, igualmente cruel, e irreconciliável Inimigos dos Portugueses” (WILKENS, 2017, p. 7). Pequeno (2006, p. 152), nos explica como se dá a ressignificação: “o sentido [...] que veio compor considerações sobre os índios como os Mura, designa a qualidade atribuída à pirataria, ou seja, vida nômade de pessoas que tiram seu sustento fazendo guerras e saques”.

Veremos a seguir questões teóricas relativas a *Muhuraída*, explicitando os modelos épicos que se caracterizam, dentre outros aspectos, pela simbiose entre plano histórico elencados na construção do inimigo Mura e plano mítico, revelando seu plano literário.

### **As instâncias greco-romanas na composição de *Muhuraída***

Segundo Silva (2017) e Silva e Ramalho (2011), a tendência da poesia épica no século XVIII deve ser chamada de “Árcade-Neoclássica”. Trata-se de uma épica que tem dois modelos poéticos conjugados: “Modelo Épico Clássico”, ao qual se liga diretamente, e o “Modelo Épico Renascentista”, ao qual se liga indiretamente. Segundo esses teóricos, o modelo épico clássico é imbuído pela concepção literária própria da Antiguidade Clássica, formulado pela primeira vez por Aristóteles, cuja

“[...] instância de enunciação é essencialmente narrativa e o narrador recebe a matéria épica pronta, ou seja, o fato histórico já recebeu a aderência mítica, o que impede, por conseguinte, que o narrador participe do mundo narrado” (RAMALHO, 2004, p. 130), os principais exemplos são a *Ilíada* e *Odisseia* (VIII a. C.) de Homero e a *Eneida* (I a. C.) de Virgílio. O modelo épico renascentista, por sua vez, surgiu no século XVI, e sua principal diferença em relação ao modelo clássico é a presença indireta do poeta: “Apesar de afastado temporalmente do mundo narrado, o narrador inclui no corpo do poema comentários pessoais (os chamados *excursos do poeta*)” (RAMALHO, 2004, p. 130, grifos da autora), seu exemplo principal para os falantes de língua portuguesa é *Os Lusíadas* (1572), de Camões, poema épico emulado por HJW. A concepção épica, que essas correntes compartilham, está relacionada ao próprio modelo de épica e de herói. Ressaltamos ainda que

Encadeadas pela atração convergente de simultaneidade, as correntes neoclássica, iluminista e arcádica se superpõem umas às outras e, inter-relacionadas nos diversos contextos, constituem uma unidade relacional integrativa de suas respectivas concepções literárias, que, investida nos discursos, caracteriza as manifestações literárias do século XVIII. (SILVA, 2017, p. 61).

Havia uma dificuldade dos poetas do período em associar natureza e povo sul-americanos com referências neoclássicas, pois a concepção arcade-neoclássica era “inadequada para expressar a mentalidade nativa do novo mundo” (SILVA; RAMALHO, 2011, p. 11). No entanto, segundo os autores, a poesia épica brasileira soube mesclar as tendências estéticas arcades e neoclássicas da matriz europeia com o contexto colonial, estreitando assim laços:

Com relação ao projeto nacionalista, a épica arcade-neoclássica realiza uma etapa de integração da expressão diferenciadora da brasilidade na matriz literária importada, conferindo à tradição americana nativa a universalidade das formas poéticas e o aprimoramento artístico da expressão literária brasileira. (SILVA; RAMALHO, 2011, p. 13).

Explicados os motivos por trás da relação entre Arcadismo e Neoclassicismo europeus e o desenvolvimento da colônia, entendemos que *Muhuraida* segue essas tendências de universalidade e aprimoramento com o intuito de alcançar reconhecimento. Esses fatores são amplamente identificáveis pelo contexto de produção da epopeia em questão, tratado nas seções anteriores. Sobre esse contexto, ainda podemos refletir sobre algumas questões. Se Silva e Ramalho (2011) identificam os modelos épicos mencionados em *Muhuraida* e consideram, apesar da interferência mítica-cristã tanto na caracterização histórica quanto na construção identitária heroica, uma epopeia característica do período; Grizoste (2018) defende que tanto *Muhuraida* quanto “a poética indianista de Gonçalves Dias” são exemplos “antiépicas”, ressaltando seus aspectos paradoxais:

A *Muhuraida*, portanto, nasce exatamente em um momento de crise entre o Estado e a Igreja e no limiar do Capitalismo moderno. Como já dissemos, os dois momentos da *Muhuraida* estão alicerçados em duas conjunturas de crises. No primeiro a crise da Igreja, e no segundo momento a crise do Estado Português. Trata-se de um poema paradoxal porque canta aquilo que já não se devia mais cantar e portanto antiépico. A temática antiépica tem sido abordada por nós em outras ocasiões, nomeadamente, e a partir dos estudos dessa natureza na obra de Virgílio, à sua recepção na poética indianista de Gonçalves Dias. A *Muhuraida* é uma antiepopéia tanto quanto o Indianismo gonçalvino — porque se trata de uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar. (GRIZOSTE, 2018, p. 97).



Essa defesa sustenta-se numa concepção de epopeia que precisa ser bem averiguada e não cabe a nós, neste momento, uma investigação aprofundada dos critérios teórico-conceituais de que Grizoste (2018) se vale para considerar o que é um poema épico e um poema antiépico. No entanto, podemos afirmar de antemão que sua concepção de épico e consequentemente de epopeia circunscrevem-se no modelo épico clássico, emulado pelas epopeias do período, além de que se trata de critérios sobretudo relacionados a aspectos extraliterários, ou seja, ao contexto político em que se insere essa “epopeia antiépica” ou “antiepopeia”. Trata-se do fim do período jesuítico e início da reforma pombalina, em que entram em cena as “diretorias legais”, que retirou dos jesuítas seu poder político e, em muitos casos, expulsou-os de seus territórios de influência. A partir dessa reflexão histórica, Grizoste (2018) viu um paradoxo, porque foi justamente nesse momento que HJW decide escrever sua epopeia sobre “o triunfo da fé”.

Apesar das diferenças substanciais em relação às epopeias do mesmo período, ou seja, o fato de *Muhuraida* caracterizar-se principalmente como “epopeia cristã”, iremos destacar no poema as instâncias greco-romanas e identificá-las como elementos neoclássicos, afastando-nos das leituras até então realizadas que enaltecem o plano maravilhoso cristão da materialidade épica e seus desdobramentos paradoxais de contexto<sup>41</sup>. Veremos que dar destaque às instâncias greco-romanas não deixa de referendar as relações que *Muhuraida* mantém com a história europeia e o mito greco-romano, portanto, com o Modelo Épico Arcade-Neoclássico.

Os momentos na epopeia que chamamos de “instâncias greco-romanas” também podem ser considerados como parte da tentativa de reconhecimento da corte portuguesa em relação ao desenvolvimento colonial, pois demonstram a tentativa de “elevar” referencialmente o *status* da tríade poeta-poema-colônia, já que o conhecimento de determinados personagens míticos e clássicos eram considerados erudição.

Além das instâncias greco-romanas, na abordagem temática da epopeia, consideramos outros dois momentos: as “instâncias judaico-cristãs”, de forma opositora e não analítica em que se identificam elementos da cultura bíblica, e “instâncias híbridas”, em que se mesclam numa mesma oitava ambas as instâncias mencionadas. Como era de se esperar, a grande maioria dos versos aponta para os elementos judaico-cristãos, que aparecem na nossa reflexão apenas quando se mesclam com os elementos neoclássicos, ou seja, quando tratamos de “instâncias híbridas”. É o caso do Argumento, do Canto Primeiro, primeira oitava da epopeia, onde o poeta apresenta a invocação na expressão

---

<sup>41</sup> Alguns exemplos dessas leituras são os artigos “*Muhuraida*: história e ficção” (2006), “O triunfo da fé no poema *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens” (2007) e “Eles são muitos e incontáveis: estratégias coloniais e migratórias dos índios Mura contra o processo pombalino para o domínio amazônico, a partir de *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens” (2010), de Yurgel Caldas, “Poema *Muhuraida*, a ‘glória’ do extermínio de uma nação” (2012), de Carlos Cadelha, “Henrique João Wilkens: um poeta pioneiro no Amazonas” (2013), de Sales Maciel Góis, “*Muhuraida* entre a épica e a história, uma lição de nacionalismo” (2013), de Tânia Pêgo, e das teses *A construção épica da Amazônia no poema de Muhuraida, de Henrique João Wilkens* (2007), de Yurgel Caldas, *Muhuraida: a tradição literária de viagens em questão* (2013); das dissertações *A desconstrução da imagem do povo Mura pela perspectiva da crítica pós-colonial* (2016), de Beatriz Rocha e *Muhuraida: poesia épica no contexto amazônico* (2018), de Murilo Lopes.

“Autor Divino”, além de outras duas expressões “Luz” e “Graça” de caráter cristão, e descreve o tempo de horror protagonizado pelo povo Mura com a expressão “Musa Época”.

Mediante a Luz, e Graça, que se implora,  
De quem é dela Fonte; Autor Divino,  
A **Musa Época** indica, que até agora  
De horror enchia o peito mais ferino.  
Do Mura a examinar, já se demora,  
Usos, Costumes, Guerras, e o Destino,  
Que, entre as informes Choças, inaudito,  
Ao prisioneiro dá, mísero, aflito.  
(WILKENS, 2017, p. 11, grifos nossos).

Apesar de “musa” ser uma expressão que costuma indicar a evocação poética, neste momento a “Musa Época” representa um “paradigma temporal” (CALDAS, 2007, p. 18) que divide o plano histórico do poema em dois momentos: (1) quando os Muras aterrorizavam os assentamentos missionários e as embarcações portuguesas, e (2) posterior, quando foram vencidos, segundo o poeta, pela intervenção divina. Segundo Bogéa (2011, p. 144), “Tomando o termo ‘época’ na acepção de um evento relevante, a conversão do índio Mura marca um período de tempo e a musa seria Clio, a Fama, que preside a História e inventora da cítara, o que é revelado em outra passagem do poema”. A Musa Época liga-se também à representação do Mura Ancião, referimo-nos à construção do “inimigo Mura” abordada na seção anterior. A palavra musa reaparece na última oitava (XXI) do Canto Primeiro:

Mas da minha **Casta Musa** se horroriza;  
Vai-me faltando a Voz; Destemperada  
A **Lira** vejo; A mágoa se eterniza.  
Suspenda-se a **Pintura**, que enlutada  
Das lágrimas, que pede, legaliza,  
Vendo a mesma Natureza ultrajada  
A dor; o susto; O pasmo; O sentimento  
Procure-se outro tom, Novo Instrumento.  
(WILKENS, 2017, p. 18, grifos nossos).

Dessa vez, com a expressão “minha Casta Musa”, o poeta recoloca a musa no seu lugar costumaz de representar a inspiração poética, que se horroriza com o inimigo Mura. O poeta também traz a visão da Lira, outro elemento clássico que se articula à musa. A Lira é um elemento neoclássico, identificada como posse do poeta e responsável por sua dicção, seu canto. Segundo Grizoste (2018), “Pintura” também remete à cultura europeia:

Dessa forma, tanto a Pintura, quanto a Poesia, exercem sobre a mente humana a mesma força. Logo, ciente disso, Wilkens fala-nos em Pintura enlutada de lágrimas, é o mesmo pincel do poeta dos povos extintos [...], é inteiramente um quadro antiépico que revela morte e destruição. Wilkens segue falando-nos em dor, susto, pasmo e sentimento, e fala da Natureza ultrajada. (GRIZOSTE, 2018, p. 104).

O Canto Primeiro de *Muhuraida* talvez seja o que mais traz referências neoclássicas, portanto, antes de avançarmos para os próximos cantos, devemos retroceder para oitava IV, na qual encontramos uma referência romana no primeiro verso: “Mais de dez **Lustros** se passaram” (WILKENS, 2017, p. 12, grifo nosso). Isso significa que há mais de cinquenta anos os navegantes enfrentam o

perigo das costas do rio onde navegavam os Muras, identificados como “a Morte, e o terror”. A expressão que denota cinquenta anos é “dez Lustros”, em que cada “lustro” corresponde a cinco anos. Segundo Weberson Grizoste (2018), “Lustro” é uma versão portuguesa da palavra latina *Lustrum*, que faz referência a uma cerimônia antiquíssima promovida por censores romanos e realizada a cada cinco anos.

A oitava V é rica em referências da cultura greco-romana: as Amazonas e os habitantes da Cítia. Os Muras são primeiro comparados às Amazonas quando relacionados à vida fluvial, à maneira como atacam e fazem os saques; depois, dentro da mata, são comparados aos habitantes da Cítia, região longinquamente interiorana. As comparações enaltecem o aspecto “selvagem” dos Muras:

Rio, que de **Pentesileia** a **Prole**  
Habitando, algum tempo, fez famoso,  
Enquanto não efeminada, a mole  
Ociosidade deu o valoroso  
Peito, buscando agora quem console  
A mágoa, no retiro vergonhoso.  
Que fez aos densos Bosques, em que habita,  
Inconstante, e feroz, qual outro **Cita**.  
(WILKENS, 2017, p. 12-13, grifos nossos).

O primeiro verso, em que aparecem as palavras “Pentesileia” e “Prole”, tem uma nota de rodapé editorial ancorada para cada uma dessas referências neoclássicas. Das notas, portanto, é possível inferir as analogias dos aspectos “selvagens” entre essas referências e os Muras. Na nota editorial ancorada na palavra “Pentesileia”, lemos: “*Pentesileia, rainha das Amazonas. Sucedeu a Orítia. Socorreu aos Troianos e pereceu nas mãos de Aquiles [...]*” (GRIZOSTE, 2017, p. 12, grifos do editor). Pentesileia desempenha um importante papel como guerreira temível na guerra entre troianos e aqueus: “Destemida e arrojada, praticou prodígios de bravura no campo de batalha” (BRANDÃO, 1991, p. 259). Na nota editorial ancorada em “Prole”, lemos: “*O reino das Amazonas estava estabelecido às [sic] margens e na vizinhança do Ponto Euxino, tornaram-se famosas na Ásia e na Europa por serem temíveis, promoverem saques e por viverem de caça*” (GRIZOSTE, 2017, p. 13, grifos do editor). Já no último verso, a nota editorial ancorada na palavra “Cita” diz: “*Habitantes da Cítia. A Cítia era uma vasta região ao norte do mundo. Provavelmente, ao curso inferior do Rio Danúbio, do Mar Negro e do Mar Cáspio. Esta região era habitada de tribos nômades*” (GRIZOSTE, 2017, p. 13, grifos do editor).

O principal aspecto do aparecimento dessas instâncias greco-romanas é a comparação entre a habilidade de combate, ferocidade e selvageria desses personagens do imaginário europeu com os sul-americanos Muras. Trata-se de um recurso intertextual de HJW para se fazer entender pelos lisboenses ao caracterizar os Muras como os “selvagens” fora de lugar — como dá o exemplo Pentesileia: “Segundo a tradição, a presença da temível guerreira em Tróia se deveu ao exílio obrigatório, em função de um homicídio involuntário” (BRANDÃO, 1991, p. 259). Nas palavras de Grizoste (2018):

Estas amazonas citadas por Wilkens eram tão belicosas que ele compara com os Citas. Este antigo povo iraniano eram pastores nômades e equestres que por toda a Antiguidade

Clássica dominaram a estepe pôntica-cáspia, conhecida na época por Cítia. [...] Portanto, Wilkens relaciona as Amazonas sul-americanas com as gregas e em sequência compara-as com um povo do Velho Mundo conhecido por sua tradição equestre. (GRIZOSTE, 2018, p. 102-103).

Ainda no Canto Primeiro, a oitava XI é também uma instância greco-romana, pois aparece outra palavra oriunda da cultura europeia numa comparação ao povo Mura: “Quais **Tártaros**, os outros, vagabundos / No corço, e na rapina se empregando, / Em Choça informe vivem, tão jucundos, / Como em dourados tetos, Espreitando” (WILKENS, 2017, p. 15, grifo nosso). A menção aos Tártaros segue a mesma lógica de comparação depreciativa dada através de Penteseleia, Prole e Cita. Nesse sentido, a estratégia de HJW é comparar os Muras sul-americanos aos temíveis povos “selvagens” que habitam o imaginário europeu. No primeiro verso, há duas notas ancoradas. A primeira é de HJW, no intuito de reforçar a analogia que vem trabalhando desde a menção às Amazonas e aos Citas:

Entre várias Nações de Gentios de Corço, menos conhecidos, como Mauás, Miranhas, Chituás, etc. que habitam o Rio Japurá, é mais conhecida a grande Nação dos Muras; pois não sendo Antropófagos, só se empregam em matar, e roubar tanto os Brancos, como os Índios domésticos, como Selvagens. Até o Ano de 1756 não consta saísse do Rio Madeira os Muras. Agora infestavam o Amazonas, e seus confluente todos. (WILKENS, 2017, p. 15).

A segunda nota de rodapé ancorada no verso é do editor:

Habitantes da antiga Tartária (Sibéria). Como resultado das migrações, os atuais tártaros são resultantes de cruzamentos de diversas tribos altaicas, entre os quais os Búlgaros do Volga e os Mongóis; habitam, principalmente, a atual República Autônoma da Tartária, cuja capital é Kazan, situada na região do Volga. A língua falada pelos tártaros, chamada de tártaro do Volga, é um idioma turcomano ocidental, do grupo kiptchak, falado também em outras regiões da Federação Russa (Hauiss, 2001, 2675). (GRIZOSTE, 2017, p. 15).

As duas notas conjugadas no verso nos dão a ver a relação que HJW estabeleceu entre os Muras e a cultura europeia, caracterizando as instâncias greco-romanas. A nota do editor, no entanto, é apenas uma definição de dicionário, cabendo ao leitor perceber a comparação estabelecida entre os Muras e os Tártaros. Assim como os Tártaros, um povo asiático, os Muras são uma tribo que “só se empregam em matar e roubar tanto dos Brancos”. Essa comparação com os Tártaros estabelece uma diferença depreciativa tanto entre os Muras e os portugueses quanto entre os Muras e os outros povos indígenas, “selvagens” ou reduzidos e cristianizados. Interessante observar que se mesclam aqui referências greco-romanas míticas (Amazonas) e históricas (Citas e Tártaros), mas ambas as instâncias dizem respeito tanto ao estrangeiro quanto ao bárbaro.

O adjetivo “bárbaro” para caracterizar os Muras aparece diversas vezes ao longo da epopeia: “No bárbaro costume e crueldade” (WILKENS, 2017, p. 14); “Seus bárbaros intentos vai logrando” (WILKENS, 2017, p. 16); “Dos bárbaros Muras, sem piedade” (WILKENS, 2017, p. 20) etc. Uma palavra que, ao longo da história europeia, teve seu significado transformado do geral para o particular, já que entre os gregos e os romanos designava todo aquele que era estrangeiro de suas terras (godos e visigodos, gauleses, vândalos, hunos, francos, suevos etc.), e passou a designar, nas línguas neolatinas, um indivíduo não civilizado, cruel, desumano, independentemente de sua origem. Na epopeia, o sentido da palavra é claramente este último, mas não deixa de referendar também o conjunto de

povos estrangeiros em relação às culturas hegemônicas da Antiguidade Clássica, grega ou romana, amplamente expropriada e assumida nas formações dos Estados-Nação europeus como patrimônio cultural (SNELL, 2005). Vale ressaltar que HJW não optou em comparar os Muras com conterrâneos e contemporâneos cruéis e desumanos (digamos, os europeus de má índole), mas com os estrangeiros e extemporâneos cruéis e desumanos, ou seja, necessariamente o não-europeu. Isso reforça a ideia de que os Muras eram diferentes de todos, nada comparáveis a qualquer outro europeu, bom ou mau, e que o triunfo da fé se torna ainda mais “esplêndido”.

Para concluirmos a abordagem do Canto Primeiro, na oitava XX, encontramos sua última instância greco-romana:

A mesma foge, às vezes, consternada  
Vendo infernal abuso de impiedade  
Que até no frágil Sexo exercitada  
Depois da Morte, extinta a crueldade,  
Do modo mais sensível ultrajada,  
Que aos Tiranos lembrou, em toda idade,  
Transforma a mesma **Barca de Aqueronte**,  
Em Templo da Lascívia, Altar, e Fonte.  
(WILKENS, 2017, p. 18, grifos nossos)

A expressão “Barca de Aqueronte” na oitava refere-se à barca navegada por Caronte através do rio Aqueronte do mundo subterrâneo da mitologia grega: “Aqueronte é um dos rios pelos quais atravessam as almas, na barca de Caronte, para chegar ao Hades” (BRANDÃO, 1991, p. 97). Trata-se de um rio mítico, sem referente geográfico, que faz parte de uma bacia hidrográfica subterrânea, junto com os rios Estige, Flegetonte, Cocito, Lete, localizada no Tártaro, uma região sombria do mundo subterrâneo, tão distante da Terra quanto do Céu (GRAVES, 2018). Robert Graves (2018) explica que cada um desses rios significa um aspecto das “misérias da morte”: Aqueronte significa “rio da dor”, Estige “odiado”; Cocito, “lamento”; Lete, “esquecimento”; Flegetonte, “ardente”. No poema épico de HJW, os Muras transformam esse rio da dor em algo que deve ser cultuado, é de onde nutrem suas ações bélicas. Outros sentidos podem ser atribuídos a esses dois últimos versos. A “Barca de Aqueronte” pode representar metonimicamente o próprio Caronte, ou seja, aquele que conduz à morte, é este sentido que Caldas (2007, p. 104) identifica: “Mas, se o Mura torna-se um Caronte infernal, ele passa a outra esfera, de sujeito da danação alheia para objeto de sua salvação, pois será conduzido pelo heroísmo de Mathias Fernandes (o anti-Caronte)”. Aqui delineia-se uma possível oposição importante: as instâncias judaico-cristãs *contra* as instâncias greco-romanas.

Entretanto, as instâncias greco-romanas conduzem sentidos ambivalentes. Quando se relacionam diretamente ao plano literário, ou seja, à atividade do poeta, como é caso da Musa Época, da Musa Casta, da Lira, do Templo de Jano, sua significação é positiva; quando se relaciona à atividade dos Muras, sua significação é negativa, como temos visto. Importante ressaltar que, na nossa abordagem à epopeia, encontramos as significações positivas das instâncias greco-romanas quando estas aparecem em oitavas híbridas, ou seja, quando estão conjugadas com as instâncias judaico-cristãs. Vejamos como se dá essa dança referencial entre duas culturas distintas e que assumem significações oscilantes.

O Canto Segundo narra como o Anjo desce do céu para anunciar a Luz, disfarçado de Mura, e inicia o processo de conversão de um deles, o Mura Cristão. No Canto Terceiro, o Anjo “Prossegue a persuadir ao Mura atento” (WILKENS, 2017, p. 27), e este último tenta convencer os outros Muras da redução, mas encontra resistência do Mura Ancião, como já mencionamos. Tanto o Canto Segundo quanto o Canto Terceiro são repletos de referências à cultura judaico-cristã por tratarem justamente da intervenção divina, em que o plano maravilhoso e o plano histórico da epopeia se alternam. A única instância greco-romana aparece no Canto Terceiro, oitava I, com a presença de Zéfiro, que era “[...] *o vento do ocidente, filho de Éolo ou de Astreu, e da Aurora. Desposou-se com Flora, com quem teve diversos filhos. Tratava-se de um vento benéfico e agradável por fazer desabrochar as flores e amadurecer os frutos*” (WILKENS, 2017, p. 27, grifos do editor):

O **Zéfiro** mais brando, que movendo,  
A flor mimosa, a gala acrescenta,  
Tão sereno não é; Nem vai fazendo  
Efeito tão suave; Assim violenta  
Torrente das paixões já suspendendo,  
As luzes da Razão, faz ser atenta  
O Anjo quando relata a formosura  
Do Criador; Criado e Criatura.  
(WILKENS, 2017, p. 27, grifo nosso).

Podemos perceber com a leitura da oitava I do Canto Terceiro que a instância greco-romana é utilizada como recurso poético para descrever a natureza. Neste Canto, é narrada a luta do Bem, a Força Santa (Anjo murificado) agindo no Mura Cristão, contra o Mal, já que o Príncipe das Trevas o anima e inspira sentimentos ruins (rancor, astúcia para realizar males e o uso das armas), batalha que se estende até a oitava XVII do Canto Quarto:

De Matias assim; do Mura o peito,  
Incita o Anjo, e uniforme guia;  
Sendo aquele o Moisés ao Povo aceito  
Do Mura, que gostoso obedecia;  
Desempenhando em tudo tal conceito,  
De mil perigos, e da Idolatria  
Da escravidão o livra, felizmente  
Do Príncipe das Trevas tão potente.  
(WILKENS, 2017, p. 39).

Se na oitava XVII aparecem tantas referências judaico-cristãs conjugadas (Anjo, Moisés, Povo de Deus, Idolatria, Príncipe das Trevas), para descrever o percurso guiado por Deus, na oitava XVIII, o poeta retoma as instâncias greco-romanas da epopeia e mostra-se, dessa forma, mesclando suas referências entre as culturas judaico-cristã e greco-romana, comparando-as:

Soberbo recebia o Amazonas  
As Ubás do Gentio, que até agora  
Desconhecido sendo noutras Zonas,  
Passava já a ilustrar Terras, que **Aurora**  
Visita, quando **Febo** entre as **Matronas**  
**De Ortígia**, nas mantilhas se demora;  
E aquelas em que o luminoso giro

Absolvendo, lhes servem de retiro.  
(WILKENS, 2017, p. 39, grifos nossos).

Aurora é o nome latino para Eos, “[...] adorada pelos povos indo-europeus, pertence à primeira geração divina [...] é ela que abre todas as manhãs a porta do céu para o carro do Sol” (BRANDÃO, 1991, 338); ainda segundo Brandão (1991, p. 432), Febo é um epíteto que significa “o brilhante, o puro”, muitas vezes atribuído a Apolo; as Matronas, segundo Grizoste (2017), no que escreve em notas explicativas ancoradas na oitava, são as sacerdotisas de Apolo que pertenciam ao templo da Ilha de Delos, e Ortígia, por sua vez, era outro nome dado esta ilha. Observando a oitava, percebemos que o poeta utiliza as instâncias greco-romanas para descrever um demorado amanhecer, metáfora da chegada dos Muras já convertidos ao local de redução, portanto, uma significação positiva: “Wilkins, definitivamente, transforma o Amazonas numa extensão do Velho Mundo, na oitava XVII é Canaã, na XVIII é a Grécia antiga” (GRIZOSTE, 2016, p. 837).

A próxima instância greco-romana encontramos logo na oitava IV do Canto Quinto. Compara a paz do Templo de Jano, conquistada pelo sacrifício ao deus romano; enquanto os Lusitanos agradecem a paz que o Deus Onipotente lhes oferece de bom grado sem exigir sacrifícios humanos em altares.

Se o Templo lá de **Jano**, entre os Romanos,  
Na Paz se fecha; inútil reputando  
O culto da Deidade, que os Humanos  
Ao seu capricho vai sacrificando.  
Os Templos entre os nossos Lusitanos,  
Mais que nunca, se ir frequentando;  
Agradecendo ao Deus Onipotente,  
A Paz, que Ele promove felizmente.  
(WILKENS, 2017, p. 43, grifo nosso).

Se os romanos consagraram o primeiro mês ao deus Jano por conta do seu bom reinado de paz no Lácio, os Lusitanos lembrarão do mês de janeiro, já que foi neste mês que o “O Autor da Vida; A Fonte da Verdade” lhes concedeu a paz com os Muras. Jano é o principal deus romano, fundador da cidade de Roma e seu primeiro rei. A respeito de Jano, Kury (2008, p. 223) diz que “O reinado de Jano correspondeu a uma Idade de Ouro, e se caracterizou pela honestidade generalizada, pela paz, e pela abundância de todos os bens”, características que são idênticas às promessas feitas pelos Lusitanos aos Muras, tanto quando aqueles traíram estes, quanto agora, quando é realizado o “triunfo da fé”, sem traições, acabando com os conflitos — mas há uma diferença de grau entre esses dois momentos: o primeiro é histórico, o segundo acontece somente na ficção. Jano foi divinizado após sua morte e salvou Roma do ataque dos sabinos: “Para comemorar a salvação milagrosa de Roma os habitantes da cidade resolveram deixar abertas as portas do templo de Jano em tempo de guerra, de maneira a permitir ao deus prestar socorro aos romanos quando fosse necessário” (KURY, 2008, p. 223).

As informações que Grizoste trouxe na nota de rodapé completam o sentido, explicando a questão do sacrifício na oitava IV: “*Por tais particularidades, e por lhe ser consagrado o primeiro dia do ano, consagrou-se o primeiro mês do ano, ianuaris, em sua homenagem, e o primeiro sacrifício do ano a ser realizado no dia 9 deste mês*” (GRIZOSTE, 2017, p. 43). Com essas observações, podemos

visualizar a relação entre o plano histórico e plano maravilhoso, tanto no que se refere à relação dos Portugueses com os Muras quanto à relação dos romanos com seu deus, como podemos ver na oitava V:

Se eles também a **Jano** dedicaram,  
Entre os Meses das Eras, o primeiro;  
Ou a **Jove** na primícia o consagraram,  
Com a Princípio, entre eles, verdadeiro,  
Não menos memoráveis nos ficaram  
Os dias venturosos de Janeiro;  
Pois neles nos deu Paz, felicidade  
O Autor da Vida; A Fonte da Verdade.  
(WILKENS, 2017, p. 43, grifos nossos).

Jove é uma das formas do nome Júpiter, deus mais poderoso dos romanos, comparado a Zeus, dos Gregos. Com o aparecimento em sequência dessas duas importantes deidades romana, “vale ressaltar a pluralidade, já na sua fonte primitiva, de narrações no que se refere à mitologia greco-latina” (GRIZOSTE, 2017, p. 44). Seguiremos no encalço das reflexões de Grizoste (2018) sobre as raízes neoclássicas de *Muhuraida*, cujas instâncias greco-romanas dão à epopeia um caráter literário e mitológico.

No argumento do Canto Sexto, último canto do poema, somos informados das últimas tentativas do Príncipe das Trevas em impedir o “triunfo da fé”, sem sucesso: “Os Emissários seus mandando. / Deles o empenho, o Anjo prepotente / Destrói;” (WILKENS, 2017, p. 50); e da consagração do futuro de paz: “Aqui vinte inocentes batizados, / De outros progressos deixa esperançado” (2017, p. 50). As oitavas I e II, respectivamente, descrevem a Fé numa analogia com a plantação e seus frutos, e narra o Anjo Tutelar que acompanha e aconselha os Mura em viagem para a cidade de Ega. Também une nações indígenas diferentes sob a mesma vantagem da vassalagem.

As oitavas III, IV, V e VI trazem as tentativas de intervenção do Príncipe das Trevas. A respeito da oitava VII, lemos a citação de dois vulcões italianos, o Etna e o Vesúvio, para ilustrar as dissensões infernais: “Qual de **Etna**, ou do **Vesúvio** vasta estranha, / Fermentado indigesta Massa ardente, / Da repleção efeito, arroja estranha, / Temível, larga, ignífera Torrente” (WILKENS, 2017, p. 52, grifos nossos), trata-se da única oitava híbrida cujas instâncias greco-romanas, não caracterizando o “inimigo Mura”, trazem aspectos negativos. A respeito dessas citações, Grizoste (2018, p. 111) diz: “[...] a evocação do Velho Mundo [...] é notória na epopeia de Wilkens, dessa vez a Roma Antiga é lembrada. [...] ele evoca o Etna e Vesúvio e o seu quadro poético é peremptoriamente uma receção de Horácio”. A retomada de Zéfiro na oitava XIV como elemento da natureza, “O Zéfiro mais brando, sendo o Vento. / Efeitos naturais, já são portentos” (WILKENS, 2017, p. 54), fecha o quadro de analogias entre cultura europeia com natureza sul-americana.

Por fim, a última oitava apresenta-se como instância híbrida, que congrega elementos judaico-cristãos e greco-romanos. O poeta celebra a “Aliança” com os Muras, diz estar contente com sua disposição ao finalizar a epopeia, além disso a volta da Lira do fim do Canto Primeiro dá um acabamento cíclico à epopeia: “Sempre os progressos a Cantar disposto / Aqui suspendo a Voz; A Lira encosto” (WILKENS, 2017, p. 56).



## Considerações finais

*Muhuraida* é uma epopeia singular nos aspectos contextuais, editoriais e criativos. Depois de elucidar brevemente os aspectos contextuais e editoriais, procuramos com este artigo apontar para as singularidades dos aspectos criativos, ou seja, para elementos de composição que referendam seu encaixe no que foi chamado “Épica Árcade-Neoclássica”, deixando explícita sua intenção e sua concreção épicas através das instâncias greco-romanas.

Não se trata, portanto, de um “poema antiépico”, mas de uma “epopeia cristã”, cujo heroísmo não se estabelece de fato, pois é a partir do plano maravilhoso, ou seja, da concepção mítica cristã, figurando um “Anjo murificado” a guerrear contra o “Príncipe das Trevas”, que o Mura Cristão cumpre seu papel no plano histórico (SILVA; RAMALHO, 2011), guiado por Deus e pelos colonizadores (João Pereira, Matias Fernandes). Para caracterizar o maniqueísmo da epopeia, ou seja, a luta do bem contra o mal, o poeta usa seu repertório cultural da Antiguidade Clássica, fato que nos deu a possibilidade de identificar as instâncias greco-latinas e híbridas, que se mesclam com as referências à cultura judaico-cristã.

Nesta observação, identificamos que as instâncias greco-romanas se ligam ao poeta (Musa, Épica, Musa Casta, Lira, Lustros, Templo de Jano, Jove) sustentando sua voz, à construção da imagem do inimigo Mura (Bárbaro, Pentésileia, Prole, Cita, Tártaros, Barca de Aqueronte) e à construção das imagens da natureza amazônica através de analogias (Zéfiro, Aurora, Febo, Matronas de Ortígia). Esta foi uma das maneiras de iluminar o plano literário, ou seja, “A integração de forma de representação histórica à estrutura mítica em questão” (RAMALHO, 2004, p. 131) da epopeia *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens.

## Referências bibliográficas

BOGÉA, José Arthur. O Mura e a Musa. **Passages de Paris**: Revue Scientifique de l’Association des Chercheurs et Etudiants Brésiliens en France, Paris, FRA, n. 6, p. 135-166, 2011. Disponível em: [http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2011/articles/pdf/PP6\\_artigo6.pdf](http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2011/articles/pdf/PP6_artigo6.pdf). Acesso em: 4 jun. 2021.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

CALDAS, Yurgel. **A construção épica da Amazônia no poema *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-6ZGG7V>. Acesso em: 18 maio 2021.

CALDAS, Yurgel. Eles são muitos e incontáveis: estratégias coloniais e migratórias dos índios Mura contra o processo pombalino para o domínio amazônico, a partir de *Muhuraida*, de Henrique João Wilkens. **Novos cadernos – NAEA**, Belém, PA, v. 13, n. 1, p. 171-198, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/artic le/view/451>. Acesso em: 29 mar. 2021.

GÓIS, S. M. Henrique João Wilkens: um poeta pioneiro no Amazonas. **Mundo Amazónico**, [s. l.], v. 4, p. 183-197, 2013. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/43097>. Acesso em: 10 maio 2021.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. 3. ed. Tradução: Fernando Kablin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. *E-book*.

GRIZOSTE, Weberson. [Notas editoriais]. In: WILKENS, Henrique João. **Muhuraida ou o triunfo da Fé**. Organização e compilação: Weberson Fernandes Grizoste. Manaus, AM: UEA, 2017. *E-book* (57 p).

GRIZOSTE, Weberson. Os princípios da *Muhuraida*. In: ALBUQUERQUE, Renan; GRIZOSTE, Weberson. **Estudos clássicos e humanísticos & amazonidades**. vol. 2. São Paulo: Alexa Cultura, 2018, p. 95-115.

KURY, Mario da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

PEQUENO, Eliane da Silva Souza. Mura, guardiões do caminho fluvial. **Revista de Estudos e Pesquisas FUNAI**, Brasília, v. 3, n. 1/2, p. 133-155, jul. / dez. 2006. Disponível em: <http://www.funai.gov.br/index.php/projeto-editorial/revista-de-estudos-e-pesquisas?start=1#>. Acesso em: 10 maio 2021.

RAMALHO, Christina B. *A Semiotização Épica do Discurso* e outras considerações sobre o épico. In: \_\_\_\_\_. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. 825 f. Tese (Doutorado em Letras, Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004, p. 111-172.

SILVA, Anazildo V. da. RAMALHO, Christina B. Dois momentos da épica árcade-neoclássica brasileira: *Vila Rica* e *Muhuraida*. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29. p. 11-30, 2011.

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

SNELL, Bruno. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILKENS, Henrique João. **Muhuraida ou o triunfo da Fé**. Organização e compilação: Weberson Fernandes Grizoste. Manaus, AM: UEA, 2017. *E-book* (57 p).



MACIEL, Luciana Novais; SILVA, Tatiana Cíntia. Algumas incursões entre o histórico e o maravilhoso em *A lágrima de um caeté*. In: *Revista Épicas*. Ano 5, n. 9, Jun 2021, p.71-83. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v97183>

## ALGUMAS INCURSÕES ENTRE O HISTÓRICO E O MARAVILHOSO EM A LÁGRIMA DE UM CAETÉ

### SOME INCURSIONS BETWEEN HISTORICAL AND WONDERFUL IN A LÁGRIMA DE UM CAETÉ

Luciana Novais Maciel<sup>42</sup>  
(PPGL/UFS)

Tatiana Cíntia da Silva<sup>43</sup>  
(PPGL/UFS)

**RESUMO:** Neste artigo pretendemos compreender certos elementos literários e históricos que permeiam a obra *A Lágrima de Um Caeté* (1849), de Nísia Floresta e, para tal intento, dialogaremos com Candido (1985), Margutti (2019), Vasconcelos e Ramalho (2007), Duarte (1999) e Quijano (2005). Nosso objetivo maior é trilhar alguns caminhos que apontam como o livro tem tanto traços de um Indianismo crítico quanto de elementos que remontam aos textos épicos, por recuperar o heroísmo coletivo, o plano histórico e o maravilhoso, mas em nenhum momento colocaremos o lirismo narrativo da autora em um padrão prefixado e/ou cristalizado, pois isso não condiz com os rumos do texto que nos debruçaremos. Outrossim, também tocaremos na questão de decolonialidade, visto que adentraremos em um ambiente de aculturação e destruição da cultura indígena e o texto em estudo acaba por se tornar uma poesia de resistência.

**Palavras-chave:** Indianismo crítico. Plano maravilhoso. Plano histórico.

**ABSTRACT:** In this article, we intend to understand certain literary and historical elements that permeate the work *A Lágrima de Um Caeté* (1849), by Nísia Floresta, and, for this purpose, we will dialogue with Candido

<sup>42</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras (UFS), Mestre em Literatura Brasileira (UFAL), Professora da Faculdade Pio Décimo, Orientadora e bolsista do Programa de Residência Pedagógica 2020-2022 (CAPES). E-mail: [luemeester@gmail.com](mailto:luemeester@gmail.com), Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1053-4316>

<sup>43</sup> Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras (UFS), Mestra em Literatura pela mesma instituição, Professora da Faculdade Pio Décimo. E-mail: [tatiana.cintia.ts@gmail.com](mailto:tatiana.cintia.ts@gmail.com), Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1987-0415>

(1985), Margutti (2019), Vasconcelos and Ramalho (2007), Duarte (1999) and Quijano (2005). Our main objective is to follow some paths that show how the book has both traces of a critical Indianism and elements that go back to epic texts for recovering the collective heroism, the historical and the wonderful plan, but at no time will we put the author's narrative lyricism in a prefixed and/or crystallized pattern, as this does not match the directions of the text that we will look at. Furthermore, we will also touch on the issue of decoloniality, as we will enter an environment of acculturation and destruction of indigenous culture and the text under study ends up becoming a poetry of resistance.

**Keywords:** Critical Indianism. Wonderful plan. historical plan

## Introdução

Neste artigo buscaremos dialogar com a epopeia *A lágrima de um Caeté* – obra escrita em 1849 por Nísia Floresta – entrelaçando os aspectos históricos, que marcam todo o texto, cuja concepção fundou-se em fatos ocorridos à época, como a Revolução Praieira em Pernambuco, com os aspectos do maravilhoso, os quais percorrem o imaginário do índio Caeté em suas reflexões, seu desejo de vingança e a decepção com os seus pares.

Nísia Floresta é potiguar, mas, no momento da insurreição, sentia-se totalmente pernambucana, tinha conhecimento das causas políticas e econômicas do país, compartilhava com os maiores líderes da rebelião, como Nunes Machado, os ideais de liberdade até então dominada e limitada pelos portugueses, conforme apontaremos adiante. Aliás, como afirma Duarte, “em sua militância literária, a autora mostrar-se-á sempre coerente com os princípios liberais, assumindo o discurso progressista em defesa do oprimido, seja ele o índio, o negro ou a mulher” (DUARTE, 1999, p. 4).

É válido ressaltar que, em relação à obra em foco, utilizaremos a edição virtual de 2015, uma proposta especial organizada pelo então professor Waldemar Valença Pereira, da rede pública de ensino de Sergipe. O professor organizou um projeto de poesia ilustrada juntamente com os alunos do 9º ano do ensino fundamental, sob a orientação da professora-doutora Christina Bielinski Ramalho, da Universidade Federal de Sergipe, por ocasião do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS). O projeto final conta com as ilustrações dos alunos que fizeram após a leitura, interpretação e estudo sobre a epopeia.

O texto de Nísia Floresta não segue a herança clássica das epopeias, mas encontramos alguns elementos formais que foram retirados dessa tradição e que destacaremos posteriormente. Embora não seja um texto de porte épico clássico, é longo o suficiente, pois possui 712 versos que apresentam a narrativa de um drama histórico com marcas de crueldade humana. No mais, a autora tematiza a derrota do indígena ligada ao fracasso também dos liberais pernambucanos com a morte de Nunes Machado, assumindo, por isso, o tom de elegia anunciado no título (DUARTE, 1999). Sendo assim, organizamos esta discussão em dois momentos: considerações históricas na épica de Nísia Floresta e algumas construções no âmbito do literário.

### Considerações históricas na epopeia de Nísia Floresta

Em *A lágrima de um caeté* (1849), observamos que a autora buscava defender os indígenas que se encontravam em degradante situação. A construção literária de Nísia Floresta se diferencia dos demais romancistas da época, os quais, em geral, enxergavam os indígenas como seres exóticos, selvagens, fortes que instigavam a curiosidades de muitos estrangeiros. A autora, no entanto, os vê como vítimas da opressão colonizadora europeia, visto que foram exterminados a partir da ambição e do desejo de domínio. Assim, a partir do poema, é possível atualizar as problemáticas sociais trazidas à luz por Floresta, tendo como base teórica, para a leitura que propomos, a colonialidade do poder e o movimento de decolonização eurocêntrica.

Antes de transpormos a problemática para a atualidade, faz-se necessária uma retomada dos acontecimentos históricos na sociedade pernambucana e brasileira no período do Segundo Reinado (1840 a 1889), quando D. Pedro II – ainda adolescente – estabeleceu o Código de processo Criminal e a reforma da guarda nacional, quando o Exército seria o encarregado de garantir as fronteiras do país (CARVALHO, 2003). Nesse contexto, a insatisfação da sociedade e a divisão entre conservadorismo e liberais no tocante à monopolização das terras pelos portugueses foram o estopim para a Revolução Praieira ou Revolta dos Rebeldes em Pernambuco.

Para muitos historiadores, os conflitos, que tiveram início em novembro de 1848 e se estenderam até fevereiro de 1849, foram provocados quando as tropas dos conservadores tentavam desarmar os donos de engenho. Em meio aos conflitos armados, destacava-se um grande orador, o deputado Joaquim Nunes Machado, que foi atingido em um desses conflitos, fato que, quando ocorreu, foi considerado como marco da derrota dos praieiros, que teve um enfraquecimento nas batalhas, principalmente nas intelectuais (CARVALHO, 2003).

Segundo o historiador Marcus de Carvalho:

A Insurreição Praieira bem que poderia ter sido desejada pelo partido Conservador, pois nada poderia beneficiá-los mais do que o 1848 pernambucano. De fato, a Praieira causou um estrago ainda maior do que o movimento de 1842 em Minas e São Paulo, reverberando até a corte, selando o futuro do partido Liberal que declinaria em todo o país (CARVALHO, 2003, p. 116).

É certo que, após a morte de Nunes Machado, praticamente houve um silenciamento das revoltas, e a Praieira foi a última com caráter mais liberal. Entretanto, as motivações socialistas e a possibilidade de poder conquistar os direitos assegurados à população perduraram por muitos anos, até o possível retorno dos liberais ao poder no Parlamento, o que veio ocorrer somente em 1864.

Como memória dos fatos ocorridos na Revolução da Praieira, a autora Nísia Floresta quis deixar registrada, em forma de poesia, a marca da luta daquele povo. Inclusive a própria autora sofreu

censura com o seu texto por retratar a revolta e trazer uma singela homenagem a Nunes Machado e aos indígenas que vivenciaram todo o processo de revolta.

Constância Lima Duarte (1999), ao pesquisar a obra de Nísia Floresta, descobriu algumas situações problemáticas vivenciadas pela escritora em relação à epopeia na qual se registra o sentimento da Revolução Praieira e do seu povo. O longo poema foi escrito logo após o falecimento de Nunes Machado, e, no mesmo mês, a autora já o queria impresso. Porém, alguns empecilhos impuseram dificuldades, em especial a censura, uma vez que a autora trazia à cena a revolta que estremeceu o país como um todo (DUARTE, 1999).

No texto, logo de início, encontramos o “*Avant-Propos*”, uma apresentação em formato de contestação, de denúncia:

O infeliz Caeté, apesar de ter chegado a esta corte no mês de fevereiro logo depois da revolta dos Rebeldes em Pernambuco, é somente agora que lhe permitiram aparecer, e isto depois de o terem feito passar por mil torturas inquisitoriais!... Graças à benfazeja mão que o fez renascer, qual Fênix, das cinzas a que o haviam ou queriam reduzir! (2015, p. 6)

A referência acerca das “torturas inquisitoriais” traz à tona a censura imposta à época pelo imperador. A autora apresenta críticas aos portugueses, à violenta e sangrenta revolução, à dizimação dos indígenas e das florestas. De acordo com Duarte “se não chegam a comprometer a compreensão do texto como um todo, em vários momentos estas linhas deixam em suspenso uma ideia ou uma fala, cuja continuidade não encontramos” (DUARTE, 1999, p. 3). Por diversos momentos, há lacunas no texto que deixam em suspenso a conclusão dos pensamentos. Às vezes, por exemplo, o assunto da revolta dos rebeldes surge inesperadamente, quebrando a sequenciação do texto, ou seja, vê-se nesses trechos a possibilidade de o poema ter sido adulterado pela censura dos conservadores.

O posicionamento adotado por Nísia Floresta na elaboração da epopeia é contrário ao percurso adotado pelos escritores indianistas, pois a autora posiciona o indígena como um derrotado frente às inúmeras perdas diante do poder do homem branco, europeu e dominador. Diferentemente da postura indianista, em que o suporte ideológico é o da teoria do bom selvagem, do ser domesticado e romantizado, a autora transpõe esse movimento e nos apresenta uma proposta crítica, de um realismo social. Corroborando, assim, com Duarte:

Se o poema denuncia a situação real de vida do indígena e trata da derrota liberal dos praiheiros, ele está, por conseguinte, se afastando do exotismo romântico e se aproximando de uma concepção realista fundada na crítica social. Desta forma, a construção indigenista pode mesmo ser considerada como uma dramatização do herói dividido, deslocado, sem lugar (DUARTE, 1999, p. 12).

Na perspectiva apresentada, podemos dialogar com Quijano (2005) ao discutir as condições do processo de colonialidade do poder exercido sobre os nativos, o que provocou não só a dominação do território, mas também o conflito identitário. O crítico nos coloca diante da história das Américas,

permitindo refletir sobre o apagamento de diversos povos e suas culturas, daqueles que lutaram contra a hegemonia do poder colonial eurocêntrico. É o que se vê no seguinte trecho do poema:

Não lhe cingia a fronte um diadema,  
Insígnia de opressor da humanidade...  
Armas não empunhava, que os tiranos  
Inventaram cruéis, e sob as quais  
Sucumbe o rijo peito, vence o inerte,  
Mata do fraco a bala o corajoso,  
Mas deste ao pulso forte aquele foge...  
(FLORESTA, 2015, p. 7)

Na desigualdade de forças, observamos uma descrição do Caeté sobre o seu dominador, que estabelecem os elementos que o impedem de proteger o seu povo, a sua terra: os interesses exploratórios e de dominação do colonizador. O indígena descrito por Nísia Floresta é o que enfrenta a crueldade do branco, é o que está diante das armas do tirano, do opressor da humanidade.

E dá que de vulcão medonha horrível  
A cratera se expanda abrasadora  
Para o povo engolir, que a nós de povo  
O nome até roubou-nos... extinguiu!

Estas vozes soltando angustiados  
Emudece o Caeté... Quedo ficou,  
Com os olhos no céu, dele esperando  
A tardia, porém certa justiça!  
(FLORESTA, 2015, p. 21)

O Caeté reflete sobre a crueldade cometida contra Nunes Machado, “o Gênio do Brasil”, o qual liderava as propostas liberais em defesa da pátria e do índio, e alvejado por arma dos seus semelhantes, brancos. Na reflexão proposta, verificamos mais um momento em que a autora questiona as relações de poder e as consequências disso, o conflito identitário. Conforme afirma Quijano, “na América Latina, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimamente as relações de dominação impostas pela conquista” (QUIJANO, 2005, p. 118). Tal dominação se reflete em “o nome até roubou-nos... extinguiu!”, sendo imposta uma nova identidade ao indígena e ao negro, a saber, uma identidade racial, colonial e negativa.

O emudecimento das vozes dos Caetés referenciado pela autora, condição registrada na epopeia, marca a transposição de barreiras que Nísia Floresta imputava naquele momento, eternizando-a no texto literário, por anunciar, naquele momento, o caminho para a decolonização diante das consequências do legado autoritário e dominador dos europeus.

A perspectiva do poder eurocêntrico, que tinha total domínio do capital nas Américas, através da exploração do trabalho dos nativos e da usurpação da terra, se presentifica na fala do Caeté:

É este... Pensava ele,  
O meu rio mais querido;  
Aqui tenho às margens suas  
Doces prazeres fruído...

Aqui, mais tarde trazendo  
Na alma triste, acerba dor,  
Vim chorar as praias minhas  
Na posse de usurpador!  
(2015, p. 09)

O Caeté, representando o choro da sua tribo diante das terras perdidas, lamenta as riquezas que foram tomadas, ou melhor, que passaram a ser denominadas a alguém, pois antes pertenciam a todos e após o processo de colonização/dominação, passaram a pertencer aos interesses apenas do homem branco. E todo esse processo, por razões óbvias, recorreu à violência, tal como se vê em:

Que de invadi-las  
Não satisfeito,  
Vinha nas matas  
Ferir-me o peito!

Ferros nos trouxe,  
Fogo, trovões,  
E de cristãos  
Os corações.  
(FLORESTA, 2015, p. 09)

A leitura realizada acerca daquilo que, aparentemente, seria vantajoso para o indígena, pelo contrário, o tornou escravizado para atender aos comandos do europeu dominador. Conforme afirma Quijano “[...] raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população” (QUIJANO, 2005, p. 117). Assim, mudanças na identidade fundamentaram a relação de inferioridade entre conquistado e conquistador, que marca a era moderna na América. E esse processo se revela na voz do Caeté:

E sobre nós  
Tudo lançou!  
De nossa terra  
Nos despojou!

Tudo roubou-nos,  
Esse tirano,  
Que o povo diz-se  
Livre e humano!  
Filho se diz  
De Deus Potente  
De quem profana  
A obra ingente!  
(FLORESTA, 2015, p. 10)



A discussão de Quijano engloba também as relações sociais e políticas da população excluída diante da condição de um processo de modernidade enraizado na colonização. Para ele, é urgente a decolonização no âmbito do controle das subjetividades, do conhecimento e das ideologias.

### **Algumas construções no âmbito do literário**

Como foi possível constatar na secção anterior, Nísia Floresta dialoga com vários elementos do plano histórico, fazendo um arco desde o processo de aculturação indígena pelos portugueses à Revolução Praieira. Retomamos aqui brevemente esses contextos por compreender que, se normalmente História e Literatura não se separam, na obra *A Lágrima de um Caeté* tal cisão é ainda menos possível.

A retomada do elemento indígena nos é cara por dois motivos para além da reflexão histórica já destacada. No âmbito literário, podemos ressaltar como é forte a presença do que chamaríamos de 1ª Geração Romântica, visto que Nísia nos traz a imagem de um Caeté forte, resistente às agruras e isso tende a configurar o mesmo ideário que teríamos, por exemplo, em *Juca Pirama*, indígena guerreiro que aparece na produção literária de Gonçalves Dias. Diferente deste, porém, temos na obra analisada uma espécie de Indianismo mesmo utópico e mais crítico. A construção romantizada fica apenas na esfera do maniqueísmo e do heroísmo, mas o Indianismo aqui é político, decolonial e visa à desconstrução da identidade nacional imposta pelo colonizador, ultrapassando o exotismo ufanista posterior de Gonçalves Dias e de tantos outros grandes nomes que sucederam o texto ora estudado.

O maniqueísmo nos é dileto pelo fato de o leitor poder distinguir, pela adesão da voz poética/narrador, o heroísmo direcionado ao nativo e, posteriormente, ao “descendente” politizado e revolucionário em oposição aos colonizadores portugueses, como é possível ser apreendido do seguinte aporte:

Era da natureza o filho altivo,  
Tão simples como ela, nela achando  
Toda a sua riqueza, o seu bem todo...  
O bravo, o destemido, o grão selvagem,  
O Brasileiro era... - era um Caeté!  
(FLORESTA, 2015, p. 09)

Notemos, pois, que o Caeté tem uma imagem constituída de riquezas não só naturais por ser filho da terra como também as de um representante heroico como tínhamos na efígie de Vasco da Gama e na visibilidade do povo português em *Os Lusíadas*, de Camões ou em tantas outras construções épicas. Assim, no poema, há certa filiação a atos heroicos no poder do combate indígena e na dimensão coletiva que o Caeté simboliza.

Ainda sobre o fragmento destacado, podemos dizer que o uso do “Era na Natureza...”, o tempo verbal no pretérito imperfeito já sugere uma digressão do que era o indígena livre no passado e, de

certo modo, também nos indica como seria o herói vencido do presente. Dito de outro modo, o bom selvagem destemido à Rousseau não escapou aos grilhões da colonização, assim como, mais adiante no texto de Nísia Floresta, saberemos que o Praieiro revolucionário também não sobreviverá em matéria às animosidades dos conservadores Gáburus, restando-nos apenas a simbologia do herói tão bem representado na obra de Nísia.

Assim, não queremos dizer que a obra estudada segue o padrão épico, mas que possui certos elementos que remontam às epopeias. No mais, nem sequer a heroicidade se aparenta de forma tradicional, pois podemos afirmar que há dois heróis dignos da representatividade coletiva: o nativo derrotado pelo colonizador e o líder revolucionário, Nunes Machado, que mais que derrotado, acaba morto. No entanto, apesar de a *Realidade* endossar que o despotismo é cruel e mata a todos, também somos lembrados de que um herói “não morre em pensamento”, pois ele “Pela Pátria viveu, deu tudo à Pátria, / A Pátria o cantará”, afinal, o bravo guerreiro “para a Pátria não morrer” (FLORESTA, 2015, p. 27).

Para além dos feitos gloriosos do nativo como constructo de uma identidade coletiva e do ressaltar da natureza, ainda podemos salientar componentes primordiais das epopeias, como a existência de um plano histórico e um plano maravilhoso; e presença da dupla instância de enunciação.

A *Lágrima de um Caeté* é um texto lírico, narrativo e dramático ao mesmo tempo, ou seja, possui hibridação do discurso épico que, por sua vez, é claramente evidente no texto analisado e se encaixa de forma contundente no que Vasconcelos e Ramalho (2007) chamam de dupla instância, pois temos a manifestação tanto do gênero narrativo quanto do lírico e, por consequência, dispomos de um narrador que é também eu lírico; logo, “a especificidade do discurso épico não se define nem pela instância narrativa nem pela lírica” (VASCONCELOS e RAMALHO, 2007, p. 51), mas por essa dupla instância de enunciação.

Sobre o plano histórico, não mais nos debruçaremos por acreditar que ele fora explicitado na secção anterior, mas é da união desse plano com o maravilhoso que também as epopeias são erguidas e, nessa esfera, igualmente podemos trilhar os estudos da obra citada, pois há alegorias que remontam aos deuses da mitologia, uma vez que compreendemos a *Liberdade* e a *Realidade* como espécies de divindades que apontam para uma perspectiva evolutiva da sociedade de forma enigmática e misteriosa. Sobre isso, Ramalho salienta que:

Compreender a importância do plano maravilhoso em uma epopeia constitui, de certo modo, um exercício de compreensão do próprio vínculo do ser humano com o mistério, com o desejo de “saber” e a sabedoria de aceitar a impossibilidade de “saber bem”, dada não só a relatividade das coisas como a inserção do desconhecido como uma categoria real da vida (RAMALHO, 2017, p. 207).

As experiências entre a existência humana e o próprio indivíduo aparecem nas epopeias por meio de ninfas, deuses e tantos outros seres que compõem o mundo mítico, uma vez que é como se só pelo inexplicável pudéssemos compreender a nós mesmos. Dito de outra forma, é basilar para uma epopeia a fusão entre o plano histórico e o maravilhoso e isso, *a priori*, também é marcante na obra em análise, pois os ocorridos históricos são emaranhados de literariedade não só pela narrativa em versos, mas pelas vozes míticas da *Realidade* e da *Liberdade*, pois é a partir delas que tanto o indígena quanto o praieiro e, em especial o leitor, passam a compreender a dinâmica das experiências.

Não nos esqueçamos que, para Candido (1985), a dialética entre obra, história e seus pares, como a sociologia e a psicologia, devem confluir para um maior entendimento de qualquer texto literário, ou seja, em maior ou menor grau, no literário, sempre será proeminente o diálogo entre texto e contexto.

Ainda pensando nas possíveis pontes entre passado histórico e literário com a obra de Nísia Floresta, devemos salientar que há tanto as instâncias de contato já mencionados quanto as de afastamento. A propósito, diferente de uma elevação clássica, *A Lágrima de Um Caeté* pode ser chamada no máximo de uma epopeia moderna por não possuir certas convenções ditadas pela epopeia clássica e tão seguidas por muitos poetas. O poema tem um cunho narrativo e isso, embora ainda o ligue à epopeia, possui uma organização que se afasta da mesma, uma vez que há grande variação na estrutura dos versos e na metrificação.

Além disso, não acreditamos numa tentativa da autora em erguer utopicamente uma nação, pois o representante Caeté aparece triste às margens de um rio próximo a Recife e é ainda mais desiludido por uma voz personificada, via alegoria antropomorfizada, a abandonar suas esperanças e voltar à floresta. Sendo assim, o poema nos remete mais a uma elegia, pelo tom triste e, inclusive, já prenunciado pelo título, que a uma epopeia nos antigos moldes. Dito isso, não negamos nem afirmamos ser *A Lágrima de um Caeté* uma epopeia, mas endossamos a provocação de chamar a obra de epopeia moderna ou até mesmo destacar a necessidade de uma nova nomenclatura e um novo volver de olhos dos estudos de teoria literária, que aqui não desenvolveremos por não ser nosso objetivo.

Aliás, a *Realidade*, o ente que guia o eu lírico/narrador, é um dos elementos mágicos que mostra toda inveja, cobiça e revolta que passam a existir no país depois da vinda do mal encarnado nos falsos descobridores, que representam o invasor estrangeiro, ou melhor, o opressor colonizador. Vejamos:

Ó terra de meus pais, ó Pátria minha!  
Que seus restos guardando, viste de outros  
Longo tempo a bravura disputar  
Ao feroz estrangeiro a Pátria nossa,  
A nossa liberdade, os frutos seus!...

Recolhe o pranto meu, quando dispersos  
Pelas vastas florestas tristes vagam  
Os poucos filhos teus à morte escapos,  
Ao jugo de tiranos opressores,  
Que em nome do piedoso céu vieram  
Tirar-nos estes bens que o céu nos dera!  
As esposas, a filha, a paz roubar-nos!...  
Trazendo d'além-mar as leis, os vícios,  
Nossas leis e costumes postergaram!  
Por nossos costumes singelos e simples  
Em troco nos deram a fraude, a mentira.  
De bárbaros nos dando o nome, que deles  
Na antiga e moderna História se tira.  
(FLORESTA, 2015, p. 10-11)

Logo, o Caeté olha, nostálgico, para as praias usurpadas pelo estrangeiro assim como compreende todos os males trazidos pelo outro, mas isso não ocorre despropositada e aleatoriamente. A voz da razão ou mesmo o subconsciente do triste Caeté tem sempre o despertar pela sensatez da *Realidade*, que constantemente atordoa o herói com seu tom de verdade que reforça a visão de que ele é um oprimido em sua própria terra, pois não carregará em si sequer a metáfora da mãe que morre para dar vida ao seu filho e simbolizar uma nova nação, como temos em *Iracema*, de José de Alencar. Ao Caeté, resta o que diz a *Realidade* e a dúvida sobre si, sobre a deidade e sobre o futuro, ficando atordoado, como podemos concluir no seguinte fragmento:

O bravo selvagem atônito ficou...  
- Quem és, lhe pergunta, infernal deidade?  
- Uma visão de inferno não sou:  
Sou cá deste mundo a Realidade.

Volta às selvas tuas, vai lá procurar  
Alguns desses bens, que aqui te hão tirado:  
Não creias, ó mísero, jamais encontrar  
A paz, a ventura que aqui tens gozado.  
(FLORESTA, 2015, p. 32)

Essa voz da *Realidade* sempre mostra ao bravo selvagem que ele nunca terá paz, mas a alegoria tem o seu duplo, uma vez que há outra também feminina, mas em visão e postura oposta, a *Esperança*. Tomemos as suas representações em analogia aos deuses que guiavam os heróis em seus feitos grandiosos, mas que, aqui, nos serve como voz da consciência.

Antes de volvermos nosso olhar mais detalhadamente à entidade *Esperança*, devemos pensar em como é dividido o texto de Nísia, segundo Margutti (2019). Para ele, o poema é dividido em cinco partes. Na primeira, o leitor é apresentado ao cenário e ao indígena Caeté, “sob a forma de um vulto que passeia às margens do rio Beberibe, recordando um passado doloroso em que foi desalojado de suas terras pelo despotismo” (MARGUTTI, 2019, p. 36); na segunda, temos a perda da terra pelo nativo e a substituição de suas tradições pelas imposições e dominações dos conquistadores; na terceira,

passamos a vislumbrar as “tropas rebeldes avançando e anunciando a libertação da terra dos caetés pelo herói Nunes Machado, descendente e vingador tanto desses índios como dos mortos nas revoluções de 1817 e 1824 em Recife” (MARGUTTI, 2019, p. 36), mas não nos esqueçamos de que Nunes Machado morre, o que acaba provocando ainda mais dor e lamento; na quarta parte, por sua vez, podemos destacar o tom de homem morto elevado a herói eterno, uma vez que sua memória ficará viva para sempre para dar energia aos próximos guerreiros do país e assim se solidifica ainda mais a construção de um herói sem vitórias, porém, símbolo de esperança para outrora.

A quinta parte merece maior destaque por ser a que adentraremos no maravilhoso e retomaremos às alegorias da *Realidade* e da *Liberdade*. Nesse âmbito, Margutti endossa que:

Na quinta e última parte (estrofes CVIII-CXLI, versos 564-712), o Caeté dialoga com as figuras alegóricas da *Realidade* e da *Liberdade*. A primeira argumenta que ele deve voltar à floresta, porque os brasileiros estão completamente indiferentes ao destino dos índios. A segunda desce dos céus sob a forma de uma bela virgem que atrai o Caeté. A *Realidade* revela a ele que a virgem é a *Liberdade* e que o monstro a ser enfrentado é o *Despotismo*. E acrescenta que, por mais que o Caeté tente, nunca poderá alcançar a *Liberdade*. Por desígnio divino, o *Despotismo* será expulso do Brasil no futuro, mas a melhor opção para o Caeté continua sendo refugiar-se na floresta. MARGUTTI, 2019, p. 36)

Sendo assim, pelo plano literário, podemos perceber os planos histórico e maravilhoso, pois o Despotismo que se enraizava já naquela época é descortinado pela alegoria da *Liberdade*, que aparece como uma bela e sedutora musa que quer conduzir o Caeté à vingança.

Tudo podes tu fazer,  
Menos descer  
Às trevas do esquecimento  
Os mártires da Liberdade,  
A Divindade  
Lhes tem marcado o momento.  
(FLORESTA, 2015, p. 26)

Já aqui vemos que a Liberdade o seduz com a ideia de que tudo um herói pode fazer. Em versos mais adiante, nitidamente, aparece o indígena ainda mais absorto em admiração à *Liberdade*; no entanto, junto a essa imagem, passamos a ter outros seres ao redor, como “fúrias cantando, / Em funéreo coro a morte [...]” (FLORESTA, 2015, p. 35) e, mesmo assim, o encantamento do Caeté pela *Liberdade* apenas cresce, como notamos nos versos seguintes:

Da terra não pode aos ares subir  
Para ao lado pôr-se da Virgem formosa,  
Por quem a sua alma começa a sentir  
Veemente amor, paixão primorosa.  
Um movimento fez de impaciência  
Da natureza o filho.  
Seus braços estendendo à bela Virgem,  
Quis ir ao seu socorro...  
Mas os olhos volvendo à terra vê  
Realidade horrível!  
(FLORESTA, 2015, p. 35)

Em vista disso, o Caeté assimila que é tão impossível ter a *Liberdade* perto de si quanto vencer os cruéis invasores, pois a *Realidade* é implacável e, para desespero seu, deixa ainda mais nítido que seu rumo deve ser a floresta e não resistir ao que não pode enfrentar:

- Dissipa as ilusões, filho dos bosques,  
A meu rosto te afaze;  
E verás que tão feia eu não serei,  
Como agora pareço.  
Se de ilusões a mísera humanidade  
Não amasse nutrir-se,  
Horrenda a face minha não seria  
A seus olhos depois...

- “Cruel!” Em desespero o Caeté brada  
Que falas fria assim a um malfadado,  
Pois que és a inexorável Realidade,  
Que os passos meus retendo, me vás n’alma  
Do desengano o gelo derramando;  
(2015, p. 35)

O diálogo entre *Realidade* e Caeté faz com que leitor e herói também se justaponham para dissipar as ilusões de que é possível trazer a *Liberdade* a um mundo tão caótico e mesquinho, pois a *Realidade* apelativamente reverbera uma verdade dolorida de que se todos fossem como Nunes Machado, só nos sobraria a dor pelos heróis mortos. Então, para sua sobrevivência, o Caeté deve voltar a perambular às margens, agora do Rio Goiana, para expandir suas dores e ecoar o nome imortal do herói de sua Pátria, ou seja, *Liberdade* e *Realidade* são alegorias para se pensar criticamente sobre todas as ambiguidades inerentes à construção da Identidade de um país aculturado.

Assim, devemos concluir a secção a nos questionar: quem são nossos heróis e nossos mitos? Apenas seres miraculosos e inexistentes ou uma força consciente que pode existir em cada indivíduo e gesto, para além das lágrimas nos nossos primeiros nativos.

## Conclusão

Notadamente, tivemos, em *A Lágrima de Um Caeté*, a possibilidade de um estudo que se moveu entre o histórico e o literário; o épico e o moderno; e, inclusive, entre o herói coletivo e o indivíduo verossímil com imperfeições.

Considerando os aspectos trabalhados, foi possível revisitarmos a linha histórica entre a Revolução Praieira, as transformações sociais e a atualidade, destacando os estudos acerca da condição do sujeito frente às consequências do poder eurocêntrico, e, assim, deparamo-nos com um texto do século XIX que já apontava para a necessidade dos estudos decoloniais.

Na linha literária, a autora nos permitiu verificar a possibilidade de diálogo presente no gênero épico com a modernidade, não se fixando em estruturas, fazendo uso do maravilhoso para a

construção de críticas pontuais, podendo perpetuar, no texto, a memória aos grandes líderes em defesa da justiça, da terra e da identidade de um povo assim como de uma cultura.

Ao término desta breve pesquisa, porém, ficamos com a sensação de que a obra de Nísia Floresta tem muito ainda a ser desbravada e que requer um olhar mais inquiridor e aprofundado. Afinal, nosso intento fora apenas trilhar certos caminhos em torno de alguns elementos históricos e literários, mais em nível de provocação.

### Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
- CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel. **Os nomes da Revolução**: lideranças populares na Insurreição Praieira, Recife, 1848-1849. In. Revista Brasileira de História, UFPE, Jul, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882003000100009>. Acesso em: 06 jun. 2021.
- DUARTE, Constância Lima. **Reverendo o indianismo brasileiro: A Lágrima de um Caeté, de Nísia Floresta**. UFMG, 1999. Disponível em: [http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(1999\)06-reverendo.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(1999)06-reverendo.pdf). Acesso em: 25 abril. 2021.
- MARGUTTI, Paulo **Nísia Floresta, uma brasileira desconhecida: feminismo, positivismo e outras tendências**. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.
- PEREIRA, Waldemar Valença. **A lágrima de um caeté, de Nísia Floresta, como corpus sensível e possível para o 9º ano**. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, UFS, Itabaiana, SE, 2015.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- RAMALHO, Christina. **A cabeça calva de Deus, de Corsino Fortes: o epos de uma nação solar no cosmos da épica universal**. Aracaju: ArtNer, 2017.
- VASCONCELOS DA SILVA, Anazildo; RAMALHO, Christina. **História da Epopéia Brasileira: Teoria, Crítica e Percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.



CÔRTEZ, Daynara Lorena. Resignificando o heroísmo épico clássico: Solano Trindade em “Canto dos palmares”. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. 84-96. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v98496>

## **RESSIGNIFICANDO O HEROÍSMO ÉPICO CLÁSSICO: SOLANO TRINDADE EM “CANTO DOS PALMARES”**

### **RE-SIGNIFYING CLASSIC EPIC HEROISM: SOLANO TRINDADE OF “CANTO DOS PALMARES”**

Daynara Lorena Aragão Côrtes<sup>44</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho parte da análise do poema “Canto dos Palmares”, de Solano Trindade. Buscamos evidenciar, por meio da teorização do Anazildo Vasconcelos da Silva (2017), como o poeta tece um repertório híbrido de referências afro-brasileiras sem perder o diálogo com a poesia épica clássica. Com isso, constatamos que a edificação do heroísmo de Zumbi dos Palmares forja uma nova matéria épica, estruturada pela dimensão real e mítica, diluída na identidade nacional. A luta coletiva da população negra associa-se ao “quilombismo”, formulado por Abdias Nascimento (2019), e à vertente épica brasileira do século XIX, cuja base mantém estreita relação com o bandeirismo na epopeia parnasiana. Assim, a releitura da formação nacional repousa sobre a dedicatória de amor à vida e em defesa da liberdade.

**Palavras-chave:** Solano Trindade; “Canto dos Palmares”; Literatura Afro-Brasileira; Heroísmo Épico.

**ABSTRACT:** This work starts from the analysis of Solano Trindade’s “Canto dos Palmares”. We seek to highlight, through the theorization of Anazildo Vasconcelos da Silva (2017), how the poet intertwines a hybrid repertoire of Afro-Brazilian references without losing the dialogue with classical epic poetry. We see that the construction of the heroism of Zumbi dos Palmares forges a new epic subject, structured by the real, mythical dimension, and diluted in national identity. The collective struggle of black population is associated with “quilombismo”, formulated by Abdias Nascimento (2019), and Brazilian, epic of nineteenth century, whose base maintains a close relationship with bandeirismo in the Parnasiana epic. Thus, the rereading of the national formation rests on the dedication of love to life and in defense of freedom.

**Key-words:** Solano Trindade; “Canto dos Palmares”; Afro-Brazilian Literature; Epic heroism.

---

<sup>44</sup> Mestra em Letras Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (2020). Membro do GT 19 do CIMEEP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1632-6059>.



## Considerações iniciais

O eu lírico enuncia em “Chamada”: “Poetas despertai enquanto é tempo/ antes que a poesia do mundo/ vá-se embora/ antes que caia sobre o homem/ um peso insuportável...” (TRINDADE, 2011, 24). O clamor traduz com nitidez o que representava a ânsia de Solano Trindade no tocante ao Brasil desejado e lutado por ele. Uma literatura brasileira, regada pelos símbolos nacionais, configura empenho de toda uma vida. Desse modo, entrega-se à batalha contra as desigualdades sociais, acometido, principalmente, pela discriminação de classe e raça.

Desde pequeno, ainda na capital pernambucana do início do século XX, vive a efervescência das trocas culturais próprias do Nordeste. Isso influencia, sobretudo, a atuação já adulta de passagem pelas duas grandes capitais do Rio de Janeiro e São Paulo. Com isso, torna-se um reconhecido poeta brasileiro, teatrólogo, cineasta, ator e pintor. Todas as áreas artísticas caminham lado a lado com o exercício de folclorista. Politicamente, alinha-se às fileiras do Partido Comunista Brasileiro (PCB), fundado em 1922, afastando-se posteriormente devido à incompatibilidade na forma como interpretava a luta do povo negro.

Entende Trindade, contrariando a perspectiva do PCB, que o problema não era tão somente econômico, pois o racismo atravessava as classes sociais, tornando-se uma característica da própria formação nacional, cuja presença fazia-se evidente entre os diferentes grupos. Portanto, a discriminação racial, em sua leitura, estrutura-se no critério estritamente da raça. Mesmo sendo um defensor dessa ótica, em sua produção, notamos uma recorrência do combate às desigualdades sociais movidas e geradas pela luta de classes. A hibridez com a qual faz uso para compreender a complexidade do Brasil alarga fronteiras, compreendendo-o hoje como um intelectual negro que influenciou gerações.

A sua atuação artística começa ainda na infância, quando performava leituras para a mãe e acompanhava os passos do pai, participante de grupos folclóricos de pastoril e bumba meu boi no Recife Antigo. Já a atuação política organizada surge posteriormente. O ano de 1936 marca a sua participação direta na fundação da “Frente Negra Pernambucana” e do “Centro de Cultura Afro-Brasileiro” ao lado de importantes nomes como Ascenso Ferreira (1895-1965), o pintor Miguel Barros (1913-2011) e José Vicente Lima (1911-?).

No mesmo ano de fundação das duas organizações citadas, Trindade lança o seu primeiro livro: *Poemas negros* (1936). A estreia na teia literária nacional permanece até 1944, pois *Poemas de uma vida simples* já faz parte de uma fase mais amadurecida e notada por outros circuitos artísticos. No tocante a sua relação com José Vicente Lima, é importante destacar o artigo “Solano Trindade, sua luta e sua poesia” (1979) que logo inicialmente apresenta o poeta: “ele [Solano Trindade] foi o grande líder do movimento do que chamávamos na época, de “valorização social do negro brasileiro” e o que ele em seus poemas chamava de abolição número dois.” (LIMA, 1979, p. 3).

Destarte, o que ele chamava de luta por uma “segunda abolição” estendeu-se por toda a obra autoral. Isso é notabilizado pela rede negra ampla com quem manteve contato. Elisângela Lopes e Marcos Silva confirmam.

Em 1944 [...] participa da fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN), sob a liderança de Abdias Nascimento. Mais tarde, ao lado da esposa, Maria Margarida, e do sociólogo Edison Carneiro, cria o Teatro Popular Brasileiro (TPB), que contava com um elenco formado por domésticas, operários e estudantes. Com o TPB apresentou espetáculos em nada menos que 21 cidades da Polônia e da Tchecoslováquia. (LOPES; SILVA, 2014, p. 83-84)

Ciente do projeto que ergue a partir de um movimento de contracultura, pela recusa aos parâmetros eurocêntricos, Solano Trindade investe em uma literatura engajada que também se alia à reafirmação da identidade negra contra a globalização em seu acelerado processo no século XX. Essa atuação se estende à poética que dialoga e ressignifica o clássico. A esse respeito, Anazildo Vasconcelos da Silva tece curtas, mas significativas análises sobre a sua inserção na formação épica brasileira ao escrever: “Minha reflexão [...] consiste em formular a concepção épica do poema, considerando, basicamente, a construção épica do relato, a elaboração da identidade heroica e a integração da tradição épica.” (SILVA, 2017, p. 285).

Com vistas nesses três pontos de investigação, no decorrer desse trabalho, analisamos “Canto dos Palmares”, inserido em *Poemas antológicos*, em sua intersecção com o conceito “quilombismo” elaborado pelo contemporâneo Abdias Nascimento em *Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista*. Dessa forma, o poema vê-se analisado tanto pelo viés estético quanto temático. Nesse segundo, a partir da dimensão humana e mítica engendrada pelo poeta na edificação do heroísmo de Zumbi dos Palmares (1655-1695).

#### **Entre a dimensão humana e a mítica: o heroísmo de Zumbi dos Palmares**

Estruturado por versos livres em estrofes e métricas, o longo poema em destaque traz-nos como referência a figura histórica de Zumbi dos Palmares como principal nome da luta negra brasileira. O paradigma construído acerca do líder quilombola é trabalhado de modo a evidenciar a identidade épica, cuja semelhança em termos de grandes feitos associa-se a personagens como Aquiles e Enéas. Esses descendentes da união entre deuses e humanos.

A dimensão dupla da existência heroica caracteriza-se pela atemporalidade, uma vez ultrapassada as fronteiras do século XVII, e pela façanha de mobilizar um coletivo numeroso rumo à guerra declarada contra a colonização. O eu lírico preserva a importância da memória coletiva por meio do resgate à narrativa de Zumbi. Logo, a redenção é feita com o objetivo de evidenciar o principal estímulo do conflito: a conquista da liberdade. A força impulsionadora do desencadeamento das ações é a própria batalha pela alforria. Desse modo, o sistema de dominação escravista instaurado pelo modelo de civilização europeu é ironizado pelos versos que citam as contradições do discurso moralizante do “senhor”, adjetivado de “maldito”, frente ao extermínio em massa aludido pelo sangue.

O opressor se dirige  
a nossos campos,  
seus soldados  
cantam marchas de sangue,

O opressor prepara outra investida,  
confabula com ricos e senhores,  
e marcha mais forte,

para meu acampamento!  
Mas eu os faço correr...  
(TRINDADE, 2011, p. 139)

Não há tratado entre colonizadores e colonizados. Contrariamente, existe uma guerra declarada versificada em um movimento de avanço permanente. Isso faz com que o poema assuma um ritmo acelerado e sensitivo. No segundo ponto, pela razão do eu lírico invocar a lembrança olfativa daquilo que lhe causa prazer. Na sequência, vemos: “meus irmãos/ batem com as mãos/ acompanhando o ritmo/ da minha voz!.../ Saravá! Saravá!”; “Minhas amadas me cercam,/ sinto o cheiro do seu corpo,/ e cantos místicos/ sublinham meu espírito!” (TRINDADE, 2011, p. 142-143).

O apelo à religiosidade de matriz africana vê-se agregado à descrição da terra e dos agentes em conflito. No tocante ao diálogo temático, a leitura de Solano Trindade na segunda metade do século XX retomando o enfrentamento em Palmares durante o período colonial aplica-se, entre outros exemplos, à interpretação contemporânea de Edson Gomes, na composição “Zumbi dos Palmares”, presente no álbum “Identidade” (2002). Os versos – “Você é um grande lutador/ A nossa luta não acabou/ (Ela não acabou não)/ és aqui a retomada/ Vamos então encher a praça/ Gritar de novo, gritar com raça deliberada” (GOMES, 2002) – aproximam-se do que Trindade aponta como horizonte de esperança por meio dos novos filhos *palmarinos*: “muitas amadas morreram/ mas muitas ficaram vivas,/ dispostas para amar/ seus ventres crescem/ e nascem novos seres.” (TRINDADE 2011, p. 138). A prole negra ocupa o novo “campo de batalha”, assumindo posição dupla de combate e defesa.

Nota-se que a palavra é também arma e escudo protetor. Sobrevivendo em meio ao cenário hostil, a escrita literária oferece ao poeta ânimo para seguir sua jornada. Embora a morte o ronde, jamais o silêncio se perpetuará, visto que há um coro de gerações que anunciam a liberdade. Por conseguinte, versa: “O meu poema libertador/ é cantado por todos,/ até pelas crianças/ e pelo rio.” (TRINDADE, 2011, p. 140).

A literatura de resistência do pernambucano alimenta duas das muitas faces citadas por Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*, conforme vemos: “A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica, poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva.” (BOSI, 1977, p. 144). O “eu” é sempre mencionado lado a lado com o “nós”. O resgate histórico adquire dimensão mítica quando o poeta faz uso dos relatos já consolidados no seio da formação cultural popular. A inserção da narrativa de Zumbi dos Palmares transcende os dados meramente factuais. Ela alcança o maravilhoso, concedendo assim expressão mítica ao líder e às gerações póstumadas que perpetuaram o seu legado.

Atentemo-nos às considerações de Anazildo Vasconcelos da Silva relativas à configuração do herói. Em *Formação épica da Literatura Brasileira*, ele teoriza.

O herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, a humana e a mítica, e o relato pelo encadeamento de referenciais históricos e simbólicos. [...] O sujeito da ação épica, para ser herói, precisa agenciar as duas dimensões da matéria épica, o que exige dele uma dupla condição existencial; a humana, necessária para a realização do feito histórico; e a mítica necessária para a realização do feito maravilhoso. [...] [Assim] os deuses, carecendo da condição humana, não ingressam na galeria épica dos heróis. (SILVA, 2017 p. 20)

A incorporação dos referentes históricos e simbólicos associada aos aspectos culturais do coletivo negro corrobora para a construção da identidade nacional. Ao tratar da épica ou da produção que faz uso da matéria épica, Anazildo Silva defende que “a construção da identidade literária brasileira de povo e nação se dá, simultaneamente, no curso da narrativa épica e da narrativa de ficção. Não há interrupção do percurso épico na Literatura Brasileira.” (2017, p. 33).

O pesquisador chama atenção para o fato de a epopeia ser um gênero vivo e dinâmico. As transformações decorridas com o tempo exerceram forte influência na escrita. Evidencia-se o contexto da pós-modernidade com a crise da identidade, confirmando as novas configurações heroicas. Nesse aspecto, Solano Trindade se insere a partir da formatação estética do longo poema, do diálogo direto que estabelece com o clássico e da edificação da identidade nacional por meio da matriz africana.

Fecham minha boca  
Mas deixam abertos os meus olhos  
Maltratam o meu corpo  
Minha consciência se purifica  
Eu fujo das mãos  
Do maldito senhor!

[...]

Nosso sono é tranquilo  
mas o opressor não dorme,  
seu sadismo se multiplica,  
o escravismo é o seu sonho  
os inconscientes  
entram para seu exército...

[...]

Ainda sou poeta  
meu poema  
levanta os meus irmãos.  
Minhas amadas  
se preparam para a luta,  
os tambores não são mais pacíficos,  
até as palmeiras  
têm amor à liberdade...  
(TRINDADE, 2011, p. 137-140)

Destarte, o anúncio versificado da liberdade atribui ao heroísmo *palmarino* uma posição ainda submetida à estrutura de poder colonial. Todavia, o herói não está abatido, tampouco, rendido. É contra a rudeza da escravidão que a poesia de Solano Trindade encontra força. A defesa da guerra se legitima no verso: “nenhum homem explora outro homem...” (TRINDADE, 2011, p. 143). Por sua vez, as palavras utilizadas fortalecem o que Alfredo Bosi nomeia acerca da ação poética.

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória

viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 1977, p. 146)

Sendo a conquista da liberdade a força motriz, toda a estrutura poética é atingida por essa defesa. De tal forma, os versos encontram-se libertos das amarras de culto à forma, da tentativa de impassibilidade e impessoalidade e do racionalismo. A evocação dos fatos marcantes na formação brasileira relacionada à população em diáspora faz parte do projeto literário de Solano Trindade de resgate do protagonismo negro. Isso reforça o reconto histórico por meio de uma ótica emotiva. Como resultado, o sentimento de pertencimento do público leitor é atingido.

Meu poema  
é para os meus irmãos mortos.  
Minhas amadas  
cantam comigo,  
enquanto os homens vigiam a Terra.

O tempo passa  
sem número e calendário,  
o opressor volta  
com outros inconscientes,  
com armas  
e dinheiro,  
mas eu os faço correr...  
(TRINDADE, 2011, p. 140)

O laço de fraternidade e a quebra dos ponteiros lançados ao tempo expandem as possíveis interpretações acerca dos modos de “aquilombamento” negro que, por sinal, permanecem cada vez mais contemporâneos à inquietação do poeta. Nota-se o diálogo com “Tempo de nos aquilombar”, da Conceição Evaristo, que nos últimos versos anuncia: “a mística quilombola persiste afirmando:/ “a liberdade é uma luta constante”.” (2019). Assim, Solano Trindade alimentando a comunhão versegou: “somos todos libertos,/ podemos amar!” (2017, p. 143).

### **O quilombismo como matéria épica: (re)leituras da nossa *brasilidade***

O conceito científico histórico-social de “quilombismo” trabalhado por Abdias Nascimento está ligado às formas de organização e resistências fundadas pela população negra em recusa à colonização. Mais que uma categoria de análise ou meramente um espaço de agrupamento, a dinâmica do termo sugere uma compreensão mais ampla do que socialmente entendemos por quilombo. Trata-se não somente do espaço, mas da junção entre corpo, território, luta e métodos de sobrevivência tanto na esfera urbana quanto rural do Brasil.

Flávio Gomes em *Mocambos e quilombos*, ao tratar da história do campesinato, constata a permanência das desigualdades, apontando para um passado ainda presente na teia social brasileira. A título de exemplo, literariamente, esse trabalho historiográfico dialoga com *Torto arado* (2019), do Itamar Vieira Junior, que traz a representação do universo negro às margens. Com isso, o quilombo como “fenômeno hemisférico” é denominado dessa forma por não ser somente uma realidade local.

Atesta Gomes, no entanto, que no caso do Brasil a particularidade do movimento de “aquilombar-se” chama atenção, pois ela caminha lado a lado com a alcunha “mocambo”. Essa, substituída documentalmente no século XVII, designava estruturas de moradia com baixos custos.

O processo migratório foi um agente produtor significativo na geração, reprodução e atualização dessas moradias isoladas, nos primeiros momentos, e labirínticas. O caso das favelas presentes nos grandes centros urbanos brasileiros desde o século XIX é um notável exemplo paisagístico da permanência das desigualdades. Porém, como afirmado, o “quilombismo” ultrapassa as fronteiras da referência espacial. Nas palavras do contemporâneo de Solano Trindade, é preciso “edificar a ciência histórico-humanista do quilombismo [pois] quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial.” (NASCIMENTO, 2019, p. 289-290).

Nos versos do “poeta do povo”, há um chamamento ao quilombo, nomeado de “acampamento” em alusão ao Quilombo dos Palmares. O resgate da memória por meio da citação ao período colonial tematiza uma importante comunidade, essa localizada na Serra da Barriga no século XVI, na Capitania de Pernambuco, hoje região do estado de Alagoas conhecida como União dos Palmares.

Logo, existe uma apropriação do relato histórico de enfrentamento da população negra. Somado a isso, o poeta fabula a partir das referências simbólicas, gestadas pelas influências socioculturais de formação, um novo conjunto de representações resultado da junção entre o plano histórico e o mítico. Vejamos as seguintes estrofes de “Canto dos Palmares”.

“Eu canto aos Palmares  
odiando opressores  
de todos os povos  
de todas as raças  
de mão fechada  
contra todas as tiranias!

[...]

O opressor convoca novas forças  
vem de novo  
ao meu acampamento...  
Nova luta.  
As palmeiras  
ficam cheias de flechas,  
os rios cheios de sangue,  
matam meus irmãos,  
matam as minhas amadas,  
devastam os meus campos,  
roubam as nossas reservas;  
tudo isso,  
para salvar  
a civilização  
e a fé...

[...]

Nossas plantações  
estão floridas,  
nossas crianças  
brincam à luz da lua,  
nossos homens  
batem tambores,  
canções pacíficas,  
e as mulheres dançam  
essa música...”  
(TRINDADE, 2011, p. 137-139)

A posição defensiva do eu lírico, a declaração ao inimigo e a composição do espaço são três importantes elementos que figuram a reconstrução do Quilombo dos Palmares. Segundo Flávio Gomes, esse é um dos ajuntamentos de resistência mais reconhecidos e citados por fontes históricas assim como literárias ao tratar da situação da população negra. Por conseguinte, contrasta com a situação de “anomia”<sup>45</sup> alimentada pelas teorizações de Florestan Fernandes, conforme defende Petrônio Domingues.

Na primeira metade do século XVII, a população palmarista alcançava milhares distribuídos em inúmeros mocambos. O principal era conhecido como Macaco, centro político. Além de ser o mais povoado, nele residia Ganga-Zumba, um dos principais líderes de Palmares. Perto dele – na serra da Juçara – se localizava o mocambo Subupira, que tinha uma extensão de mais de seis quilômetros e era composto de quase mil casas, sendo utilizado como campo de treinamento militar e onde se preparavam armamentos e armadilhas. [...] Enquanto uns podiam funcionar como acampamentos militares, outros serviam de entrepostos para trocas mercantis. (GOMES, 2015, p. 80)

O repertório cultural atravessado das diversas tentativas de cerceamento resiste até a contemporaneidade. Sob duras penas, a manutenção da cultura de origem africana e afro-diaspórica mediada por acirradas represálias persistiu formando gerações híbridas etnicamente. Isso fez com que marcas profundas tenham sido deixadas na composição social brasileira. Exemplos notáveis das ações arbitrárias do Estado, traduzindo o conceito de “racismo estrutural”<sup>46</sup> (ALMEIDA, 2019), merecem destaque.

Já no contexto sociopolítico do Estado Novo (1937-1946), Domingues registra a completa extinção do movimento negro organizado causado pela estrutura de poder autocrática estabelecida. Ele relata que “em 1937, a Frente Negra Brasileira, assim como todas as demais organizações políticas, foi extinta. [...] Nessa fase, a luta pela afirmação racial passava pelo culto à Mãe-Preta e uma das principais palavras de ordem era a defesa da Segunda Abolição.” (DOMINGUES, 2007, p. 107).

---

<sup>45</sup> Termo de autoria do francês Émile Durkheim (1858-1917), cuja avaliação é empregada ao modo como o sociólogo Florestan Fernandes considerou como um “estado de inércia” da população negra no pós-abolição, certo modo, culpabilizando pela marginalização. Ou seja, pela não integração à vida social e ao trabalho regular no modelo moderno da organização capitalista (DOMINGUES, 2019, p. 22-23).

<sup>46</sup> Silvio Almeida afirma que “o racismo é parte de um processo social.” (2019, p. 50). Para o autor, existe uma estrutura econômica movida pelo Estado e pelas demais forças que reforçam as desigualdades, reproduzindo mecanismos de exclusão. Semelhantemente, o filósofo camaronês Achille Mbembe em *Necropolítica* elucida como a estrutura socioeconômica organizada pelo Estado transforma-se em uma máquina de guerra. Ele descreve: “Sob condições de soberania vertical e ocupação colonial fragmentada, comunidades são separadas segundo um eixo de ordenadas. Isso conduz a uma proliferação dos espaços de violência. [...] Matar se torna um assunto de alta precisão.” (2020, p. 46-47).

Atrelado a esse dado que dialoga diretamente com a biografia de Solano Trindade, sendo registradas diversas passagens pela prisão, destacando-se o ano de 1944 que, além do seu encarceramento, teve o livro *Poemas de uma vida simples* também apreendido, evidenciamos como a década de 1940 foi marcada por diversas perseguições às religiões de matriz afro, reforçando-se durante a Ditadura Militar (1964-1985). Essa prática como uma constante nos trilhos legislativos e na história republicana do país é resgatada pelo reconhecido código penal de 1890 que, no então governo de Marechal Deodoro da Fonseca (1889-1891), condenou a prática da capoeira em todo território nacional, considerando-a prática de vadiagem.

Diante disso, em recusa às arbitrariedades citadas, versa o “poeta do povo” em “Macumba”:  
“Negro pula/ negro dança/ negro bebe/ negro canta/ negro vadia/ noite e dia/ sem parar/ pro corpo de Yemanjá/ pros cabelos de Obá/ do Calunga/ do mar” (TRINDADE, 2011, p. 76).

Por esse viés, o “quilombismo” se insere na ação estética e política de Solano Trindade como uma prática da liberdade. Não mais em alusão ao espaço quilombo, mas ao exercício de “aquilombar-se”, trazendo para o repertório referências da ancestralidade negra brasileira e africana. O texto de cunho também memorialista se insere no contexto de resgate da imagem negra positiva por tantos anos estereotipada pela fenda colonial. Assim, infere-se que o poeta compreendia a “urgente necessidade do negro brasileiro em recuperar a sua memória [pois] essa tem sido agredida sistematicamente pela estrutura de poder e dominação há quase quinhentos anos.” (NASCIMENTO, 2019, p. 273). Essa reconstrução do passado abrange não somente a população negra, assim identificada pelos traços fenóticos, mas de toda uma sociedade que descendeu de diversas matrizes étnicas.

A constatação fácil do enorme número de organizações que se intitulam no passado e se intitulam no presente de Quilombo e/ou Palmares testemunha o quanto o exemplo quilombista significa como valor dinâmico na estratégia e na tática de sobrevivência e progresso das comunidades de origem africana. Com efeito, o quilombismo tem se revelado fator capaz de mobilizar disciplinadamente o povo afro-brasileiro por causa do profundo apelo psicossocial cujas raízes estão estranhadas na história, na cultura e na vivência dos afro-brasileiros. [...] O modelo quilombista vem atuando como ideia-força, energia que inspira modelos de organização dinâmica desde o século XV. (NASCIMENTO, 2019, p. 282)

O caráter nacionalista do “quilombismo” acresce da ação de compreender a nossa brasilidade. Como escreveu Machado de Assis (1861) sobre a dicotomia do Brasil a partir da existência do “país real” *versus* “país oficial”, o primeiro dos melhores instintos e o segundo caricato e burlesco, Trindade engendra em seu projeto estético a alerta de uma nação de grande potência econômica. Todavia, marcada ainda pelas mazelas que afligem a população. Uma delas é a fome, tema recorrente em sua poética.

Em vista disso, além do poema “Tem gente com fome”, cuja estrutura rítmica dialoga com “Trem de Ferro” (1936), do Manuel Bandeira, vejamos a primeira e última estrofe de “Tem gente morrendo, Ana” dedicado à amiga e companheira política Ana Montenegro (1915-2006).

Tem gente morrendo  
No seco Nordeste  
Tem gente morrendo



Nas secas estradas  
Tem gente morrendo  
De fome e de sede  
Tem gente morrendo  
Ana  
Tem gente morrendo

[...]

Tem gente morrendo  
Nas prisões infectas  
Tem gente morrendo  
Porque quer trabalho  
Tem gente morrendo  
Pedindo justiça  
Tem gente morrendo  
Ana  
Tem gente morrendo...  
Sim Ana  
Tem gente morrendo...  
(TRINDADE, 2011, p. 61-62)

O repertório linguístico segue encontrando na vida cotidiana a maior fonte de recursos para o exercício literário. Com isso, Solano Trindade faz uma combinação de diferentes estruturas rítmicas. Elas encontram-se alinhadas em versos regulares a versos livres. A anáfora “Tem gente morrendo...” enfatiza a fome como o problema apresentado pelo eu lírico e enfrentado pelo próprio poeta. Essa recorrência temática assim como a repetição de outros temas tangenciais da miséria social brasileira permanece de modo geral. No entanto, o ponto chave da escrita do pernambucano encontra-se no ato de ressignificação. Vejamos na íntegra “Navio negreiro”:

Lá vem o navio negreiro  
Por água brasileira  
Lá vem o navio negreiro  
Trazendo carga humana...

Lá vem o navio negreiro  
Cheio de melancolia  
Lá vem o navio negreiro  
Cheinho de poesia...

Lá vem o navio negreiro  
Com carga de resistência  
Lá vem o navio negreiro

Cheinho de inteligência  
(TRINDADE, 2011, p. 152).

O embalo das rimas remete-nos às cirandas infantis, cuja formação cultural popular vê-se também expressa na obra do autor. O encantamento da vida por meio da experiência estética oferece novos significados às rígidas vivências pessoais. No âmago desse cruzamento, o poeta por meio do eu lírico se autodefine em “Olorum Ekê”: “Eu sou poeta do povo” (TRINDADE, 2011, p. 90).

De tal forma, vale-nos perceber a importância desse amparo popular na construção épica do relato no tocante ao heroísmo de Zumbi dos Palmares. Anazildo da Silva afirma sobre a “matéria épica” que ela “tem, em sua origem cultural, uma dimensão real e uma dimensão mítica que se fundem intimamente na constituição de uma unidade articulatória indissociável, comumente reconhecida como narrativa mítica ou lenda.” (SILVA, 2017, p. 15).

A matéria épica necessita de uma referência histórica para ter aderência ao plano mítico. Contudo, não há uma ligação dependente com a literatura, visto que é possível identificá-la em outros gêneros artísticos como no cinema, teatro, escultura, entre outros. Notável é a pintura de Antônio Parreiras (1860-1937), “Zumbi” de 1927, hoje localizada no Acervo do Museu Antonio Parreiras, em Niterói, Rio de Janeiro.

[ela] é elaborada na construção épica do poema, gerada pela intervenção do poeta no seio das representações socioculturais de uma comunidade, fundindo e refundindo referenciais históricos e simbólicos de sua cosmologia. Ou seja, nesse caso, a matéria épica resulta de uma ação criativa [...] que atua no sentido de fundir referentes míticos com referentes históricos, potencializando a significação simbólica de determinados eventos e/ou experiências inerentes ao processo de formação da identidade cultural de povo e nação. (SILVA, 2017, p. 16).

Nesse sentido, a releitura de Solano Trindade do legado de Zumbi em “Canto dos Palmares” encerra com citação direta como uma homenagem rendida à liberdade. A invocação à musa que esclarece a consciência tem por missão tornar cada vez mais viva a memória quilombola.

Como resgate nos últimos versos, o poeta enuncia: “Mas não mataram/ meu poema./ Mais forte/ que todas as forças/ é a Liberdade.../ O opressor não pôde fechar a minha boca,/ nem maltratar meu corpo,/ meu poema/ é cantado através dos séculos/ minha musa/ esclarece as consciências,/ Zumbi foi redimido...” (TRINDADE, 2011, p. 143). Desse modo, os grandes feitos de guerra liderados pelo herói refletiram na resistência de outras gerações. O autor é, pois, partícipe dessa força.

### **Considerações finais**

Com vistas nas análises desenvolvidas, apontamos para a renovação da produção épica brasileira a partir dos novos temas surgidos na segunda metade do século XX. Esse movimento se configura pela contracultura uma vez inserida na globalização que tende a reforçar paradigmas inaugurados com a colonização iniciada no século XV. No caso da produção de Solano Trindade, inserida na tradição épica brasileira, o trabalho com a formação da identidade nacional através das referências africanas e das diásporas negra descende da vertente épica de Palmares do século XIX.

O poema longo “Canto dos Palmares” é elaborado a partir de uma viagem subjetiva que resgata a figura de Zumbi e o espaço de Palmares, cujo diálogo com a vertente clássica da Grécia Antiga e de Portugal se apresenta nos primeiros versos. Logo, o eu lírico enuncia: “Eu canto aos Palmares/ sem inveja de Virgílio de Homero/ e de Camões/ porque o meu canto/ é o grito de uma raça/em plena luta pela liberdade!” (TRINDADE, 2011, p. 137).

Essa nova roupagem se insere no elo de gerações da “literatura afro-brasileira”, pois faz uso da energia vivencial negra. Ela, ao elaborar uma releitura da história, instaura uma forte empatia capaz de edificar uma noção mais sólida coletiva. Em *Literatura negro-brasileira*, CUTI destaca.

A população negra no Brasil é pouco representada fora dos quadros da pobreza, pois seu processo de ascensão social é inviabilizado pela ideologia racista. [...] Negros há em todas as camadas sociais e assim devem ser representados. [...] os reflexos do passado estarão sempre ativos no presente, dialogando com o tempo que flui. O exemplo mais detectável disso é o Quilombo dos Palmares que, tendo existido aproximadamente de 1600 a 1695, inspirou, a partir da década de 1970, a criação do Dia Nacional da Consciência Negra, em 20 de novembro. (CUTI, 2010, p. 93)

A fuga da estereotipação vê-se presente nos versos de Trindade. O heroísmo de Zumbi dos Palmares e o reconhecimento das gerações futuras não destinam à população negra a narrativa do descaso e, tampouco, o lugar de subserviência. Contrariamente, conforme vimos no decorrer das análises, o destaque é oferecido pelas qualidades, sobretudo, a coragem que suscita da biografia da figura histórica. Em “Salve”, os versos confirmam: “Salve os que amam a vida/ sem ter medo da morte/ Salve os que amam a liberdade/ sem ter medo de prisões e fuzilamento/ Porque a história continua/ “devagar e sempre”/ como diz um negro velho/ meu vizinho...” (TRINDADE, 2011, p. 55).

Interpretada a história pela literatura, temos a possibilidade de viver a experiências do *outro*, permitindo sensibilizar as nossas emoções. De tal forma, a liberdade citada pelo poeta ultrapassa as fronteiras das experiências factuais. Ela toca no território da própria literatura, como um caminho capaz de alcançar a plena emancipação. Justa-se a isso na construção estética técnica e energia vivencial.

Cuti, no que concerne à inserção de Solano Trindade na literatura, analisa pelo viés do lugar reivindicatório da autoria: “Se o “grito” de um coletivo basta para motivar o poeta a não ter inveja, ou seja, a não almejar o cânone, é porque ele busca a raiz existencial de sua inspiração: a luta.” (CUTI, 2010, p. 114). Ele compreende que o longo poema estruturado por mais vinte e seis estrofes cria uma polaridade poética com a intenção primeira de expor o conflito entre o “eu” poético ao lado dos “meus” e “minhas” contra o opressor, os “civilizados”.

Desse modo, a utilização da ironia repete-se, quando em “Civilização branca”, o eu lírico aponta para o genocídio negro brasileiro como reflexo de uma política de herança colonial ainda vigente.

Lincharam um homem  
Entre os arranha-céus,  
(Li no jornal)  
Procurei o crime no homem  
O crime não estava no homem  
Estava na cor da sua epiderme  
(TRINDADE, 2011, p. 144)

Importa evidenciar o fato de Solano Trindade ter assistido às diversas fases do Brasil. Já na juventude, desde os anos finais da Primeira República (1889-1930), passando pelo Estado Novo (1937-

1946). Depois, atravessou a reabertura política permitida pelos dezoito anos da Quarta República (1946-1964). No final da vida, o poeta assiste aos dez primeiros anos da Ditadura Militar (1964-1985), cuja vítima direta é o filho Francisco Trindade, assassinado em 1964 em um presídio carioca.

A força do legado histórico negro distingue-se como uma ação de equilíbrio já que a composição do heroísmo na passagem do período colonial ao contemporâneo “no percurso épico da viagem literária do eu lírico/narrador, transcende no tempo o legado de esperança da força transformadora de consciências, deixado pelo canto heroico de liberdade ou morte de Zumbi dos Palmares.” (SILVA, 2017, p. 291).

Diante disso, na décima sexta estrofe do poema, os versos enunciam amor à vida e esperança por meio da ressurreição. Segue: “Meu poema é simples,/ como a própria vida,/ nascem flores/ nas covas de meus mortos/ e as mulheres/ se enfeitam com elas/ e fazem perfume/ com sua essência...” (TRINDADE, 2011, p. 141).

### Referências bibliográficas

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ASSIS, Machado. “Comentários da semana”. Publicado originalmente em “Diário do Rio de Janeiro”, Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1861. **Obra Completa: Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938.

CUTI. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DOMINGUES, Petrônio. **Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

EVARISTO, Conceição. Tempo de nos aquilombar. **O Globo**, Rio de Janeiro, 31 dez. 2019. Disponível: <https://oglobo.globo.com/cultura/em-textos-ineditosescritores-expressam-desejos-para-2020-1-24165702>. Acesso em 21 de março de 2021.

GOMES, Flávio. **Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

GOMES, Edson. Zumbi dos Palmares. Álbum “**Identidade**”. 2002. Disponível: <https://www.letras.mus.br/edson-gomes/119060/>. Acesso em 21 de março de 2021.

JUNIOR VIEIRA, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Editora Todavia, 2019.

LIMA, José Vicente. Apostila: **Carnaval é Música, música é ritmo, ritmo é poesia**. A Escola de samba Galeria do ritmo homenageia o poeta negro Solano Trindade. Recife, 1979.

LOPES, Elisângela; SILVA, Marcos. Solano Trindade. In: DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XX**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: N-1 edições, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

TRINDADE, Solano. **Poemas antológicos**. Org. Zenir Campos Reis. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.



CARVALHO, Maria Leônia Costa; NASCIMENTO, Elislane de Goes. Representações do homem nordestino e manifestações do discurso épico moderno no livro *Ispinho e Fulô*. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. 99-112. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v997112>

## REPRESENTAÇÕES DO HOMEM NORDESTINO E MANIFESTAÇÕES DO DISCURSO ÉPICO MODERNO NO LIVRO *ISPINHO E FULÔ*

### REPRESENTATIONS OF THE NORTHEAST MAN AND MANIFESTATIONS OF MODERN EPIC SPEECH IN THE BOOK *ISPINHO E FULÔ*

Maria Leônia Garcia Costa Carvalho<sup>47</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Elislane de Goes Nascimento<sup>48</sup>  
Universidade Federal de Sergipe (UFS)  
Participante do Projeto de Iniciação Científica 2019/2020

**RESUMO:** Este trabalho tem o intuito de analisar cordéis/poemas da obra *Ispinho e Fulô*, de Patativa do Assaré, sob o olhar da Análise do Discurso de linha francesa, do conceito de *Ethos* e da Semiotização épica do discurso, para, assim, buscar as imagens discursivas do homem nordestino e identificar, nos cordéis, as características épicas. O *corpus* da pesquisa reúne seis poemas/cordéis que foram categorizados em dois subtemas: o homem e a terra, os quais se inter-relacionam para conceber as representações do Nordeste e de seu povo. A partir deles, pudemos identificar as imagens discursivas de homem forte e lutador, bem como o *ethos* de injustiçado em vez de miserável: um contraste com as imagens que geralmente são disseminadas acerca dele. Patativa também cria uma identidade heroica coletiva para o povo nordestino e, por meio da aproximação entre as características dos cordéis analisados e as do discurso épico, evidencia-se que ainda há formas de manifestação deste discurso na modernidade.

**Palavras-chave:** Cordéis; Semiotização épica do discurso; Ethos discursivo; Análise do Discurso; Patativa do Assaré.

<sup>47</sup> Docente do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail para contato: [marialeoniagarcia@yahoo.com.br](mailto:marialeoniagarcia@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5513-6840>

<sup>48</sup> Graduanda em Letras Português na Universidade Federal de Sergipe (UFS) desde 2017. E-mail para contato: [elislanegoesnci@gmail.com](mailto:elislanegoesnci@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4320-6514>

**ABSTRACT:** This work aims to analyze the cordel literature/poems of the work *Ispinho e Fulô*, by Patativa do Assaré, under the perspective of French Discourse Analysis, the concept of *Ethos* and the epic Semiotization of discourse, thus, search for the discursive images of the Northeastern man and identify, in the cordel literature, the epic discourse characteristics. The research *corpus* brings together six poems/cordels that were categorized into two sub-themes: the man and the land, which are interconnected to conceive the representations of the Northeast and its people. From them, we were able to identify the discursive images of a strong and fighter man, as well as the *ethos* of the wronged rather than the miserable man: in contrast to the images that are generally disseminated about him. In the meantime, Patativa also creates a collective heroic identity for the Northeastern people and, through the approximation of the characteristics of the cordels and the characteristics of the epic discourse, he shows that there are still ways of manifesting this discourse in modern times.

**Keywords:** Cordel literature; Epic semiotization of discourse; Discursive Ethos; Discourse Analysis; Patativa do Assaré.

## Introdução

A região Nordeste do Brasil, ainda hoje marcada pelo imaginário determinista da seca, foi há muito tempo atingida por uma política de interesses que pretendia justificar o requerimento de verbas públicas em nome da falta de água, a qual era vista como a razão única para a fome e a miséria presentes na região. Sabe-se, no entanto, que tais recursos não tinham como destino a solução do problema, e esse era o real motivo de haver tanta disparidade de condições em comparação com o Sul, região da urbanização e do progresso, eleita como a representação de Brasil a ser vendida para o mundo.

Desde sua “invenção”, o Nordeste carrega a marca de ser o atraso do país, comumente associado à imagem de ambiente seco e habitantes de aparência abatida e frágil – e apenas a elas – juntamente à ideia de um povo essencialmente bruto e ignorante que constantemente foge do sertão. Apesar de décadas terem passado desde o ápice do movimento migratório, esse pensamento ainda faz parte do imaginário coletivo e se faz presente, por exemplo, nos incontáveis comentários xenofóbicos direcionados a seu povo que, na contemporaneidade, são ocorrências comuns nas redes sociais.

Parte da formação desse imaginário deve-se, ousamos dizer, ao que fora retratado por algumas obras literárias do período regionalista que, na tentativa de mostrar as vivências do sertanejo, até como forma de denúncia ao descaso político com a região Nordeste, acabou passando, também, pela reafirmação dos preconceitos de outrem a partir de interpretações distorcidas da realidade. Assim, uma grande obra como “Vidas secas” de Graciliano Ramos, por exemplo, a qual narra a trajetória de uma família de retirantes em busca de condições de vida menos áridas, não raro é vista como o retrato fiel e persistente da vida do povo de toda uma região.

Como na prosa regionalista, Patativa do Assaré, poeta popular nordestino, nascido em Assaré/Ceará, traz, em seus poemas e cordéis, as vivências e o caráter do povo nordestino, denunciando também a ausência estatal, mas de forma mais direta e, desse modo, menos suscetível a errôneas generalizações. Com sua linguagem simples, o poeta cearense carrega, em seu discurso, a mesma força crítica e imaginativa dos mais renomados e vai além do lugar comum ao mostrar também um “outro lado” do que é ser Nordeste.

Haja vista tamanha importância da obra de Patativa do Assaré, buscamos, com este trabalho, aprofundarmo-nos no estudo de seus poemas e cordéis, ao tempo em que procuramos dar visibilidade

a uma literatura nossa que, em essência, ocupa-se com a nossa terra e com o nosso povo. Visando tal aprofundamento, objetivamos entender a ação do interdiscurso na construção social dos discursos presentes em seus poemas; estabelecer uma relação dialética entre esses discursos e a estrutura social; identificar, nos poemas em estudo, as imagens construídas sobre o homem nordestino, além de investigar os aspectos de intenção épica neles presentes.

Segundo Silva e Ramalho (2007, p.23), “as imagens do mundo são elaborações discursivas totalizadoras do universo humano-existencial, macroestruturas semióticas hierarquizadas no seio das quais as criaturas humanas realizam a experiência existencial de ser e estar no mundo”. Tais imagens se apresentam por meio de formações discursivas presentes na memória do dizer. Carvalho (2012) assevera que a relação do discurso com a história e, evidentemente, com a ideologia, implica a ação eficaz do imaginário como razão dinâmica das relações humanas, que institui práticas sociais. Nesse espaço discursivo, também se constituem o sujeito e o sentido. Daí nossa intenção de explorar as imagens do nordestino nos cordéis de Patativa do Assaré, poeta sertanejo, fruto dessa “experiência existencial de ser e estar” no Nordeste.

Quanto ao gênero dos poemas utilizados - o cordel - consideramos que traz em si uma intenção épica. Embora, na literatura atual, haja a concepção de esgotamento desse gênero, o qual, afirma-se, teria sido incorporado à narrativa de ficção como resultado de uma transformação natural. Essa concepção, no entanto, já foi refutada por Anazildo Vasconcelos da Silva (2017), com quem concordamos. Dessa forma, partimos do pressuposto de que, nessa ideia de fusão do gênero épico ao narrativo reside um equívoco entre as facetas crítica e teórica da proposição Aristotélica dos gêneros textuais literários e, para também refutá-la, iremos nos valer de cordéis de Patativa do Assaré, os quais serão analisados sob o olhar da semiotização épica do discurso.

A fim de atingirmos os objetivos propostos, tomamos como base os pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, a partir da obra “Análise de discurso: princípios e procedimentos”, de Eni Orlandi; bem como o conceito de Ethos discursivo abordado por Dominique Maingueneau, que consideramos de grande importância para uma análise precisa desse imaginário. Além disso, ao perceber certa analogia entre poemas de Patativa e o discurso épico, buscamos investigá-los, também, com base em Silva (2017), Silva e Ramalho (2007), e Kothe (1987). Para melhor contextualização da obra de Patativa do Assaré, tomamos como base algumas outras obras, especificamente sobre o Nordeste, as quais citaremos mais adiante, na discussão.

Essa investigação, ao levar em consideração os processos de construção do sentido conforme a Análise do Discurso, bem como o *ethos* discursivo e, principalmente, a aproximação do ‘cordel’ com o gênero épico, além de amplificar a visão sobre a Literatura popular e sua ligação com o contexto histórico-ideológico, possibilita uma reflexão acerca de um gênero que tem sido pouco explorado e um questionamento quanto à pertinência desse apagamento.

## **Pressupostos teórico-metodológicos**

### **1.1 A Semiotização Épica do Discurso**

O gênero épico é constituído por várias manifestações do discurso épico: a epopeia, o poema narrativo, o poema heroico-cômico, o poema longo com intenção épica e o que mais nos interessa: o cordel com intenção épica. Conforme Silva (2017), o discurso épico, no geral, é caracterizado por uma dupla instância da enunciação, a lírico-narrativa, assim nomeada porque sua formação se dá a partir da junção dos gêneros lírico e narrativo, de modo a formar sua natureza de discurso híbrido. Salienta-se, contudo, que o espaço desses dois gêneros no interior dos discursos pode não ser tão equilibrado, de modo que um pode se sobressair em determinada produção ou em determinada época. Nesse sentido, Silva (2017) explica que, com o passar do tempo, houve oscilações da predominância de um gênero sobre o outro, e que isso não o descaracteriza como um discurso essencialmente híbrido, apesar de haver discordância entre os estudiosos ao longo da história literária. Para melhor esclarecer essa questão, é necessário, portanto, com o auxílio de Anazildo Vasconcelos da Silva, 1) estabelecer a distinção entre teoria e crítica e 2) refazer seu percurso histórico, que tem início com Aristóteles; ambas, discussões decisivas para a legitimação dessa hibridez.

Segundo Silva (2017), há uma diferença significativa entre teoria e crítica: a primeira é uma reflexão sobre o discurso e tem caráter universalizante, ou seja, pode ser aplicada a qualquer manifestação de determinado discurso, no caso, o épico; a segunda, por sua vez, é uma reflexão sobre a manifestação do discurso, por isso tem caráter particularizante, ou seja, aplica-se apenas a um recorte específico para o qual ela foi elaborada. A proposta para o discurso épico feita por Aristóteles, de acordo com Silva (2017), consistiu em uma reflexão sobre sua manifestação, considerando desde a produção grega até o seu tempo, ou seja, uma proposição de caráter particularizante, de natureza crítica, que só valeria para a epopeia grega, e não para todas as manifestações posteriores do discurso épico. Porém, foi dessa forma que a proposta foi tomada por seus discípulos, que a consideraram como uma proposição teórica, o que desencadeou o pensamento de que o gênero épico teria se esgotado e de que teria havido uma natural fusão da epopeia ao romance histórico. Isso ocorreu porque,

Na antiguidade, devido ao investimento da matriz épica clássica do discurso, a instância de enunciação narrativa predomina sobre a instância lírica, e Aristóteles vai assinalar corretamente, é claro, a essencialidade narrativa da epopeia grega. Com a conversão da proposta crítica de Aristóteles em teoria do discurso épico, impôs-se o reconhecimento da epopeia apenas por sua instância narrativa, predominante na elaboração discursiva da épica clássica, fazendo com que a crítica, inadvertidamente, arrolasse a epopeia ao gênero narrativo, figurando-a ao lado da narrativa de ficção. À medida que, por uma injunção natural da evolução das formas artísticas, a instância de enunciação lírica começa a adquirir maior relevância e se vai sobrepondo gradualmente à instância narrativa até alcançar a predominância, a crítica deixou de reconhecer a existência de epopeias legítimas (SILVA, 2017, p.11-12).

Sabe-se, além disso, que o discurso é passível de diferentes manifestações, de modo que, parafraseando Silva (2017), autores do Romantismo, Parnasianismo e Modernismo, por exemplo, ao utilizar o gênero lírico, o manifestam de acordo com a concepção literária de sua época. Assim, compreende-se que Aristóteles define apenas uma das manifestações do discurso épico, de acordo com a concepção Clássica, especificamente, e não qualquer outra posterior. Por isso, afirma Silva



(2017), aplicá-la hoje seria transformar uma das manifestações do discurso no próprio discurso (caráter teórico) e exigir que houvesse epopeias gregas ontem, hoje e sempre.

Além de questões de definição, é necessário conhecer também as especificidades do discurso épico, cujas manifestações são construídas a partir de uma matéria épica. Segundo Silva (2017), a matéria épica possui uma dimensão real e outra mítica, constituídas coletivamente no seio de uma determinada cultura e através da ação criativa do poeta, respectivamente, e que, quando recriadas na forma poética da epopeia (e somente assim), adquirem sua natureza literária. A formação dessa matéria apresenta dois processos de fusão do fato histórico com o mito: o cultural e o literário. No primeiro, a matéria épica é uma construção coletiva sobre um feito histórico, mediante uma aderência mítica que se funde a partir do momento em que a grandiosidade do feito começa a ultrapassar os limites do real. No segundo, a matéria épica é uma ação criativa do poeta, que intervém nas representações socioculturais, fundindo referenciais históricos com referenciais míticos que já possuem relevância no seio de uma comunidade.

Além desses referenciais, o herói, que nas epopeias pós-modernas passa a ser uma identidade heroica, está presente em todas as manifestações do discurso épico. Ele tem uma dupla condição existencial: a humana, que lhe é natural e é necessária para a realização do feito histórico; e a mítica, necessária para a realização do feito maravilhoso, o qual aqui é visto não necessariamente como algo fora dos limites do real, mas como algo que possui caráter de grandiosidade, que é capaz de deixar um legado. Soma-se a isso o *ethos* cultural (SILVA, 2017), isto é, as características das atitudes e dos sentimentos dos indivíduos de um povo que constroem a identidade heroica e produzem, dessa forma, o tipo de herói com o qual a comunidade se identifica, por reconhecer a transfiguração mítica de sua história, seu povo e sua nação (conceituação que dialoga com o *Ethos* discursivo). Em epopeias brasileiras, especificamente, encontra-se a identidade guerreira que alcança a glória com a morte digna no campo de batalha; não obstante, o mesmo fato se encontra, também, em cordéis de intenção épica. É o caso do cordel intitulado *Antônio Conselheiro*, por exemplo, nome de um dos maiores heróis do Nordeste, senão o maior, que evidencia como o discurso épico se manifesta ainda hoje na literatura latino-americana, especificamente na literatura brasileira popular.

## 1.2 A Análise do Discurso

A linha de Análise de Discurso (doravante AD) aqui adotada tem início nos anos 1960, na França, inserida em uma conjuntura intelectual interessada em explicar os textos através da análise de seu conteúdo. A AD, no entanto, surge para questionar *como* o texto significa, valendo-se da afirmação de que a língua não é transparente, “desse modo ela não procura atravessar o texto para encontrar um sentido do outro lado” (ORLANDI, p.17), mas procura, nessa opacidade, entender como os sentidos são produzidos no discurso que, por sua vez, é atravessado pela ideologia e produzido por um sujeito inevitavelmente inserido na história. Assim, a base interdisciplinar que possibilita a Análise de Discurso forma-se na inter-relação Linguística-Marxismo-Psicanálise, que resulta num campo de estudo cujo objetivo consiste em compreender o funcionamento da língua em uso pelos sujeitos e sua produção de sentidos, atentando-se ao fato de que são afetados pela história.

Em consonância com Orlandi (2001), esses sentidos e seus efeitos são produzidos em determinadas condições de produção que podem ser percebidas nos dizeres pelo modo como se diz, por meio das margens/pistas desse dizer, que carregam características de determinada época, com todo o seu contexto. As condições de produção podem ser consideradas em sentido estrito, que são as circunstâncias imediatas da enunciação; e em sentido amplo, que corresponde ao contexto sócio-histórico/ideológico, o qual é passível de identificação por conta do interdiscurso (ou memória discursiva):

[...] definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2009, p.31).

Assim, os dizeres significam não só pela língua, mas também pela história, porque houve um dizer anterior que o nutriu e que é acessado inconscientemente pelo interdiscurso no processo de produção de cada dizer. Justamente por estar no nível do inconsciente, o sujeito pensa que é a fonte adâmica dos seus próprios dizeres e que controla plenamente os sentidos que deseja produzir, “mas não tem o acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele” (ORLANDI, p.32), visto que há um conjunto de formulações anteriores, já dotadas de sentido, que determinam o que dizemos através da memória.

Segundo Orlandi (2001), isso ocorre devido ao esquecimento segundo o qual temos a ilusão de ser a origem do que dizemos, quando estamos apenas retomando sentidos preexistentes e acreditamos não existir uma forma diferente de dizer o que dizemos. Por isso, de acordo com Orlandi (2001), considera-se que o funcionamento da linguagem se dá na tensão entre processos parafrásticos e polissêmicos. Os processos parafrásticos são como um “retorno aos mesmos espaços do dizer”, o que permanece, ou seja, a memória. Já os processos polissêmicos são os vários sentidos que podem ser suscitados por um mesmo objeto simbólico, pois podem significar de maneiras diferentes a depender de como o sujeito que o produz se inscreve na história.

Outro mecanismo de funcionamento do discurso apontado na obra de Orlandi (2001) é o da antecipação do sentido que o sujeito busca produzir no outro: ao colocar-se no lugar do ouvinte, o sujeito tem a possibilidade de moldar sua argumentação para produzir o efeito desejado – estratégia bastante utilizada no meio político, a qual tem relação com o *ethos*, do qual falaremos mais adiante. Além da antecipação feita pelo próprio sujeito, temos a que é feita pelo seu ouvinte/espectador que, sabendo qual é o lugar a partir do qual fala o sujeito e considerando, além da aparência, a estratificação social, consegue perceber o tipo de discurso que irá ouvir.

Esses mecanismos de funcionamento do discurso compõem as formações imaginárias, que são as imagens que projetamos de quem fala/ouve. O sujeito possui seu lugar empírico na sociedade, mas são as projeções que fazemos dele que funcionam discursivamente, e elas significam em relação ao contexto sócio-histórico e à memória, isto é, se considerarmos aqui um homem nordestino qualquer, na produção de discurso/sentido, o que funciona não é o nordestino visto empiricamente, mas o nordestino enquanto posição discursiva produzida pelas formações imaginárias.

Vinculada a isso, há também a formação discursiva, que segundo Orlandi (2001) é definida como “aquilo que numa formação ideológica dada – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada – determina o que pode e deve ser dito”. Desse modo, as formações discursivas representam, no discurso, as formações ideológicas de cada sujeito e é a partir daí que se pode compreender os diferentes sentidos de um discurso.

Para a análise dos sentidos construídos em uma textualidade, temos o *Ethos* como conceito discursivo fundamental, o qual atua de forma encaixante com relação aos mecanismos apontados por Orlandi (2001). *Ethos* é uma palavra de origem grega que significa “conduta” e geralmente faz referência ao conjunto de comportamentos (condutas) adotados por uma coletividade, que acabam construindo uma identidade que lhes é particular. Essas condutas, para a análise discursiva, são consideradas no interior de uma conjuntura sócio-histórica e criam uma imagem a partir dos atos de enunciação, tanto em situações de oralidade quanto de escrita, sendo a primeira a forma mais citada pelos estudiosos, pelo fato de estabelecer uma ligação estreita com a publicidade. Aqui, no entanto, nosso interesse recai sobre o *ethos* percebido na escrita, que nos dá pistas para identificarmos traços identitários característicos de tal ou qual formações discursivas.

Nos casos em que o sujeito precisa fazer uma apresentação para o público, cujo objetivo é a persuasão, costuma-se considerar desde a vestimenta do orador até os gestos, desde o tom de voz até as expressões faciais. Nos textos escritos, apesar de não termos um visual a zelar, temos ainda o tom. Como afirma Maingueneau (2008),

Todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma “vocalidade” que pode se manifestar numa multiplicidade de “tons”, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador (e, bem entendido, não do corpo do locutor extradiscursivo), a um “fiador”, construído pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação. O termo “tom” tem a vantagem de valer tanto para o escrito como para o oral (MAINGUENEAU, 2008, p.18).

Dessa forma, pode-se afirmar que, em ambas as situações enunciativas, seja oral-visual, seja escrita, o público identifica uma imagem do locutor: no primeiro caso, uma imagem presente; no segundo caso, uma imagem virtual. Esta é percebida através das representações de si e do mundo que lhe conferem uma identificação com determinado lugar no espaço social, bem como uma corporalidade característica.

### **1.3 Análise do corpus**

Os discursos acerca do Nordeste brasileiro, assim como todos os outros, são determinados por suas condições de produção, as quais possibilitam a construção dos efeitos de sentido; e, como já dito, essas condições têm relação com o contexto, que pode ser considerado estritamente ou amplamente, ambos complementares para a análise e perceptíveis através de marcas ou “pistas” passíveis de identificação por meio do interdiscurso, da memória discursiva.

Em sentido estrito, considera-se o contexto imediato à produção, em que, tratando-se de uma região geográfica, cabe refletir sobre as condições naturais e econômicas, tão marcadas ao tratar-se

de Nordeste. A região não é homogênea: tem como formadoras quatro sub-regiões, cada uma com suas particularidades: a primeira é a parte costeira, na qual

Chove muito e, por isso mesmo, cresceu ali uma mata frondosa, chamada de Zona da Mata. Nessa zona costeira úmida se planta a cana de açúcar que, durante séculos, foi a principal atividade do Brasil-Colônia e continua a ser plantada nos dias de hoje (DE NYS et al. 2016, p. 20).

Essa faixa territorial é caracterizada ainda como imune às secas; outra sub-região é o Agreste, que é localizada entre a costa e o semiárido, área que “produz gêneros alimentícios, pratica a pecuária de pequena escala e sofre com as secas”(DE NYS et al. 2016, p. 20); há o Sertão (Semiárido), que se ocupa da produção alimentícia e de “uma pecuária tradicional, incluindo bovinos, ovinos e caprinos”(DE NYS et al. 2016, p. 21) e trata-se da região que mais sofre com as secas; e, no Maranhão, há ainda uma zona de transição chamada de Meio-norte ou Pré-Amazônia, que possui condições climáticas semelhantes à Zona da Mata.

O clima, que apesar de ser realmente marcado pelas altas temperaturas e pelos longos períodos de estiagem, é um pouco mais diverso, geralmente classificado em: tropical, semiárido e equatorial úmido. Entre esses, no entanto, o clima semiárido é o que tem mais notoriedade socialmente, porque é na região em que ele se faz presente que mais ocorrem as tão comentadas secas nordestinas, as quais acarretam as consequências socioeconômicas que, em grande parte do século XX, foram responsáveis pelo fluxo migratório. Isso possibilitou, então, a formação dos discursos estereotípicos acerca do ambiente e de seus habitantes, os quais, por sua vez, constituem as condições de produção em sentido mais amplo.

Nesse sentido (amplo), considera-se o contexto sócio-histórico, o qual nos leva aos discursos sobre o Nordeste e sobre o nordestino que, impregnados de ideologia, mantêm estreita relação com a época à qual são vinculados e na qual são veiculados. Tais discursos remontam também ao século XX e estão estreitamente ligados às ideias evolucionistas, portanto, racistas, pois colocam a raça miscigenada (majoritária no Nordeste) em uma posição de inferioridade; bem como às ideias deterministas, que reproduzem estereótipos do homem imutavelmente bruto e esmolambado, características essas consideradas como um resultado do meio geográfico-meteorológico.

Com relação a isso, Albuquerque Jr. (2011) chama atenção para a regionalização nordestina entre as décadas de 20 e 40, período no qual se buscava a construção de uma identidade nacional *verdadeira* e em que “especialistas e curiosos” do Sul passaram a visitar e tomar nota das outras regiões, incluindo a Nordeste, a fim de conhecer o que nelas havia. Como resultado,

Esses relatos fundam uma tradição, que é tomar o espaço de onde se fala como ponto de referência, como centro do país. Tomar seus “costumes” como os costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como regionais, como estranhos (ALBUQUERQUE JR, 2011, p. 54).

Tal tipo de relato também foi feito, segundo Albuquerque Jr (2001), por um jornalista de “O Estado de S. Paulo”, o qual produziu uma série de artigos intitulados “Impressões do Nordeste”, nos

quais destaca-se a inferioridade racial do seu povo, e logo após iniciou uma outra série intitulada “Impressões de São Paulo”, utilizando a estratégia da diferença para declarar sua superioridade “que se sustenta no desprezo pelos outros nacionais e no orgulho de sua ascendência européia e branca” (p. 57). Esses discursos foram perpetuados na memória discursiva de muitos brasileiros, tornando-se interdiscursos, e passaram a fundamentar tantos outros semelhantes Brasil afora, o que, por sua vez, deu margem à produção de discursos contestadores, tais como os de Patativa do Assaré - cognome do cearense Antônio Gonçalves da Silva - assim chamado pelo fato de pessoas da região assemelharem seus cordéis orais ao canto melodioso de um pássaro chamado patativa, típico da região em que nasceu, na Serra de Santana, a 18Km da cidade de Assaré, onde viveu. Embora com pouca instrução, Patativa, mais do que ninguém, conhecia o povo nordestino, pois fazia parte dele e, em consequência de sua sensibilidade e seu amor pela terra, ele passou a escrever e retratar a vida sofrida e árida do povo do sertão.

O Nordeste brasileiro é representado, na obra de Patativa do Assaré, em suas várias facetas, entre as quais foram escolhidas a caracterização do homem da região e sua relação com a terra-sertão, porque evidenciam um outro lado do que é ser nordestino e nos ajudam a compreender o porquê de sua persistente representação estereotipada. Os poemas escolhidos para análise são: “A triste partida”, “Um cearense desterrado”, “Nordestino, sim, nordestinado, não”, “Reforma agrária”, “O boi Zebu e as formigas” e “Antônio Conselheiro”. Consideramos tais textos fundamentais para a análise das diversas facetas discursivas que nos propomos a analisar, visto que eles refletem tanto a forma pela qual o homem nordestino é visto (discursivamente) pelo “Brasil de baixo” (a parte Sul do país), como também a visão de Patativa do Assaré a respeito do homem nordestino. Além disso, os poemas deixam transparecer as características do gênero épico, embora este gênero tenha sido considerado como esgotado.

Tomaremos, inicialmente, para análise, alguns excertos do poema “A triste partida”, que enfoca dois pontos comuns nos discursos sobre o Nordeste: a seca e a miséria. Nele, o autor retrata, através da passagem temporal de setembro a março, o penar do sertanejo à espera da chuva, assim iniciando:

Setembro passou, com outubro e novembro,  
Já tamo em dezembro,  
Meu Deus que é de nós?  
Meu Deus, meu Deus!  
Assim fala o pobre do seco Nordeste  
Com medo da peste,  
Da fome feroz.  
(Ai, Ai, Ai)  
(1)

Nesse trecho inicial, é possível identificar um poema de cunho narrativo com alguns elementos épicos, embora retrate o lamento do povo nordestino (personagem central que representa o herói coletivo) pela falta de chuva que lhe traz a peste e a fome (o trágico) e, em consequência, o desespero e a fuga. Seria o momento da queda ou rebaixamento do herói, como ocorre na Ilíada, em que Heitor, com medo da morte, foge, sentindo-se vencido e tripudiado. Segundo KHOTE (1987, p.14), “[...] à

medida que o herói épico decai em sua “epicidade”, ele tende a crescer em sua “humanidade” e nas simpatias do leitor/espectador”.

Percebe-se, no poema, uma construção parafrástica, mantida ao longo do tempo pelo mecanismo da memória, que coloca o homem nordestino sempre na posição cansada da espera por uma chuva que não vem. É fato que essa é uma realidade entre as vivências do sertanejo, mas sabe-se que não é a única, tampouco é vivida o tempo inteiro. Contudo, certamente, é a imagem recuperada ao se falar da região, por conta de todo o conjunto de formulações já feitas acerca dela, que estão fortemente enraizadas no imaginário de grande parte do país. Por conta disso, a imagem que se perpetua, considerada única, reflete uma posição discursiva produzida pelas formações imaginárias, e não a posição empírica do sujeito nordestino.

Já na quinta e sexta estrofes, Patativa descreve o momento em que acabam-se as esperanças e a migração passa a ser vista como a única solução:

Mas nada de chuva!  
Tá tudo sem jeito,  
Lhe fuge do peito  
O resto da fé.  
(5)  
Agora pensando segui outra tria,  
Chamando a fãmia  
Começa a dizê:  
Eu vendo meu burro, meu jegue e cavalo,  
Nós vamo a São Paulo  
Vivê ou morrê.  
(6)

Tem-se, nessas estrofes, a descrição da conjuntura sócio-histórica em que os estereótipos negativos surgiram. A cidade de São Paulo foi o destino de muitos nordestinos à época de produção do poema, que, assim como a família nele retratada, depois de muito tempo esperando pela chuva inutilmente, decidiram mudar-se para onde ela não precisa ser tão aguardada, tendo como paradeiro, não raro, tal cidade do Sul<sup>49</sup>. E nessas terras quase estrangeiras, Patativa assim descreve a vida que leva o pobre retirante:

Do mundo afastado, sofrendo desprezo  
Ali teve preso,  
Devendo ao patrão.  
O tempo rolando, vai dia, vem dia,  
E aquela fãmia  
Não vorta mais não!  
(18)

---

<sup>49</sup> Em “Ispinho e fulô”, Patativa do Assaré nomeia, muitas vezes, a região Nordeste como Norte e a cidade de São Paulo como Sul, em uma divisão geográfica mais ampla que hoje já não está em uso.

Nessa estrofe, após deslocar-se para São Paulo, o nordestino, como um guerreiro, não se esgota em enfrentar as inúmeras dificuldades e os obstáculos que surgem em seu caminho; ainda que, em sua caminhada, sofra derrotas, elas permanecem externas a ele. Para Kothe (1987, p. 15), “o que ajuda a engrandecer o herói épico clássico é a sua dimensão trágica. O herói épico é o sonho de o homem fazer sua própria história”.

Percebe-se na estrofe acima, também, a posição de subserviência do nordestino em relação ao sulista e, conseqüentemente, a posição de inferioridade do Nordeste em relação a São Paulo, visto que esta era uma cidade em desenvolvimento, sinônimo do progresso, onde havia condições amenas de vida e trabalho, criando-se, então, o mito de uma cidade refúgio, já que havia possibilidade de trabalhar e crescer, o que acarretou a grande migração de nordestinos. No entanto, a cidade acaba tornando-se uma prisão por conta das condições a que são submetidos os retirantes, que eram apenas mão de obra barata em um lugar onde as políticas públicas não acompanhavam o crescimento populacional advindo da migração. Tal inversão evidencia, portanto, a ilusão da São Paulo evoluída, ao mostrar quem paga o preço pela suposta evolução, fato que não é recuperado pelo imaginário coletivo, uma vez que os discursos que permeiam a formação imaginária da cidade são marcados por características positivas e, dessa forma, destacam-se pelo contraste.

Assim como em “A triste partida”, temos no poema “Um cearense desterrado” a odisseia de um retirante a vagar por outras terras, como o próprio eu lírico diz: “caçando o que não perdeu”. Neste poema, nada é dito sobre os motivos que o levaram a partir, mas o que há de muito comum às narrativas dos retirantes (seja por quaisquer motivos) é o interdiscurso sobre a impossibilidade da volta e a saudade sempre presente da terra natal. Resumem este cordel as estrofes seguintes:

Quando eu tinha dezoito ano  
Me larguei de mundo afora  
Assim à moda cigana  
Que onde chega não demora,  
E hoje sem vê minha gente,  
Véio, cansado e doente,  
Me doendo as carne e os osso  
Tou prisionêro daqui  
Como tatu no giqui,  
Quero vortá mas não posso.  
(3)

Meus querido conterrano  
Iscute o que eu tou dizendo  
Pra não sofrê o desengano  
Do jeito que eu tou sofrendo,  
Tope fome, peste e guerra  
Mas não dêxe a sua terra,  
Tenha corage, resista,  
Não quêra mudá o destino,  
O Sul é para o sulino  
E o Norte é para o nortista.  
(8)

Aqui Patativa desconstrói, mais uma vez, a imagem salvadora do Sul, ao mostrar o desengano daquele que vai e, não havendo lá melhores condições, gostaria de voltar. De tal modo, o poeta traz, em sua obra, uma nova formação discursiva de caráter parafrástico, por ser mantida em diferentes poemas/cordéis, já não pautada no lugar comum dos discursos sobre a migração nordestina para São Paulo, mas na tentativa de sua reversibilidade.

Já em “Nordestino, sim, Nordestinado, não” (como em alguns outros), Patativa investe sua crítica aberta à política e seus desdobramentos no sertão, estes que motivam o movimento migratório. Nele, com pinceladas de uma religiosidade tão comum à nossa região, ele denuncia com clareza os culpados, não pela seca, mas pela falta de assistência aos problemas que a partir dela ocorrem:

Não é Deus que nos castiga,  
Nem é a seca que obriga  
Sofrermos dura sentença,  
Não somos nordestinados,  
Nós somos injustiçados  
Tratados com indiferença.  
(4)

Sofremos em nossa vida  
Uma batalha renhida  
Do irmão contra o irmão,  
Nós somos injustiçados,  
Nordestinos explorados,  
Mas nordestinados, não.  
(5)

Mas não é o Pai Celeste  
Que faz sair do Nordeste  
Legiões de retirantes,  
Os grandes martírios seus  
Não é permissão de Deus,  
É culpa dos governantes.  
(9)

Esse cordel deixa muito claro o caráter inventivo da imagem do nordestino, à medida que põe em evidência a causa dos problemas vividos pela região, que é a negligência política. Dessa forma, o discurso determinista que aponta a seca como a grande mazela da região Nordeste é superado e tem-se a substituição de um *ethos* de nordestino miserável pelo *ethos* de injustiçado, ou, como Patativa poetizou, de nordestinado a nordestino. E tudo isso o faz a partir da posição empírico-discursiva do próprio nordestino/sertanejo, que lhe confere legitimidade.

Uma das soluções apontadas por Patativa para amenizar o sofrimento desse povo é expressa logo no título do poema “Reforma Agrária”. No entanto, o que mais chama a atenção é o tom de exaltação e de incentivo à luta:

Pobre agregado, força de gigante,  
Escuta amigo o que te digo agora,  
Depois da treva vem a linda aurora  
E a tua estrela surgirá brilhante.  
(1)



Pensando em ti eu vivo a todo instante,  
Minha alma triste desolada chora  
Quando te vejo mundo afora  
Vagando incerto qual judeu errante.  
(2)

Para saíres da fatal fadiga,  
Do horrível jugo que cruel te obriga  
A padecer situação precária  
(3)

Lutai altivo, corajoso e esperto  
Pois só verás o teu país liberto  
Se conseguires a reforma agrária.  
(4)

No verso “Pobre agregado, força de gigante”, tem-se, ao mesmo tempo, a reafirmação de uma característica de degradação, que suscita uma imagem “murcha”, e a atribuição de uma característica própria dos vencedores, que suscita uma imagem gloriosa – “força de gigante” –, um traço identitário do homem nordestino, a quem, num tom de interpelação e exaltação, faz um presságio de um futuro glorioso: “E a tua estrela surgirá brilhante”. Outro traço desse poema é o lirismo que se sobressai em especial na segunda estrofe, quando o eu lírico sofre e chora ao ver o nordestino “vagando incerto qual judeu errante”.

Também é possível perceber no poema a grande preocupação do poeta do Assaré: e não é a seca, que, discursivamente, funciona como sentença definitiva. Patativa nos permite, assim, refutar a história única desta região, que expõe um homem “nordestinado”. Além disso, faz-se presente uma das características mais marcantes da obra “Ispinho e Fulô”: a busca pela igualdade, esta que se acredita poder ser alcançada pela comunidade.

De forma mais sutil, pois metafórica, no poema “O boi Zebu e as formigas” há também certa exaltação à coletividade, numa construção que coloca em evidência a força conjunta como a solução de encontro ao descaso. O boi Zebu, fugindo do sol, decide descansar à sombra de um juazeiro, mas acaba deitando-se por cima de um formigueiro que está embaixo dele. As formigas, então, cumprem “a sua obrigação”:

Com a feição de guerrêra  
Uma formiga animada  
Gritou para as companhêra:  
-Vamo minhas camarada  
Acabá com o capricho  
Deste ignorante bicho  
Com nossa força comum  
Defendendo o formiguêro  
Nós somo muntos miêro  
E este zebu é só um.  
(6)

As formiga a defendê  
Sua casa, o formiguêro,  
Botando o boi pra corrê

Da sombra do juazêro,  
Mostraro nesta lição  
Quanto pode a união;  
Neste meu poema novo  
O boi zebu qué dizê  
Que é os mandão do podê,  
E estas formiga é o povo.  
(9)

Tanto “O boi zebu e as formigas” quanto “Reforma agrária” reforçam o *ethos* do nordestino guerreiro, ou melhor, lutador, pois a luta, mais fortemente que a seca, o constitui. Advém dessa característica atribuída ao povo nordestino, neste trabalho, a consideração de uma *identidade heroica coletiva*. Embora haja muitos heróis como Antônio Conselheiro e tantos outros, aos quais Patativa dedicou também os seus cordéis, consideramos essa coletividade um traço constituinte dessa heroicidade, já que, sem ela, a luta de um único *Conselheiro* não resultaria jamais em qualquer mudança.

Nota-se, assim, a crença na mudança através da luta e da união do povo, tal como ocorreu em Canudos, na Bahia, em um arraial sob a liderança de Antônio Conselheiro, o qual conseguiu atrair milhares de sertanejos que, como ele, acreditavam na comunidade enquanto possibilitadora de uma vida melhor e recusavam a República recém-formada. Por isso, foram chamados de fanáticos monarquistas e receberam ataques do governo. Poeticamente, conta Patativa este episódio em um dos seus poemas, que leva o nome do líder Conselheiro:

Mediante a sua instrução  
Naquela sociedade  
Reinava paz e união  
Dentro do grau de igualdade,  
Com a palavra de Deus  
Ele conduzia os seus,  
Era um movimento humano  
De feição socialista,  
Pois não era monarquista  
Nem era republicano.  
(7)

Desta forma na Bahia  
Crescia a comunidade  
E ao mesmo tempo crescia  
Uma bonita cidade,  
Já Antonio Conselheiro  
Sonhava com o luzeiro  
Da aurora de nova vida,  
Era qual outro Moisés  
Conduzindo seus fiéis  
Para a terra prometida.  
(8)

E assim bem acompanhado  
Os planos a resolver  
Foi mais tarde censurado

Pelos donos do poder,  
O tacharam de fanático  
E um caso triste e dramático  
Se deu naquele local,  
O poder se revoltou  
E Canudos terminou  
Numa guerra social.  
(9)

Quem andar pela Bahia  
Chegando ao dito local  
Onde aconteceu um dia  
O drama triste e fatal,  
Parece ouvir os gemidos  
Entre os roucos estampidos  
E em benefício dos seus  
No momento derradeiro  
O nosso herói brasileiro  
Pedindo a justiça a Deus.  
(11)

Vê-se, na narrativa poética, não só os fatos ocorridos, mas a construção de um herói. Há, neste cordel, quatro pontos comuns com relação à epopeia que merecem ser salientados, conforme Silva (2017): i) trata-se da recriação de um fato histórico em forma de poema (a revolta de Canudos), logicamente escrito por um poeta, no caso Patativa do Assaré – o que é essencial na epopeia; ii) a recriação é feita utilizando, além do poema, a narração, e isso lhe outorga a mesma hibridez da instância lírico-narrativa presente nas manifestações do discurso épico; iii) percebe-se nela a fusão entre o elemento histórico e o elemento mítico/divino, por meio do processo cultural de aderência deste, o que acaba conferindo a Antônio Conselheiro uma condição, ao mesmo tempo, humana e mítica; iv) sabe-se que ele foi e é reconhecido como herói pela comunidade. Portanto, chegamos à conclusão de que esse é um dos cordéis que, além de reafirmar o *ethos* de guerreiro altivo, caracteriza-se como de intenção épica. Certamente, deve haver também seus pontos de desencontro, no entanto, quanto a isso, a passagem dos séculos lhe é permissiva.

### Considerações finais

As imagens discursivas acerca do homem nordestino e do Nordeste foram, ao longo do tempo, baseadas em tipos degenerados - como o ignorante, miserável, abatido e faminto - pautados em conceitos deterministas (de raça e meio) que se perpetuaram pelo mecanismo da memória e seus processos parafrásticos, fazendo o Nordeste ser visto como obsoleto, atrasado. Assim, esses *ethe*, ainda hoje percebidos no imaginário popular nacional, são resultados dos estereótipos criados numa época em que tais conceitos eram considerados aceitáveis, mas que, na segunda década do século XXI, já não fazem sentido serem retomados. No entanto, é o que se percebe, pois ainda é visto como algo atual, por conta da repetição de interdiscursos.

A obra de Patativa do Assaré, contudo, ajuda-nos a desfazer essas imagens e mostra-nos um outro *ethos* do nordestino: o de negligenciado; não de pedinte, mas sim de altivo guerreiro. Na

construção desse *ethos*, ele acaba construindo uma identidade heroica para o povo nordestino, além de eleger verdadeiro herói épico, o aqui citado Antônio Conselheiro, e abre espaço, então, para se pensar em produções épicas atuais, considerando suas transformações ao longo do tempo.

### Referências bibliográficas

- ALBUQUERQUE JR, D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011. 340 p.
- ASSARÉ, Patativa do. **Ispinho e Fulô**. São Paulo: Hedra, 2012. 312 p.
- CARVALHO, M. L. G. C. **A construção de uma discursividade feminista em Sergipe**: A Revista Renovação na década de 1930. São Cristóvão: Editora UFS, 2012.
- D NYS, E.; ENGLE, N.L.; MAGALHÃES, A.R. **Secas no Brasil: política e gestão proativas**. Brasília, DF: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos- CGEE; Banco Mundial, 2016. 292 p.
- KOTHE, F. R. **O Herói**. São Paulo: Editora Ática, 1987. 95p.
- MAINGUENEAU, D. A propósito do *ethos*. Tradução de Luciana Salgado. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. [Orgs.]. **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, 2008.
- ORLANDI, E. P.. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. São Paulo: Pontes, 2001. 100 p.
- VASCONCELOS DA SILVA, A. A semiotização épica do discurso. In: SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Paco, 2017. Cap. 1. p. 9-29.
- SILVA, A. V. da; RAMALHO, C. **História da Epopeia Brasileira**: teoria, crítica e percurso. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. 352 p.



**Seção livre**  
**Sección libre**  
**Séction libre**  
**Free section**



KIORIDIS, Ioannis. ¿Amigo o enemigo? Cristianos y musulmanes en el romancero español y las baladas tradicionales griegas. In: **Revista Épicas**. Año 5, N. 9, Jun 2021, p. 114-122. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9i114122>

## ¿AMIGO O ENEMIGO? CRISTIANOS Y MUSULMANES EN EL ROMANCERO ESPAÑOL Y LAS BALADAS TRADICIONALES GRIEGAS\*

### AMIGO OU INIMIGO? CRISTÃOS E MUÇULMANOS NO ROMANCEIRO ESPANHOL E NAS BALADAS TRADICIONAIS GREGAS

Ioannis Kioridis<sup>50</sup>  
Hellenic Open University

**RESUMEN:** El artículo bajo consideración constituye una aproximación comparativa entre el romancero español y las baladas tradicionales griegas. Lo que se pretende concretamente es estudiar la relación entre los cristianos y los musulmanes en los romances épicos y fronterizos y sus análogos griegos, los cantos acrílicos. Mediante fragmentos de ambos géneros se presenta la relación de amistad o de enemistad, de convivencia o de odio entre cristianos y musulmanes. Se estudian aspectos como la guerra, la alianza entre pueblos y los descendientes de ambas razas. El trabajo llega a su fin con unas consideraciones finales.

**Palabras claves:** Romancero español, baladas tradicionales griegas, romances épicos y fronterizos, cantos acrílicos, estudio comparativo

**RESUMO:** O artigo em análise constitui uma abordagem comparativa entre os romanceiros espanhóis e as tradicionais baladas gregas. O que se pretende concretamente é estudar a relação entre cristãos e muçulmanos nos romances épicos e de fronteira e seus análogos gregos, os cantos acrílicos. Através de fragmentos de ambos os gêneros, apresenta-se a relação de amizade ou inimizade, convivência ou ódio entre cristãos e muçulmanos. São estudados aspectos como a guerra, a aliança entre os povos e os descendentes de ambas as raças. O trabalho é encerrado com algumas considerações finais.

**Palavras-chave:** Romanceiros espanhol, baladas gregas tradicionais, romances épicos e fronteiriços, canções acrílicas, estudo comparativo

---

\* El presente estudio forma parte de las actividades desarrolladas en el marco del Proyecto Científico PGC2018-095757-B-I00: MEHRLYN\_02 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

<sup>50</sup> Miembro del GT 6 del CIMEEP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6577-1004>.

## Introducción

Tanto Grecia como España, ya desde las épocas del imperio bizantino y los reinos visigodos, fueron invadidas por diversos pueblos que, ansiando ampliar sus imperios, tenían como primer objetivo a estos dos países. Así, la larga estancia de los invasores musulmanes en estas tierras conllevó, más allá del carácter meramente militar, un mestizaje de culturas que, a la larga, contribuiría a enriquecer a ambos países. Varias facetas de la vida se vieron enriquecidas por la presencia del invasor musulmán.

Estas relaciones, en las que se mezclaba la amistad con el odio, se vieron reflejadas en la literatura, especialmente los textos épicos, los textos cronísticos y las baladas, fuesen estas romances fronterizos o cantos acríticos. Estos últimos serán nuestro objeto de estudio, a fin de comprobar los testimonios sobre la convivencia o coexistencia, así como la veracidad o ficción de los mismos.

Los romances son la expresión de las baladas en España. Se trata de canciones narrativas formadas por un número indeterminado de versos, normalmente octosílabos con rima asonante en los versos pares, quedando sin rima los impares. Esto se debe a que, según la teoría más aceptada, su origen provendría de cantares de gesta, cuyos versos de 16 sílabas tenían una cesura por la que se dividieron los versos de los romances. También existen variantes, como romances hexasílabos (cuyos poemas originales serían de doce sílabas). A partir de la forma original surgieron luego otros poemas que adoptaban esa forma y, a la larga, incluían importantes variaciones que se separaban mucho de los romances primeros, como en el caso de algunos romances tardíos del siglo XVIII que incluyen rima consonante (DÍAZ MAS, 2006, p. 7-25).

Por otra parte, las baladas tradicionales griegas forman el comienzo de la literatura neogriega (siglo X). Son principalmente de carácter oral y de verso político, es decir, de 15 sílabas y estructura bimembre, con una estructura interna de dos hemistiquios de 8 y 7 sílabas en cada verso, que es regular con respecto al número de sílabas y a la distribución de los acentos principales (CASTILLO DIDIER, 1994, p. 67-68).

De los varios tipos de estas canciones populares, nosotros estudiaremos las más primitivas, que son narrativas y se llaman *acríticas*. Las raíces de esta poesía debieron coincidir con la creación en el siglo VIII del cuerpo de los *Akritai*, los guardianes de la frontera bizantina, y que perduraron hasta su disolución en el siglo XIII. Después, las canciones dejaron de crearse y solo se difundían oralmente las ya compuestas.

Estas creaciones y la épica bizantina narran las hazañas de los *Akritai* contra los sarracenos y los apélatas —una especie de bandidos—. Asia Menor y, sobre todo, Capadocia, Pontos y toda la zona fronteriza entre bizantinos y árabes fueron la cuna de estas obras. Con el paso del tiempo las canciones acríticas a menudo se apartaron de su espíritu inicial —la lucha contra los musulmanes— y adoptaron otros motivos como el matrimonio o la muerte, entre otros.

## La guerra

El contexto por el que moros y cristianos entraron en contacto fue el de una invasión. Es por ello lógico que buena parte de los textos donde las dos culturas aparecen estén asociados con la guerra. Se trata de la mayoría de textos, de los cuales hay aquí algunos ejemplos, empezando por testimonios bizantinos:

*Τζείνος κατά την πίστην του καλά τους απεκρίθην.  
-«Σηκούτε, βρε Σαρατζηνοί, τζαι πκιάστε τα σπαθικά σας,  
μεμ πείτε έδωκα πάνω σας άρπα τζαι άρπαξά σας».*

[Arestis les saludó de acuerdo con su fe:  
-«Levantaos, sarracenos, y empuñad vuestras espadas,  
y no digáis que os ataqué sin que antes no os avisara».]  
(*La canción de Armuris*, vv. 91-93)  
(AYENSA, 2004, p. 156-157)

*Κουρσεύουν οι Σαρακηνοί, κουρσεύουν οι Αραβίδες,  
κουρσεύουν τον Ανδρόνικον και παίρνουν την καλήν του,  
εγγατρωμέν' εννιά μηνών, της ώρας να γεννήσει.*

[Algaras de sarracenos, algaras también de árabes,  
saquean la casa de Andrónico y raptan a su esposa,  
embarazada de nueve meses y a punto de parir.]  
(*El hijo de Andrónico*, vv. 1-3)  
(AYENSA, 2004, p. 166-167)

*Οι Τούρκ' όνταν εκούρσευαν την Πόλ', την Ρωμανίαν,  
επάτ' νανε τα εγκλησιάς κι επαίρναν τα εικόνas,  
επαίρνανε χρυσά σταυρά κι αργύρα μαστραπάδες,  
επήραν και τη μάννα μου, σ' εμέν έμποδος έτον.*

[Cuando los turcos saquearon Constantinopla, la Romania,  
hollaron las iglesias y se llevaron los iconos,  
se llevaron todas las cruces y los cálices de plata  
y se llevaron a mi madre, que de mí estaba preñada.]  
(*El hijo de Andrónico*, versión de Trebisonda, Ponto, vv. 1-4)  
(AYENSA, 2004, p. 174-175)

El siguiente fragmento pertenece al romancero español, también sobre la misma temática:

Los cristianos eran muchos – mas llevaban orden mala;  
los moros, que son de guerra, - dádoles han mala carga:  
d' ellos matan, d' ellos prenden, - d' ellos toman en celada.  
Con la victoria los moros – van la vuelta de Granada;  
a grandes voces decían: -- ¡La victoria ya es cobrada!  
(*Pérdida de Antequera*, vv. 21-25)  
(DÍAZ MAS, 2006, p. 172)



En cierto modo, es comprensible que la guerra entre moros y cristianos sea un tema recurrente en las canciones acríicas y los romances, sean estos fronterizos o no, ya que las teorías más aceptadas establecen que tanto el origen de los romances como el de las canciones acríicas se hallaría en las composiciones épicas españolas y bizantinas. Sin embargo, como se verá, estos textos de carácter bélico servirán para plantear la posibilidad de que, en realidad, la convivencia era lo normal, y no la guerra.

### Las alianzas entre pueblos

No sólo la guerra figura en estas obras. De hecho, las literaturas bizantina y castellana recogen diversos casos de convivencia de moros y cristianos en un mismo suelo. Un ejemplo que ratifica esta idea figura, de nuevo, en los cantos de frontera griegos: en uno de ellos, Jandinós pierde a su hijo Vasilis y se lanza en pos de su búsqueda:

*Εθγαίνει κι αραγεύει ατον ραχιά και πολιτείας  
και στα λιθαροσπάσματα και στα γεφυριπόδια.  
Σαρακενόν επέντεσεν απάν' στο σταυροδρόμιν.  
-«Στον Θιο σ' , στον Θιο σ' , Σαρακενέ, σαρακενόν παιδίον,  
πουθεν 'κ' είδες τον γιόκα μου, το νέον κυρ Βασίλην;»*

[Por ciudades lo buscó, por puentes y por canteras,  
y a un sarraceno encontró en un cruce de caminos:  
—«Por amor de Dios, sarraceno, por Dios, joven sarraceno,  
¿viste tú en algún lugar a mi pobre hijo Vasilis? ».]  
(Jandinós, versión de Trebisonda, Ponto, vv. 7-11)  
(AYENSA, 2004, p. 62-63)

El joven sarraceno, por supuesto, posee esa información y la transmite a Jandinós: su hijo está prisionero, y trabaja en la reconstrucción de un castillo. No sólo le dice dónde encontrará a Vasilis, sino que incluso le dice cómo puede salvar a su hijo.

Esta colaboración entre ambos personajes, a nuestro parecer, sí que constituye un reflejo de la relativa convivencia existente entre musulmanes y cristianos. No puede dejarse de lado el respeto que ambos parecen profesarse, el amable saludo de Jandinós, y la respuesta sin reparos del sarraceno. Existe una cierta colaboración, como Jandinós podría haberle preguntado a un vecino suyo. El que este personaje musulmán aparezca en el texto no debía de parecer extraño a quienes lo oían, ni tampoco que Jandinós no le sacase la información tras derrotarle en combate.

Sin embargo, algunos de los ejemplos más comunes sobre la convivencia entre moros y cristianos quedan patentes en los textos donde aparecen alianzas entre miembros de ambas culturas. Así sucede con las bodas por las que estos pueblos se alían:

*Οι Σέρβοι κι οι Σαρακηνοί κι οι Μόροι γάμο κάνουν,  
κι ούλον τον κόσμο τον καλούν κι ούλον τον πρεμαζώνουν.*

[Serbios, moros y sarracenos celebraron una boda.  
A todo el mundo invitaron, a todo el mundo reunieron,  
(*Diyeńis no es invitado a una boda*, versión de Creta, vv. 1-2)  
(AYENSA, 2004, p. 82-83)]

*Ο ρήας της Ανατολής τζ' ο βασιλιάς της Δύσης  
συμβούλιον εκάμασιν συμπεθερκάν να κάμουν.  
Ξεήκαν τζαι καλέσασιν 'π' Ανατολήν ως Δύσην  
όσους σεπάζ' ο ουρανός τζ' όσους ηβράζ' ο ήλιος.  
Καλέσαν τους Κατσίγγανους να πάσιν εις τους γάμους·  
του Γιαννακού την προξενούν τζαι θεν να τους αρμάσουν.*

[El monarca de Oriente y el rey de Occidente  
un trato cerraron para casar a sus hijos.  
A todos invitaron, de Oriente a Occidente,  
a cuantos cubre el cielo, a cuantos abrasa el sol,  
y para mediar en la boda invitaron a unos gitanos,  
para casar a la princesa y unirla con Yannacós.]  
(*Diyeńis y la hija del rey Levandis*, versión de Chipre, vv. 1-6)  
(AYENSA, 2004, p. 68-69)]

No son unas bodas por amor, sino unas bodas concertadas por los dos reyes para conseguir la alianza de sus pueblos. Se trata de algo real, pues no sólo los reyes, sino las familias nobles casaban a sus miembros entre sí para aliarse y aumentar su poder al unirse. No hay que escandalizarse cuando, por un lado, era algo normal y todavía lo ha sido hasta hace poco entre las grandes casas nobles europeas. Además, como se verá, cuando el amor aparece en las baladas no tiene porqué representar el noble sentimiento.

En el caso de España, contamos con un excelente testimonio sobre alianzas que no se basan en bodas, sino en otra bien distinta:

Por el val de las Estacas    pasó el Cid a mediodía  
en su caballo Babieca,    oh, qué bien que parecía.  
El rey moro que lo supo    a recibirle salía;  
dijo: -Bien vengas, el Cid;    buena sea tu venida,  
que si quieres ganar sueldo    muy bueno te lo daría  
o si vienes por mujer    darte he una hermana mía.  
-Que no quiero vuestro sueldo    ni de nadie lo querría;  
que ni vengo por mujer    que viva tengo la mía.  
Vengo a que pagues las parias    que tú debes a Castilla.  
-No te las daré yo, el buen Cid;    Cid, yo no te las daría;  
si mi padre las pagó    hizo lo que no debía.  
-Si por bien no me las das,    yo por mal las tomaría.  
-No lo harás así, buen Cid,    que yo buena lanza había.  
-En cuanto a eso, rey moro,    creo que nada te debía,  
que si buena lanza tienes    por buena tengo la mía;  
mas da sus parias al rey,    a ese buen rey de Castilla.  
-Por ser vos su mensajero    de buen grado las daría.

(*El Cid pide parias al moro*, texto A, vv. 1-17)  
(DÍAZ MAS, 2006, p. 86-87)

Lo que describe este romance es una realidad nacida, precisamente, en tiempos del Cid Campeador (siglo XI). El final del califato de Córdoba llevó a la fragmentación de su territorio en reinos de taifas, cuyos soberanos podían luchar entre sí para conquistar sus reinos y así extender sus territorios. Estos nuevos reinos eran débiles, y aún más al combatirse mutuamente, lo cual hizo que algunos reyes se aliasen con los cristianos pagándoles las parias, impuestos que los reyes islámicos pagaban a los cristianos. A cambio de ese pago, los cristianos les prestaban su ayuda y protección contra otros enemigos, fuesen éstos moros o cristianos. La fe no era lo único que contaba, sino también la política.

De hecho, lo que muestra este romance —la relación amistosa por conveniencia política— queda ratificado por otros testimonios literarios, como sucede con el caso de Abengalvón, el moro amigo del Cid en el *Cantar de Mio Cid*. Se trata de un “amigo de paz”, lo cual implica que mantiene una relación amistosa y le sirve por ser uno de esos señores musulmanes que pagaban parias a los cristianos —en este caso, al Cid mismo—. Como se observa, esa paz se puede romper si la alianza no es respetada, como sucede cuando el rey moro decide no pagar los tributos. Afortunadamente, el Cid convence con una amenaza al rey para que pague. Estas relaciones políticas implican, por tanto, una convivencia más o menos amistosa, pero también por interés.<sup>51</sup>

### Los descendientes de ambas razas

La convivencia de moros y cristianos aparece también reflejada en personajes que son descendientes de ambas razas. Tienen todos ellos unos rasgos comunes:

Σαρακηνός να κ' έφτασε κοντά στον άϊ Γιώργη.  
-«Αφέντη μ', άϊ Γιώργη μου, αφέντη καθαλλάρη,  
ν' ανοίξουνε τα μάρμαρα να βγάλουν το κοράσι,  
να βαπτιστώ στη χάρη σου εγώ και το παιδί μου·  
εμέ να βγάλουν Κωνσταντή και το παιδί μου Γιάννη».  
Για να κερδίσει τες ψυχές αφέντης άϊ Γιώργης,  
ανοίξανε τα μάρμαρα κ' εβγάλαν το κοράσι.

[Y el sarraceno también llegó a la iglesia de San Jorge.  
- «Señor mío, San Jorge, señor mío, caballero,  
si tus mármoles se abren y aparece la doncella,  
por ti nos bautizaremos tanto yo como mi hijo  
Costandís será mi nombre y el de mi hijo será Juan».  
Para ganar sus dos almas el caballero San Jorge  
sus mármoles abrió y apareció la doncella.]  
(*La doncella valiente*, versión de la isla de Léucade, vv. 17-23)  
(AYENSA, 2004, p. 56-57)

<sup>51</sup> Para más información sobre estos temas en el *CMC*, véanse la edición magnífica de Montaner, 2016. Para los que manejan el griego, es muy útil la primera traducción del *CMC* al griego por Κιορίδης-Ντέρτσας-Μοντανέρ, 2019.

Aquí aparece un mensaje típico en las épicas bizantina, española y francesa: en realidad, no se refleja totalmente una convivencia, en cuanto que el personaje moro acaba siempre convirtiéndose al cristianismo. Aquí, por ejemplo, el sarraceno promete a San Jorge que tanto él como su hijo se harán cristianos. Este mensaje, que sirve para mostrar la importancia de la religión en estas culturas, quizá no tanto en lo que a la fe se refiere sino como elemento común a todos los miembros de una cultura, se observa incluso en el caso de algunos héroes nacidos de la unión carnal entre moros y cristianos:

-«Ἐν του το εἶπουν μιαν τζαι δυο τζαι τέσσερεις τζαι πέντε,  
ο τζύρης του ἔσ' Σαρατσηνός τζ' η μάνα του 'τον' Οθραίσσα  
τζαι φτάννει από τρεις γεννιές, γαμπρόν τζαι δεν τοῦ θέλω;».

[—«¿No le dije una y dos veces, no le dije cuatro y cinco  
que su padre es sarraceno y que su madre es hebrea,  
que él es mezcla de tres razas y que por yerno no lo quiero?»]  
(*Digenís y la hija del rey Levandis*, vv. 95-97)  
(AYENSA, 2004, p. 72-73)

En cierto modo, Digenís, el héroe principal de la épica bizantina y las canciones acríicas, representa la unión de distintas razas, y esto podría simbolizar la coexistencia de las mismas. Sin embargo, precisamente su suegra le rechaza por ser un mestizo; no sólo eso: en el canto épico dedicado al héroe, su padre, el Emir, se convierte al cristianismo para así poder casarse con Irene, futura madre Digenis, que es también cristiana. Por tanto, no se refleja esa tolerancia, ese respeto, sino al contrario, estos testimonios muestran el deseo de que las razas no se mezclen: podían coexistir, incluso convivir, pero dentro de ciertos límites, pues no se buscaba que se mezclasen. Por ello, el que Digenís sea una mezcla de razas —al igual que otro héroe español, Mudarra, hijo de una mora y un cautivo cristiano— no implica, a nivel literario, que hubiese paz entre estos pueblos.

El rey Almanzor cuidadoso – consigo se lo llevaba [a Gonzalo Gustos]  
y mandó a una morica – lo sirviese muy de gana;  
ésta le torna en prisiones – y con amor le curaba;  
hermana era del rey, - doncella moza y lozana.  
Con ésta Gonzalo Gustos – vino a perder su saña,  
que d' ella le nació un hijo – que a los hermanos vengara.  
(*Llanto de Gonzalo Gustioz*, vv. 51-56)  
(DÍAZ MAS, 2006, p. 54)

-Si a ti te dicen don Rodrigo - y aun don Rodrigo de Lara,  
a mí Mudarra González, - hijo de la renegada,  
de Gonzalo Gustos hijo – y anado de doña Sancha;  
(*Venganza de Mudarra*, vv. 14-16)  
(DÍAZ MAS, 2006, p. 56)

Sin embargo, en España existe un caso interesante donde no se habla de conversión del moro al cristianismo:

-Abenámar, Abenámar, - moro de la morería,  
hijo eres de un moro perro – y de una cristiana cautiva...  
(*Abenámar*, vv. 4-5)  
(DÍAZ MAS, 2006, p. 173)

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en el poema, Abenámar es un moro que colabora con los cristianos en la toma de Granada. Su ayuda queda justificada por su sangre cristiana, heredada de su madre. Por tanto, aunque su padre no fuese cristiano, él está claramente orgulloso de su origen materno y por ello ayuda a los cristianos.

### **Interpretación de estos textos**

Las referencias a estas situaciones pacíficas entre moros y cristianos son pocas en comparación con las referencias a situaciones de conflicto, entre estos pueblos. El propio romance de “El Cid pide parias al moro” indica que la paz era muy frágil, y que las alianzas podían romperse, por lo que la guerra podía estallar en cualquier momento. No es necesario, a nuestro parecer, comentar aquí el argumento de cada uno de los textos que remiten a las situaciones de guerra, pues esto sería más propio de un estudio introductorio a una edición antológica más que de un artículo. Sin embargo, la gran presencia de textos referidos a pasajes violentos de la historia de Grecia y España permite pensar sobre la naturaleza de estos textos, así como de su tratamiento de las relaciones entre moros y cristianos.

Sin embargo, creemos que el mayor número de romances y baladas griegas dedicados a la guerra puede que implique, en realidad, la excepcionalidad de la misma, mientras que esos pequeños, casi insignificantes, pasajes referidos a la paz y la convivencia podrían indicar, en realidad, que ésta era la situación habitual. La idea sobre lo que se asienta esto es muy sencilla: por un lado, si los romances y las canciones acrílicas nacen de los cantos épicos, es lógico que se refieran a la guerra. Por otro lado, lo habitual, lo rutinario, no impresiona por no ser excepcional, de ahí que nadie les dedique ningún canto, ninguna novela. Por contra, sí es posible que lo habitual figure como escenario, como contexto dentro del cual surge lo excepcional, lo que rompe esa relativa armonía existente en la vida cotidiana.

Aquí queda claro, por tanto, el valor de los pequeños pasajes referidos a la coexistencia pacífica entre moros y cristianos no sólo por su existencia, sino por su baja presencia que, tanto en el caso bizantino como el español, indican que la situación real, habitual, era la de una cierta estabilidad pacífica. La mayor cantidad de textos, tanto en Grecia como España, dedicados a la guerra, van dedicados a los momentos más importantes, o incluso excepcionales, de los conflictos existentes entre ambas culturas. Pero el que no se dé importancia a una boda entre miembros de distintas razas, o que

un cristiano pueda hablar con un moro para preguntarle dónde está su hijo, debía de ser algo tan habitual como el cobro de parias que aparece en el romance del Cid y el moro donde, de hecho, no se está cantando al cobro en sí mismo, sino al hecho de que el rey moro se opusiese a pagar, y cómo el Cid salva la situación para que todo vuelva a la normalidad.

### Referencias bibliográficas

AYENSA PRAT, Eusebi (Texto y trad.). **Cancionero griego de frontera** en la serie Nueva Roma. vol. 23, Madrid: CSIC, 2004.

CASTILLO DIDIER, Miguel. **Poesía heroica griega: *Epopeya de Diyenís Akritas, Cantares de Armuris y de Andrónico***. Santiago: Universidad de Chile, 1994.

DÍAZ MAS, Paloma (ed.). **Romancero**. Barcelona: Crítica, 2006.

ΚΙΟΡΙΔΗΣ, Ιωάννης; ΝΤΕΡΤΣΑΣ, Στέργιος; ΜΟΝΤΑΝΕΡ, Αλμπέρτο. **Το Έπος του Ελ Σιντ**. Εισαγωγή, πρωτότυπο κείμενο, μετάφραση, σχόλια. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Ρώμη, 2019. [El Cantar de mio Cid. Introducción, texto original, traducción, notas].

ΜΟΝΤΑΝΕΡ, Alberto. **El Cantar de mio Cid**. edición, estudio y notas. 2.ª ed. rev. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2016.



FUENTES, Juan Héctor. Una nota sobre las referencias a las aves de caza en el Tapiz de Bayeux y su relación con el *Cantar de Mio Cid*. In: *Revista Épicas*. Año 5, N. 9, Jun 2021, p. 123-132. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9i23132>

## UNA NOTA SOBRE LAS REFERENCIAS A LAS AVES DE CAZA EN EL TAPIZ DE BAYEUX Y SU RELACIÓN CON EL *CANTAR DE MIO CID*

## UMA NOTA SOBRE AS REFERÊNCIAS ÀS AVES DE CAÇA NA TAPEÇARIA DE BAYEUX E SUA RELAÇÃO COM O *CANTAR DE MIO CID*

Juan Héctor Fuentes<sup>52</sup>  
IIBICRIT – CONICET  
UBA

**RESUMEN:** En el presente trabajo realizamos un estudio comparativo de las imágenes vinculadas con la cetrería en el Tapiz de Bayeux y en el *Cantar de Mio Cid*. En primer lugar analizamos las imágenes del tapiz en las que aparecen aves de caza: la representación de las mismas nos sitúa en un entorno nobiliario en el que simbolizan tanto el ocio estamental como, en sentido derivado, las intenciones de paz y concordia en las relaciones diplomáticas. Posteriormente un análisis contrastivo con la secuencia bélica de tapiz nos permite señalar que la exclusión de las aves de caza de la sección se justifica por la no adecuación de las mismas a la actividad guerrera. En seguida, luego de comparar las observaciones realizadas sobre el tapiz con la ausencia marcada de las aves al comienzo del *Cantar*, llegamos a la conclusión de que dicha ausencia sugiere no solo la clausura del ocio estamental para el Cid, sino también la ruptura de las negociaciones diplomáticas y el comienzo de su actividad guerrera.

**Palabras-claves:** Cetrería medieval; Tapiz de Bayeux; *Cantar de Mio Cid*

**RESUMO:** No presente trabalho realizamos um estudo comparativo das imagens relacionadas com a falcoaria na Tapeçaria de Bayeux e no *Cantar de Mio Cid*. Em primeiro lugar, analisamos as imagens da tapeçaria em que aparecem as aves de caça: sua representação nos situa em um ambiente nobre, em que simbolizam tanto o ócio da nobreza como, em sentido derivado, as intenções de paz e concórdia nas relações. Posteriormente, uma

---

<sup>52</sup> Miembro del GT 5 del CIMEEP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1264-3586>.

análise contrastiva com a sequência bélica da tapeçaria permite apontar que a exclusão das aves de caça da seção se justifica pela não adequação das mesmas à atividade guerreira. Em seguida, depois de comparar as observações realizadas sobre a tapeçaria com a ausência marcante dos pássaros no início do *Cantar*, chegamos à conclusão de que tal ausência sugere não só o fechamento do ócio da classe nobre para o Cid, mas também o rompimento das negociações diplomáticas e o início de sua atividade bélica.

**Palavras-chave:** Falcoaria medieval; Tapeçaria de Bayeux; *Cantar de Mio Cid*

## Introducción

En un trabajo anterior (Fuentes 2007) nos propusimos revisar la interpretación de los versos 3-5 del *Cantar de Mio Cid* en el que son mencionadas aves de caza (*Vio puertas abiertas e uços in cañados, / alcándaras vazías, sin pieles e sin mantos, / e sin falcones e sin adtores mudados*). Como resultado de nuestro estudio llegamos a la conclusión de que la mención de dichas aves en el comienzo del cantar nos sitúa en el entorno exclusivo de la nobleza y, por su valor simbólico, su ausencia nos habla tanto de la clausura del tiempo de ocio nobiliario como de una situación de privación en lo que respecta al honor del Cid. Como bien señala Montaner, el verso es parte de una escena que “recrea un ‘escenario de ausencias’ que sugiere el desamparo, el desarraigo y la desprotección en la que quedan el Cid, su familia y su mesnada” (2011: 647). Asimismo la omisión de referencias cetreras en el resto del *Cantar* nos remitirían a una construcción del héroe según un modelo caballeresco más espiritualizado promovido por órdenes religiosas como Cluny y el Císter, en el cual la cetrería es considerada una práctica reprobable (Fuentes 2007: 167-168).

## La presencia de aves de caza en el Tapiz de Bayeux

Fuera del ámbito peninsular encontramos un testimonio sumamente relevante que nos permite realizar un paralelismo con el *Cantar de Mio Cid* en lo que respecta a la relación entre las aves de caza y la guerra y a sus significaciones en el estamento nobiliario: se trata del célebre *Tapiz de Bayeux*, que relata la conquista de Inglaterra por el duque Guillermo, más tarde apodado “El Conquistador”. Los historiadores coinciden en fechar la confección de la obra no mucho después de 1066, quizás en Canterbury, a instancias de algún patrocinador normando, quizás el hermanastro de Guillermo, Odón, obispo de Bayeux.<sup>53</sup> En nuestro análisis comparativo nos focalizaremos en las aves que son representadas en la banda central del tapiz.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Véanse Brilliant (1997: 111) y Spiezia (2009: 42-52).

<sup>54</sup> Por la complejidad de interpretación dejamos de lado las bandas inferior y superior del tapiz que aportan una interpretación moralizante de los hechos narrados en la banda central. Para el simbolismo de las mismas, véase Rubio Tovar (2003).



## 2.1. Aves y diplomacia en el Tapiz de Bayeux

La primera imagen del tapiz (escena 1: EDWARD REX<sup>55</sup>) nos presenta al anciano rey Eduardo, coronado y con cetro, dando instrucciones y enviando al conde Harold Godwinson en una misión diplomática dirigida al conde Guillermo de Normandía, primo del monarca, con el fin de asegurar la sucesión del trono de Inglaterra (figura 1). A continuación (escena 2: VBI HAROLD DVX ANGLORVM ET SVI MILITES EQVITANT AD BOSHAM<sup>56</sup>) Harold es representado a caballo rumbo a su señorío en Bosham, rodeado de servidores, perros y, lo que nos interesa de modo particular, portando un ave de caza en su brazo izquierdo (figura 2). Luego de implorar la bendición divina en una Iglesia y de tener un festejo con los suyos en lo que parece su casa señorial de Bosham, Harold se embarca hacia Normandía portando nuevamente un halcón junto con un servidor que lleva sus perros (escena 4: HIC HAROLD MARE NAVIGAVIT<sup>57</sup>) (figura 3).



Figura 1



Figura 2

<sup>55</sup> "Rey Eduardo". La numeración de las escenas corresponde a la que figura en el tapiz. Véase Bertrand (1966: 75-115). Las traducciones del latín son nuestras.

<sup>56</sup> "Donde Harold, duque de los ingleses, y sus soldados cabalgan hacia Bosham."

<sup>57</sup> "Aquí Harold navega sobre el mar."



Figura 3

En su travesía por el Canal de la Mancha el viento desvía las naves inglesas y las lleva hasta las costas de Ponthieu, una pequeña provincia al Norte de Normandía, donde es apresado por el conde Guy, vasallo de Guillermo (escena 7: HIC APPREHENDIT WIDO HAROLDVM<sup>58</sup>). A continuación (escena 8: ET DUXI EVM AD BELREM ET IBI TENVIT<sup>59</sup>) el conde de Ponthieu conduce a Harold a su palacio de Beaurain: ambos nobles portan sus azores y son seguidos por hombres armados y perros (figura 4).



Figura 4

Las aves de caza vuelven a aparecer en la escena 13, en la que Guy conduce a Harold ante el duque de Normandía (HIC WIDO ADDUXIT HAROLDVM WILGELMVM NORMANORVM DVCEM<sup>60</sup>). En ella podemos observar al conde Ponthieu vestido de manto, con un halcón sobre al brazo, señalando a Harold en

<sup>58</sup> "Aquí Guy aprisiona a Harold."

<sup>59</sup> "Y lo conduce a Beaurain y allí lo retiene."

<sup>60</sup> "Aquí Guy conduce a Harold en presencia de Guillermo, duque de los normandos."

presencia de su señor (figura 5). En contraste con la escena 8, la figura de Harold es tratada con mayor respeto: el noble aparece ricamente vestido con un manto y sostiene también un azor.



Figura 5

La última escena del bordado central del tapiz en la que aparecen aves de caza es la 14 (HIC DUX WILGELM CVM HAROLDO VENIT AD PALATIV<M> SVV<M><sup>61</sup>) en la que Guillermo, precedido por perros, ricamente vestido y nuevamente con un azor en su mano derecha, conduce a Harold a su palacio de Rouen (figura 6). La escena se cierra con la imagen del noble inglés, en el interior del palacio, dirigiendo la palabra a Guillermo, representado en un trono con su espada apoyada en el piso.



Figura 6

<sup>61</sup> "Aquí el duque Guillermo llega a su palacio con Harold."

## 2.2. Las aves de caza como símbolo de propósitos pacíficos

Como señala Van Den Abeele (1990, p. 37), citando a Benoist, en su estudio sobre la halconería en la literatura francesa de los siglos XII a XIV, las aves cetreras estuvieron asociadas a las relaciones diplomáticas y a la concordia entre nobles, entre otros motivos, por el hecho de no exigir el empleo de ningún arma en su ejercicio, a diferencia de la caza mayor, más cercana a la forma de la guerra. Así las aves de caza, halcones o azores, que acompañan a mensajeros y embajadores deben ser interpretadas como signo de intenciones pacíficas, de recibimiento y hospitalidad. Las mismas se cuentan con frecuencia entre las listas de presentes y regalos.<sup>62</sup>

El simbolismo que Van Den Abeele encuentra en los textos literarios franceses se aplica perfectamente a las imágenes de la sección inicial del Tapiz de Bayeux. Oggins (2004: 47-48) señala que las imágenes que presentan a Harold con aves de caza no dan a entender el gusto del noble inglés por la cetrería, como sostuvieron algunos, sino el carácter diplomático de su misión, y que los azores y perros que aparecen en el tapiz serían presentes para Guillermo, de quien sabemos era un aficionado de la cetrería.<sup>63</sup> Asimismo la imagen de la escena 14 (figura 6), en la que aparece Guillermo a caballo con un azor sobre su mano, sería símbolo de la aceptación y de la hospitalidad del duque normando hacia su visitante anglosajón. Como bien expone Spiezia:

Nel contesto dell'arazzo il gesto di Aroldo si presta ad essere letto come un dono 'nobile' fra 'nobili', un gesto politico, con un intento pacifico, che prefigura accordi di natura diplomatica. Dal punto di vista di Guglielmo ricevere il dono esprime benevolenza verso il suo messaggero (2009, p. 60).

Con el inicio de las acciones bélicas las aves de caza dejan de ser representadas en la franja central del tapiz. Harold participa heroicamente en la campaña que Guillermo emprende contra el conde Conan II de Bretaña, por lo que el conde de Normandía le entrega las armas, entablándose así entre ellos un vínculo de vasallaje (escenas 16 a 21). En Bayeux Harold jura fidelidad a Guillermo y retorna a Inglaterra (escenas 22 a 25). A la muerte de Eduardo, a pesar de su juramento, Harold es coronado (escenas 26 a 33). La noticia llega a Normandía: luego de varios meses de preparación, Guillermo, al frente de unos 7000 hombres invade Inglaterra, y en la batalla de Hastings (14 de octubre de 1066) derrota y da muerte a Harold (escenas 34 a 57). En toda esta secuencia de escenas apretadamente resumida no encontramos ninguna referencia a las aves de caza.

---

<sup>62</sup> Véase Van Den Abeele (1990: 37-40).

<sup>63</sup> Spiezia (2009: 61-63) identifica las aves de caza que aparecen en la banda central del tapiz con accipítridos, específicamente azores, y señala que, si bien el azor (*accipiter gentilis*) era considerado socialmente inferior al halcón, dicha distinción no habría sido válida entre los anglosajones.



Si comparamos las escenas 2-5, mencionadas anteriormente, que describen la partida de Harold hacia Bosham y el inicio de su misión diplomática, con las escenas 35-38, que nos presentan la preparación de las naves de Guillermo, advertiremos un notable contraste: mientras que en la primera secuencia Harold y sus hombres se embarcan con animales de caza (azores y perros), en la segunda los elementos que el ejército transporta a las naves son solo los propios de una expedición militar: víveres -entre los que el tapiz destaca el vino-, armamento (nótese cómo son llevadas las cotas de malla) y, como se evidencia en la escena 39 (HIC EXEUNT CABALLI DE NAVIBVS<sup>64</sup>), caballos (figuras 7 y 8). La exclusión de aves de caza entre los elementos embarcados se justifica por la no pertinencia de las mismas a la actividad bélica.



Figura 7



Figura 8

<sup>64</sup> "Aquí salen los caballos de las naves."

## El Tapiz de Bayeux y el *Cantar de Mio Cid*: contrastes y coincidencias

A pesar de la distancia temporal entre el tapiz y el *Cantar de Mio Cid* es posible advertir un universo simbólico común que habilita un estudio comparativo de ambas obras.

En lo que respecta a presencia de aves de caza, las dos obras nos ubican en un entorno eminentemente aristocrático. Si tenemos en cuenta su simbolismo relacionado con las actividades diplomáticas, la hospitalidad y la concordia, como hemos visto en las primeras escenas del tapiz, con la ausencia marcada de las mismas al comienzo del *Cantar* se vería representada no solo la clausura del ocio estamental del Cid, como sostuvimos en un estudio anterior (Fuentes 2007), sino también la pérdida del amor del rey, el estado de indefensión del Cid por la aplicación de la *ira regia*, y asimismo la negación de cualquier vía de negociación: “Ya lo vee el Cid, que del rey non avié gracia” nos dice el v. 50 del primer cantar cuando el héroe entra en Burgos y se encuentra con las puertas de la ciudad cerradas.<sup>65</sup>

En lo que respecta a las escenas 35-37 del tapiz, de carácter eminentemente militar, los preparativos de la hueste de Guillermo nos recuerdan, *mutatis mutandis*, los del Cid en el momento de su partida hacia el destierro. Así como el tapiz describe el embarque de armas, caballos y víveres, el *Cantar* nos presenta la preocupación del Campeador por obtener provisiones, *conducho*.<sup>66</sup> No habiendo podido comprarlas en Burgos por disposición del rey, será Martín Antolínez quien se las suministre:<sup>67</sup>

Martín Antolínez, el burgalés conplido,  
a mio Cid e a los suyos, abástales de pan e de vino;  
non lo conpra, ca él se lo avié consigo,  
de todo conducho bien los ovo bastidos. (vv. 65-68)

Como se puede apreciar, tanto en el relato del tapiz como en el del *Cantar* no hay lugar para elementos propios del ocio nobiliario como lo son los halcones y azores.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Para el cocepto de *ira regia* y su aplicación remito a Montaner (2011: 636). La *Historia Roderici* resalta la negación de cualquier instancia diplomática cuando señala: *Rex autem uehementer contra illos iratus suam exconditionen licet iustissimam non solum ei accipere uerum etiam benigne audire noluit* (HR, 34, 36-38, ed. Falque Rey, 1990) [“El rey, vehementemente airado con ellos los [los mensajeros del Cid], no solo no quiso recibir su excusación, aunque era justísima, sino que ni siquiera accedió a oírla benigneamente”] (trad. Falque Rey, 1983: 353).

<sup>66</sup> El término *conducho* remite a la “provisión de comida, bastimento” que se da al que está de viaje” (Menéndez Pidal (1944-1946, III: 578).

<sup>67</sup> Advértase la relevancia que en ambas obras se da al vino.

<sup>68</sup> La comparación con el Tapiz de Bayeux nos aporta un argumento más en contra de la idea de que el Cid hubiera llevado consigo aves de caza para proveerse de alimentos durante el destierro.

## Conclusión

A través de nuestro breve estudio podemos llegar a la conclusión de que tanto en el tapiz de Bayeux como en el *Cantar de Mio Cid* las aves de caza nos sitúan en un marco netamente aristocrático en el que simbolizan el ocio nobiliario y, como derivación de este sentido, las intenciones de paz y de concordia en las relaciones diplomáticas. Como consecuencia, la ausencia marcada de las mismas sugiere junto con la clausura del ocio estamental, la ruptura de la concordia y de las relaciones diplomáticas y, en ambas obras, el comienzo de la actividad bélica de los nobles. La guerra exige la total atención del caballero, más si es en defensa de la Cristiandad, como se deja traslucir en el *Cantar de Mio Cid*. La cetrería sería en consecuencia una práctica incompatible con ella. Como afirmaba Eugenio III en la carta de convocatoria para la segunda cruzada según nos la transmite Otto de Friesing en su *Gesta Friedirici Imperatori* (I, 36):

Además, porque aquellos que militan para el Señor en modo alguno deben prestar atención a los vestidos preciosos ni al cultivo de la belleza externa ni a los perros o los azores o a cualquier otra cosa que implique disolución, exhortamos en el Señor a vuestra prudencia a que quienes se propusieron realizar tan santa obra no se preocupen por esas cuestiones, antes bien con todas sus fuerzas apliquen su atención y diligencia en las armas, en los caballos y en las restantes cosas con las que puedan vencer a los infieles. (ed. Waitz, 1912: 57)<sup>69</sup>

## Referencias bibliográficas

- BERTRAND, S. **La tapisserie de Bayeux et la manière de vivre au onzième siècle**. La Pierre qui Viré: Zodiaque, 1966.
- BRILLIANT, R. (1997) The Bayeux Tapestry: a stripped narrative for their eyes and ears. In: GAMESON, R. (ed.) **The Study of the Bayeux Tapestry**. Woodbridge: The Boydell Press, 1997, p. 111-137.
- DODWELL, C. R. The Bayeux Tapestry and the French Secular Epic. In: **The Burlington Magazine**, vol. 108, 1966, nº 764: 549-560.
- FALQUE REY, E. (ed.) (1990) *Historia Roderici*. In: FALQUE, E., GIL, J., MAYA, A. (eds.) **Chronica Hispana saeculi XII. Pars I**. Brepols: Turnhout, 1990, p. 3-98.
- FALQUE REY, E. Traducción de la *Historia Roderici*. In: **Boletín de la Institución Fernán González**, 201, 1983, p.339-375
- FUENTES, J. H. Sin falcones e sin adtores mudados': la cetrería en el *Cantar de Mio Cid*. In: **Olivar**, 8, 10, 2007, p. 157-170.

---

<sup>69</sup> Praeterea, quoniam illi qui Domino militant nequaquam in vestibus preciosis nec cultu formae nec canibus vel accipitribus vel aliis quae portendant lasciviam debent intendere, prudentiam vestram in Domino commonemus, ut, qui tam sanctam opus incipere decreverint, ad haec non intendant, sed in armis, equis et caeteris, quibus infideles expugnent, totis viribus studium et diligentiam adhibeant (I, 36).

MONTANER, A. (ed.) **Cantar de Mio Cid**. Madrid-Barcelona: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

OGGINS, R. S. **The Kings and Their Hawks. Falconry in Medieval England**. New Haven & London, Yale University Press, 2004.

OWEN-CROCKER, G. R. Squawk talk: commentary by birds in the Bayeux Tapestry?. In: **Anglo-Saxon England**, 34, 2005, p. 237-254.

RUBIO TOVAR, J. Las fábulas del Tapiz de Bayeux. In: **Revista de poética medieval**, 11, 2003, p. 93-125.

SPIEZIA, A. (2009) "La falconería nell'Inghilterra anglosassone", *ArNoS*, 2, 2009, p. 29-60.

VAN DEN ABEELE, B. **La Fauconnerie dans les lettres françaises du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle**. Leuven: University Press, 1990.

WAITZ, G. (ed.). **Ottonis et Rahewini, Gesta Friederichi I. Imperatori**. Hannoverae et Lipsiae: Impensis Bibliopolii Hahniani, 1912.

WILSON, D. M. **The Bayeux Tapestry**. London: Thames & Hudson, 2004.





ZIR, Alessandro. Da ursa à ursa maior: perspectivismo e analogismo na literatura brasileira. In: **Revista Épicas**. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p.133-164. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9i133164>

### DA URSA À URSA MAIOR: PERSPECTIVISMO E ANALOGISMO NA LITERATURA BRASILEIRA<sup>70</sup>

#### FROM SHE-BEAR TO GREAT-BEAR: PERSPECTIVISM AND ANALOGISM IN BRAZILIAN LITERATURE

Alessandro Zir<sup>71</sup>

**RESUMO:** Em obras emblemáticas da literatura brasileira, pode-se identificar traços significativos de abordagens do real que têm ganhado destaque na antropologia enquanto alternativas importantes ao naturalismo moderno. Uma delas é o perspectivismo ameríndio, e a outra denominaremos aqui de "analogismo", valendo-nos assim de um dos eixos centrais da tipologia estrutural quadripartida de Philippe Descola — tentativa recente de construção de uma síntese em antropologia a partir da reapropriação crítica da obra de Lévi-Strauss. Partiremos de uma apresentação da tipologia de Descola (com destaque para a questão do analogismo) e do perspectivismo ameríndio, também nela incluído, a fim de proceder a um exame, valendo-nos dessas mesmas categorias, do *Guesa* de Sousa Andrade e do *Macunaíma* de Mário de Andrade. Por si só, o perspectivismo é corrente de destaque entre os estudos etnográficos das últimas décadas, ligando-se diretamente às culturas autóctones do Amazonas. A identificação de uma convergência significativa entre perspectivismo e analogismo na literatura brasileira é hipótese original de investigação que propomos. Buscamos através dela ressaltar certas singularidades da literatura brasileira no horizonte mais amplo da cultura Latino-Americana em seu contexto global, dando assim também continuidade a um trabalho de crítica da cultura avançado originalmente pelos poetas concretistas, em especial Haroldo de Campos.

**Palavras-chave:** Perspectivismo Ameríndio; Analogismo; Escrita Literária (Écriture); Literatura Brasileira Moderna; (Pós-)Estruturalismo.

<sup>70</sup> Trabalho apresentado em 19/11/2020, no âmbito dos Colóquios Internacionais Luso-Brasileiros (CILB) do Seminário Internacional Religião Arte Literatura (SIRAL), realizado pela Universidade Europeia (Lisboa) e Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva (Braga). Programação disponível em <https://coloquioslusobrasili.wixsite.com/cilb2018/copia-programacao-1>.

<sup>71</sup> Doutor pelo Interdisciplinary PhD Program da Dalhousie University (Halifax, Canadá, 2009). Tem publicações na Alemanha, Brasil, Canadá, Chile, Estados Unidos, Inglaterra, Polônia e Portugal, incluindo livro (*Luso-Brazilian Encounters of the Sixteenth-Century*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011), capítulos de livro, e artigos em periódicos de referência tais como *Republics of Letters*, *Portuguese Literary and Cultural Studies*, e o *Marburg Journal of Religion*. E-mail: [azir@dal.ca](mailto:azir@dal.ca). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3091-1457>.

**ABSTRACT:** In emblematic works of Brazilian literature, one finds significant traces of approaches to reality that gained prominence in anthropology as important alternatives to modern naturalism. One of these approaches is Amerindian perspectivism, the other we will here call "analogism", with reference to one of the central axes of Philippe Descola's quadripartite structural typology — a recent attempt to construct a synthesis in anthropology through a critical reassessment of Lévi-Strauss. We will start by presenting Descola's typology (with emphasis on the issue of analogism) and Amerindian Perspectivism, also included in it, so that we can proceed to analyze, with the help of these categories, Sousa Andrade's *Guesa* and Mário de Andrade's *Macunaíma*. Just by itself, Amerindian perspectivism is a prominent current in the ethnographic studies of the last decades, directly connected to the autochthonous cultures of Amazonia. The identification of a significant concurrence between perspectivism and analogism in Brazilian literature is an original investigative hypothesis proposed by us. Through this hypothesis we seek to highlight certain peculiarities of Brazilian literature against the broader horizon of Latin-American culture in its global context, thus also continuing an endeavor in cultural criticism originally pursued by the concretist poets, in particular Haroldo de Campos.

**Keywords:** Amerindian Perspectivism, Analogism, Literary Writing (Écriture), Modern Brazilian Literature, (Post)Structuralism.

Este trabalho se situa no âmbito de um programa de pesquisa mais amplo que visa explorar o terreno comum existente entre o perspectivismo ameríndio e o "analogismo" da escrita literária no que diz respeito ao potencial crítico de ambos em relação ao naturalismo moderno. Perspectivismo, analogismo e naturalismo são termos aqui tomados na acepção da síntese antropológica desenvolvida mais recentemente na França por Philippe Descola (2005), que retoma criticamente a perspectiva estruturalista de Lévi-Strauss, nela também incorporando concepções como a do antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro.

Minha própria trajetória de pesquisa está ligada, em sua origem, a questões como as das teses da primazia da metáfora e da especificidade e/ou autonomia do texto dito literário (em sua relação com discursos simplesmente comunicativos ou "científicos"). São questões que dizem respeito ao conceito de analogismo anteriormente mencionado e como ele me interessa pelas *implicações de ordem epistemológica e metafísica*, de natureza crítica, que delas se seguem — implicações interdisciplinares para além do âmbito mais restrito dos estudos literários, de letras, e mesmo das artes e das ciências humanas.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Aquilo que Roman Jakobson (1963) denomina de função poética da linguagem conferiria um caráter lúdico (Haroldo de CAMPOS, 2011, p. 41, 88 n. 27) a toda produção textual (mesmo àquela que não é literária, incluindo as não-verbais que fazem parte daquilo que chamamos de "cultura visual", a análise de Jakobson dizendo respeito explicitamente a fenômenos tais como o cubismo, cf. HARRISON *et al.*, 1993). Efetuando-se por mecanismos como a paronomásia (PIGNATARI, 2004, p. 23, 118), a função poética daria vida a toda uma rede de relações intersemióticas complexas das quais depende a estruturação de significados nos mais diferentes discursos. Essas ideias partem, a nosso ver, do reconhecimento mais fundamental, que remonta a Ferdinand de Saussure, da própria linguagem como sistema (ou conjunto de sistemas) dinâmico(s) e flutuante(s) de diferenças irreduzíveis — concepção herdada por vários autores estruturalistas e pós-estruturalistas (SAUSSURE, 1976, p. 166; LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 141-158; 1966, p. xlv; 2002, p. 109, 562-63; DERRIDA, 1972, p. 17-18, 28-29, 35-39) e que se desenvolveu também com a incorporação de conceitos do domínio da psicanálise. Trata-se de uma perspectiva que pode ser ainda ampliada pela integração de esquemas emergentes no campo das matemáticas (o que tentaram fazer autores como Lacan, Deleuze e Julia Kristeva). Pensamos serem particularmente úteis a noção de número como limite de sequências convergentes infinitas (DANTZIG, 2007, p. 149-159, 245, 252; cf. HACKING, 2014, p. 91-92, 117-19, 204, 208, 234-37; cf. KRISTEVA, 1969, p. 89-92, 117-19; 2008, p. 638) e a noção topológica de contínuo (POINCARÉ, 1895, 1912; D'ABRO, 1950, p. 26; JAMMER, 1993, p. 189ff; cf. HACKING, 2014, p. 121-22). Ligada a essas noções, há igualmente uma característica peculiar comum a um certo número de teorias da física, que vão das equações de Maxwell à física de altas energias (como a teoria de Yang-Mills), a saber, que elas possuem invariância de calibre [*gauge invariance*]. Isso indica um grau essencial de liberdade, que é também um recurso heurístico (pode-se utilizar diferentes expressões matemáticas para descrever e explorar o mesmo sistema) (PICKERING, 1984, p. 160-61, cf. 56-57, 208, 213, 232-33). Em termos mais gerais, é possível referir também a toda uma literatura ligada à segunda cibernética e à noção de propriedades emergentes: "uma informação é uma quantidade, um nome, ou uma curta declaração que extraímos de toda uma rede de relações" (CAPRA,

## O locus privilegiado da literatura brasileira

Questões e implicações apontadas nos parágrafos anteriores (resultantes em última instância da explosão de sistemas semióticos de interpretação do real, em diversas disciplinas, a partir do mundo moderno) nos conduzem aos limites da antropologia, do naturalismo "científico" e mesmo do senso comum.

Somos obrigados a rever o fundamento das nossas práticas de significação. Refletiriam elas estruturas do real, ou o que chamaríamos de estruturas seriam antes traços, projeções? Não é também o caso de que essas práticas parecem plasmar, para além de estruturas, um jogo de forças mais caótico e arcaico? Pensamos, por exemplo, além de Michel Foucault (1966, p. 58-59), em Julia Kristeva, quando ela dissecou a literatura moderna como uma instância de "sublimação" de uma dimensão "pré-simbólica" — quer dizer, a-subjetiva e não-objetiva, também chamada melancólica e ambivalente, até mesmo a-bjeta — da experiência não apenas humana mas dos *seres vivos* em geral (KRISTEVA, 1980; 2000, p. 118-19). Trata-se de uma dimensão que, sob outras roupagens, teria estado na base do monoteísmo hebraico (KRISTEVA, 1980, p. 111, 218-19) e é objeto explícito do misticismo cristão (além daquele de outras tradições) e da analogia barroca, sendo depois absorvida pela literatura e guardando até hoje sua relevância (KRISTEVA, 1980, p. 145-46, 148; KRISTEVA, 1987, p. 111-121, 137-150; cf. KRISTEVA, 2008, p. 50-54, 61, 72-76, 83, 90, 131-32, 447-450, 470-73).<sup>73</sup>

Questionamentos até aqui periféricos adquirem primazia: aqueles que concernem o caráter motivacional dos signos (para além do seu status convencional ou "arbitrário") (BENVENISTE, 1966, p. 49-62; DERRIDA, 1967, p. 66-67, 71-73; FÓNAGY, 1983; PIGNATARI, 2004, p. 35); o problema "topológico" da espacialização, do desdobramento espacial da linguagem verbal na sua virtualidade (KRISTEVA, 1969, p. 176, 201; 1981, p. 23, 29, 300-303; 1985, p. 44, 210-39; LYOTARD, 2002, p. 52, 70-73; STAROBINSKI, 1971, p. 46-47; ARTAUD, 1964, p. 56-57, 112, 172, 177) e aquele da "autonomia do pensamento icônico" (CAMPOS *et al.*, 2006, p. 31-35; Haroldo de CAMPOS, 2008b, p. 182, 198; PIGNATARI, 2004, p. 67, 180-81; cf. ARTAUD, 1964, p. 59, 138, 168); o problema do ritmo (incluindo aquele da fragmentação lacunar), bem além das noções tradicionais de métrica (KRISTEVA, 1980, p. 36, 225-27, 230-39; 1987, p. 143-44, 149, 172, 193, 253-54; BAKHTIN, 1978, p. 75). Pode-se chamar

---

1996, p. 272, cf. p. 290; VARELA *et al.*, 1993; cf. DESCOLA, 2005, p. 325, 328). *Entendemos que todos esses desenvolvimentos nos levam ao limite daquilo que Descola chamou (no quadro da sua 'tipologia estrutural' quadripartida) de "uma ontologia naturalista", nos reconduzindo de volta ao coração do "analogismo" a partir do qual o naturalismo inicialmente se desenvolveu* (2005, p. 353-54, 357-59, 379-385, 420, 510-523, 666; cf. RHEINBERGER, 1997, p. 104-105).

<sup>73</sup> Pelo menos mais três autores poderiam aqui ser relacionados como compartilhando dos mesmos insights. Em sua pesquisa sobre a morfologia do conto (que, além da importância própria no que diz respeito à descoberta surpreendente de esquemas de base do *corpus* específico por ele analisado, influencia estudos como os de Claude Lévi-Strauss e Algirdas Greimas), Vladimir Propp lança diversas vezes a hipótese da relação das formas literárias por ele trabalhadas com fontes religiosas arcaicas, ligadas a cultos e ritos, de interesse para a antropologia e disciplinas associadas (PROPP, 1970, p. 130-32, 139, 144, 176-77, 191). Além de Propp, o segundo autor a que podemos referir é Maurice Blanchot, que, no ensaio que escreve sobre Lautréamont, fala também da influência persistente sobre a literatura de "sonhos vagos de religião e mitologias imemoriais" [*sans mémoire*] (BLANCHOT, 1963, p. 261). Por fim, mais próximo de Kristeva e Foucault, está ainda Jacques Derrida, que tem enfatizado o atravessamento de questões literárias e religiosas na constituição de noções de responsabilidade (individual, social, comunitária) e aporias relacionadas, conforme mais abaixo retomaremos (1999, p. 84-85, 93-95, 148-150, 173-75, 179).

tudo isso, em sentido largo e seguindo uma longa tradição francófona — *problèmes d'écriture* (BLANCHOT, 1969, p. 226; cf. PROUST, 1990, p. 185-86, 192, 196-97, 202).<sup>74</sup>

Por ser literatura, a literatura brasileira não poderia ficar alheia a esses problemas. Mas por ser brasileira, nela a eles se somam outros mais específicos, herdados de tradições por assim dizer "locais". O último ponto se torna especialmente relevante à medida que estudos etnográficos importantes das últimas décadas têm todos eles apontado para a existência, junto às nossas comunidades indígenas, de sistemas de denominação, de concepções de "pessoa", de "alteridade" e de diferença (*incluindo "agentes" humanos e não humanos*) extremamente particulares e inovadores (SILVA, 1986, p. 24, 65, 151; CABRAL E RODRIGUES, 2007, p. 63, 112-127; AMADO, 2010, p. 56, 237-38; CALAVIA SÁEZ, 2002; 2015, p. 267-69; 2016; CALAVIA SÁEZ *et al.*, 2003, p. 21). Em termos mais gerais, isso foi denominado de "perspectivismo ameríndio" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996; DESCOLA, 2005, p. 36-37, 57, 234-253, 484-87), o qual não deixa de ter relações com o perspectivismo literário (CALAVIA SÁEZ, 2004, p. 231-33).<sup>75</sup>

*Aqui emerge a nossa tese de que a literatura brasileira é um locus privilegiado para se aprofundar as relações existentes entre o que Descola denomina de "analogismo" (que Foucault e outros autores têm ligado a tradições para-científicas e literárias) e o perspectivismo ameríndio (ou, em termos mais gerais, "animismo") no que diz respeito ao potencial crítico de ambos diante do naturalismo moderno.*<sup>76</sup> Trata-se de uma tese passível de ser investigada seguindo-se as pistas deixadas pelos poetas concretistas brasileiros, os quais reconheceram claramente a pertinência transcultural das questões semiológicas mencionadas acima e também (ao menos em certa medida) a importância de perspectivas autóctones sobre a fauna e a flora brasileira para a singularidade da nossa literatura e cultura.

---

<sup>74</sup> Descola reconheceu de forma explícita a relação fundamental da "*écriture*" (inclusive em um sentido mais estrito, técnico, de inscrição e registro, incluindo "dispositivos gráficos") com o "analogismo" (2005, p. 420). Tais procedimentos têm, o que nem sempre se percebe, uma dimensão ritual, em relação ao que é possível referir ainda o célebre interesse de Mallarmé pelo cerimonial da missa católica e suas tradições (2003, p. 253 n. 1; cf. KRISTEVA, 1969, p. 135, 143).

<sup>75</sup> Para Descola, o perspectivismo ameríndio ensinaria (ou melhor, seria parte de) uma ontologia específica, o "animismo", de qualquer forma bem mais próximo do "analogismo" que do naturalismo (DESCOLA, 2005, p. 71, 306, 372-77). Mas animismo não deve ser entendido aqui no sentido de uma *projeção* de qualidades humanas sobre outros seres. A questão é outra: o que nos parece exclusivo dos humanos pertenceria já a outros seres (como os animais), que se veriam a si como pessoas e teriam direito a ter sua alteridade reconhecida tanto quanto nós (DESCOLA, 2005, p. 229-238, 247-253). Um dos pontos mais inovadores do perspectivismo ameríndio está no fato de ele questionar visões antropológicas e sociológicas tradicionais que explicam saberes e ritos como mera reflexão de estruturas sociais — ao contrário, ritos e saberes implicariam antes o reconhecimento da contundência de fatores externos, extra-sociais, como outras espécies enquanto agentes legítimos. A investigação sobre o perspectivismo ameríndio remonta ao trabalho da antropóloga Aracy Lopes da Silva e sua tese sobre práticas de denominação entre os Xavantes (1986, p. 26 n. 5, 252, 255), tendo adquirido uma formulação mais substancial e notoriedade internacional a partir da obra de Eduardo Viveiros de Castro (1992, p. 24, 87, 118, 140, 301-303; 1996, p. 125-27; cf. LIMA, 1996, p. 26-29, 37-38).

<sup>76</sup> Características do naturalismo moderno que atualmente parecem defasadas e carentes de crítica são sobretudo a dicotomia acentuada entre natureza e cultura e a tendência à instrumentalização do chamado mundo natural (DESCOLA, 2005, p. 13, 36-37, 674-77), hoje em dia em franco descontrole. Tal crítica, por outro lado, deve ser "inclusiva" — enriquecer um "canteiro comum" (DESCOLA, 2005, p. 15, 688-89), quer dizer, contrastar para somar e não para reduzir ou eliminar. Não acreditamos na possibilidade de simplesmente substituir o naturalismo por abordagens perspectivistas ou analógicas, e não seria essa a nossa proposta. Permanece tanto mais válida a constatação de que o naturalismo, por sua vez, também não pode mais absorver e eliminar (como em geral na maioria das vezes pretendeu) (DESCOLA, 2005, p. 306) essas outras abordagens dele substancialmente distintas.

## O caso de Sousa Andrade

Paralelo à sua obra poética e de tradução, os poetas concretistas brasileiros — Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari — desenvolveram um trabalho de crítica não apenas literária, mas da *cultura* que soube se beneficiar do melhor das principais correntes teóricas de vanguarda do século passado e anteriores, do formalismo russo ao pós-estruturalismo francês, passando pela crítica poundiana, e diferentes abordagens de semiótica e semiologia. Essa produção, cuja dimensão e importância ainda aguarda o devido reconhecimento, constitui marco fundamental para uma investigação como a que aqui propomos, sobre questões ligadas ao analogismo e ao perspectivismo na escrita literária brasileira.

Em 1964, sai a primeira edição de *ReVisão de Sousândrade*, obra em que os irmãos Augusto e Haroldo de Campos propõem a reavaliação e resgate de um poeta brasileiro do século XIX, Joaquim de Sousa Andrade (ou Sousândrade), até então esquecido pelos leitores e a crítica, mas cuja produção inovadora tem afinidades inequívocas com a poética dos próprios concretistas e outras vanguardas literárias do século XX. Quase quarenta anos depois, em 2002, por ocasião já da terceira edição de *ReVisão* (aquela que aqui adotamos), Augusto e Haroldo de Campos lembram que o livro teria criado “caso na crítica literária brasileira” ao propor sua retomada do esquecido autor do *Guesa* “em termos deliberadamente provocativos” e livres da “tibieza cautelar do escolasticismo acadêmico” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 15).

Em outra publicação mais recente, Augusto invoca “o risco de apreensão” sob o qual a obra dele e do irmão era lançada, “em plena vigência do golpe militar de 1964, e sob a franca hostilidade da maioria dos integrantes do mundo acadêmico e universitário”. *ReVisão* reunia uma seleção de excertos significativos de obras de Sousa Andrade, como *Harpas Selvagens*, e sobretudo do *Guesa*, com destaque para aquela passagem que seria a partir de então celebrada como “Inferno de Wall Street”. Trazia ainda uma série de ensaios críticos analisando a temática e estilo da poética sousandradina, “empreendidos de uma perspectiva sincrônica e atuante”, contraposta à “ótica diacrônico-acadêmica” (Augusto de CAMPOS, 2015, p. 234).

Se em 1902, o poeta maranhense morria “empobrecido” (aos setenta anos), tendo de vender parte de sua fazenda “para sobreviver” e permanecendo durante os 60 anos seguintes “negado e sonegado por muitos”, graças à intervenção dos concretistas, a situação atual é bem diferente. O “Inferno de Wall Street” aparece agora “entronizado” no terceiro volume da “prestigiosa antologia *Poets for The Millenium: The University of California Book of Romantic & Postromantic Poetry*”, publicada em 2009, sendo referido pela eminente crítica literária americana Marjorie Perloff como uma “obra prima de colagem pré-modernista” [*pre-Modernist collage masterpiece*]. Sousa Andrade, nas palavras do etnopoeta Jerome Rothenberg, seria “o epíteto de um romantismo experimental tardio” e precursor (neste terceiro milênio) da poesia futura (*apud* Augusto de CAMPOS, 2015, p. 206, 236).<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Depois de *ReVisão*, vários outros estudos sobre Sousa Andrade apareceram, e na sua própria 3ª edição já há uma tradução para o inglês do Inferno de Wall Street, de Robert E. Brown. Uma edição completa do *Guesa*, organizada pela escritora e

Mais do que reconhecer a efetividade e legitimidade dessa transformação valorativa, ainda hoje, apesar de tudo, controversa, importam para nós os critérios e instrumentos de análise postos em operação pelos concretistas. A perspectiva “sincrônica” de *Revisão* é adotada também em outras obras suas, como *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* (2011), cujos textos remontam a conferências apresentadas por Haroldo de Campos nos EUA e Brasil em meados dos anos 80. Neles fica claro o nódulo da polêmica, que é o fato de avaliações estéticas, semiológicas e mesmo de “recepção” demandarem uma subversão do historicismo (com sua noção linear de continuidade), em prol de concepções mais fraturadas e constelares do tempo (Haroldo de CAMPOS, 2011, p. 21, 26, 47, 50, 57, 63, 65-66, 73, 113-14).<sup>78</sup>

Não obstante essa ressalva, do ponto de vista do contexto histórico e sociológico, uma tese defendida na USP em 2016, “O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousa Andrade”, traz considerações importantes. Pontua-se, por exemplo, que se Antônio Cândido possivelmente errava ao colocar o poeta maranhense entre os menores do romantismo, ainda assim lhe qualificava como “mais original que os outros” (CARNEIRO, 2016, p. 24 n. 18).<sup>79</sup> Já a ideia de que Sousa Andrade pudesse à sua época ter se lançado à “luta anticolonialista” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 123) e crítica do capitalismo por um repúdio dos valores da sociedade norte-americana é desmontada através da reconstrução das dinâmicas sociais do período que inclui o levantamento de documentos e cartas inéditas.

O problema fundamental dessa tese, por outro lado e sendo muitos também os seus méritos, está em subsumir o trabalho da crítica a uma constatação do que é plasmado na narrativa poética enquanto expressão das concepções do seu autor (quando se discerne, por exemplo, no *Inferno* de Wall Street, um “tom de censura” ao amor livre [*freelove*] da época) (CARNEIRO, 2016, p. 139). A própria autora, Alessandra da Silva Carneiro, não pode deixar de constatar todavia contradições na maneira como Sousa Andrade retrata a figura da princesa Isabel em poemas e artigos (CARNEIRO, 2016, p. 172), não estando livres de uma ironia paradoxal inclusive suas cartas (como a endereçada ao conhecido monarquista Joaquim Nabuco elogiando em Isabel um possível republicanismo) (CARNEIRO, 2016, p. 176).

Dessas incongruências a tese infere, entretanto, pouquíssima coisa. Conclui que Sousa Andrade teria buscado construir, em sua obra, “o mito de origem republicano baseado no sacrifício da

---

professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro Luiza Lobo, foi também publicada mais recentemente pela editora Ponteio (SOUSÂNDRADE, 2012).

<sup>78</sup> Uma das referências principais de Haroldo, além de Jakobson e Jauss, é Derrida (CAMPOS, 2011, p. 25, 39) e também o cubano Lezama Lima, com sua noção de “eras imaginárias” (p. 102 n. 54; cf. LIMA, 1993, p. 19; 2014, p. 73). Em termos mais gerais, pode-se dizer que esse tipo de crítica ao historicismo remonta à segunda das “Considerações Intempestivas” de Nietzsche (ZIR, 2011, p. 2). Na própria atividade de escrita literária é patente um processo de desconstrução da linearidade cronológica, ao qual Haroldo de Campos, em seu prefácio ao *Serafin Ponte Grande* de Oswald de Andrade, chama atenção, destacando certas passagens do romance do modernista brasileiro em função do estranhamento gerado pelo tratamento do tempo e nesse sentido aproximando-o de autores como Laurence Sterne, Marcel Proust e James Joyce (Haroldo de CAMPOS, 2007 [1971], p. 37-38, 40, 44, 45).

<sup>79</sup> Sendo esse, possivelmente, o julgamento mais plausível e acertado. Uma das provas da sensibilidade de Cândido é o seu célebre acolhimento profético e precoce do primeiro romance de Clarice Lispector. Por maiores surpresas que nos reserve o *Guesa*, sua leitura completa frustra o leitor, possivelmente pela falta de uma verdadeira unidade de concepção capaz de fazer frente de forma efetiva à complexidade de temas e modos de expressão que abarca.

princesa herdeira do trono” (Carneiro, 2016, p. 174). Mas mesmo que a contextualização histórica possa trazer indícios suficientes nesse sentido, admitindo-se a existência de propósitos didáticos e até doutrinários em literatura, não permaneceria essa (no que ela tem de mais forte e significativo) irreduzível à legitimação de processos históricos? E isso não obriga o crítico a ir também além deste ponto? Quando os irmãos Campos entreveem em Sousa Andrade uma denúncia premonitória das “contradições do capitalismo” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 123), o que querem dizer é o seguinte: obras como o *Guesa* deixam transparecer, em meio a esse regime, um esgotamento da própria linguagem e sistemas de significação em seu funcionamento. Tal conclusão não se resume a colocar na boca do poeta outra ideologia (anticapitalista), muito menos a reduzir sua produção poética à defesa dela. Desse tipo de erro padece mais a referida tese (embora na direção contrária).<sup>80</sup>

### Entre a monotonia do decassílabo e o pensamento errante:

A elaboração do *Guesa* exigiu do seu autor cerca de 30 anos de trabalho. Trata-se de um poema em treze cantos, alguns dos quais inacabados, que não se presta a uma classificação ortodoxa como dramático, lírico ou épico, conforme ressaltado muito explicitamente pelo próprio Sousa Andrade numa “Memorabilia” da edição publicada em Nova Iorque (SOUSÂNDRADE, 1876, p. I). É importante constatar, assim, que Sousa Andrade mesmo admite, além de preocupações formais, a consciência da existência de uma tensão entre a própria obra em sua gênese e cânones tradicionais.

Conforme apontam os irmãos Campos, tensões como essa pressagiam os *Cantos* de Pound, sendo ambos poemas narrativos longos, heterodoxos na macroestrutura. A semelhança se acentua pela organização tipográfica e sintética dos versos, que se apresentam como “criptogramas” pela compressão ideográfica de “microcitações”, o que ocorre em passagens decisivas do *Guesa* (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 46, cf. p. 538 n. 5; Augusto de CAMPOS, 2015, p. 231). O poema de Sousa Andrade ultrapassaria ainda o *pathos* romântico mais estereotipado na direção de uma indagação metafísica da linguagem, assim aproximando-se da produção de outro poeta também como ele esquecido e depois resgatado no século XX, a saber, Hölderlin (sobretudo na leitura que dele faz Heidegger) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 39).

Esse escopo existencial e metalinguístico seria visível, por exemplo, no emprego idiossincrático do pronome oblíquo (com função de complemento) junto a verbos intransitivos: “Meões do nada, desaparecei-me!” [Meiões do nada, desapparecei-me!] — construção que borra a distinção entre sujeito e objeto e surge já numa passagem de *Harpas Selvagens* (outra coleção de cantos publicada por Sousa Andrade ainda antes do *Guesa*, no Rio de Janeiro) (SOUSÂNDRADE, 1857, p. 171). Segundo os irmãos Campos, trata-se de um tipo de achado que em português só seria reencontrado em Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, de quem citam também as linhas comparáveis “P’ra que me sonha a beleza” e “Nada me expira já, nada me vive” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 42).

---

<sup>80</sup> Em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo de Campos faz uma discussão da problemática relativa à dimensão didático-doutrinal do Paraíso da *Divina Comédia*, mostrando que de fato essa dimensão existe mas não compromete a função poética do texto (quer dizer, sua capacidade de desencadear efeitos de sentido polissêmicos e imprevistos, que são, esteticamente falando, a essência mais fundamental da obra) (2008b, p. 168).

No *Guesa* há uma série de outras subversões gramaticais, sublinhadas pelos concretistas como aspectos microestéticos do seu estilo. Gostaríamos de levantar nós mesmos, aqui, um ponto adicional: a forma como o escritor maranhense justifica (na mesma *Memorabilia* citada) sua adoção do decassílabo como métrica predominante do poema: seria essa métrica, “separada dos esplendores de luz e música”, aquela “que menos canta”, tendo a “monotonia dos sons de uma só corda”, o que conferiria, por outro lado, ao pensamento do poeta que com ela se engaja, mais “energia e concisão” (SOUSÂNDRADE, 1876, p. I).

O que ocorre, na verdade, é que o decassílabo em português tem alta variabilidade rítmica interna, descendendo de inúmeras tradições (ALI, 2006, p. 85-99). Essa variabilidade, que se constata de fato no *Guesa*, livra o poeta do poder encantatório da repetição contínua de uma mesma cadência acentual. É nesse sentido que deve-se entender monotonia aqui: perda de força do padrão musical. Que Sousa Andrade se confronte com tais problemas corrobora o que dizíamos sobre a atenção crítica concedida por ele à forma e aos cânones. Sabe-se que inovações da poesia francesa moderna (aliterações e grafismos) emergem do mesmo tipo de confronto.<sup>81</sup>

Percebe-se assim que não se trata de negar a vigência de padrões. A necessidade de subverter os cânones, o que é possível em contextos e condições específicos, emerge do reconhecimento do seu funcionamento. Essa lógica se impõe no próprio satanismo (literário) que a poesia sousandradina em geral (não só o *Guesa*) compartilha, como lembram mais uma vez os concretistas, com autores como Baudelaire e o também por longo tempo esquecido poeta francófono uruguaio Isidore Lucien Ducasse (Lautreamont). No caso do brasileiro, Byron e Milton são ainda influências explícitas.<sup>82</sup>

Mais importantes para nós são as referências à *Farsália* (poema épico de Lucano), Goethe e ao *Atta Troll* de Heine no Canto X do *Guesa*, em meio ao Inferno de Wall Street (versos 85-86, 154, 176, entre outros) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 363-64, 380, 386, 412; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 245, 256, 260). No que diz respeito em particular a Goethe (e considerando que a *Farsália* teria ela mesma já influenciado a Noite de Walpurgis do *Fausto*), esse panorama nos permite pensar a problemática da subversão da métrica tradicional tanto em termos de *um perspectivismo de vozes* quanto de uma *dinâmica analógica*, desconstrutiva até mesmo de modos em sua origem musicais (de raízes, quem sabe, anteriores à tradição poética).

Em música, modos têm a ver com organizações intervalares de escalas fixas, predeterminadas, que expressariam “naturalmente” dadas conotações, assim como em poesia o fazem as métricas tradicionais: algumas são tidas como essencialmente dramáticas, outras como líricas, etc. O surgimento do tonalismo na modernidade ocidental implica um “temperamento” das diferenças

---

<sup>81</sup> Com a diferença de que a regularidade acentual intrínseca à prosódia francesa em geral (no francês a acentuação cai sempre na última sílaba) é fator que talvez por si só exija soluções mais radicais, visíveis em Mallarmé (KRISTEVA, 1985, p. 211, 217-19; cf. ZIR, 2015, p. 53).

<sup>82</sup> Numa passagem sobre o “satanismo” envolvido em processos de tradução, Haroldo de Campos lembra que é pela “ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés” que a própria tradição “se move” (2008b, p. 208). Quanto ao satanismo da poesia de Sousa Andrade, em termos da dinâmica entre luz e sombras, pode-se destacar passagens como a seguinte das *Harpas Selvagens*: “Acabou: tenho ódio aos céus, aos homens,/Troco a luz pela sombra, e só respiro/Destruição e tempestade e morte!” O trecho é do Canto XXXV, “Visões”, e aparece em *ReVisão* (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 176). Inicia-se com o poeta dirigindo-se a Deus: “Aonde eu vou, Senhor, onde me levas?/E isto que me arrasta, e que eu não vejo./É tua mão? Oh, então leva-me, leva-me!” (SOUSÂNDRADE, 1857, p. 189).



modais, através da incorporação cada vez maior de dissonâncias como a segunda menor e o trítono. Os antigos modos medievais são assim desconstruídos e escalas, intervalos e notas passam a poder ser operacionalizados num sistema geral de equivalências (o sistema tonal) (cf. WISNIK, 2011, p. 81-83, 92-93, 108-110, 117, 131, 136-41).

Essa paulatina emancipação da dissonância, eventualmente incarnada no trítono, que já remonta em verdade portanto à própria constituição do sistema tonal, pode ser tomada ela própria como uma verdadeira voz do demônio insinuando-se em meio aos modos tradicionais (expressando eles próprios vozes angelicais e celestes) (WISNIK, 2011, p. 143-45). A ideia é um dos *locus* mais arrojados da literatura (senão da cultura) ocidental, que acaba por comparecer no *Guesa* através das referências intertextuais (sobretudo, à *Farsália* e a Goethe), mesmo que Sousa Andrade não esteja dele inteiramente consciente.<sup>83</sup> Ela teria sido formulada primeiro no *Fausto*, sendo retomada depois por outros autores como Dostoiévski e Thomas Mann (HAROLDO DE CAMPOS, 2008b, p. 114-18; BAKHTIN, 1984, p. 223, 267 n. 17, 284).<sup>84</sup>

No Canto X do *Guesa*, na passagem do Inferno de Wall Street, bem como na outra descida ao inferno que há no poema (a “tatuturama”, ou dança selvagem do Canto II), concorrem de fato muitas vozes introduzidas inclusive através de didascálias. Na tese de Alessandra Silva Carneiro, aponta-se, com base em estudos de Luiza Lobo, para a existência inclusive (ao longo de todo o poema) de vozes mais gerais, como a “épica”, “responsável pelo fio narrativo principal”, a “lírica”, que “divaga entre lembranças e sentimentos”, e a do próprio *Guesa* como personagem principal, que normalmente aparece entre aspas (CARNEIRO, 2016, p. 44; cf. SOUSANDRADE, 2012, p. 15, 519 n. 5). Importa-nos aqui destacar a complexidade dessa polifonia como um todo, e o que nela existe de conflituoso (até mesmo confuso) e instável, desconstrutivo e desterritorializante.

Conforme explica Humboldt em *Vue des Cordillères*, uma das principais fontes de Sousa Andrade, o termo *guesa* originalmente significa “errante”, “sem lar”, aquele que está numa situação de “orfandade”. Ele representa, na cultura muísca, a figura lendária de um menino nascido ao oriente da cordilheira dos Andes, que se tirava da família para ser “cuidadosamente educado” até os dez anos em Sogamoso, no templo de “Bochica” — o deus do sol. Depois desse período de iniciação, o menino

---

<sup>83</sup> Mas há referências musicais no *Guesa*, em particular a Carlos Gomes.

<sup>84</sup> Em Dostoiévski a ideia aparece no 5º capítulo da 3ª parte do *Adolescente*, formulada pelo personagem Trichátov, que imagina um tema de ópera baseado no *Fausto* em que “a voz do diabo” emerge e desaparece em meio a hinos e coros da liturgia ortodoxa (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 459-460). Bakhtin acredita que essa passagem tenha, por sua vez, influenciado diretamente o *Doktor Faustus* de Thomas Mann, mais especificamente no capítulo em que Serenus Zeitblom descreve o *Apocalypse* de Leverkühn (XXXIV, Conclusão). É interessante notar que, nesse capítulo, além da questão da polifonia e contraste paradoxal e burlesco das vozes (ponto em que se foca Bakhtin), Zeitblom refere ainda, por exemplo, ao “atravessamento destrutivo” [*zerstörerische Durchfahren*] e “pânico acústico” [*akustische Panik*] causado por “glissandos”, que ele interpreta como uma regressão a gritos arcaicos (MANN, 1966, p. 497). O glissando é de fato um procedimento de execução que extrapola a dissonância borrando radicalmente a distinção das notas no limite de um ruído branco. Questões relativas à métrica e à acentuação, à padronização do tempo na música e no discurso e ao confronto de regras e cânones tradicionais são referidas por Zeitblom logo a seguir, no mesmo capítulo. A cena original do *Fausto* (referida por Trichátov, no *Adolescente*) ocorre logo antes da Noite de Walpurgis. A já não mais tão “inocente” Gretchen está em uma catedral entre a congregação, ao mesmo tempo em que atrás dela insinua-se um espírito do mal [*Böser Geist*] (GOETHE, 2005, p. 333, verso 3780). O espírito dirige-se a ela dando voz à dissociação total: “E sob o teu coração/não se agita, tomando vulto/e angustiando a ti e a si/uma presença agourenta?” (GOETHE, 2005, p. 335, verso 3790, minha tradução e ênfase). Goethe indica como parte da cena um órgão e coro, além de reproduzir os trechos do *Dies irae* (cantados pelo coro) em meio aos quais emergiria a voz do espírito do mal misturada à consciência de Gretchen.

peregrinaria refazendo o caminho que se imaginava ter sido percorrido outrora pela própria divindade, até ser imolado, aos quinze anos, numa coluna destacada ao centro de uma praça de formato circular (HUMBOLDT, 1816, p. 255-56).<sup>85</sup>

No *Guesa*, segue-se esse mesmo impulso inicial ao oriente (direção do nascer do sol), mas num périplo ainda muitíssimo ampliado. Parte-se dos Andes à Amazônia (quando há já uma primeira descida aos infernos, que antecipa a do Canto X), e continua-se dali até o Maranhão, onde se faz referência também à quinta da Vitória (já no Canto V), fazenda paterna do próprio Sousa Andrade, que se identifica ao destino do Guesa. Visita-se depois o Rio de Janeiro e a corte (Canto VI), a Península Ibérica, regiões da África, as Antilhas, até se chegar por fim a Nova Iorque, quando, numa transfiguração inusitada da lenda, as ilusões do herói são como que definitivamente sacrificadas (Canto X). A volta se dá pelo Oceano Pacífico até a Terra do Fogo, passando pela Venezuela, Colômbia, Peru e o Chile (Canto XII). Por fim, sobe-se de novo ao Equador.

A Amazônia e parte dos Estados Unidos são regiões conhecidas pelo poeta maranhense, que morou em Nova Iorque por vários anos, tendo estudado em Paris (Letras e Engenharia de Minas) e visitado outras regiões das Américas. Sousa Andrade é, portanto, também uma espécie de viajante errante, além de ter sido órfão e testemunhado a fazenda dos pais, de que herda as ruínas, ser consumida num incêndio. Aquele “pensamento” — cuja “energia e concisão” anteriormente vimos como sendo acentuada pela “monotonia” do decassílabo — é algo experimentado por ele “*no meio do oceano e dos desertos*”, conforme se afirma na mesma Memorabilia (SOUSÂNDRADE, 1876, p. I). Pode-se pensá-los ambos (pensamento e métrica) como o pano de fundo (virtual), inundado e ermo, da dinâmica das vozes (pontuais e gerais) plasmadas na tessitura do poema.<sup>86</sup>

### A lógica do sacrifício na paisagem pan-americana:

Publicado pela primeira vez em Nova Iorque e na versão completa em Londres, o *Guesa* tem no pan-americanismo alargado um traço comum com o *Macunaíma* de Mário de Andrade (conforme veremos a seguir). Já a transcontinentalidade, que também lhe é característica, vamos encontrar de novo, conforme lembram os concretistas, apenas em 1950 com o *Canto General* de Neruda, famoso pela crítica feita à crueldade da conquista espanhola, mas condescendente com a violência exercida pelos incas sobre a sua própria população e aquelas de outros povos que dominavam (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 548, 550).<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Conforme precisa Humboldt, a importância da coluna estaria ligada à observação de sombras equinociais e solsticiais (1816, p. 257). Passagens do texto de Humboldt (e também de Cesar Famin, outra de suas fontes) são incluídas por Sousa Andrade no início da edição do *Guesa* de 1888.

<sup>86</sup> Embora muito mais solto e fragmentado (e inclusive mais hermético), o Inferno de Wall Street, por essa dimensão teatral acentuada (sobretudo nas didascálias), não deixa de evocar (anunciar) algo do ambiente alucinatório do capítulo “Circe” do *Ulysses* (Joyce, 1998, p. 408ff), influenciado, como se sabe, também pela Noite de Walpurgis do *Fausto* (Haroldo de CAMPOS, 2008b, p. 108 n. 28) e outras obras como *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Há algo aqui do que aludíamos acima no início deste artigo como um dos questionamentos periféricos que ganha primazia nos debates de vanguarda mais recentes sobre a escrita literária, aquele sobre o desdobramento espacial da linguagem em sua virtualidade, que não deixa de ser também, em termos psicanalíticos, o da constituição de uma “cena primitiva”.

<sup>87</sup> A sobrevivência nas terras altas e desertos que vão do Equador à Bolívia, já no caso de antecessores como os mochicas, exigia a manutenção de canais e aquedutos para o transporte de água e não teria sido possível sem a existência de um forte

Pode-se dizer que Sousa Andrade também idealiza em boa medida o império inca, o que transparece no uso idiossincrático do termo "incantar", que os irmãos Campos mantêm inalterado em sua transcrição do *Guesa* pela paranomásia possivelmente intencional — "Ao Sol dos *Incas* s'*incantava* o Guesa!" (Canto VIII) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 231; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 152). Mas não falta, por outro lado, ironia, como quando Sousa Andrade igualmente adjetiva os incas de "cândidos", o que ocorre logo no segundo verso do poema (SOUSÂNDRADE, 1888, p. 3), sendo impossível não ouvir aqui uma alusão a Voltaire, citado junto com a sua própria novela filosófico-cético-satírica (o *Cândido*) em outras passagens.

No Canto XI do *Guesa*, é o substantivo "candor" que aparece ao lado de "mansuetude", numa descrição romantizada do sacrifício ao sol:

"De alegria, pureza, adolescência —  
Era a ofrenda dos céus! Meiga virtude  
Do sacrifício de candor, e ciência  
De religião que ensina mansuetude!"  
(CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 270; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 304)

A singeleza forçada da passagem soa pouco convincente sobretudo quando comparada à descrição do ritual fornecida por Humboldt: o adolescente era morto em meio à "uma nuvem de flechas" cobrindo a coluna em que estava amarrado, sendo seu coração em seguida "arrancado" e oferecido ao deus do sol, o sangue recolhido em vasos sagrados (1816, p. 259). Os mesmos fatos são referidos por César Famin, a outra fonte consultada por Sousândrade para escrever o poema (1863, p. 10).<sup>88</sup>

---

poder central e uma burocracia. Alfred Métraux compara o contexto com aqueles do antigo Egito e da Mesopotâmia, favoráveis, segundo Marx, ao despotismo (1983, p. 22-23). Com relação aos incas, o antropólogo suíço-argentino acrescenta que "as aldeias forneciam empregados para os chefes ou para a corte... tendo também de apresentar a um funcionário todas as meninas de oito a dez anos. As mais bonitas eram enviadas a um 'convento' no qual, sob a direção de uma mulher mais velha, se ocupavam de diversos trabalhos, em particular a tecelagem de finas peças com lã de vicunha. Ao atingirem a idade da puberdade, eram submetidas a uma nova inspeção. As mais belas eram incorporadas ao harém do Inca ou dadas como concubinas aos nobres e funcionários do alto escalão. As outras eram designadas a um santuário, tornando-se servas ou sacerdotisas. Algumas, por fim, eram reservadas ao sacrifício humano" (1983, p. 88, minha tradução, como no caso de outras passagens de literatura secundária e primária estrangeira dadas em português neste artigo). Métraux destaca ainda que "a autoridade do Inca se exercia sobre toda uma hierarquia de funcionários que se escalonavam desde verdadeiros vizires, escolhidos entre aqueles que lhe eram próximos, até humildes contra-mestres supervisionando o trabalho de equipes de cinco pessoas. A utilização desses enormes recursos em homens e produtos não era possível sem constantes contagens e inventários... Os responsáveis pelo recenseamento eram funcionários especiais, os *quipu-kamayoc*, que registravam os resultados de suas contas nos nós dos seus barbantes" (p. 94-85). *Quipo*, em quíchua, é o nome dado ao célebre instrumento inca feito de pequenos cordões coloridos atados conjuntamente, o qual servia para a comunicação, o cálculo e o registro de dados (Sousa Andrade o cita no verso 77 do Inferno de Wall Street). Não deixa de saltar aos olhos (apesar da violência implícita) a prosperidade da cultura que assim se desenvolveu, por exemplo, em termos de agricultura: "Em nenhuma outra região do globo como no Peru, se conseguiu produzir tantas espécies vegetais, selvagens ou cultivadas". No litoral soube-se tirar partido "dos imensos depósitos de *guano*", formados pelos excrementos de aves marinhas então protegidas sob pena de morte, e que no século XIX veio a ser um produto de exportação bastante valorizado (MÉTRAUX, 1983, p. 55, 58-59).

<sup>88</sup> Humboldt indica adicionalmente a semelhança do ritual com aqueles praticados na América Central, cuja violência desmedida é mais célebre (1816, p. 259), e Sousa Andrade faz também referência (no seu poema) ao imperador asteca Guatimozin, que acaba torturado nas mãos dos espanhóis (Inferno de Wall Street, verso 158; CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 381; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 257). De fato, Otávio Paz, numa perspectiva recente, considera que no México os espanhóis na verdade não rompem mas, bem ao contrário, dão continuidade à dominação asteca sobre um conjunto mais heterogêneo de culturas originais da América Central (maya, zapoteca, teotihuacan e taino). E ele interpreta de forma crítica, em termos

Mas é a inter-relação (dinâmica, conflituosa) das vozes no todo que, em sua confusão mesma, permite a leitura mais interessante e mais rica do poema. Se acabam tendo maior peso as atrocidades aberrantes da conquista — o total desrespeito à autoridade de Atahualpa e a perfídia da sua traição por Pizarro (SOUSÂNDRADE, 1888, p. 293, 295, 304) —, é porque esse deslocamento (da maldade do pagão primitivo ao cristão supostamente civilizado) amplia a visão para além do que à época era mais esperado e previsível.<sup>89</sup> E de fato o questionamento operado por Sousa Andrade é essencialmente antirreducionista e não se encerra aqui.

Na disdascália logo ao início do Inferno de Wall Street, somos informados que o Guesa, ao deixar as Antilhas e entrar em Nova Iorque, acredita "ter escapado dos xeques" (quer dizer, dos sacerdotes que na versão original do mito deviam encarregar-se do seu sacrifício) (SOUSÂNDRADE, 1888, p. 231). A lhanza da conclusão e o malogro do suposto desfecho lenido aparecem de imediato, quando, num súbito e brutal contraste com a subida pelas Américas, o tema da descida às regiões

---

de uma hegemonia de Estado tanto o projeto civilizacional asteca quanto o projeto colonial espanhol (PAZ, 2011, p. 229-230, 240, 396-415, 501). Sua reflexão é comparável àquela avançada por Deleuze e Guattari nos capítulos finais de *Mille Plateaux* (1980, p. 434ff) e que nos faz pensar sobre a *complexidade* da posição dita periférica da América Latina no que importa ao avanço de novos modelos (menos opressivos) de organização social. Calavia Sáez discute questões similares num artigo recente sobre o canibalismo asteca (2009), e a importância — em geral — de rituais de sacrifício para culturas de tipo analógico é sublinhada por Descola (2005, p. 397-401, 471-73; cf. Houben, 2014, p. 455), tanto quanto da antropofagia para culturas de tipo animista da Amazônia (DESCOLA, 2005, p. 438-440, 545, 574; cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p. 28, 70, 133, 301-303). Deve-se lembrar aqui também que a desmesura da violência da cultura mexicana de antes da conquista dá origem em Georges Bataille (que dela toma conhecimento sobretudo através da obra do padre franciscano Bernardino de Sahagun) a uma teoria imanentista do sacrifício — perspicaz e ao mesmo tempo simplista em muitas de suas colocações. Por um lado, Bataille reconhece que a lógica do sacrifício, em si mesma, não é nihilista, visto que não visa destruir a vítima (não sendo a morte efetiva literalmente necessária), mas sim “os vínculos” que subordinam o sacrificado ao mundo ao mesmo tempo real e convencional da utilidade e da sobrevivência (por exemplo, numa burocracia imperial, que instrumentaliza pessoas, animais e objetos). Por outro lado, o escritor francês tem dificuldade de pensar a subversão desses vínculos (opressivos) em outros termos que não uma rendição ao “capricho ininteligível” (em última instância, igualmente violento) (1973, p. 58-59, cf. 61, 66). De forma mais efetiva (ou se poderia dizer, mais atenta à responsabilidade, inclusive para com os animais, sem ignorar aporias), a partir das releituras feitas do sacrifício de Isaac, numa tradição *cristã-literária* que remonta pelo menos a Kierkegaard (e em verdade dá-se num quadro que inclui tanto o judaísmo quanto o islamismo), em *Donner la mort*, Derrida se esforça por pensar soluções capazes de efetivamente reparar ou suspender essa violência (opressiva) de ordem mais fundamental a que remete o sacrifício (1999, p. 84-85, 88-89, 93-95, 99, 115-18, 146-150, 168, 192, 194). Sua perspectiva dá a medida da importância (ética e política, num sentido forte destes termos) de reflexões sobre a literatura como as que neste artigo propomos.

<sup>89</sup> Métraux lembra que autores como Montaigne teriam já se “comovido com o destino dos incas” e “se indignado contra a crueldade dos espanhóis”, em particular a “má-fé” de Pizarro que fizera executar Atahualpa mesmo depois desse ter aceito converter-se ao cristianismo e de haverem pago pelo seu resgate (1983, p. 11-12). Para Métraux, “nenhum episódio da conquista do Novo Mundo se iguala em força dramática à queda súbita e brutal do Império Inca”, mas o antropólogo suíço-argentino observa que a atitude do próprio Atahualpa “resta até hoje um enigma. Por que teria ele permitido a um punhado de espanhóis atravessar o seu país cometendo aí todo o tipo de depredação”, deixando-se depois apanhar numa emboscada grosseira? É possível que esperasse poder contar com eles na guerra civil que travava contra o irmão, sem se dar conta de que o ouro que lhes ofereceria, ao invés de “apaziguá-los”, excitaria ainda mais a sua cupidez (MÉTRAUX, 1983, p. 44-46). Na cultura inca, o imperador era tido como descendente direto do sol, e as narrativas da conquista não deixam de prestar testemunho à dignidade da sua figura e cerimonial, contrastada à brutalidade ímpia de Hernando Soto e Pizarro (MÉTRAUX, 1983, p. 67-71). A coroa espanhola, por outro lado, teria muitas vezes tentado proteger o direito dos indígenas, mas com medidas que não alcançavam efeito real nas longínquas terras ocupadas (MÉTRAUX, 1983, p. 145). Ao longo de todo o processo de colonização, a administração local se apropriaria de mecanismos de dominação anteriores, mas de forma francamente abusiva. A pior de todas as *mitas*, obrigação tradicional devida pelos súditos ao inca, veio a ser, como aponta Métraux, aquela obtida mais tarde nas minas de mercúrio e à 4.800 metros de altitude em Potosí, onde os espanhóis mantinham trabalhadores retirados de suas comunidades “sem qualquer contrapartida”. O calvário começava no deslocamento, em que mulheres e crianças que eventualmente os acompanhassem muitas vezes morriam. Outros voltavam para encontrar os familiares em estado de completo abandono, havendo registro de um caso em que o pai por desespero acabara enforcando seus dois filhos antes de se matar cortando a garganta com uma faca (1983, p. 148-50).

inferiores é invocado através dos seus *loci* clássicos (Orfeu, Enéias), e de uma adaptação de versos do Inferno da *Divina Comédia*:

"— Orfeu, Dante, Aeneas, ao inferno  
Desceram; o Inca há de subir...  
= *Ogni sp'ranza lasciate*,<sup>90</sup>  
*Che entrate...*  
—Swedenborg, há mundo porvir?"  
(CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 343; SOUSÂNDRADE, 1888, p. 231)

É interessante observar que poucos têm comentado a presença (aqui e em outras partes do *Guesa*) inusitada, mas em destaque (porque interpelado diretamente), de Emanuel Swedenborg, o controverso místico sueco. Trata-se de uma figura de bastante relevância e destaque nos movimentos religiosos e de liberação de costumes que pululam na Nova Iorque do período, conforme na próxima seção veremos.

Mas se entre os seus conterrâneos incas e os invasores espanhóis, o Guesa parece fadado ao suplício sacrificial, o que dizer então do seu destino no outro extremo, ao norte da América? Antes de buscar a resposta, cabem aqui duas considerações mais breves. A primeira diz respeito à relação entre a lógica do sacrifício e o utilitarismo moderno. A segunda, à caracterização que Sousa Andrade apresenta dos indígenas que lhe estão mais próximos, os amazonenses.

Em sua teoria da religião, Bataille aponta para o paradoxo de que no militarismo e na guerra racionalizada, típicos da modernidade, a instrumentalização do outro e a sujeição das pessoas à ordem das coisas (quer dizer, dos objetos reduzidos à mera funcionalidade dentro de um sistema) acaba por se revelar *maior* e não menor que em sociedades ditas primitivas ou despóticas (1973, p. 80-81; cf. DESCOLA, 2005, p. 674-77).

Numa nota acima questionamos a solução proposta por Bataille a esse tipo de problema, mas não o diagnóstico apresentado. Esse se impõe sobretudo se considerarmos, com outros autores, que, por mais decisivo que nos pareça o nosso próprio progresso, “em números absolutos, nunca como na atualidade, tantos homens, mulheres e crianças teriam sido na terra explorados, sujeitados à fome e ao extermínio” (DERRIDA, 1993, p. 141).<sup>91</sup>

Isso não quer dizer que se deva em algum momento “ceder ao oportunismo ou ao cinismo” de proposições regressivas e antidemocráticas — ao contrário. A crítica que aponta para a *insuficiência* dos princípios mais básicos do Estado de direito exige a manutenção e ampliação (crítica) deles (porque

---

<sup>90</sup> O uso do duplo travessão para alternar diferentes vozes nos versos é uma das peculiaridades (“inovações”) tipográficas de Sousa Andrade.

<sup>91</sup> A frase foi escrita na década de 90. Hoje seria possível acrescentar à conta (do que é, consciente ou não, sacrificado) a perda de 68% da fauna selvagem do planeta, causada principalmente “pela atividade humana desenfreada” nos últimos 50 anos, conforme o Living Planet Report da WWF. Ver, por exemplo, artigo publicado pela Deutsche Welle (acessado em 2/12/2020): <https://www.dw.com/pt-br/mundo-perdeu-68-dos-animais-selvagens-em-menos-de-50-anos-aponta-wwf/a-54881584>. Cabe perguntar aqui em que medida teria conseguido mesmo o naturalismo moderno nos livrar das bizarrices do analogismo, como a lógica do sacrifício, da qual estaríamos supostamente emancipados. É, aliás, possível que denegada ela adquira, sem que saibamos reconhecê-lo, uma potência ainda mais insidiosa, a diferença se reduzindo possivelmente a que hoje não nos damos mais ao trabalho de recolher o sangue nos vasos.

necessários): “nenhuma desconstrução sem democracia, nenhuma democracia sem desconstrução” (DERRIDA, 1994, p. 128).

No que diz respeito à visão que Sousa Andrade apresenta dos indígenas amazonenses, é de uma ironia desenxabida e pouco conivente, ao menos na boca das “hierosolimitanas brancas”: “Muito o Índio queria” (em primeiro lugar Sousa Andrade destaca) a “honraria”, se bem que também “Deus de Las Casas e amor!” (Inferno de Wall Street, verso 16) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 347; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 233).

Por outro lado, se a maioria dos autores vê em Sousa Andrade um republicano convicto, a imagem que se destaca do poema nesse sentido tampouco é simples. No Tatuturama do Canto II (a descida aos infernos em meio à floresta amazônica, que como um todo tende a reforçar a imagem burlesca dada dos índios no verso reproduzido acima), quando se denuncia a frivolidade (vendida) da “inocência real”

“—Faço-os condes, viscondes,  
Fazer mais eu nem sei;  
Tenho muita piedade!”

dela tampouco se exime “a maliciosa população”, que responde: “Saudade temos só de ser rei” (Tatuturama, verso 67) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 308; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 34).

No mesmo sentido, é ainda mais contundente o sarcasmo paradoxal da seguinte passagem, representando um suposto diálogo entre um general americano sulista da Guerra da Secessão (Ulysses Grant) e Dom Pedro em viagem aos Estados Unidos:

“—’É causa o esférico da terra,  
De o mais alto cada um se crer’;  
Quem liberaliza,  
Escraviza...  
= Regicidas, reis querem ser”  
(Inferno de Wall Street, verso 68; CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 359; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 242)<sup>92</sup>

### **Para além do tema da usura ou especulação:**

O tema da “usura” seria um ponto que, paralelo a questões de ordem formal, aproximaria Sousa Andrade de Pound (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 60). Mas no caso do poeta maranhense, o nódulo da questão parece estar mais na *instabilidade generalizada* trazida pela especulação do que no imoralismo do acúmulo de riqueza.

Para poder entender a dinâmica em jogo no Inferno de Wall Street, cremos ser preciso ampliar o sentido do que se entende por *economia*. O texto invoca uma série de mudanças decisivas afetando *diferentes tipos de valores*: emancipação da mulher e liberalização de costumes (o que pode ser visto

---

<sup>92</sup> Sabe-se que o crime do regicídio é uma das maiores senão a maior violência (sobretudo do ponto de vista simbólico) cometida durante a Revolução Francesa. É aquela que dá condições para a instalação do regime do terror com a subsequente generalização da insegurança e instabilidade social que assola sobretudo o interior da França nas décadas seguintes (FOUCAULT, 1973, p. 305ff; cf. AGAMBEN, 2009).

positiva ou negativamente, como sinal de “decadência”), surgimento de novos movimentos religiosos (muitos deles no campo da reforma protestante e do espiritualismo, mas que também remontam, no caso da igreja católica, aos jesuítas, cujo papel na colonização de países como o Brasil foi fundamental, e a quem Sousa Andrade refere ao longo de todo o seu poema), republicanismo e democracia, expansionismo.<sup>93</sup>

Sousa Andrade cita nominalmente várias figuras populares, presentes na imprensa do período: grevistas, líderes sindicais (Peter Arthur), agentes da bolsa, empresários (Phineas Taylor Barnum, que atua na área circense), comerciantes, jornalistas, pregadores, militares, políticos. Muitas dessas figuras estavam envolvidas em fraudes, como desvios de impostos, especulação financeira e outros escândalos. Há também referência a políticos e militares mais ou menos conhecidos de outros países, franceses, ingleses e alemães, e ainda à realeza e à aristocracia, sobretudo russa e ibérica, com destaque para portugueses como Dom Pedro II e Pedro de Alcântara — além de Pocahontas e Sitting Bull, heróis indígenas da história norte-americana.

Dois personagens são especialmente emblemáticas: Victoria Claflin, casada três vezes, chegou a ser candidata à presidência americana pelo Partido dos Direitos Iguais em 1872, tendo atuado também como jornalista e vidente, e dirigido um escritório de corretagem com a irmã. Defendia a ideia de que as relações sexuais deviam decorrer exclusivamente da afinidade mútua dos parceiros, independente de convenções sociais e religiosas, do contrário seriam prejudiciais (HOROWITZ, 2000, p. 408). A segunda delas é Henry Beecher, pregador famoso, calvinista, pertencente aos círculos mais conservadores do período, cuja suposta hipocrisia Claflin expõe em seu jornal, denunciando-o num escândalo de adultério, pelo que acaba ela própria temporariamente presa (HOROWITZ, 2000, p. 415, 420, 428, 431).

Ao contrário do que se poderia pensar, em meados do século XIX, o sexo, longe de ser um assunto banido ou ignorado, constituía uma verdadeira arena em que se digladiavam abertamente, nas várias instâncias da esfera pública, incluindo a imprensa, grupos rivais de diversos matizes (HOROWITZ, 2000, p. 408). A tendência devia acompanhar o que já Foucault diagnosticou como um “mecanismo de incitação crescente” (1976, p. 21, 25-26), que leva à constituição de uma verdadeira “economia geral dos discursos” em torno do sexo na modernidade (p. 19). Seria ele o campo privilegiado pelo qual se operaria, no Ocidente, “uma maximização ordenada de forças coletivas e individuais” (FOUCAULT, 1976, p. 35), e a criação de novos valores sociais, em nichos dispersos, diversificados, proliferantes (p. 47, 58, 64, 66-67).

No caso do contexto nova-iorquino e em particular o de Victoria Claflin, a defesa da livre escolha dos parceiros dá-se numa perspectiva de fato bastante larga, que abarca uma dimensão utópica ligada ao movimento espiritualista e às concepções heterodoxas de Emanuel Swedenborg sobre a liberdade de credo e a importância do corpo na vida após a morte (GUTIERREZ, 2003, p. 63; *cf.*

---

<sup>93</sup> A convergência de disciplinas como a economia e a linguística no que diz respeito a uma noção mais geral de “valor” é percebida, como se sabe, por Saussure, que destaca o fato de ambas tentarem operar com equivalências entre coisas de ordem distintas (por exemplo, palavras e conceitos, salário e trabalho), além da inter-relação nelas de fatores tanto diacrônicos quanto sincrônicos (BARTHES, 1985, p. 51). Essas disciplinas parecem, assim, não obstante o seu caráter “moderno”, inevitavelmente enredadas em problemas ligados ao analogismo.

2005).<sup>94</sup> Sabe-se que tais especulações (não sendo este o caso do místico sueco, mas sim de Claflin, que no final da vida tendeu nessa direção) eventualmente descambam para teorias racistas e de eugenia (FOUCAULT, 1976, p. 73; cf. HOROWITZ, 2000, p. 431). O ponto pode ter se revelado particularmente sensível a Sousa Andrade que, como se descobriu, tinha, além da filha com a mulher, outra de mãe desconhecida (muito provavelmente uma escrava), que viaja com os três à Nova Iorque, a título de acompanhante e criada (TORRES-MARCHAL, 2014).

Para além da temática da sexualidade, o próprio espiritualismo (que é uma constante das referências intertextuais do *Inferno de Wall Street*) representou, através da mediunidade (que tem raízes mais imediatas em outros fenômenos do período como o mesmerismo), sobretudo para as mulheres, um dispositivo de agenciamento de autoridade (GUTIERREZ, 2003, p. 56). À medida que o médium dá voz aos mortos, sua própria voz passa também a ganhar mais atenção. No geral, a polifonia a que assim se dá vazão articula uma série de tendências individualistas, “*antiestablishment*” e iconoclastas, que virão inclusive, mais tarde, com o fenômeno da histeria, a ser organizadas pelo discurso médico e psicanalítico (GUTIERREZ, 2003, p. 75). O que Sousa Andrade, em seu poema, nos deixa entrever é a fantástica dinâmica das disputas em jogo.<sup>95</sup>

O *Atta Troll* de Heine (que junto com o *Fausto* é outra das influências literárias de maior peso no *Inferno de Wall Street*) caracteriza-se também por uma polifonia fértil em inversões. Em primeiro lugar, o sentimento religioso é invocado na animalidade de um urso — animalidade que os homens civilizados tendem a negar em si mesmos, mas que se desprezam também temem.<sup>96</sup> A figura conjura e dá voz a algo de cômico, tolo mas também ameaçador, possivelmente domável mas no fundo selvagem, espécie de resíduo incivilizável. Se acaba no final sendo morta, é em emboscada armada por personagens ainda mais obscuras.<sup>97</sup> Para Heine, a própria forma assumida por seu poema (inconcluso)

---

<sup>94</sup> Já com relação a Don Juan, Foucault fala de um “retorno do sobrenatural” sob a égide do “libertino” e do “perverso” (1976, p. 54-55).

<sup>95</sup> São questões que têm para o poeta uma dimensão certamente existencial, para além da sociológica, como fica evidente nas alusões obscuras (sobretudo dos Cantos IV e V, que invocam a infância do poeta) a “amores proibidos”, com referências ocasionais até mesmo ao incesto, conforme sublinhado por Luiza Lobo (Sousa Andrade, 2012, p. 23 n. 10, 520 n. 10, 524 n. 4, 525 n. 5). Há menções ocasionais a traições (inclusive da mulher, no Canto X), e em meio a delírios eróticos (como nas passagens finais dos cantos XI e XIII), o poeta faz ainda alusão ao “floripôndio” (Brugmância arborea) e também à *morning-glory*, plantas alucinógenas típicas da América do Sul e da América do Norte, a primeira delas, como se sabe, extremamente potente e perturbadora das capacidades cognitivas.

<sup>96</sup> No Canto I do poema de Heine, o urso aparece dançando com a companheira numa praça, ambos acorrentados e aos cuidados do domador (*Bärenführer*, que uma tradução de Herman Scheffauer rende curiosamente como *showman*) (HEINE, 1912, p. 171; cf. HEINE, 1914, p. 36). O par desperta o riso de uma francesa (amante do poeta) que os observa da sacada. No Canto II, o macho rompe as correntes, assustando as pessoas (“o povo dispara da praça gritando de medo”, “as damas empalidecem”), e escapa para as montanhas. O barulho do rompimento das correntes do urso é alinhado àquele causado pelo estouro do tambor de um príncipe mouro (personagem exótico de Ferdinand Freiligrath que Heine parodia), outrora monarca absoluto às margens do Níger e agora exilado na Europa como percussionista de circo itinerante, depois de capturado numa guerra e vendido como escravo (HEINE, 1912, p. 174, cf. p. 168-69). O próprio Freiligrath (que Heine no prefácio afirma respeitar) comparece num dos cantos finais, enfeitado, na forma de um *pug*.

<sup>97</sup> A bruxa Uraca e seu filho Lascaro, espécie de espectro morto-vivo. “Ao meu lado, caminha Lascaro, pálido e comprido, como um círio. Nunca fala, nunca ri. Ele, o filho morto da bruxa. Pois dizem que é um morto, há muito falecido, embora as artes mágicas da mãe, Uraca, mantenham-no aparentemente vivo” (Canto XII, versos 5 e 6) (HEINE, 1912, p. 201). “Ao meu lado, senta-se Lascaro, quieto e pálido como de hábito. Me atravessa o pensamento: está ele realmente apenas morto?” (Canto XIII, versos 4 e 5) (HEINE, 1912, p. 205). Na caçada fantasma, mais ao final do poema, em que *Atta Troll* é perseguido, destacam-se, além da bruxa e do filho (e personagens reais e famosos como Goethe), figuras femininas tão malditas quanto lendárias, como Salomé.



seria insatisfatória, e o impulso de publicá-lo teria se imposto a ele contra sua vontade, já que resultara num “espelho torto” dos seus próprios ideais, superfície infiel que pela má conformação distorce aquilo que nela se apresenta.<sup>98</sup>

Aqui também abundam comparações dúbias: cavalos capazes de calcular tão bem quanto homens de negócio [*Kommerzienräte*] (sinal de inteligência dos primeiros ou da tacanhez dos segundos?); homens cuja pele macia e lúidia (distintivo humano pela ausência de pelos) se assemelha à das cobras (HEINE, 1912, p. 184); estrelas, com ou sem rabo [*geschwänzten*], refletindo igualmente a onipotência divina (p. 192). O narrador invoca ainda o reflexo (solar) dourado na solidão estúpida e entediada da neve (HEINE, 1912, p. 212), e Sousandrade vai se apropriar sobretudo da imagem do urso, que tem como valor adicional representar, na gíria dos agentes nova-iorquinos da bolsa, o especulador que faz despencar de propósito os preços das ações. Alguma indulgência nostálgica com o mundo natural? Entre as vozes do Guesa, ouvimos a “risadas de raposas bêbadas”, e uma frase atribuída a Linnaeus: “animal reino é reino egoísmo” (Inferno de Wall Street, versos 24 e 31) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 349-350; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 235-36).

A corrosão a que ficam sujeitos, assim, todos os valores, aparece possivelmente em sua forma mais emblemática numa frase em que a divisa da moeda americana é posta sob suspeita: “*In-God-we-trust 'not worth its price,/A great swindle is silver dollar'”* (Inferno de Wall Street, verso 145) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 378; SOUSÂNDRADE, 1888, p. 255). Aqui, a complexidade sintética das alusões implícitas (God/Gold, silver/swindle) desacredita como irrisória a questão colocada (ainda hoje!) no âmbito das nossas academias: ao contrário do que afirma Alessandra Silva Carneiro em sua tese, não se trata de defesa ou condenação do capital (2016, p. 21, 101-102, 107-108). O ponto é antes o da ausência (pro bem e pro mal) de um padrão fixo para a moeda (o ouro, a prata), cujo valor passa a ser (como muitos outros valores), no mundo moderno, cada vez mais conjuntural.<sup>99</sup>

A problemática em torno a Mamão — o *deus* da riqueza, referido na Bíblia, no *Paraíso Perdido* de Milton e no *Fausto*, retomado por Sousa Andrade no fechamento do seu inferno nova-iorquino (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 386, 425) — diz respeito, sobretudo, à idolatria, quer dizer, à possibilidade de erro na atribuição do valor supremo, fundamental. Sousa Andrade escreve o nome duplicando várias vezes a consoante bilabial (“Mammumma, mammumma, Mammão!”), remetendo-

---

<sup>98</sup> “Há espelhos tão irregularmente talhados [*verschoben geschliffen*] que o próprio Apolo neles teria de se refletir como caricatura e provocar em nós o riso. Mas rimos então da imagem distorcida [*Zerrbild*], não do deus” (HEINE, 1912, p. 168).

<sup>99</sup> Depende, em última instância, de como o Estado consiga ou não fazer frente ao jogo de forças internas e externas nas transações de mercado (e é, no auge da modernidade, o empirismo naturalista desafiado pelo analogismo mais irreduzível). Que, por outro lado, seja possível permanecer cético com relação à possível efetividade dos governos mais diversos em exorcizar de forma definitiva riscos, é o que depreendemos do verso que Sousa Andrade põe na boca dos *freelove[r]s*: “— Roma, começou pelo roubo;/New York, rouba a nunca acabar,/O Rio, *antropófago*;/= Ofiófago/Newark ... tudo pernas pro ar...” (Inferno de Wall Street, verso 71) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 360; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 243). Repare-se como o tom da passagem converge com aquele da observação de Fougeret Monbron, anteposta em epígrafe à outra das influências de Sousa Andrade, o *Childe Harold's Pilgrimage* de Byron: “O universo é uma espécie de livro, do qual não lemos senão a primeira página quando vimos apenas o nosso país. Folhei uma infinidade delas, que constatei serem igualmente ruins” (BYRON, 2008, p. 19). Sobre Saussure, Barthes nos diz o seguinte: seu “pequeno drama” é não confiar “nem no Signo nem no Ouro... A vinculação do papel ao ouro, do significante ao significado, é móvel, precária, nada a garante” — a estabilização da língua e do sistema monetário depende do apoio mútuo [*tenue*] das partes no todo (1985, p. 224). O pai da linguística moderna padeceria assim de uma verdadeira “angústia fiduciária” (BARTHES, 1985, p. 225). É o mesmo tipo de angústia, ou mal-estar, que nos parece assombrar, do início ao fim, o *Guesa*.

o também à “Mumma”, a companheira de Atta Troll. Como vimos, é ela quem (indiretamente) causa a queda do herói de Heine, quando tem sua voz imitada pela bruxa, que assim atrai o urso, escondido nas montanhas, para a emboscada de Lascaro. No final, com ele morto, ela própria acaba no zoológico do Jardin des Plantes em Paris, ao lado de um urso polar — esse, antevisto por Atta Troll como arquétipo máximo da onipotência divina.<sup>100</sup>

### **Infinitude do código e esfarelamento da função denotativa da linguagem:**

De um ponto de vista mais formal, destaca-se no Inferno de Wall Street, conforme sublinhado pelos concretistas, a criação de vocábulos híbridos em mais de um idioma. Trata-se do desenvolvimento de um procedimento comum a toda obra do poeta maranhense: a criação de compósitos, surpreendente mesmo se restrita ao português, por não ser esse um recurso criativo característico da nossa língua, ao contrário do que ocorre com o chinês, o alemão e mesmo o inglês (também em menor grau). É assim que no léxico sousandradino os concretistas destacam uma série de termos complexos: “lágrima-pantera” (vem a reaparecer como título de um filme de Júlio Bressane em 1972), “frase-aroma”, “tragédia-carnaval”, “pó-nevoeiro”, “florchameja”, “fossilpetrifique”, “terra-inundam”, “entre-estavam”, “Bull-furacão”, “Robber-Índio”, “safe-guardando”, “Hércules-Guttenbergs” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 110-111, 509-511).

Tem especial importância o compósito “oremus-tatu”, que retoma anagramaticamente no Inferno de Wall Street (verso 23) o *tatuturema*, ou episódio da dança selvagem dos indígenas no inferno amazônico do Canto II, amarrando assim essas duas partes do poema (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 348, 430).<sup>101</sup> Essa verve criativa, que rompe com “o gênio da língua” (fazendo nela atuar, em nível vocabular, procedimentos de composição oriundos de outros tipos de idioma) vai ser explicitamente imitada por Haroldo de Campos em sua própria “transluciferação mefistofáustica”

---

<sup>100</sup> Há aqui, como em outras passagens da obra poética de Sousa Andrade (Inferno de Wall Street, verso 96; *Novo Eden*, 1893, sua última obra publicada), alusão à noção de pecado original, registro mítico-religioso, em que ecoa tão ou mais forte que na frase posta na boca do cientista Linnaeus (“animal reino é reino egoísmo”) o desencanto ou, como dissemos, a falta de indulgência nostálgica com relação à natureza (“risadas de raposas bêbadas”). Esse, para além do satanismo anteriormente aludido, seria outro ponto de possível afinidade com Baudelaire, um autor essencialmente moderno mas que repudia a ideia moderna de progresso pela visão ingênua que ela traz de uma natureza, a seu ver, marcada pela queda (e passível de redenção, em última instância, somente pela graça) (MCGINNIS, 2007). No mesmo sentido, é conhecida a ambiguidade irônica de um verso do *Don Juan*, através do qual Byron ao mesmo tempo elogiaria e poria sob suspeita a célebre descoberta de Newton: “o homem cai com as maçãs e com as maçãs se levanta” (BLACK, 2008, p. 134). Que o tema de um mundo natural em parte (por si mesmo) irredimível (com suas várias figuras associadas) não perdeu de forma alguma (até hoje!) a atualidade pode-se por sua vez depreender de um filme recente como o *Anticristo* de Lars von Trier, em que raposas aparecem devorando as entranhas dos próprios filhotes e sentenciam, em voz humana: *o caos reina* (ZIR, 2013). Nesse sentido, com relação à duplicação e repetição do “m”, é interessante lembrar ainda que FÓNAGY, em seus estudos inovadores sobre a base pulsional da fonação (relacionados àquilo que no início deste artigo referimos como um dos questionamentos periféricos que ganha primazia nos debates mais recentes sobre a escrita literária, aquele sobre o “caráter motivacional” dos signos), caracteriza o som dessa consoante como ligado “à normalização linguística do movimento de sucção dos lábios, acompanhado do relaxamento do velo palatino, o que permite à criança respirar sem largar o seio, fazendo emergir o timbre nasal” (1983, p. 76). A relação da referida passagem, portanto, com a oralidade do psiquismo mais primordial pareceria direta, o que aponta para o tema da “devoração”, cuja importância no poema de Sousa Andrade voltaremos a sublinhar mais adiante.

<sup>101</sup> Na edição londrina, a passagem é alterada para “baila o tatu” (SOUSÂNDRADE, 1888, p. 235), o que deve ter sido motivado, conforme sugerem os irmãos Campos, por uma tentativa de amenizar o hermetismo do *Guesa*, que vinha sendo nesse sentido criticado. Mas a própria correção ressalta o sentido do anagrama das primeiras versões. No canto XI, aparece novamente *oremus* em latim, dessa vez sozinho (1888, p. 298). Tatus aparecem em várias outras passagens, inclusive com o composto mencionado “terra-inundam tatus!”, em verso da descida ao inferno do Canto II.

posterior de passagens do *Fausto* de Goethe (2008b, p. 193-194, 200, 202). Em *ReVisão*, ele a aproxima da semanálise de Kristeva, por representar uma ruptura não apenas gramático-estrutural, mas da própria linearidade do discurso e “do pensamento lógico de modelo ocidental” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 522).<sup>102</sup>

Sousa Andrade teria, assim, chegado à “infinitude do código”, ao esfarelamento da “função denotativa” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 524-26) — ponto em que a linguagem se torna “hieroglífica” e “críptica” (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 528). Que ponto seria esse? Em *Sêméiotiké*, de maneira não muito clara, Kristeva fala de uma “potência do contínuo”, em referência também ao conceito de “transfinito” de Cantor (KRISTEVA, 1969, p. 89-92, 117-19). Conforme pode-se inferir de suas obras mais recentes (KRISTEVA, 2008, p. 638), trata-se de um problema que remonta à quantificação do contínuo, à aplicação da aritmética (que trabalha com unidades pontuais contáveis, em geral no tempo) à geometria (que trabalha com linhas e formas, dimensões espaciais), tendo a ver com o fato desta última só se submeter ao cálculo com a complexificação crescente daquilo que entendemos por número. No final das contas, esse se revela como não sendo senão um limite de sequências convergentes infinitas (DANTZIG, 2007, p. 149-159, 245, 252; cf. HACKING, 2014, p. 91-92, 117-19, 204, 208, 234-37).<sup>103</sup>

É o que ocorre também com as palavras, que no espaçamento virtual da linguagem, à revelia de categorias e convenções, podem se referir metafórica e paradigmaticamente umas às outras, por semelhanças tanto de ordem semântica quanto sonora e gráfica — exatamente como a miríade de efeitos inusitados que sentimos cintilar entre “tatuturema” e “oremus-tatu”. Pode haver relação entre dança e oração? No *Guesa*, ela é sugerida na superfície sonora e gráfica desses dois termos (ligados ao latim e ao tupi). No *Atta Troll* de Heine, diz-se, em termos conceituais, que a dança do urso é sua forma de reza.<sup>104</sup> Em meio a tantas *correspondências*, como isolar a unidade do conceito e mesmo da palavra

---

<sup>102</sup> Conforme proposto pela autora, a semanálise é uma abordagem do texto (em princípio poético e literário, polivalente, descentralizado) que visa fazer jus a processos de significação numa dimensão prévia, anterior à emergência da distância ideal entre o signo e aquilo que ele significa. A semanálise problematiza o caráter convencional, dito arbitrário, da língua, que se pode isolar e estudar cientificamente, rompendo com teorias sobre a linguagem que a reduzem às suas funções representativas e comunicativas (KRISTEVA, 1969, p. 9-12, 20-21, 35, 96, 190-91, 220, 223; cf. BARTHES, 1985, p. 13, 52). A semanálise tem também uma profunda afinidade com estudos sobre processos de *figuratividade* no sentido elaborado por Freud em relação ao sonho, e mais tarde retomados por Lacan (KRISTEVA, 1969, p. 11, 27, 37, 90, 97, 212; cf. BARTHES, 1985, p. 47). Ela é ainda receptiva às noções derridianas de “grama” e “*différance*”, à medida em que essas ajudam a desconstruir concepções clássicas de signo ligadas de forma redutiva ao foneticismo (com sua visão estereotipada e espúria do significado como oralidade e presença) (KRISTEVA, 1969, p. 35-37, 49, 73, 98, 144 n. 20, 150, 218).

<sup>103</sup> Essa complexificação da noção de número decorrente da aplicação da aritmética à geometria dá-se pela necessidade de incorporação de quantidades não apenas racionais mas também irracionais (infinitas num sentido que não é possível numerar) nos intervalos das sequências dos “inteiros” (em última instância, dos “naturais”, aqueles que servem justamente para contar, numerar) — necessidade já de alguma forma percebida pelos gregos com a tentativa de quantificação da relação entre o lado e a diagonal do quadrado. É o que está em jogo na seguinte formulação de Alain Badiou: “nenhuma *constante* do sistema, nenhum nome próprio de número” pode ocupar “o lugar da *variável*” (isto é, de uma, por assim dizer, constante indeterminada) que representaria (ao ocupar o lugar virtual de qualquer constante possível, mas isso só de forma difusa) a infinitude do domínio (p. 119). Esse texto do filósofo francês é citado por Kristeva em *Sêméiotiké* (1969, p. 234 n. 20) e ao final de *Thérèse mon amour* (2008).

<sup>104</sup> “E assim diante da Arca da Sagrada Aliança dançou o rei David. Dançar era então rezar com as pernas” (HEINE, 1912, p. 190) — lembra o urso, para defender a própria dignidade diante dos que riam dele na praça. É interessante notar que Chklovski chama, muito apropriadamente, mas sem aprofundar, o automatismo da linguagem ordinária (que vem, segundo sua própria teoria, a ser desfeito na arte por procedimentos de estranhamento) de “algebrização” (que não é outra coisa senão a aplicação da aritmética à geometria) (CHKLOVSKI, 2001 [1965], p. 81).

(dita ou escrita), ainda mais levando-se em conta que o próprio léxico mais convencional da língua se estrutura também como um sistema (ou conjunto de sistemas) dinâmico(s) e flutuante(s) de diferenças irreduzíveis (Saussure, 1976: 166)?<sup>105</sup>

### Entre o arcaísmo do mito e a modernidade do conto (Macunaíma):

Nos prólogos que reescreveu às reedições de *La Struttura Assente*, em sua polêmica com o estruturalismo, Umberto Eco propõe repensar as concepções de língua como sistema de diferenças em termos de uma dialética entre (os conceitos de) “Deus e o Nada”, ou ainda, “Presença e Ausência”, que Heidegger herda da tradição filosófica e também da mística alemã e flamenga (de autores como Meister Eckhart): não só as diferenças (negativas) contam, porque elas dependem igualmente da tensão ocasionada pela presença efetiva (positiva) de pelo menos algum signo e do espaço (virtual) de relação (ECO, 2008, p. xii-xiv, cf. xvi n. 5, xviii-xix, 301, 340, 353).<sup>106</sup>

No texto de Humboldt, do século XIX, que serve de fonte para Sousa Andrade, explica-se que a vítima sacrificial dos muíscas tinha, além de *guesa* — órfão, errante — uma outra designação: *quihica*, que significa “porta”, indicando que a morte do adolescente anunciaria também algo de positivo, “a abertura de um novo ciclo de 185 luas” (1816, p. 255). Esse segundo nome aparece no Canto-Epílogo (ou XIII) do *Guesa* (não incluído na seleção dos irmãos Campos) (SOUSANDRADE, 1888, p. 341).<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> No que diz respeito à semântica, quer dizer, às relações conceituais, o exemplo canônico é o conceito associado à palavra francesa *mouton*, contrastado ao conceito associado à palavra inglesa *sheep*. O conceito francês inclui tanto o animal ovelha quanto a carne da ovelha, ao passo que em inglês essa última é dada através de uma palavra adicional (*mutton*) (SAUSSURE, 1976, p. 160). Quer dizer, as estruturas conceituais das duas línguas não são idênticas, há especificidades na forma como cada qual organiza sua rede de referentes, que dependem de contrastes (diferenças negativas, isso é, implícitas, opacas, virtuais) que as palavras estabelecem entre si (independente da relação explicitamente codificada com o referente externo). Pode-se pensar em outros tipos de ressonâncias: o fato de o conceito sol ser feminino em alemão [*die Sonne*] e os efeitos que isso gera em relação aos demais termos do idioma (diferentemente do que ocorre em português). Quando Mário de Andrade mantém no *Macunaíma* a personagem Véi — “a sol” (2012, p. 66-67), como figura feminina, está se deixando inspirar sobretudo pelo idioma de Koch-Grünberg (mas Henrique Roenik, ao traduzir a mesma recolha de lendas do alemão, passa a personagem para o masculino) (KOCH-GRÜNBERG, 1953, p. 62). Em suma, nenhuma língua é constituída por meras listas de palavras (que se refeririam diretamente e de forma inequívoca a objetos externos), mas sim por toda uma rede de relações implícitas entre elas. O *insight* do linguista suíço se aprofunda nas suas publicações póstumas sobre os anagramas, quando ele define sistemas linguísticos como “produtos variáveis de permutações combinatórias” que operam como um todo (STAROBINSKI, 1971, p. 20–21, cf. 34, 137, 153, 159). Em *L’Homme nu*, Lévi-Strauss fala justamente de uma “capacidade anagramática do conjunto significante” (2009, p. 581), não obstante sugerir rapidamente, neste mesmo livro, uma perspectiva mais reducionista e cientificista do estruturalismo, apoiada em descobertas então recentes sobre o código genético (613-14). Roland Barthes, por sua vez, permanece fiel aos insights mais originais de Saussure. Ver, por exemplo, *Éléments de Sémiologie* em *L’aventure sémiologique* (1985, p. 20–21, 50–53, 64–65). Ao tratar da questão dos idiomatismos e da tradução, em suas análises do *Finnegans Wake* de Joyce (e o híbrido bilinguístico inglês-alemão “he war”), Derrida igualmente segue fiel aos mesmos insights saussureanos, que ele amplia sugerindo que as redes de diferenças se manifestam não apenas dentro de sistemas linguísticos, mas em última instância através da pluralidade irreduzível de todas as línguas: “no início era a diferença... babelismo... hápax...” (1987, p. 44-45).

<sup>106</sup> Isso mostra que os problemas mais fundamentais que emergem no âmbito do estruturalismo e pós-estruturalismo têm relação com outras tradições. Questões como a da estruturação diferencial dos conceitos aparecem em Platão (em diálogos como o *Teeteto*). A vantagem das abordagens mais modernas, entretanto, é tornar mais explícita e evidente, graças a formalização, paradoxos a que essas outras tradições não podiam apontar senão de forma menos contundente e mais confusa. É ainda característico de abordagens contemporâneas (ao menos em autores como Kristeva, Derrida e inclusive, no Brasil, Haroldo de Campos) a aceitação desses paradoxos, que outras abordagens procuram muitas vezes, inutilmente, resolver, exorcizar e/ou mesmo negar. É exemplar, nesse sentido, a forma como Kristeva busca aproximar da semanálise constatações de Gödel e Bourbaki sobre contradições inerentes à teoria dos conjuntos explicitadas pela formalização da matemática (1969, p. 129-30, cf. 181).

<sup>107</sup> “Ao Índio (*quihica* e porta levantea)”.

Podemos tomar essa presença como um índice da validade de se tentar encontrar mesmo em poemas como o *Guesa* configurações mais propositivas, independente dos traços desconstrutivos e desterritorializantes que vínhamos enfatizando.

Mas é “guesa” (órfão, errante) a palavra que dá título e aparece inúmeras vezes ao longo do poema. Além disso, é possível que o que haja no texto de propositivo soe para nós (e inclusive para os que pertenciam ao mesmo contexto) até mais obscuro. Ao resgatar o termo “*quihica*”, Humboldt também compara os sacerdotes muíscas a padres egípcios e Bochica (o deus do sol) a Osíris e Mithra (1816, p. 255). Há ainda, no *Guesa*, inúmeras referências à noção de magnetismo animal, que tem ligações com os fenômenos de mediunidade e sobretudo com o mesmerismo, que anteriormente já referimos pela sua importância no contexto do espiritualismo nos Estados Unidos de meados do século XIX.<sup>108</sup>

O próprio *Fausto* de Goethe pode trazer uma influência difusa de noções gnósticas relativas à “tartarização da matéria”, cuja importância para o anterior “lauto lutuoso” do início do período moderno alemão teria sido sugerida por Walter Benjamin, como bem lembra Haroldo de Campos (2008b, p. 106, 130-31).<sup>109</sup> Já notamos como autores de outras tradições que investigaram formas literárias consagradas, apontam para a presença nelas de traços de estrutura “estranhos”, “insólitos” que as conectam com fontes de “representações religiosas arcaicas”, “cultos e ritos” pertencentes a diversas culturas cuja relação histórico-geográfica não é imediata (PROPP, 1970, p. 123, 130-32, 176-77).

No caso de Sousa Andrade, vimos que a relação crítica e de tensão com relação a regras e cânones (no que diz respeito, por exemplo, à métrica e à macroestrutura do poema) não implica num abandono destes, pelo contrário. A tradição sobrevive na ruptura e na descontinuidade (Haroldo de

---

<sup>108</sup> “Da cobra, que vibrando está magnética/Estendida luzente na cumieira,/Dos lares protetora, hospitaleira/Sobre a casa a velar mansa, doméstica...” (*Guesa*, Canto Quarto) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 217; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 83). “Gotas magnéticas nos ares a manipulação de imortais?” (Inferno de Wall Street, verso 157) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 381; SOUSÂNDRADE, 1888, p. 257).

<sup>109</sup> Há, na obra de Sousa Andrade, a presença do que poderíamos chamar de temática da *devoração* — um *locus* cuja importância parece estar em perpassar a célebre antropofagia dos nossos indígenas, em sua relação com os rituais de sacrifício de outras culturas na América, e não apenas nela (DESCOLA, 2005, p. 45, 397-401, 438-440, 471-73, 545, 574, 488; HOUBEN, 2014, p. 455). Para Viveiros de Castro, a ideia de inimigo e de predação se estende até mesmo aos deuses (que poderiam ser vistos como onças) e é fundamental à cosmologia dos índios tupis-guaranis (1992, p. 28, 70, 133, 257, 301-303). A temática parece atinente ainda à noção de “natureza decaída”, em princípio cristã, a que anteriormente também aludimos, e faz parte (isenta da dimensão cristã moralizadora) dos eixos fundamentais da saga maia do *Popol Vuh* (MILLER E TAUBE, 2015, p. 134-36; CHRISTENSON, 2003, p. 77, 170, 195). No *Macunaíma*, o vilão Venceslau Pietro Pietra é caracterizado como “o gigante Piaimã comedor de gente”, e tem o molho do seu macarrão preparado com o sangue de jovens que atrai pra dentro de casa (ANDRADE, 2012, p. 48). Para Koch-Grünberg, Piaimã personificaria a “escuridão” devoradora de estrelas (1924, p. 8). De Sousa Andrade encontramos versos como os seguintes: “... e a terra/Em mil formas — de frutos, d’homens, d’aves —/Hoje a fazer-se, por comer-se inda hoje,/De tão má, tão faminta que a fizeste!.../Réptil criador comendo os filhos” (*Harpas Selvagens*, Canto XXXIV) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 161; cf. SOUSÂNDRADE, 1857, p. 176). “Em nojenta, esverdeada, monstruosa/Onda de podridão! Zumbiam moscas,/Famintos corvos sobre mim se atiram...” (*Harpas Selvagens*, Canto XXXIV) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 165; cf. SOUSÂNDRADE, 1857, p. 180). “Lá, onde o ponto do condor negreja,/Cintilando no espaço como brilhos/D’olhos, e cai a prumo sobre os filhos/Do lhama descuidado” (*Guesa*, Canto I) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 199; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 3). “Bizaras formações pelas coroas/Dos abismos debruçam-se à voragem!... Formam-se as avalanchas, dos vapores,/E ruem como [e alto ruem qual] loucos na voragem — /Cair, cair é a lei — belos horrores!” (*Guesa*, Canto X) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 247; SOUSÂNDRADE, 1888, p. 268-69).

CAMPOS, 2008b, p. 208). O mesmo se dá em uma obra como *Macunaíma*, e talvez até mais, já que o objetivo explícito de Mário de Andrade era nela resgatar crenças e lendas tradicionais do nosso folclore. Ao tentar alcançá-lo não era impossível que de fato encontrasse traços do mesmo tipo de estrutura que Propp descobriu no conto maravilhoso russo.

Essa é a hipótese de trabalho de Haroldo de Campos em *Morfologia do Macunaíma*. Para o poeta-crítico-tradutor concretista, há de fato “um paralelismo” entre “o método de decompor fábulas do folclorista eslavo e o processo de compor uma superfábula adotado por Mário de Andrade” (Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 24). Se a fonte de Propp eram recolhas de contos populares russos, a de Mário de Andrade é o segundo volume da obra monumental do americanista Theodor Koch-Grünberg — *Vom Roraima zum Orinoco* (1924), que relata mitos e lendas dos índios taulipang e arekuná.<sup>110</sup>

A obra do alemão forneceria ao escritor paulistano uma base para contrapor e recompor “crendices, superstições, conhecimentos, comportamentos e linguagens de todas as regiões brasileiras” (PROENÇA, 1974, p. 182-83) que, com o advento de uma modernização bastante agressiva do país, corriam o risco de se perder. Pode-se pensar que a relação de Mário com a tradição é, do ponto de vista temporal, inversa à de Sousa Andrade: sua necessidade não é fazer frente à vigência (ainda efetiva se já caducando) de regras e cânones, mas reanimá-la. Em ambos, destaca-se a tensão criativa em relação às normas herdadas.

É comum inclusive a extrapolação do contexto de que partem:

Quando Macunaíma enfrenta a cobra grande, extinguindo o tributo das virgens, está encarnando um herói caxinauá, mas, ao mesmo tempo está incorporando Teseu na ilha de Creta lutando contra o Minotauro. A Ipupiara é monstro da água, disfarçado em cunhã apetitosa, mas é também Sereia da *Odisséia*, e será do mesmo modo uma ondina do Reno. A macumba, africana, se entremeia de pajelança tupi e o ‘cavalo’ em cujo corpo se investe o ‘Santo’ que baixou com os cânticos é uma polaca. (PROENÇA, 1974, p. 187)

### **O herói capenga, das Plêiades à Ursa Maior:**

Embora o reconhecimento alcançado por Mário de Andrade ainda em vida tenha assegurado à sua obra uma permanência bem mais efetiva que a do autor do *Guesa*, ela não está isenta de grandes controvérsias, sendo *Macunaíma* o melhor exemplo disso. O romance foi publicado em 1928, numa tiragem de 800 exemplares custeada pelo autor, aparecendo em outras só depois da sua morte (1945). Tem sido considerado por muitos um romance fracassado.

---

<sup>110</sup> Uma tradução portuguesa de Henrique Roenick (revisada por Cavalcanti Proença) foi publicada posteriormente na *Revista do Museu Paulista* em 1953. O prefácio de Robert Baldus que aparece nessa edição traz vários dados biográficos: nascido em 1872, Koch-Grünberg era filho de um pastor evangélico, e vem a estudar filologia clássica em Giessen e Tübingen. De 1898 a 1900, participa com Hermann Meyer em uma expedição ao Xingu. Doutora-se em filosofia pela Universidade de Würzburg, com uma tese sobre as línguas guaicuru. A serviço do Museu Etnológico de Berlim, percorre de 1903 a 1905 regiões de fronteira do noroeste do Brasil. O livro que serviu de inspiração a Mário de Andrade foi escrito com base numa expedição a terras desconhecidas entre Roraima e o médio-Orinoco, de 1911 a 1913. Em 1900, Koch-Grünberg já tinha escrito um livro sobre o animismo dos índios sul-americanos baseado em suas próprias observações de viagem e outras fontes. Baldus considera o segundo volume de *Vom Roraima zum Orinoco* uma das mais importantes contribuições à mitologia sul-americana (KOCH-GRÜNBERG, 1935, p. 10-11, 16; cf. SHADEN, 1953).

O que confere unidade ao livro é o uso de uma linguagem singularmente coloquial, exuberante e desenvolta, que vai da apropriação criativa de lugares-comuns e regionalismos à incorporação de termos indígenas (e estrangeiros) e invenção de neologismos, e é muitas vezes calcada na rima e na repetição, com ocasionais inversões ou giros sintáticos pontuais, que geram efeitos de sentido inusitados e lhe dão um caráter verdadeiramente musical. Se Sousa Andrade se viu obrigado a diminuir o poder encantatório da música sobre o próprio pensamento, Mário de Andrade, ao contrário, apela a ele: “empreguei essa fala simples tão sonorizada, música mesmo” (1ª Prefácio ao *Macunaíma*) (ANDRADE, 2012, p. 162).<sup>111</sup>

Assim como o Guesa, o *Macunaíma* não é herói “exclusivamente brasileiro”, estando ligado pela origem a outras regiões mais ao noroeste do país, no caso dele, a Venezuela. Além disso, no que diz respeito à própria unidade do território nacional, há no romance de Mário de Andrade um verdadeiro “desprezo” ou “desrespeito lendário” (intencional) pelas coordenadas temporal-geográficas (Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 195, 78).<sup>112</sup> É o caso de quando ele põe em contato o uirapuru amazônico com o gaúcho negro pastoreiro.

Nada disso, entretanto, apaga o que seria a fábula em seus traços mais fundamentais. A narrativa se articularia principalmente em torno da perda da muiraquitã, amuleto do herói (que vai parar nas mãos do seu antagonista, Venceslau Pietro Pietra) (ANDRADE, 2012, p. 49, 69-70, 80), adequando-se com efeito assim a uma das funções fundamentais inferida por Propp de suas análises. *Macunaíma* desempenha o papel do herói-vítima que sofre um dano pela perda de um objeto mágico, que se tenta em seguida recuperar (PROPP, 1970, p. 42, 45, 62-63, 112).<sup>113</sup>

Se os leitores perdem o fio da meada, é graças à “grande inventividade textual” e literária, verdadeira bricolagem operada por Mário, que faz seu herói protagonizar vários dos casos relatados nas lendas recolhidas por Koch-Grünberg. Por um lado, esses protótipos são constantemente reconfigurados “por enxertos e acréscimos”, paródias rabelaisianas que acentuam o tom cômico e

---

<sup>111</sup> Mário de Andrade iniciou a carreira publicando poesia parnasiana e moderna. Formou-se em seguida em história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde atuou também como professor. Além da produção ficcional, de ensaios de crítica literária, crítica da arte e estudos sobre o folclore, escreveu e publicou obras especificamente voltadas para a música, tais como *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), *Compêndio de história da música* (1929), *Modinhas Imperiais* (1930), *Música, doce música* (1933), *Expressão musical nos Estados Unidos* (1940) (PROENÇA, 1974, p. 181-82). Tinha, portanto, sensibilidade e conhecimento de causa quando afirma ter empregado uma fala musical na constituição do *Macunaíma*.

<sup>112</sup> Os termos são, respectivamente, do crítico Cavalcanti Proença e do próprio Mário de Andrade em um prefácio, ambos resgatados por Haroldo de Campos, que ressalta também a necessidade desses deslocamentos abruptos no tempo e no espaço para que se instaure o universo fabular. É uma estratégia que se conecta a uma das operações talvez mais fundamentais da literatura (e que viemos aqui neste artigo outras vezes referindo), identificada por outro dos chamados (incorretamente) “formalistas” russos, Viktor Chklovski, como “estranhamento” (*ostraniêne*) — conceito incorporado pelos concretistas (em especial Haroldo) em suas análises (Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 174; cf. 2007, p. 15, 37-38, 40, 44-45; cf. CHKLOVSKI, 2001 [1965], p. 82-83, 89, 92-97). O estranhamento permite, como dissemos (nota 9 acima), entre outras coisas, uma desconstrução da linearidade cronológica do tempo. Quanto à questão nacionalismo, Haroldo de Campos lembra uma frase emblemática do escritor paulista, seu conterrâneo: “Me chamaram de nacionalista em todos os tons... Mas sou obrigado a lhe confessar, por mais que isto lhe penalize, que eu não tenho nenhuma noção do que seja pátria política” (Carta a Sousa da Silveira, apud Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 160).

<sup>113</sup> Não se está sugerindo que Mário de Andrade se valha deliberadamente das análises de Propp. O brasileiro sequer poderia ter lido a obra do autor russo, elaborada e publicada (do outro lado do mundo) no mesmo ano que a sua. O mais interessante, justamente, é a coincidência de chegarem a traços estruturais comuns por caminhos independentes e totalmente diversos (Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 23).

farsesco já presente no original. Pelo outro, o eixo principal da intriga (perda da muiraquitã) é dilatado e passa a abrigar vários entrecos de trama independente, que dão ao todo uma feição labiríntica (Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 58, 61-62, 99, 123-25, 134, 171, 191).

Do ponto de vista de um trabalho como o nosso, interessa sobretudo a coincidência, nesta obra singular criada pelo escritor brasileiro, de procedimentos analógicos eminentemente literários e que remontam também ao pensamento mítico. Como ressalta Haroldo de Campos, o próprio Koch-Grünberg, ao fazer a análise das lendas indígenas que recolheu, opera traçando correspondências, buscando parentescos inclusive com motivos de outras culturas, sem com isso obliterar as “estruturas recorrentes” das narrativas que estuda (Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 80).<sup>114</sup>

A pertinência na distinção dessas estruturas é a dificuldade maior sobre a qual se debruça Propp. Em estudos de morfologia (e ele usa o termo em referência constante a Goethe, mais do que a qualquer outro biólogo moderno), é preciso saber a partir de que categorias se pode propor descrições válidas. Quer dizer, descrições que não confundam de forma grosseira valores *constantes* e valores *variáveis*, hierarquias subjacentes aos objetos em questão. Do contrário, ao invés de se chegar à sua estrutura, acaba-se com um “catálogo superficial” (PROPP, 1970, p. 21, 23, 25).<sup>115</sup>

Isso lembra de novo (apesar de em outro nível) os insights de linguistas sobre inter-relações não imediatamente visíveis regendo o léxico de diferentes línguas, nunca redutíveis a meras listas de palavras. Propp vai argumentar que, no caso do conto maravilhoso (da fábula), são secundários a vontade dos personagens, suas intenções, sentimentos. Essas narrativas se estruturariam, sobretudo, ao redor de “ações” ou “funções”, que podem ser preenchidas por vários tipos de sujeitos de diferentes atributos, inclusive sujeitos inanimados, e sobre os quais as funções têm primazia (PROPP, 1970, p. 29, 99-100, 142).

Uma dessas funções é a perda do objeto mágico, no fundo um roubo operado pelo antagonista. No caso do *Macunaíma*, ficamos sabendo que a muiraquitã tinha sido apropriada por Venceslau Pietro Pietra. No caso do conto russo, poderia se tratar de um cavalo mágico roubado por outro tipo de antagonista, uma bruxa, um dragão. A função enquanto tal permanece essencialmente a mesma.<sup>116</sup> Propp, aliás, consegue articular, num único esquema descritivo, 31 funções que aparecem

---

<sup>114</sup> Para o americanista alemão, trata-se de narrativas cuja origem se perde no tempo. Elas resultariam do “prazer de fabular”, caracterizando-se por um “humorismo” de “traços modernos”, ao mesmo em que preservam “muito do seu material primitivo” (KOCH-GRÜNBERG, 1924, p. 3-4). Há nelas procedimentos comuns aos contos estudados por Propp, como a triplicação de um mesmo esquema de ação (é o caso da lenda em que iniciados feiticeiros retornam à casa, e três dos filhos dão um depois do outro os nomes à mãe, dizendo “sou eu”, quando só então ela os reconhece, KOCH-GRÜNBERG, 1924, p. 67; cf. PROPP, 1970, p. 182).

<sup>115</sup> Note-se que a relação entre “fixo” e “variável” não necessariamente é absoluta, podendo ser conjuntural (o que não exige menos discernimento na sua identificação e atenção quanto à sua vigência, mesmo relativa). É ainda preciso reconhecer a importância da abordagem morfológica goethiana para Propp, atestada pelas epígrafes que ele antepõe aos capítulos da sua obra e contra cuja supressão arbitrária na tradução inglesa ele protesta (cf. Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 85 n. 3). Noções como a de proto-planta (*Urpflanze*) (presente na epígrafe do capítulo 9, O Conto como totalidade) têm uma complexidade semelhante a que posteriormente vão exibir certos conceitos psicanalíticos, como os de “cena edípica” e “horda primordial”, cuja força heurística tem base empírica mas que extrapola a postulação deles como fatos (BLACK, 2008, p. 133). Koch-Grünberg também se vale do conceito de *Urformern* para caracterizar o “material primitivo” preservado nas lendas que estuda (1924, p. 4).

<sup>116</sup> É possível entender a célebre falta de caráter do herói de Mário de Andrade exatamente nesse sentido: ele é capaz de assimilar inúmeras identidades e atributos, o que permanece é o gênio em se autoafirmar (em sair-se vitorioso, em derrotar seus antagonistas) na ação. Koch-Grünberg traduz etimologicamente o nome do herói como significando “o grande mal



(na maioria das vezes não todas, mas de qualquer forma respeitando o mesmo ordenamento) no material por ele estudado (PROPP, 1970, p. 79).

Várias outras dessas funções (além da perda do objeto mágico) são identificadas por Haroldo de Campos no *Macunaíma*: é o que lhe permite defender a hipótese de que ambos os autores, russo e brasileiro, chegam a traços estruturais comuns, e concluir que a obra de Mário de Andrade é passível de uma análise morfológica a partir do esquema singular proposto por Propp. Há a inferência adicional de que esses traços estruturais são compartilhados pelo pensamento mítico dos indígenas americanos. A própria recolha de Koch-Grünberg se revelaria sensível a esses traços.<sup>117</sup>

Um dos pontos fundamentais dessa perspectiva é a primazia das ações, e o fato de poderem ser realizadas por toda ordem de sujeitos: seres-humanos, entidades sobrenaturais, animais, plantas e mesmo objetos. Seria essa uma característica do que aqui chamamos perspectivismo ameríndio (considerando que tais ações são sempre intencionais e deliberadas), mas não exclusiva de indígenas amazonenses e ou brasileiros. Métraux, por exemplo, refere à ideia de que, durante certos períodos de eras milenares pré-históricas, objetos se rebelariam contra seus donos — mito cosmogônico americano, partilhado por incas, maias e astecas (1983, p. 35-36).<sup>118</sup>

O caráter mais disseminado dessas crenças justifica que Philippe Descola volte a empregar (com as ressalvas conceituais a que já apontamos) o termo (geral) “animismo” e não “perspectivismo” em sua tipologia estrutural quadripartida. Permanece o fato, ressaltado por nós aqui, de que muito provavelmente traços da perspectiva animista estariam mais vivos na nossa literatura (porque por mais tempo exercem sobre ela uma influência direta) do que na literatura, digamos, da França moderna e contemporânea. E pode ser também o caso de que a Rússia esteja mais próxima de nós nesse sentido.

---

[*Böse*], de “*macu*” = “ruim” [*schlecht*] mais o sufixo aumentativo “*ima*”, e aponta para sua índole traiçoeira e maliciosa (1924, p. 5). Seria possível perguntar se, como no caso de um Loki dos escandinavos, modelos cristãos não teriam operado uma “transfiguração satânica” do herói, em princípio mais amoral do que imoral (DUMÉZIL, 2011, p. 35, 140, 151-52). Koch-Grünberg observa, por outro lado, que tanto *Macunaíma* como *Piaimã* têm nas lendas traços humorísticos e contraditórios: o gigante antropófago, antagonista do herói, é criador de aves, pode ser eventualmente qualificado, como as onças, de imbecil e cuida de crianças para poder iniciá-las como médicos-feiticeiros (KOCH-GRÜNBERG, 1924, p. 8-10, 64ff). Em verdade, traços contraditórios muito semelhantes aos de *Macunaíma* (um ardlil que se revelaria útil mas é frequentemente usado para o mal) podem ser encontrados em Loki, cuja característica principal seria uma certa impulsividade inteligente, conflituosa e vã (DUMÉZIL, 2011, p. 158, 222, 239-243). São traços que parecem pertencer aos dois personagens em seu arcaísmo original. Indicam, de qualquer forma, uma inteligência prática, voltada para a atividade.

<sup>117</sup> Ver a seção intitulada “Afinidades e Correspondências” [*Verwandtschaften und Entsprechungen*] (KOCH-GRÜNBERG, 1924, p. 259ff). Ali comparam-se, por exemplo, inúmeras versões da lenda (utilizada, conforme veremos, por Mário de Andrade no desfecho do *Macunaíma*) da transformação na constelação das Plêiades de um herói que perde a perna.

<sup>118</sup> No *Macunaíma*, o termo “máquina” é usado para fazer referência não apenas a parafernália modernas como o telefone, mas também a artefactos comuns (“botou a máquina cinta, depois a máquina sapatos e foi fazendo assim com todas as roupas”) (ANDRADE, 2012, p. 53). Há também usos mais abstratos como “máquina ruge” (maquiagem), e “máquina negócio” (no sentido de transação entre parceiros comerciais) (p. 47). E o ponto mais interessante é que as categorias do humano, do animal e do maquinico são frequentemente borradas. Assim, os paulistas (“a única gente útil do país”) seriam “locomotivas” (p. 78). A origem do aeroplano seria o tuiuiú (nele transformado) (p. 101), automóveis (“um forde... uma chevrolé”) são caracterizados como “filhos e filhas” da onça (p. 123). Koch-Grünberg aponta como tema principal dos mitos e lendas que recolhe justamente “as transformações múltiplas de homens em animais, de homens e animais em objetos do cotidiano e vice-versa” (1924, p. 3). Estaria neles implícita a possibilidade de uma permutação generalizada de papéis. Animais frequentemente se comunicam e interagem com as pessoas, e as relações dependem do ponto de vista assumido: assim, para uma anta, um cão é uma cobra, e carrapatos são pérolas (KOCH-GRÜNBERG, 1924, p. 16, 69). Há também nessas lendas a ideia (característica do perspectivismo) de que a aparência externa dos animais é uma vestimenta da qual eles se despojam na intimidade.

Mas há um aspecto que merece consideração mais atenta: a ideia da primazia de funções, sobretudo se considerarmos que essas são inferidas a partir de “traços estruturais”, dá maior peso também nessa mesma literatura (brasileira, russa) ao analogismo. No que poderiam ter de mais substancial, as vozes perspectivadas acabam também desconstruídas, desterritorializadas na impessoalidade e dinâmica instável desses traços. E essa é uma conclusão clássica (se para muitos impalatável) do estruturalismo de Lévi-Strauss (2009, p. 559, 561, 575-76). Ecoa também o que acontecia com valores no auge moderno do Inferno de Wall Street: são espectralizados.<sup>119</sup>

Sabe-se, por outro lado, que um dos pontos mais questionáveis das perspectivas do estruturalista francês é a sua concepção limitada da música (e das artes plásticas), que alardeia com certa teimosia um interesse quase exclusivo pelo tonalismo ocidental, recusando a legitimidade de outras perspectivas, sobretudo as de vanguarda inauguradas a partir do atonalismo de Schoenberg (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 583-84). Ora, como vimos, o tonalismo já se caracteriza por uma relação de tensão com os modos medievais tradicionais, e nesse sentido ele antecipa desenvolvimentos posteriores.<sup>120</sup>

E não há por que pensar que a ontologia toda do real necessariamente corresponda às estruturas (e traços de estruturas) que vislumbramos em sistemas como o tonalismo (atravessados por equivalências e analogias) — embora tampouco se possa negar a essas estruturas realidade, querendo tudo subsumir, por exemplo, às noções substanciais de sujeito e objeto da filosofia tradicional e do senso comum. No *Macunaíma*, os personagens todos (com exceção do antagonista, Venceslau Pietro Pietra) ao final se transfiguram em estrelas e ou constelações. Qual seu estatuto ontológico? No mito, na literatura?<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> Cabe lembrar aqui que Haroldo de Campos, num outro texto, propõe uma leitura também “funcional” do romance *Serafim Ponte Grande* de Oswald de Andrade, valendo-se adicionalmente, nesse caso, da teoria dos actantes de Greimas (Haroldo de CAMPOS, 2007, p. 42). Esta última é a síntese mais célebre (mas também em boa medida controversa, devido ao seu “escolasticismo”) do trabalho de autores como Propp e Lévi-Strauss. Outro autor que toma por base as conclusões proppianas, aplicando-as por sua vez à narratividade é Claude Bremond. Sobre esses desenvolvimentos ver o artigo de Evguéni Mélétski, Estudo Estrutural e Tipológico do Conto, incluído na tradução francesa do livro de Propp (1970, p. 220-21, 228; cf. BARTHES, 1985, p. 178). É interessante reparar que já antes dessa tentativa de apropriação do trabalho de Propp no âmbito do estruturalismo francês, Iouri Tinianov e Jakobson propunham (de forma independente) uma generalização da noção de função (que em Propp fica adstrita a suas análises sobre o conto maravilhoso) como “função verbal”, para a literatura como um todo e inclusive para o universo social, entendido como séries de sistemas (dessas funções) em correlação (TIANOV, 2001 [1965], p. 134, 139; TIANOV e JAKOBSON, 2001 [1965]).

<sup>120</sup> Tal ponto sugere que o repúdio de Lévi-Strauss à música contemporânea em verdade trai o que há de mais ousado nas suas próprias concepções.

<sup>121</sup> Ao menos no que diz respeito às lendas recolhidas por Koch-Grünberg, mesmo admitindo-se que estruturarem-se ao redor de um conjunto similar de *ações*, é impossível negar a importância de certos sentimentos, em especial o de afeição e perda. Em momentos significativos dos entrechos, os personagens lamentam e choram a morte de parentes e a perda de objetos a que têm apego. A transfiguração em estrelas e constelações (cujo desaparecimento e retorno remete também a manifestações temporais mais alargadas e cíclicas) responde à contundência desses motivos. Com relação a esse ponto, pode-se talvez questionar a pertinência de certas formulações de Eduardo Viveiros de Castro quanto à suposta irrelevância de uma noção de culto aos ancestrais no âmbito do canibalismo tupi-guarani (VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p. 236, 301; cf. 1996, p. 134-35). Rituais de guerra e antropofagia seriam, para ele, absorvidos num “presente absoluto”, “vivo” e efetivo (VIVEIROS DE CASTRO, 1992, p. 291-92), cuja exterioridade apontaria exclusivamente para o “futuro” (305). Mas, não seria melhor pensar que o objetivo desses rituais é uma subversão da própria linearidade do tempo (assim resgatando, portanto, de alguma forma, também o passado)? O próprio Viveiros de Castro parece apontar para isso quando reconhece que o futuro pode ser entendido como *simples* (o que vai ser) ou como o que “terá sido” — nesse segundo caso trazendo consigo algo de um “passado absoluto” e tendo uma qualidade “não-temporal” (p. 254). De fato, desenvolvendo essa ideia, poderíamos chegar a uma noção de *devir* próxima da de Bergson, para quem é o *passado* que faz todos os presentes coexistirem, tendo sobre eles e o futuro uma primazia (que não é cronológica, e implode a cronologia) (ZIR, 2017, p. 50). A pertinência de noções

O herói capenga de *Mário*, acaba transladado das Plêiades à Ursa *Maior*, depois de perder a perna direita, num confronto com a Uiara (ANDRADE, 2012, p. 153-57). Conforme a lenda original dos taulipáng e arekuná, seu destino (como herói pernetá) deveria ser a constelação das sete cabrinhas (Plêiades), visível em ambos os hemisférios (KOCH-GRÜNBERG, 1953, p. 28-29, 67; cf. 1924, p. 13, 57). Mas por motivo de força *literária*, Mário o alça à Ursa Maior (no hemisfério norte), que aqui neste trabalho não podemos evitar de remeter também à *She-Bear* sousandradina — constelação estelar e companheira de Atta Troll (Inferno de Wall Street, verso 134) (CAMPOS & CAMPOS, 2002, p. 375, 435; cf. SOUSÂNDRADE, 1888, p. 253).<sup>122</sup>

Restam ao final da narrativa o silêncio à beira do rio Uraricoera e a fala do herói preservada por um papagaio (ANDRADE, 2012, p. 159-60). Para nossa própria conclusão, e também como outra prova do caráter mais disseminado do animismo, podemos lembrar aqui do final da cantiga *Unha pastor bem talhada* (CBN 534, CV 137) de Dom Dinis, em que figura semelhante (um “*papagai*”) ecoa inclusive outras obras medievais como o *Roman de la Rose*. Conforme sublinhamos num outro trabalho (ZIR, 2015), ela é a voz que lá dá desfecho à intriga, a voz que tem (tanto quanto no *Macunaíma*) a palavra final, se impondo ao lamento da amiga (personagem principal).

Mas o *papagai* medieval representa igualmente uma “presença-ausência” fantasmática do amigo (de quem a amiga tem saudades) (ZIR, 2015, p. 59-60), e nesse sentido não poderia deixar de ser, de novo, uma alusão ao pensamento *analógico*, alegórico, em suma, ao pensamento que lida com aquilo que referimos aqui como “traços estruturais”. Na literatura em geral, animismo e analogismo parecem, assim, inextricavelmente relacionados. Haroldo de Campos chama o traslado do *Macunaíma* à Ursa de “sublimação alegórica” (Haroldo de CAMPOS, 2008a, p. 263) e “plúrimo cambiante de significação” (p. 266), contemplando as duas perspectivas.<sup>123</sup> E ele retoma, mais uma vez, as teorias de autores como Kristeva, sobre a “infinidade potencial” da linguagem poética (Haroldo

---

não-lineares de tempo para um entendimento da cosmologia dos indígenas brasileiros (bem como do próprio perspectivismo ameríndio) foi sugerida por Tânia Stolze Lima (1996, p. 40-42), mas a sugestão nos parece infelizmente permanecer largamente ignorada na literatura sobre o perspectivismo.

<sup>122</sup> Morfologicamente, as duas constelações, Plêiades e Ursa Maior, são de fato análogas em seu arranjo de sete estrelas, apesar de se encontrarem em localizações muito diferentes. O que se vê também aqui é como exemplos se somam no sentido de mostrar que existe nesses autores, Mário e Sousa Andrade (e seria o caso de ao lado deles por Machado de Assis, entre outros) uma admiração (autêntica mesmo se distanciada e irônica) por culturas mais ao norte (tanto na Europa quanto na própria América). É preciso, portanto, concordar com Alessandra da Silva Carneiro: parece bastante limitada a perspectiva de leitura do *Inferno de Wall Street* em termos de um “ataque” generalizado à cultura dos Estados Unidos (CARNEIRO, 2016, p. 17-18). Mas a posição dos concretistas, pelas razões indicadas nas seções acima, jamais poderia ser dita limitada nesse sentido. O objetivo deles, antes do que identificar no poema a visão de mundo do poeta, consiste em desvencilhá-lo dela.

<sup>123</sup> No sentido de que a sublimação alegórica do personagem em estrela eterniza, ao nosso ver, (mesmo se no silêncio) a sua voz. Enquanto voz de estrela ela é, por outro lado, desconstruída, quer dizer cintilada em miríade de efeitos (o plúrimo cambiante de significação). O que isso tudo pode querer dizer do ponto de vista ontológico é questão que não cremos ser possível responder (ao menos não no sentido usual, em que, comunicativamente, representativamente, utilizamos a língua). Nem por isso deixa de existir ou insistir, fora ou na periferia do domínio de objetos que a ciência moderna vai categorizar idealmente em termos da dicotomia clássica entre um mundo dito natural e aquele outro, da cultura. Nas lendas e mitos recolhidos por Koch-Grünberg, uma categoria importante é a dos *mauari*, espíritos que habitam montanhas, rios e lagos. Mas o termo é empregado também para referir as almas das pessoas falecidas, e muitas vezes designa seres que só podem ser percebidos pela classe privilegiada dos xamãs (KOCH-GRÜNBERG, 1924, p. 11). É sabido que esses em suas práticas muitas vezes deliberadamente obliteram a diferença entre ficção e realidade, valendo-se por exemplo de pequenos objetos como lanugens, que eles supostamente extrairiam de dentro do corpo dos pacientes que curam (como se fossem o princípio material da doença). O ponto mais interessante é que mesmo que os envolvidos todos saibam em boa medida da encenação, o resultado terapêutico nem por isso é menos efetivo e pode se revelar de fato surpreendente (ZIR, 2011, p. 60-61).

de CAMPOS, 2008a, p. 295 n. 6, *cf.* p. 134, 140 n. 20 e n. 23). No fundo, é essa infinidade que explica o suposto malogro constitutivo das obras, do *Guesa* ao *Macunaíma*, mas passando também pelo *Coup de dès* de Mallarmé e chegando ao *Finnegans Wake* de Joyce. Todas essas obras se destacam pela ousadia experimental que beira à esterilidade e o ilegível (Haroldo de Campos, 2008a, p. 283-290, 301 n. 34). Umas mais outras menos.

Mesmo naquilo que tem de mais frágil (e ousado), a literatura brasileira permanece, entretanto, em tensão permanente e explícita — declarada, com os resíduos de formas “arcaicas” (Propp, 1970, p. 176-77), os “sonhos vagos de religião e mitologias imemoriais” (Blanchot, 1963, p. 261), e seja lá o que mais for que por trás deles venha a se insinuar: magnetismos animais, tartarizações. É a notoriedade manifesta do vínculo que (se por outro lado também lhe confere um caráter mais periférico, como o da literatura russa) permite nela, de forma muito singular e conforme tentamos fazer aqui, um resgate do perspectivismo e do analogismo, essas formas tão imbricadas e aparentemente tão estranhas, não-naturais e a- ou mesmo antimodernas, de acesso à realidade.

### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Il Regno e la Gloria**. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.
- AMADO, Rosane de Sá. **Estudos em línguas e culturas Macro-jê**. São Paulo: Paulistana, 2010.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. O Herói sem Nenhum Caráter. Apresentação e estabelecimento do texto Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Gallimard, 1964.
- BAKHTIN, Mikhail. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Edited and translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BARTHES, Roland. **L'aventure sémiologique**. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- BATAILLE, Georges. **Théorie de la religion**. Paris: Gallimard, 1973.
- BENVENISTE, Émile. **Problèmes de linguistique générale**, tome I. Paris: Gallimard, 1966.
- BLACK, Joel. Scientific Models. In: BROWN, Marshall. **The Cambridge History of Literary Criticism**. V. 5. Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 115-137.
- BLANCHOT, Maurice. **Lautréamont et Sade**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.
- BLANCHOT, Maurice. **L'Entretien Infini**. Paris: Gallimard, 1969.
- BYRON, Lord. **The Major Works**. Including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- CABRAL, Ana S. A. C.; RODRIGUES, Aryon D. [Orgs.]. **Línguas e Culturas Tupí**. Campinas: Curt Nimuendajú, 2007.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. A variação mítica como reflexão. In: **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, 2002, p. 7-36.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. Moinhos de Vento e Varas de Queixadas: O Perspectivismo e a Economia do Pensamento. In: **Mana**, 10 (20), 2004, p. 227-256.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. O Canibalismo Asteca: Releitura e Desdobramentos. In: **Mana**, 15 (1), 2009, p. 31-57.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. O Território Visto por Outros Olhos. In: **Revista de Antropologia**, v. 58, n. 1, 2015, p. 257-284.
- CALAVIA SÁEZ, Oscar. Nada Menos que Apenas Nomes: os etnônimos seriais no sudoeste amazônico. In: **Ilha**, v. 18, n. 2, 2016, p. 149-176.

CALAVIA SÁEZ, Oscar; NAVEIRA, Miguel Carid; GIL, Laura Pérez. O Saber é Estranho e Amargo: Sociologia e mitologia do conhecimento entre os Yaminawa. In: **Campos**, v. 4, 2003, p. 9-28.

CAMPOS, Augusto. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **ReVisão de Sousândrade**. 3ª Edição revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. Textos Críticos e Manifestos. 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não livro. In: ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Editora Globo, 2007 [1971].

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 2008b.

CAMPOS, Haroldo de. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAPRA, Fritjof. **The Web of Life**. A New Scientific Understanding of Living Systems. New York: Anchor Books, 1996.

CARNEIRO, Alessandra da Silva. **O Guesa em New York: Republicanismo e Americanismo em Sousândrade**. São Paulo, 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

CHKLOVSKI, Viktor. L'art comme procédé. In: **Théorie de la littérature**. Textes des Formalistes russes réunies et traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 2001 [1965], p. 75-97.

CHRISTENSON, Allen J. **Popol Vuh**. The Sacred Book of the Maya. Translated from the Original Maya Text. New York: University of Oklahoma Press, 2003.

D'ABRO, A. **The Evolution of Scientific Thought**. New York: Dover, 1950.

DANTIZG, Tobias. **Number: the language of science**. New York: Plume, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux**. Capitalisme et Schizophrénie 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques. **De la Grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DERRIDA, Jacques. **Positions**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. **Ulysse gramophone: deux mots pour Joyce**. Paris: Éditions Galilée, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Spectres de Marx**. Paris: Éditions Galilée, 1993.

DERRIDA, Jacques. **Donner la mort**. Paris: Galilée, 1999.

DESCOLA, Philippe. **Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2005.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Adolescente**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

DUMÉZIL, Georges. **Mythes et dieux des Indo-Européens**. Précédé de Loki. Heur et malheur du guerrier. Paris: Flammarion, 2011.

ECO, Umberto. **La Struttura Assente**. La ricerca semiotica e il metodo strutturale. Milano: Bompiani, 2008.

FAMIN, Cesar. Colombie. In: DENIS, Ferdinand. **L'Univers**. Paris: Firmin Didot, 1863. Obra digitalizada e disponibilizada pelo Boston College Library:  
<https://archive.org/details/brsilcolombieetg00deni/page/n7/mode/2up>. Acessado em 28 de novembro de 2020.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel. **Moi, Pierre Rivière, ayant egorgé ma mère, ma sœur et mon frère...** Paris: Gallimard, 1973.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité I**. La volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976.

FÓNAGY, Iván. **La vive voix**. Paris: Payot, 1983.

GOETHE, Johann W. **Faust**. Erster Teil. « Urfaust », Fragment, Ausgabe letzter Hand. Paralleldruck. Stuttgart: Reclam, 2005.

GUTIERREZ, Cathy. From Electricity to Ectoplasm: Hysteria and American Spiritualism. In: **Aries**, v. 3, n. 1, 2003, p. 55-81.

GUTIERREZ, Cathy. Sex in the City of God: Free Love and the American Millennium. In: **Religion and American Culture: A Journal of Interpretation**, v. 15, n. 2, Summer, 2005, p. 187-208.

HACKING, Ian. **Why is there Philosophy of Mathematics at all?** Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; GILL, Perry. **Primitivism, Cubism, Abstraction.** The Early Twentieth Century. New Haven: Yale University Press, 1993.

HEINE, Heinrich. Atta Troll. In: **Sämtliche Werke.** Zweiter Band. Leipzig: Insel-Verlag, 1912. Obra digitalizada e disponibilizada pela Universidade de Toronto:  
<https://archive.org/details/smtlichewerkei02heinuoft/page/178/mode/2up>. Acessado em 28 de novembro de 2020.

HEINE, Heinrich. **Atta Troll.** From the German by Herman Scheffauer, with an Introduction by Dr Oscar Levy. New York: B. W. Huebsch, 1914. Obra digitalizada e disponibilizada pela Universidade de Toronto:  
<https://archive.org/details/attatroll00heinuoft>. Acessado em 28 de novembro de 2020.

HOROWITZ, Helen Lefkowitz. Victoria Woodhull, Anthony Comstock, and Conflict over Sex in the United States in the 1870s. In: **The Journal of American History**, v. 87, n. 2, 2000, p. 403-434.

HOUBEN, Jan. A Tradição Sânskrita entre Memética Védica e Cultura Literária. In: **Linguagem & Ensino**, v. 17, n. 2, 2014, p. 441-469.

HUMBOLDT, Alexander von. **Vues des Cordillères, et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amérique.** Tome Seconde. Paris: N. Maze, 1816. Available by Biodiversity Heritage Library:  
<https://archive.org/details/vuesdescordi218161824humb/page/8/mode/2up>. Acessado em 7 de dezembro de 2020.

JAKOBSON, Roman. Linguistique et poétique. In: **Essais de linguistique générale 1.** Les fondations du langage. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963, p. 209-248.

JAKOBSON, Roman. Problèmes des études littéraires et linguistiques. In: **Théorie de la littérature.** Textes des Formalistes russes réunies et traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 2001 [1965], p. 140-42.

JAMMER, Max. **Concepts of Space.** The History of Theories of Space in Physics. Third, Enlarged Edition. New York: Dover, 1993.

JOYCE, James. **Ulysses.** Oxford: Oxford University Press, 1998.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer.** Zweiter Band. Stuttgart: Strecker und Schröder, 1924. Disponível em site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin:  
<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4835>. Acessado em 7 de dezembro de 2020.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e Lendas dos Índios Taulipang e Arekuna. Tradução de Henrique Roenick, revisão de Manuel Cavalcanti Proença. In: **Revista do Museu Paulista**, nova série, v. VII (1953), p. 9-202. Disponível em site da Biblioteca Digital Curt Nimuendajú:  
<http://www.etnolinguistica.org/autor:koch-grunberg>. Acessado em 28 de novembro de 2020.

KRISTEVA, Julia. **Sèméiotiké:** Recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur.** Paris: Éditions du Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. **Le langage cet inconnu.** Une initiation à la linguistique. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique.** L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

KRISTEVA, Julia. **Soleil noir:** Dépression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.

KRISTEVA, Julia. **Le génie féminin 2.** Melanie Klein. Paris: Gallimard, 2000.

KRISTEVA, Julia. **Thérèse mon amour. Récit.** Paris: Fayard, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage.** Paris: Plon, 1962.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Introduction à l'Oeuvre de M. Mauss." In MAUSS, Marcel. **Sociologie et anthropologie.** Précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, par Claude Lévi-Strauss. Paris: Presses Universitaires de France, 1966, p. ix-lII.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Les Structures Élémentaires de la Parenté.** Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **L'Homme nu** (Mythologies IV). Paris: Plon, 2009.

LIMA, José Lezama. **La Expresión Americana.** Edición de Irleamar Chiampi con el texto establecido. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LIMA, José Lezama. **Ensayos barrocos**. Imagen y figuras en America Latina. Buenos Aires: Colihue, 2014.

LIMA, Tânia Stolze. Os Dois e o seu Múltiplo: Reflexões sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi. In: **Mana**, n. 2 (2), p. 21-47, 1996.

LYOTARD, Jean-François. **Discours, figure**. Langres: Klincksieck, 2002.

MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur. Divagations. Um coup de dés**. Paris: Gallimard, 2003.

MANN, Thomas. **Doktor Faustus**. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1966.

MCGINNIS, Reginald. Modernité et sorcellerie: Baudelaire lecteur du XVIIIe siècle. In: **Alea**, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2007, p. 34-47.

MÉTRAUX, Alfred. **Les Incas**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

MILLER, Mary; TAUBE, Karl. **The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya**. An Illustrated Dictionary of. New York: Thames & Hudson, 2015.

PAZ, Octavio. **El laberinto de la soledad**. Edición de Enrico Mario Santi. Madrid: Catedra, 2011.

PICKERING, Andrew. **Constructing Quarks: A Sociological History of Particle Physics**. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia: AteliêEditorial, 2004.

POINCARÉ, Henri. Analysis situs. In: **Journal de l'École Polytechnique**, v. 2, n. 1, p. 1-123, 1895.

POINCARÉ, Henri. 1912. Pourquoi l'espace a trois dimensions. In: **Revue de Métaphysique et de Morale**, v. 20, n. 4, p. 483-504, 1912.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. **Estudos Literários**. Brasília: José Olympio, 1974.

PROPP, Vladimir. **Morphologie du conte**. Suivi de Les transformations des contes merveilleux et de L'étude structurale et typologique du conte (E. Mélétski). Traductions de Marguerite Derrida, Tzevetan Todorov et Claude Kahn. Paris: Seuil, 1970.

PROUST, Marcel. **Le Temps retrouvé**. Préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers. Paris: Gallimard, 1990.

RHEINBERGER, Hans-Jörg. **Towards a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube**. Stanford: Stanford University Press, 1997.

SARDUY, Severo. **Antología**. Prólogo de Gustavo Guerreiro. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

SAUSSURE, F. de. **Cours de Linguistique Générale**. Paris: Payot, 1976.

SHADEN, A. Obra Científica de Koch-Grünberg. In: **Revista de Antropologia**, v. 1, n. 2 (1953), p. 133-36. Disponível em site da Biblioteca Digital Curt Nimuendajú: <http://www.etnolinguistica.org/autor:koch-grunberg>. Acessado em 28 de novembro de 2020.

SILVA, Aracy Lopes da. **Nomes e Amigos: da prática Xavante a uma reflexão sobre os Jê**. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **Harpas Selvagens**. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1857. Disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=83056](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=83056). Acessado em 30 de novembro de 2020.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **Guesa Errante**. Nova Iorque: [S.N.], 1876. Disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=36222](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=36222). Acessado em 30 de novembro de 2020.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. London: Cooke & Halsted, 1888 [?]. Disponível no Acervo Digital da Biblioteca Nacional: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=35404](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=35404). Acessado em 28 de novembro de 2020.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **Novo Eden**. Poemeto da Adolescência. Maranhão: Tipografia João d'Aguiar Almeida, 1893. Disponível em site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/1261>. Acessado em 5 de dezembro de 2020.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. Organização Luiza Lobo. São Luiz do Maranhão: Ponteio, 2012.

- STAROBINSKI, Jean. **Les mots sous les mots**. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris: Gallimard, 1971.
- TINIANOV, Iouri. De l'évolution littéraire. In: **Théorie de la littérature**. Textes des Formalistes russes réunies et traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil, 2001 [1965], p. 122-139.
- TODOROV, Tzvetan. Présentation. In: **Théorie de la littérature**. Textes des Formalistes russes réunies, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil 2001 [1965], p. 13-25.
- TORRES-MARCHAL, Carlos. Contribuições para uma biografia de Sousândrade — III. As filhas do poeta. In: **Eutomia**: Revista de Literatura e Linguística, v. 1, n. 13 (2014), p. 5-31.
- VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind**. Cognitive Science and Human Experience. London: The Mit Press, 1993.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **From the Enemy's Point of View**: Human and Divinity in Amazonian Society. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. In: **Mana**, n. 2 (2), 115-144, 1996.
- WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. Uma Outra História das Músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ZIR, Alessandro. **Luso-Brazilian Encounters of the Sixteenth-Century**. A Styles of Thinking Approach. New Jersey: Fairleigh Dickinson University, 2011.
- ZIR, Alessandro. Nature's Horror and Grand Style in Lars von Trier's *Antichrist*. In: **Panoptikum**, Gdansk [Poland], n. 12 (19), p. 269-77, 2013.
- ZIR, Alessandro. "Ergued'olho e vee-lo-edes: gênero e desconstrução em três cantigas de amigo". In: **Boitata** (Londrina), v. 19, p. 51-64, 2015.
- ZIR, Alessandro. A Strategy for Writing: Contracting Contemplation in *Budapeste* and *Leite Derramado*. In: **Brasil/Brazil**: A Journal of Brazilian Literature, v. 30, n. 55, p. 46-58, 2017.





Ano 5 . N. 9  
Junho 2021  
ISBN 2527-080X

# REVISTA ÉPICAS

**Relatos de pesquisa  
Reportes de investigación  
Comptes rendus de recherche  
Research reports**



SOUZA, Allana Santana; BARRETO, Claudia Emylly Silva. Mapeamento do folheto de cordel épico. In: *Revista Épicas*. Ano 5, N. 9, Jun 2021, p. XXX. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2021v9i166174>

### MAPEAMENTO DO FOLHETO DE CORDEL ÉPICO MAPPING OF EPIC CORDEL

Allana Santana Souza<sup>124</sup>  
PIBIC/DLI/UFS/CIMEEP

Claudia Emylly Silva Barreto<sup>125</sup>  
PIBIC/DLI/UFS/CIMEEP

**RESUMO:** O folheto de cordel é uma manifestação literária muito presente no nordeste brasileiro. Em determinadas obras, alguns dos seus traços estruturais revelam a existência de um caráter épico, isto é, a presença de uma matéria épica que registra a história e cultura de um povo. Apoiando-se nessa perspectiva, a pesquisa *Mapeamento do folheto de cordel épico* teve como intuito investigar folhetos de cordel paraibanos e sergipanos, a fim de neles reconhecer a presença dos planos histórico e mítico, além da alusão ao heroísmo, à dupla instância de enunciação e a elementos como invocação e proposição, traços esses que consolidam o épico. Os textos selecionados inspiraram a produção de verbetes que foram inseridos no acervo de obras épicas do CIMEEP.

**Palavras-chave:** Cordel. Mapeamento. Verbetes; Gênero épico; CIMEEP.

**ABSTRACT:** The cordel leaflet is a literary manifestation very present in the Brazilian northeast. In certain works, some of its structural features reveal the existence of an epic character, that is, the presence of an epic material that records the history and culture of a people. Based on this perspective, the research *Mapping of epic cordel* aimed to investigate cordel pamphlets from Paraíba and Sergipe, in order to recognize the presence of the historical and mythical planes, in addition to the allusion to heroism, the double enunciation and elements such as invocation and proposition, these traits that consolidate the epic. The selected texts inspired the production of entries that were included in CIMEEP's collection of epic works.

**Keywords:** Cordel; Mapping; Entry; Epic genre; CIMEEP.

<sup>124</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Voluntária no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI). E-mail: [santtanaallana@gmail.com](mailto:santtanaallana@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1033-3653>.

<sup>125</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). Voluntária no projeto PIBIC "Mapeamento de folhetos de cordel épicos", da Profa. Dra. Christina Ramalho (UFS/DLI). E-mail: [claudiaemillysilvabarreto@gmail.com](mailto:claudiaemillysilvabarreto@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0700-2984>.

## Introdução

A produção épica está diretamente relacionada com a cultura na qual está inserida, visto que a matéria épica das obras se constituem a partir de dois planos: histórico e maravilhoso; e ambos – história e mito – reafirmam e auxiliam na construção da identidade cultural de um povo. Outrora considerado, por parcela dos críticos, um gênero ultrapassado e substituído por outras formas literárias, o épico, se analisado a partir de determinada perspectiva teórica, resiste até os dias atuais, assumindo uma nova roupagem na medida em que acompanha as transformações do meio em que está firmado. Isso se reafirma a partir das produções de autores contemporâneos que mantêm viva a estrutura básica do gênero épico, ao produzirem poemas extensos que passeiam entre os âmbitos histórico e mítico, aproximando, assim, povos e culturas das mais diversas partes do mundo. Nesse contexto, a epopeia, como um gênero genuinamente épico, apesar de sofrer inúmeras modificações estéticas e conceituais, mantém traços que revelam sua ligação com a tradição estabelecida desde os primeiros autores que se debruçaram sobre o tema.

Partindo do pressuposto de que o épico ainda circula em diferentes cenários literários e se manifesta de múltiplas formas, o CIMEEP<sup>126</sup> (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos) dedicou-se à divisão e ao mapeamento de nove subgêneros. Atualmente o CIMEEP se destaca como meio de divulgação virtual de conteúdos épicos, e conta com a colaboração de pesquisadores de diversos países, disponibilizando todo o material em quatro idiomas. Assim, contribui de forma significativa para a compreensão das transformações e materializações épicas com a divulgação do gênero através do “Mapeamento de obras épicas”, disponibilizando verbetes que abordam a produção épica mundial. Dentre os subgêneros que compõem o mapeamento está o “cordel épico”. A pesquisa apresentada nesse artigo, e realizada em nível de Iniciação Científica na Universidade Federal de Sergipe<sup>127</sup>, visou investigar e agrupar folhetos de cordel paraibanos e sergipanos que possuem caráter épico, bem como produzir material crítico a respeito do tema. As obras encontradas e analisadas no decorrer da pesquisa serviram para agregar o acervo referente à Cordéis Épicos disponível no site oficial do CIMEEP.

Dessa forma, a investigação das obras se deu baseada nas teorias épicas, partindo de leituras e análises individuais e também de encontros virtuais para debate e discussão acerca do tema com a orientadora e demais membros da equipe, resultando na produção de verbetes de alguns folhetos e em um banco de dados para pesquisas futuras, visto que os estudos épicos garantem visibilidade e difusão de inúmeras obras, perpetuando a produção de epopeias e testificando a vitalidade do gênero.

---

<sup>126</sup> Acesso em: <https://www.cimeep.com/>

<sup>127</sup> Código de cadastro do projeto: PIE8524-2020

## **Desenvolvimento**

### **1.1 Mapeamento do Cordel Épico**

Com o intuito de abordar e reunir obras épicas de diferentes vertentes, o CIMEEP dividiu o gênero em nove categorias: Epopeia Adaptada para crianças e Jovens, Epopeia/ Poema Longo, Epopeia Oral, Canção de Gesta, Cinema, Cordel, Obras Híbridas, Narrativa/ Saga, e Teatro. A pesquisa apresentada nesse artigo visou a coleta, investigação e análise do subgênero Cordel Épico com base na teoria épica, e tendo como corpora, especificamente, os folhetos paraibanos e sergipanos. Segundo Mendonça (2018) o cordel pode ser entendido como:

uma forma de literatura popular típica do nordeste do Brasil, cuja origem é amplamente discutida por especialistas. Da importação da literatura popular da Península Ibérica, à influência de tradições europeias como os pliegos sueltos e as folhas volantes ou a littérature de colportage francesa (apud RAMALHO, 2020, p.113)

Tendo ligação direta com a cultura popular, o cordel parte da oralidade e carrega traços que remetem a essa origem, possui linguagem simples e tem como intuito relatar em versos desde histórias fictícias até registros históricos. Genuinamente é difundido em formato de folhetos, que possuem oito, dezesseis ou trinta e duas páginas, e, em geral, conta com uma ou mais xilogravuras na capa ou em seu interior. Nesse contexto, se faz importante ressaltar os principais nomes precursores desse gênero. Silviano Pirauá de Lima (1848-1913) revolucionou as técnicas tradicionais no que se refere à estrutura do cordel, estreando a poesia em sextilha (6 versos). Pirauá introduziu as rimas e as histórias populares, enquanto Leandro Gomes de Barros (1865-1918) contribuiu significativamente para a repercussão do cordel quando passou a imprimi-los, conquistando assim vários seguidores, que também trilharam o caminho dessa produção literária.

No Brasil, especificamente no Nordeste, a literatura de cordel cumpre também a função de abordar aspectos do cotidiano do povo nordestino, e busca enaltecer as figuras corriqueiras do seu meio fortalecidas pelo imaginário popular, dando ênfase a personagens como o vaqueiro, o agricultor, o jagunço, a dona de casa, as rezadeiras, personalidades religiosas, cangaceiros, dentre outros. Nesse sentido, é válido pontuar que algumas dessas personalidades se destacam pelo caráter messiânico que lhes é atribuído por questões históricas, visto que fatores como a desigualdade social, a crise hídrica, e a falta de assistência governamental influenciaram potencialmente na atribuição de traços míticos a indivíduos que apresentam possíveis promessas de soluções ou alívios como meio de fuga das mazelas enfrentadas no cotidiano. Sendo uma literatura atenta à descrição do que se passa à sua volta, muitos folhetos de cordel trouxeram essas figuras regionais como heróis, a exemplo de Lampião, Antônio

Conselheiro, e padre Cícero, sujeitos comumente abordados nesse tipo de narrativa. Além disso, o heroísmo atribuído ao próprio povo como símbolo de resistência e luta agrega a essa abordagem literária representatividade e fortalecimento da identidade regional.

Partindo desse pensamento embasado nas teorias apresentadas por Ramalho (2017), pode-se investigar com mais clareza o potencial épico presente nos livretos. Apesar de ser considerado por muitos extinto, o épico, assim como os outros gêneros literários, passou por diversas transformações e adaptações ao longo da história. As inúmeras produções ao redor do mundo garantem a sua renovação teórica e perpetuação. Ademais, contribui para construção de uma identidade, uma vez que essencialmente retrata as múltiplas faces e trajetórias de uma nação revelando seus valores, tradições e crenças. Partindo de registros históricos envolvidos por uma dimensão mítica, os autores constituem uma matéria épica a qual atua como alicerce que fundamenta esse tipo de narrativa.

Assim, dentre os pontos que compõem estruturalmente esse gênero, encontram-se além dos planos histórico e maravilhoso, traços como a dupla instância de enunciação; a menção a uma figura heroica individual ou coletiva; invocação (uma espécie de chamamento a musas, divindades, elementos da natureza, figuras humanas, uma coletividade simbólica, ou a si mesmo, com o propósito de receber direcionamento e luz da inspiração para dar seguimento ao texto em produção); e proposição épica (parte da narrativa na qual o eu lírico expõe a matéria épica presente na epopeia).

Por tudo isso, é válida a análise de cordéis que apresentam tais aspectos, assim assumindo uma roupagem épica. Assim, a coleta e a análise particular dos folhetos, com embasamento teórico sobre o gênero épico, ampliam a presença do cordel no ambiente virtual possibilitado pelo Mapeamento de Obras Épicas, que, em quatro idiomas, difunde uma produção literária genuinamente brasileira em diversas partes do mundo.

## **1.2 Mapeamento do folheto de cordel paraibano**

Um dos focos da pesquisa foi coletar cordéis épicos paraibanos. Para melhor análise e desenvolvimento da investigação se fez necessário, inicialmente, realizar um aprofundamento acerca da teoria épica e do gênero cordel. A leitura inicial proporcionou um embasamento importante que, juntamente com os debates virtuais a respeito dos textos lidos, tornou-se um ponto crucial para a interpretação dos folhetos épicos, visto a importância de rever conceitos e definições que, ao longo da história, passaram por modificações e adaptações específicas. Assim, após a revisão bibliográfica se deu a busca por autores e folhetos e a análise de alguns cordéis épicos paraibanos, para a produção de verbetes dos folhetos selecionados, a exemplo das obras citadas abaixo.

Em a *História de Dimas, O Bom Ladrão* de Francisco das Chagas Batista (Vila do Teixeira, PB, 1882 – João Pessoa, Paraíba, 1930), grande nome entre os autores do cordel, a matéria épica é

constituída da biografia de Dimas, santo canonizado pela Igreja Católica, e popularizado como o bom ladrão. Pouco se sabe da verdadeira história, no entanto, a obra valoriza a ligação de Dimas com o plano maravilhoso, destacando a personalidade mítica religiosa. Assim, assume caráter épico ao evidenciar sua imagem humana e santa, visto que, ao mesmo tempo, revela e justifica os motivos que o levaram a se tornar assassino e ladrão. Em meio à vida criminoso, o eu lírico/narrador destaca a humildade e a bondade permanentes de Dimas, motivo da sua santificação. A capa contém uma xilogravura representando o encontro de Dimas e os ladrões com Maria, José e o menino Jesus. Na primeira estrofe está a proposição, a qual possui enfoque na figura do herói e conteúdo referencial, uma vez que anuncia sucintamente a matéria que será abordada. Enquanto a invocação pode ser identificada na última estrofe, e classificada como convocatória, com destinatário humano, pois o eu lírico/narrador anuncia o término da narração e convida o leitor a acompanhar e julgar a biografia de Dimas contada em versos. O folheto é composto por 183 sextilhas, totalizando 1.098 versos distribuídos em 40 páginas. As rimas, na maioria das estrofes, estão dispostas na seguinte sequência: abcbdb, com exceção das estrofes 52, 71, 97, 101, 105, 106 e 141 que apresentam sequências distintas.

Já a obra *O Misterioso Atentado ao Bispo de Cajazeiras* (2015), do professor paraibano Janduhi Dantas Nóbrega, é composta por 110 sextilhas, totalizando 660 versos em 32 páginas. As rimas mantêm o mesmo padrão durante todo o texto e assumem a seguinte sequência: a b c b d b. Com enfoque no plano histórico, o cordel narra um caso silenciado, arquivado e repleto de mistério: o atentado à bomba ao bispo de Cajazeiras-PB. No dia 2 de julho de 1975 durante a ditadura militar, uma bomba acionada no Cinema Apolo 11 e supostamente direcionada ao bispo diocesano Dom Zacarias Rolim de Moura deixou duas vítimas, dois mutilados e nenhum culpado. O caso não solucionado e a conjuntura política da época constituem a matéria épica da obra, uma vez que o autor utiliza desses fatos para abordar as teorias e suposições criadas a respeito do atentado e outros acontecimentos semelhantes, a fim de incentivar a reflexão do leitor no que se refere ao contexto histórico da ditadura militar. A narração é feita in medias res, por meio de flashbacks, em que o eu lírico/narrador passeia entre os acontecimentos, sempre conduzindo o leitor a uma nova perspectiva. O plano maravilhoso, por sua vez, é marcado pelo tom acentuado de mistério e pela relação estabelecida entre o cinema e a realidade, reforçando a ideia de aproximação entre esses dois meios, como um reflexo ou apenas coincidência, e também o heroísmo atribuído ao povo. No início da narrativa, há uma síntese da matéria épica que será abordada, assim, é possível identificar a proposição na primeira estrofe, a qual tem enfoque no plano histórico e possui conteúdo referencial. Já a invocação, presente na nonagésima primeira estrofe, pode ser classificada como convocatória e de destinatário humano, visto que, em meio aos flashbacks, o eu lírico-narrador interage diretamente com o leitor, solicitando o seu consentimento para retomar a narração da história. A obra conta ainda com uma apresentação feita pela professora Inês Rodrigues nas primeiras quatro páginas, que resume o contexto histórico



trabalhado no cordel. Sem ilustrações internas, apresenta na capa uma xilogravura de dois homens surpresos ao analisarem a face de um corpo carregado por um enfermeiro numa maca, simbolizando uma das vítimas do atentado no Cinema Apolo 11.

*Viagem Aos 80 Anos da Revolta de Princesa* (2011) também de Janduhi Dantas Nóbrega (Patos, PB, 1964), possui 107 sextilhas e 1 septilha, totalizando 649 versos em 41 páginas. As rimas estão dispostas na seguinte sequência: a b c b d b, mantendo o padrão de rimas intercaladas do início ao fim do texto. O cordel rememora fatos históricos importantes do estado da Paraíba ao narrar as revoluções em torno de rivalidades políticas que repercutiram a nível nacional. A matéria épica está centrada na luta pela independência da cidade Princesa Isabel, revolução liderada pelo Coronel José Pereira contra o governo e as imposições de João Pessoa, que ocupava o cargo de governador do estado. Tal embate resultou em uma série de lutas e manifestações no território paraibano e em todo o país. O enfoque principal do texto é voltado para o plano histórico, já o plano mítico pode ser identificado no chamamento à divindade e no heroísmo atribuído ao povo. A invocação pode ser apontada na primeira e segunda estrofe quando o autor suplica por inspiração a figura mítica “Senhora do Bom Conselho”, o que caracteriza a invocação como judaico-cristã e de posicionamento tradicional, pois está situada antes da proposição, a qual se encontra na terceira e quarta estrofes, e sintetiza a matéria épica que será abordada na narrativa. A obra contém ainda cinco ilustrações no seu interior, sendo estas quatro fotografias das principais personalidades históricas mencionadas na obra: Coronel José Pereira, João Pessoa, João Dantas e Anayde Beiriz; e uma do Coronel e seu exército. Na capa há uma xilogravura de duas figuras masculinas em confronto portando armas à frente de uma reprodução da cidade Princesa Isabel, representando a oposição entre os principais grupos políticos da época e a divisão que houve entre o povo paraibano.

Além das obras citadas, foram selecionados para o mapeamento autores de produções com potencial épico encontrados no acervo Casa Rui Barbosa<sup>128</sup>, pertencentes à 1ª geração: Francisco das Chagas Batista, Antônio Ferreira da Cruz, João Melquíades Ferreira da Silva; e à 2ª geração: João Martins de Ataíde, José Pacheco, Manoel D’almeida Filho e Manoel Pereira Sobrinho. Nomes consagrados na literatura de cordel brasileira.

### **1.3 Mapeamento do folheto de cordel sergipano**

Esta seção apresenta parte do levantamento e estudo de folhetos de cordel épico sergipanos. Assim como citado acima, a pesquisa nas fases iniciais se deu principalmente através de reuniões que tiveram como propósito o repasse das linhas gerais do projeto e do plano de trabalho, além de

---

<sup>128</sup> A pandemia impediu o acesso direto às feiras e mercados, tal como se objetivava quando o projeto foi idealizado. Assim, a opção foi trabalhar com o banco de dados da Casa Rui Barbosa. Os títulos dos folhetos épicos integram o relatório final da pesquisa a ser apresentado no final de julho de 2021.

estabelecer uma agenda de leitura, um calendário de reuniões e definir os passos que seriam dados para a sequência da pesquisa. Os encontros virtuais seguintes foram destinados às discussões dos textos, e dos conceitos sendo possível delimitar as categorias de análise. Inicialmente foi feita a leitura da bibliografia relacionada à teoria épica, a partir das obras: *Multiculturalismo épico* (2020) e *A cabeça calva de deus, de corsino fortes: o épos de uma nação solar no cosmo da épica universal* (2017). Além disso, foram lidos textos voltados às teorias sobre o cordel e os estudos culturais.

Em seguida se fez o levantamento de folhetos de cordel até então desconhecidos, dentre eles se destaca: *Antônio Conselheiro na villa de Itabaiana* (2015), um cordel épico escrito pelo jornalista sergipano Robério Santos (1981). Formado em Letras pela UFS, Santos é um reconhecido pesquisador do cangaço que, por meio de plataformas virtuais, difunde a cultura popular nordestina. Seu folheto é composto por 21 páginas onde estão dispostas 74 sextilhas, totalizando 444 versos, a estrutura rímica varia entre as seguintes sequências: abcbdb/ abcbcb/ ababcb. Na capa está representada em xilogravura a figura de Antônio Conselheiro com um crucifixo em mãos e os seus fiéis, em trajes típicos nordestinos ajoelhados em ato de devoção. A matéria épica do cordel se concentra na figura emblemática do próprio Antônio Conselheiro e descreve a história desse líder religioso e sua passagem pela até então vila de Itabaiana e pontua, de forma detalhada, as reações da população local com a chegada desse líder popular, fruto de histórias contadas e recontadas até os dias atuais. O plano maravilhoso pode ser identificado a partir do caráter divino referido ao personagem e a índole heroica coletiva do líder e seus seguidores. É identificada uma invocação humana já na primeira estrofe mesclada à proposição. Em uma só sextilha, o eu lírico/narrador invoca os leitores e introduz o conteúdo que será abordado a seguir.

Nesse folheto se reconheceu a natureza épica, isto é, a presença de alguns elementos como: a matéria épica, um plano mítico, além de preposição e invocação. No decorrer da pesquisa, ao visitarmos acervos virtuais como, por exemplo, a Casa Rui Barbosa, não foi encontrado qualquer autor sergipano com produções nessa vertente. Sabendo-se da existência de vários cordelistas com produção ativa no estado se reconhece a carência desses acervos em relação a presença dos poetas e das obras sergipanas, bem como a inclusão de obras escritas por mulheres, que constantemente lutam contra a marginalização da produção feminina nesse meio. Até o final da pesquisa, esperamos ter e a oportunidade de visitar feiras e mercados para tentar localizar folhetos épicos sergipanos, porém, a visita depende de condições sanitárias para tal.

## **Considerações finais**



Este relato teve como objetivo relatar, sinteticamente, as etapas da pesquisa “Mapeamento do cordel épico (Paraíba e Sergipe)”, discriminando suas etapas: a leitura de textos teóricos; as reuniões remotas para debate levantamento de folhetos de cordel paraibano e sergipanos que apresentassem traços da teoria épica; e a produção de verbetes a serem integrados ao mapeamento de obras épicas do CIMEEP.

Os resultados da pesquisa, ainda que prejudicados pela realidade pandêmica que impediu que fizéssemos a coleta em mercados e feiras, relacionam-se com o aprofundamento acerca de determinados conceitos que foram abordados no decorrer do desenvolvimento da pesquisa. Outrossim, destaca-se a definição de epopeia, pontuando a renovação que essa sofre ao longo dos anos, como também a matéria épica, invocação, proposição, plano histórico e plano maravilhoso, dupla instância de enunciação e a alusão ao heroísmo. Foi, ainda, necessário levar em consideração teorias sobre o cordel de extrema importância, como exposto neste trabalho, visto que a pesquisa teve como foco o estudo dos cordéis a partir de uma perspectiva épica que não abandonou a materialidade cultural específica do gênero cordel. Ademais, as leituras, reuniões discursivas e produções textuais proporcionaram um estreitamento com gêneros acadêmicos, somando práticas úteis para a futura confecção de textos científicos e a representação dos folhetos de cordel épico no "mapeamento de obras épicas". Logo, é visível que esse trabalho tem um teor importante, pois os estudos realizados garantirão uma maior visibilidade e difusão de inúmeras obras, além de perpetuar a produção de cordéis fazendo jus à vitalidade do gênero épico.

### Referências bibliográficas

- BATISTA, Francisco das Chagas. **História de Dimas, O Bom Ladrão**. Juazeiro do Norte: José Bernardo da Silva Ltda. Tipografia São Francisco. Disponível em:  
<http://www.rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/7684>.
- CAIROLI, Fábio Paifer. Eneias a nordeste de Cartago: a poesia latina traduzida para o cordel. In: **Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**. Juiz de Fora: UFJF, V. 7, N.2, 2019. p. 3-16.
- DANTAS, Janduhi. **O Misterioso Atentado ao Bispo de Cajazeiras**. 2 ed. Juazeirinho: FIC Augusto dos Anjos, 2015. 32 p.
- DANTAS, Janduhi. **Viagem Aos 80 Anos da Revolta de Princesa**. 21 ed. Campina Grande: Latus, 2011. 41 p.
- MEYER, Marlyse. Autores de cordel. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- SANTOS, Apolônio Alves dos. **Tiradentes O Mártir Da Independência**. Disponível em  
<http://www.fernandod.com.br/index.php?texto=2373>. Acesso em 13/03/2021.
- SANTOS, Robério. **Antônio Conselheiro na Villa de Itabaiana**. In: SANTOS, Robério. Cangaço em Itabaiana Grande. Itabaiana: Infographics, 2015.
- SOBRINHO, Manoel Pereira. **O Manto Sagrado**. São Paulo: Editora Prelúdio Limitada, 1959. 64 p.

RAMALHO, Christina. **A Cabeça Calva de Deus, de Corsino Fortes: O Epos de Uma Nação Solar no Cosmos da Épica Universal**. 2 ed. Natal: Lucgraf, 2017. p. 13-86.

RAMALHO, Christina. O Folheto de Cordel Épico. In: MAIOR, Vila Dionísio; FONTES, Maria Aparecida (Org.). **Multiculturalismo Épico**. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2020. p. 113-130.